LE MELANCONIE
di
JEAN-PIERRE VELLY

opera grafica dal 1965 al 1990

Firenze 2007

LE MELANCONIE
di
JEAN-PIERRE VELLY

opera grafica dal 1965 al 1990

a cura di
Julie e Pierre Higonnet

FONDAZIONE IL BISONTE

LE MELANCONIE di JEAN-PIERRE VELLY
opera grafica dal 1965 al 1990

Fondazione Il Bisonte
Via San Niccolò 24r - Firenze
19 aprile - 25 maggio 2007

Mostra e catalogo a cura di
Julie e Pierre Higonnet

Coordinamento
Rodolfo Ceccotti

Traduzioni
Lucia Bassignana

Segreteria organizzativa
Lucia Bassignana
Maddalena Caini
Simone Guaita
Elena Hervatin

Ufficio Stampa
Lela Gatteschi

Referenze fotografiche
Francesco Allegretto

Proprietà delle opere
Pierre Higonnet

© Fondazione Il Bisonte per lo studio dell'Arte Grafica, Firenze

Sotto l'alto patrocinio di:

Académie de France à Rome Villa Medici

Ambassade de France en Italie

Centro per l'Incisione e la Grafica d'Arte di Formello

Comune di Formello

Institut Français de Florence

Sovrintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino - Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Si ringraziano
la famiglia Velly
Yves Aubin de La Messuzière, *Ambasciatore di Francia a Roma*
Jerome Bascher, *Segretario Generale dell'Accademia di Francia a Roma*
Marzia Faietti, *Direttrice del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*
Florence Mangin, *Ministro Consigliere Ambasciata di Francia*
Bernard Micaud, *Direttore dell'Istituto Francese di Firenze e Console Onorario*
Richard Peduzzi, *Direttore dell'Accademia di Francia a Roma*
Maxime Préaud, *Conservatore Generale Dipartimento Stampe e Fotografia Biblioteca Nazionale di Francia, Parigi*
Vinicio Prizia, *Direttore del Centro per l'Incisione e la Grafica d'Arte di Formello*
Giacomo Sandri, *Sindaco di Formello*

Si ringrazia il Gruppo Fondiaria-SAI S.p.A. per aver offerto la copertura assicurativa

Intorno agli anni ottanta frequentavo, quasi con cadenza settimanale, la storica libreria Seeber in via Tornabuoni.
Nel reparto dedicato all'arte lavorava un carissimo amico che, a conoscenza dei miei interessi, mi segnalava e conservava volumi e cataloghi che poi avrei avuto l'opportunità di consultare.
Fra questi capitò nelle mie mani un ormai raro catalogo sull'opera grafica di Jean-Pierre Velly, edito nel 1980 a cura di Giuliano de Marsanich, Sigfrido Amadeo e Vanni Scheiwiller.
Fu questo il primo incontro con le incisioni dell'artista bretone.
Subito mi colpirono, non solo la maestria e la capacità tecnica, ma anche le invenzioni e le situazioni che riportavano alla mente i temi dei maestri del passato, come se, transitando nel ricordo di Velly, questi rivisitassero una lucida visione di follia.
Allora l'artista non era molto noto e mi trovai a discuterne a lungo con Roberto Stelluti che, pur non conoscendolo, aveva potuto osservare e studiare attentamente le sue opere.
Oserei dire che fu proprio l'entusiasmo comune per l'opera di questo artista a rafforzare la nostra amicizia.
In seguito ebbi modo di conoscere un grande stimatore e collezionista di Velly, Pierre Higonnet, ed intravidi, con lui, la possibilità di organizzare a Firenze una sua mostra.
Oggi finalmente si è avverato questo desiderio e, quale miglior sede per organizzare una sua retrospettiva, se non la Fondazione Il Bisonte di Maria Luigia Guaita, che da anni si batte per la divulgazione dell'incisione e grazie alla cui volontà è sorta una scuola di grafica internazionale, conosciuta in tutto il mondo per l'alto livello raggiunto dai suoi allievi?
Sono certo che per tutti i cultori di grafica originale della nostra città questa esposizione sarà un evento che ridesterà gli interessi assopiti per un'arte a volte ancora guardata con sospetto, in cui, specialmente in questo caso, non vi è spazio né per il trucco né per il mero virtuosismo.
Un ringraziamento a tutti coloro che hanno sostenuto e appoggiato questa iniziativa. Senza di loro non saremmo arrivati alla sua realizzazione.

Rodolfo Ceccotti
Direttore della Fondazione Il Bisonte
per lo studio dell'Arte Grafica

Un chien qui rêvasse

Tous les maîtres ont eu des maîtres, ne fût-ce que pour s'y opposer. Même les premiers en ont eu, que l'on ignore, que l'on recherche. Nous sommes ainsi faits que la totale et pure et native originalité est du domaine de l'incroyable. Elle est la part de Dieu seul. Encore que, lorsqu'il crée l'homme, selon certaines sources, il ne réalise qu'une pâle copie du modèle qu'il a sous la main, c'est-à-dire lui-même.

Ainsi en est-il de Jean-Pierre Velly. Non seulement il avait des émules, mais il avait des maîtres. Lui-même, lors d'un entretien à la Bibliothèque nationale en novembre 1975 avec Françoise Woimant, alors conservateur chargé de l'estampe contemporaine, dit qu'il a été sans doute inspiré par Bruegel, Bosch, Bresdin et «Maréchal».

Si les trois premiers de ces artistes sont universellement connus, ou devraient l'être, le dernier est moins célèbre et sa présence à première vue plus surprenante. J'ai d'abord pensé qu'il s'agissait de François Maréchal, né à Evreux en 1938, donc de cinq ans l'aîné de Velly. Cependant il a étudié à l'école des Beaux-Arts du Mans et, depuis 1963, réside en Espagne. Les deux artistes ne se sont donc pas rencontrés puisque Velly, né en 1943, suivit à partir de 1965 l'enseignement de Robert Cami à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris: il allait en 1966 obtenir le Premier grand Prix de Rome, avec la grande gravure de *La Clef des songes*,[1] puis s'installer en Italie. Mais l'inspiration macabre de Maréchal n'aurait rien d'incompatible avec les sentiments de Velly.[2]

Il est un autre Maréchal auquel on aurait pu penser, également prénommé François, mais liégeois, et plus ancien puisque né en 1861, dont la technique, la manière et le goût pourraient aussi avoir influencé notre artiste, je pense surtout à cette suite de onze eaux-fortes macabres gravées en 1930 et publiées sous le titre *Les jeux de la Mort et du Hasard*.[3] Il a gravé aussi des insectes.

Mais, dans l'ordre des dignités, au-dessus de Maréchal il y a Le Maréchal (né en 1928 et encore parmi nous),[4] qui peint et grave des ouvrages symbolistes, et c'est bien lui dont l'esprit, sinon la technique et la manière, ont inspiré les débuts de Velly.

Il est bien difficile de dire à quelle date se situe le passage de Velly à la Bibliothèque nationale, où il put voir, «toucher» comme il le

Un cane che sonnecchia

Tutti i maestri hanno avuto dei maestri, non foss'altro che per opporvisi. Anche i primi ne hanno avuti, sia che li si ignori o che si facciano ricerche in tal senso. Siamo fatti in un modo tale che l'originalità completa, pura e innata appartiene al regno dell'incredibile. È parte di Dio soltanto. Benché, al momento di creare l'uomo, secondo certe fonti, egli non abbia realizzato che una pallida copia del modello che aveva sottomano, ovvero sé stesso.

Così è anche per Jean-Pierre Velly. Non soltanto egli aveva degli emuli, ma aveva dei maestri. Lui stesso, durante un'intervista alla Bibliothèque nationale nel novembre 1975 con Françoise Woimant, allora conservatore incaricato della stampa contemporanea, disse che era indubbiamente ispirato da Bruegel, Bosch, Bresdin e «Maréchal».

Se i primi tre di questi artisti sono universalmente conosciuti, o almeno dovrebbero esserlo, l'ultimo è meno celebre e la sua presenza è, a prima vista, più sorprendente. All'inizio ho pensato che si trattasse di François Maréchal, nato a Evreux nel 1938, e dunque di cinque anni più vecchio di Velly. Ma quello ha studiato all'Ecole des Beaux-Arts di Mans e dal 1963 risiede in Spagna. I due artisti non si sono dunque mai incontrati poiché Velly, nato nel 1943, a partire dal 1965 seguì gli insegnamenti di Robert Cami all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi: nel 1966 egli avrebbe ottenuto il primo premio al Prix de Rome, con la grande incisione *La Clef des songes*,[1] per poi trasferirsi in Italia. Ma l'ispirazione macabra di Maréchal non avrebbe niente di incompatibile con i sentimenti di Velly.[2]

Comunque c'è un altro Maréchal al quale si sarebbe potuto pensare, anche lui di nome François, ma liegese, e più vecchio perché nato nel 1861, la cui tecnica, la maniera e il gusto potrebbero aver anch'esse influenzato il nostro artista, penso soprattutto alla serie di undici acqueforti macabre incise nel 1930 e pubblicate col titolo *Les jeux de la Mort et du Hasard*.[3] Questo incise anche degli insetti.

Ma in ordine di importanza, al di sopra di Maréchal c'è Le Maréchal (nato nel 1928 e ancora fra noi),[4] che dipinge e incide opere simboliste, ed è proprio lui il cui spirito, se non proprio la tecnica e lo stile, hanno ispirato gli esordi di Velly.

È molto difficile poter dire in che data si situi il passaggio di Velly alla Bibliothèque nationale, dove egli poté vedere, «toccare» come

dit ailleurs, des yeux seulement, mais de près évidemment, certains chefs-d'œuvre de grands maîtres comme Dürer, en profitant de la Réserve précieuse du département des Estampes (encore que son nom ne figure pas sur les registres de ladite Réserve), qui n'est ouverte de façon régulière que depuis 1963. Dès cette date, les conservateurs notent la présence de jeunes graveurs, mais pas leurs noms). Il faut croire cependant que ce fut assez tôt dans sa carrière pour avoir été «la révélation de sa vie».

*

En fait, il est un peu un artiste attrape-tout, et l'on peut s'amuser à repérer telle ou telle influence dans ses estampes qui n'apparaît pas toujours de manière évidente. Il est certain qu'il a beaucoup regardé et beaucoup noté, qu'il s'agisse de gravure ou de peinture. Comme il a commencé à graver alors qu'il était encore adolescent, et que l'estampe est en général moins accessible aux jeunes gens, sauf par livre interposé, que la peinture aisément visible dans les musées ou sur les cimaises des galeries, ses premières inspirations sont évidemment picturales.
Ainsi la *Main crucifiée* de 1964 et l'*Etude de pieds en croix* de 1965[5] s'expliquent tout naturellement par la vision du retable d'Isenheim à Colmar. Qui a pu contempler cette tragique merveille conserve au profond de soi l'image terrible du corps saccagé du crucifié. A regarder ses estampes, on peut estimer que Velly a vu l'original, qui plus que toute reproduction peut marquer définitivement son spectateur. Le graveur a toutefois conservé suffisamment de lucidité pour montrer, à la différence de l'artiste rhénan, qu'il était irréaliste de planter les clous dans les mains du Christ: aussi maigrichon qu'il fût, sa chair se serait déchirée sous son poids; aussi Velly a-t-il planté le clou entre les osselets du carpe du Fils de Dieu (je me rappelle à ce sujet, en mon jeune temps, des discussions quasi théologiques). Les pieds, en la circonstance, n'ayant pas la même fonction de support, n'exigent pas de correction du même type. Quant au ciel tourbillonnant qui fait le fond de la première estampe, il semble sortir tout droit, en un audacieux syncrétisme, d'un tableau de Van Gogh.

disse altrove, soltanto con gli occhi, ma evidentemente da vicino, alcuni capolavori di grandi maestri come Dürer, approfittando del prezioso fondo del dipartimento delle stampe (sebbene il suo nome non risulti sui registri del fondo), che ha avuto apertura regolare solo a partire dal 1963. (Da tale data i conservatori annotano la presenza di giovani incisori, ma non i loro nomi). C'è tuttavia da credere che fosse abbastanza presto nella sua carriera, per aver costituito «la rivelazione della sua vita».

*

In effetti egli è un po' un artista piglia-tutto, e ci si può divertire a rintracciare nelle sue stampe questa o quella influenza, che non appare sempre in maniera evidente. È certo che egli ha guardato e annotato molto, che si trattasse di incisione o di pittura. Dal momento che ha cominciato ad incidere quando era ancora adolescente, e che la stampa è generalmente meno accessibile ai giovani, – salvo che per interposto libro – della pittura, facilmente visibile nei musei o sulle pareti delle gallerie, le sue prime ispirazioni sono evidentemente pittoriche.
Così la *Main crucifiée* del 1964 e l'*Etude de pieds en croix* del 1965[5] si spiegano molto semplicemente con la visione dell'altare di Isenheim a Colmar. Chi ha potuto contemplare questa tragica meraviglia conserva nel profondo l'immagine terribile del corpo devastato del crocifisso. Guardando le sue stampe, si può ritenere che Velly abbia visto l'originale, che arriva a segnare in modo definitivo l'osservatore più di qualunque riproduzione. L'incisore ha nondimeno conservato la lucidità sufficiente a mostrare, a differenza dell'artista renano, che era irrealistico piantare i chiodi nelle mani del Cristo: per quanto magro egli fosse, la carne gli si sarebbe dovuta lacerare per effetto del suo stesso peso; eppure Velly ha piantato il chiodo fra le ossa carpali del Figlio di Dio (mi ricordo, ai tempi della mia giovinezza, delle discussioni quasi teologiche su questo soggetto). I piedi, nella fattispecie, non avendo la stessa funzione di sostegno, non esigono correzioni dello stesso tipo. Quanto al cielo turbinoso che fa da sfondo alla prima stampa, sembra uscire direttamente, in un audace sincretismo, da un quadro di Van Gogh.

De même Velly s'est-il laissé séduire, pour graver en 1964 ses *Grotesque I* et *Grotesque V*,[6] par l'invraisemblable nez verruqueux et boursouflé de ce par ailleurs charmant *Vieillard avec son petit-fils* portraituré en 1490 par Ghirlandaio.[7]

Son éclectisme va jusqu'à l'Extrême-Orient, comme en témoigne sa *Vague*,[8] qui rappelle immanquablement celle de Hokusai, laquelle n'est pas non plus très distante de la planche tumultueuse intitulée *Le Ciel et la mer* (1969).[9]

Quant aux deux estampes de la *Chute* et de l'*Acrobate*, de 1965 et 1966,[10] on ne peut nier qu'elles doivent quelque chose aux quatre gravures de Goltzius représentant les *Réprouvés* (Icare, Ixion, Phaéton et Tantale) jetés par Zeus vers l'Hadès et tournicotant entre ciel et enfers.[11]

Il y a du Rodolphe Bresdin en beaucoup d'endroits, non seulement dans ces ciels aux nuages bouclés que l'on retrouve sur nombre d'estampes du début, mais aussi dans les arbres heureusement complexes, travaillés avec une minutie chinoise, de nombre d'autres: *Arbre et sphère II* (1967), *Valse lente pour l'Anaon* (1967), *Senza rumore I* (1969), *Paysage aux autos* (1969),[12] par exemple, et jusqu'à ce grand *Arbre* plus ou moins inachevé de 1989.[13]

De Bresdin peut-être lui sont également venus ces accumulations, ces grouillements de personnages comme on en voit dans le *Massacre des Innocents* (1970-1971) et qui me rappellent un dessin dudit Bresdin conservé à Paris au Musée d'Orsay, représentant une *Bataille d'hommes nus* (tous ressemblant à Bresdin avec son crâne chauve et sa barbe). Mais ils ont peut-être aussi pour origine certaines planches de Jacques Callot. On pense surtout à cette multitude de démons vomis par le grand diable de la *Tentation de saint Antoine*, spécialement dans la première version,[14] et qu'on a l'impression de retrouver dans *Rechute* (1968).[15]

La fascination du Christ mort magnifiquement raccourci par Andrea Mantegna se manifeste, selon une astucieuse et pudique interversion, dans cette femme nue allongée, la tête au premier plan, que l'on trouve dans *Après* (1973), améliorée dans *Qui sait?* (1973) et quelque peu décomposée dans *N'amassez pas les trésors* (1975) et dans *Rondels pour après* (1978).[16]

Parimenti Velly si è lasciato sedurre, per incidere nel 1964 le sue *Grotesque I* e *Grotesque V*,[6] dall'inverosimile naso gonfio e verrucoso dell'altrimenti affascinante *Vecchio col nipote* effigiato nel 1490 dal Ghirlandaio.[7]

Il suo eclettismo si spinge fino all'Estremo Oriente, come testimoniato dalla sua *Vague*,[8] che richiama immancabilmente quella di Hokusai, che non è molto distante neppure dalla lastra tumultuosa intitolata *Le Ciel et la mer* (1969). [9]

Quanto alle due stampe della *Chute* e dell'*Acrobate*, del 1965 e 1966,[10] non si può negare che debbano qualcosa alle quattro incisioni di Goltzius raffiguranti i *Reprobi* (Icaro, Issione, Fetonte e Tantalo) gettati da Zeus nell'Ade e vaganti fra cielo e inferi.[11]

C'è qualcosa di Rodolphe Bresdin da molte parti; non soltanto nei cieli dalle nuvole ricciute che si ritrovano su un buon numero di stampe degli esordi, ma anche negli alberi felicemente complessi, lavorati con minuzia cinese, nel cui novero, solo a titolo di esempio, fra gli altri: *Arbre et sphère II* (1967), *Valse lente pour l'Anaon* (1967), *Senza rumore I* (1969), *Paysage aux autos* (1969)[12] fino al grande *Arbre* più o meno incompiuto del 1989.[13]

Ugualmente da Bresdin gli sono forse venuti i brulichii, le accumulazioni di personaggi che si vedono nel *Massacre des Innocents* (1970-1971) e che mi ricordano un disegno del suddetto Bresdin, conservato a Parigi al Musée d'Orsay, raffigurante una *Bataille d'hommes nus* (tutti somiglianti a Bresdin, con la sua testa calva e la sua barba).

Ma questi trovano forse origine anche in certe lastre di Jacques Callot. Si pensa soprattutto alla moltitudine di demoni vomitati dal grande diavolo della *Tentation de saint Antoine*, specialmente nella prima versione,[14] e che si ha l'impressione di ritrovare nella *Rechute* (1968).[15]

La fascinazione del Cristo morto magnificamente scorciato da Andrea Mantegna si manifesta, secondo una astuta e pudica inversione, nella donna nuda distesa, la testa in primo piano, che si trova in *Après* (1973), migliorata in *Qui sait?* (1973) e alquanto decomposta in *N'amassez pas les trésors* (1975) e in *Rondels pour après* (1978).[16]

On ne parle jamais de Flocon à propos de Velly, mais il y a parfois chez ce dernier, et très tôt, des essais de perspective curviligne. Ainsi dans la gravure de *La Clef des songes* de 1966, qui fut récompensée par le prix de Rome. On n'oubliera pas qu'Albert Flocon, qui était professeur à l'Ecole Estienne depuis 1954, obtint également en 1964 la chaire de perspective à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il travaillait depuis longtemps avec son ami André Barre à la perspective curviligne, qui donna lieu à un ouvrage commun publié en 1968.[17] Il n'y a aucun doute que Velly reçut cet enseignement lors de son passage dans l'Ecole. En outre, Flocon avait le plus grand respect pour son homonyme Albrecht Dürer.
Et n'y a-t-il pas comme un souvenir à la fois de la *Grande Odalisque* d'Ingres et de la *Nuit* de Michel-Ange dans la manière dont il a fait poser Rosa dans *Trinità dei Monti* (1968).[18]

*

Bref, l'œil du graveur parcourt les siècles, dans tous les sens. Cependant l'on sent partout la dominante présence du maître premier de tous ces artistes, et qui n'est pas Marcantonio Raimondi bien que l'on soit surtout à Rome, mais celui-là même que ce dernier a copié, Albrecht Dürer.
Non que Velly le démarque jamais; toutefois, dans les compositions, dans le traitement des figures, dans le maniement naturel du burin, on sent la référence et surtout la révérence. Ainsi cette manière de disposer un corps de femme flottant devant un paysage, comme la *Vieille femme* (1966), ou *La Clef des songes* (1966) déjà nommée, ou *Rosa au soleil* (1968),[19] rappelle la *Grande Fortune* ou *Némésis* de Dürer.
Même si l'on a souvent rapproché du bois gravé du *Bain des Hommes* le sextuple portrait parfois intitulé *Gaspard de Besse et ses brigands*,[20] la seule pièce qui soit reliée de façon évidente à Dürer porte une allusion directe à l'estampe capitale pour Velly, celle qui a nourri son œuvre: dans *Qui sait?* (1973),[21] à côté du nu féminin allongé en *contrapposto*, sur une table garnie d'un drap, s'est roulé en boule un chien qui est le petit cousin de celui qui rêvasse dans *MELENCOLIA I*.

Non si parla mai di Flocon a proposito di Velly, ma ci sono talvolta in quest'ultimo, e assai presto, degli esperimenti di prospettiva curvilinea. Anche nell'incisione de *La Clef des songes* del 1966, che fu insignita del "Prix de Rome". Non si dimenticherà che Albert Flocon, che era professore all'Ecole Estienne dal 1954, nel 1964 ottenne anche la cattedra di prospettiva all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi. Egli lavorava da molto tempo con l'amico André Barre sulla prospettiva curvilinea, cosa che diede luogo ad un'opera comune pubblicata nel 1968.[17] Non c'è alcun dubbio che Velly abbia beneficiato di questi insegnamenti durante la sua frequenza all'Ecole. Inoltre Flocon aveva il massimo rispetto per il suo omonimo Albrecht Dürer.
E non c'è forse come una sorta di "souvenir" della *Grande Odalisca* di Ingres e insieme della *Notte* di Michelangelo nella maniera con cui egli ha fatto posare Rosa in *Trinità dei Monti* (1968)?[18]

*

Deciso, l'occhio dell'incisore percorre i secoli, in tutti i sensi. Tuttavia si percepisce ovunque la presenza dominante del maestro primo di tutti questi artisti, che non è Marcantonio Raimondi, benché la vicenda di Velly si svolga soprattutto a Roma, ma proprio colui che quest'ultimo aveva copiato, Albrecht Dürer.
Non che Velly lo plagi mai; tuttavia, nelle composizioni, nel trattamento delle figure, nel maneggio naturale del bulino, si sentono il riferimento e soprattutto il profondo rispetto per lui. Così la maniera di disporre un corpo femminile librato davanti ad un paesaggio, come la *Vieille femme* (1966) o *La Clef des songes* (1966) già ricordata, o *Rosa au soleil* (1968),[19] ricorda la *Grande Fortuna* o *Nemesis* di Dürer.
Anche se il ritratto a sei talvolta intitolato *Gaspard de Besse et ses brigands* è stato spesso accostato al legno inciso del *Bagno degli Uomini*,[20] il solo pezzo che sia legato in maniera esplicita a Dürer reca un'allusione diretta alla stampa capitale per Velly, quella che ha nutrito la sua opera: in *Qui sait?* (1973),[21] accanto al nudo femminile disteso in contrapposto, su una tavola ornata da un drappo, si è acciambellato un cane che sembra il cuginetto di quello che sonnecchia nella *MELENCOLIA I*.

Et il est vrai que la mélancolie, par le truchement de l'artiste nurembergeois et de son estampe majeure, imprègne l'œuvre de Velly. Rarement de façon directe, Velly est trop subtil. Il y a tout de même quelques figures dans l'attitude de l'ange de Dürer, la tête sur la main: le *Grotesque V* et l'espèce de Baba Yaga pour un conte érotique et mystérieux, toutes deux de 1965,[22] ainsi que la *Vieille femme* de 1966, donc des débuts de sa carrière; et il y a peut-être un rappel dans *Lange et linceul* de 1973.[23] En effet on aura remarqué que dans les images liées à la mélancolie s'accumulent des objets qui, quelle que soit leur nature, témoignent tous, parfois séparément mais ensemble toujours, de la vanité des choses de ce bas monde. Toute nature morte devient une vanité sous l'œil du mélancolique. Mais Velly pousse cette accumulation au paroxysme, et il est vrai que notre époque – c'est devenu un lieu commun à la limite du supportable aujourd'hui –, est plus propice que celle de Dürer à l'entassement des cochonneries inutiles.

D'abord les objets sont sans forme bien reconnaissable puis, progressivement, l'artiste portraiture des décharges publiques avec casseroles et cuisinières (*Eau de Cologne ma joie,* de 1968), et bien d'autres choses encore, comme dans l'estampe au titre explicite de *Tas d'ordures* (1969), de vieilles bagnoles défoncées comme dans *Senza Rumore I* et *II* et *Paysage aux autos* de 1969 aussi, et ce caractère ne fera que se développer, s'amplifier jusqu'à la fin, la démonstration n'étant plus à faire que Velly est bien de son époque anti-consumériste. Peut-être aurait-il aujourd'hui la satisfaction amère d'être à peu près à la mode.

Maxime Préaud
conservateur général
département des Estampes et de la Photographie
Bibliothèque nationale de France, Paris
12.02.2007

Ed è vero che la malinconia, attraverso l'artista di Norimberga e la sua stampa principale, impregna l'opera di Velly. Raramente in modo diretto: Velly è troppo sottile. Ci sono nondimeno alcune figure nell'atteggiamento dell'angelo di Dürer, la testa appoggiata alla mano: la *Grotesque V* e una specie di Baba Yaga pensata per un racconto erotico e misterioso, tutt'e due del 1965,[22] così come la *Vieille femme* del 1966, e quindi degli esordi della sua carriera; e c'è forse un richiamo anche ne *Lange et linceul* del 1973.[23] In effetti si sarà notato che nelle immagini legate alla malinconia si ammassano oggetti che, quale che sia la loro natura, testimoniano tutti, talvolta separatamente ma insieme sempre, della vanità delle cose di questo vile mondo. Ogni natura morta diviene una vanità agli occhi del malinconico. Ma Velly spinge quest'accumulazione al parossismo, ed è pur vero che la nostra epoca – oggi è diventato un luogo comune al limite del sopportabile –, è più propizia di quella di Dürer all'accumulo di porcherie inutili.

Dapprima gli oggetti hanno forme non ben riconoscibili poi, progressivamente, l'artista ritrae delle vere e proprie discariche pubbliche con casseruole, fornelli (*Eau de Cologne ma joie*, del 1968) e parecchie altre cose ancora, come nella stampa dal titolo esplicito *Tas d'ordures* (1969), di vecchie carcasse d'auto sfondate come in *Senza Rumore I* e *II* e *Paysage aux autos* anch'esse del 1969, e questo aspetto non farà che svilupparsi, amplificarsi fino alla fine, non avendo ormai più da dimostrare che Velly è proprio figlio della sua epoca anti-consumista. Forse oggi avrebbe l'amara soddisfazione di essere quasi alla moda.

Maxime Préaud
Conservatore Generale
dipartimento Stampe e Fotografia
Biblioteca Nazionale di Francia, Parigi
12.02.2007

[1] Bodart, n° 30.
[2] *Maréchal, grabador / graveur. Obra grafica. L'Œuvre gravé, 1967-1994,* Madrid, François Maréchal, 1994.
[3] Maurice Kunel, *François Maréchal aquafortiste*, Liège, Editions de l'Œuvre des artistes, 1931.
[4] Comm. électronique de Pierre Higonnet. Le Maréchal, *Catalogue de l'œuvre gravé, 1956-1985, réalisé avec la collaboration de Gérard Mouizel…,* Paris, Michèle Broutta, 1986.
[5] Didier Bodart, *Jean-Pierre Velly. L'Œuvre gravé, 1961-1980. Catalogue raisonné. Préface de Mario Praz,* Rome, Galleria Don Chisciotte Editore; Milano, Sigfrido Amadeo et Vanni Scheiwiller, 1980. Voir les n° 2 et 23.
[6] Bodart, *op. cit.*, n° 6 et 10.
[7] Ronald G. Kecks, *Ghirlandaio: l'œuvre peint; trad. de Denis-Armand Canal,* Paris, 1996, n° 23.
[8] Bodart, n° 12, 1965.
[9] Bodart, n° 54.
[10] Bodart, n° 24 et 28.
[11] Walter L. Strauss (éd.), *Hendrik Goltzius, 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts,* New York, Abaris Books, 1977, voir les n° 257-260.
[12] Bodart, n° 34, 40, 51, 53.
[13] Giuseppe Appella, *Jean-Pierre Velly. Opera grafica 1964-1990*, Roma, Edizioni della Cometa, 2002, in-4°, voir le n° 81.
[14] Jules Lieure, *Jacques Callot*, Paris, La Gazette des Beaux-Arts, 1924-1927, 5 vol. in-4°, voir le n° 188 (1re version) et le n°1416 (2e version).
[15] Bodart, n° 46.
[16] Bodart, n° 72, 73, 77, 79.
[17] André Barre et Albert Flocon, *La Perspective curviligne, de l'espace visuel à l'image construite… Préface de Georges Bouligand,* Paris, Flammarion, 1967, in-8°, 221 p., ill.
[18] Bodart, n° 43.
[19] Bodart, n° 27, 30, 42.
[20] Bodart, n° 5, qui l'appelle *Groupe de six hommes* et lui donne la date de 1964.
[21] Bodart, n°73.
[22] Bodart, n° 10 et 13.
[23] Bodart, n° 74.

[1] Didier Bodart, *Jean-Pierre Velly. L'œuvre gravé, 1961-1980. Catalogue raisonné. Préface de Mario Praz*, Roma, Galleria Don Chisciotte – Milano, Sigfrido Amadeo e Vanni Schewiller, 1980. Vedi n. 30.
[2] *Maréchal,grabador/graveur. Obra grafica. L'Oeuvre gravé, 1967-1994*, Madrid, François Maréchal, 1994.
[3] Maurice Kunel, *François Maréchal acquafortiste*, Liegi, Editions de l'Oeuvre des artistes, 1931.
[4] Comunicazione elettronica di Pierre Higonnet. Le Maréchal, *Catalogue de l'œuvre gravé, 1956-1985, réalisé avec la collaboration de Gérard Mouizel…,* Paris, Michèle Broutta, 1986.
[5] Bodart, *op. cit.*, nn. 2 e 23.
[6] Bodart, nn. 6 e 10.
[7] Ronald G. Kecks, *Ghirlandaio: l'oeuvre peint*; trad. di Denis-Armand Canal, Paris 1996, n. 23.
[8] Bodart, n. 12, 1965.
[9] Bodart, n. 54.
[10] Bodart, nn. 24 e 28.
[11] Walter L. Strauss (éd.), *Hendrik Goltzius, 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts*, New York, Abaris Books, 1977, vedi i nn. 257-260.
[12] Bodart, nn. 34, 40, 51, 53.
[13] Giuseppe Appella, *Jean-Pierre Velly. Opera grafica 1964-1990*. Roma, Edizioni della Cometa, 2002, vedi n.81.
[14] Jules Lieure, *Jacques Callot*, Paris, «La Gazette des Beaux-Arts», 1924-1927, 5 vol, vedi n.188 (I Versione) e n. 1416 (II versione).
[15] Bodart, n. 46.
[16] Bodart, nn. 72, 73, 77, 79.
[17] André Barre – Albert Flocon, *La Perspective curviligne, de l'espace visual à l'image costruite… Préface de Georges Bouligand*, Paris, Flammarion, 1967.
[18] Bodart, n. 43.
[19] Bodart, nn. 27, 30, 42.
[20] Bodart, n. 5, che lo chiama *Groupe de six hommes*, datandolo 1964.
[21] Bodart, n. 73.
[22] Bodart, nn. 10, 13.
[23] Bodart, n. 74.

Velly, mélancolique

«*Je veux dire que le rat ou l'homme (ça peut sembler assez terrible ce que je dis là, l'homme n'aime pas en général qu'on lui dise la vérité en face) sont absolument égaux… Comme la chauve-souris; ils sont égaux. Le rat égale un et l'homme égale un… Et la plante égale un. C'est tout… la pierre aussi… Le morceau de fer aussi… c'est un. Bien sûr, pour notre petit égoïsme personnel… Il n'y a absolument plus aucun problème pour moi de ce côté-là! Et ça, on le sait, moi je le sais au moins».*

Jean-Pierre Velly
Propos recueillis par Michel Random, entretien du 16 novembre 1982

I La tradition de la gravure

La Mélancolie dans l'art occidental a fait l'objet récemment d'une importante exposition à Paris et à Berlin. En effet, «une fois éteints les artifices du jubilé de l'an 2000, il était temps que l'on reparle de la Mélancolie»,[1] cette humeur ou bile noire, cette langueur, ce *spleen* qui oscille du vague à l'âme à la nostalgie jusqu'à la redoutable psychose maniaco-dépressive. Ce thème, comme il a été amplement démontré lors de cette remarquable exposition, hante toute l'histoire de l'Occident. Mais on sera tenté d'ajouter qu'il existe peu d'exemples d'une œuvre (et par là d'une vie) aussi soumise, du début à la fin, aux rigueurs de l'implacable règne de Saturne que celle de Jean-Pierre Velly.
Angoisse existentielle, voile de lassitude et d'ennui jeté sur le monde, la Mélancolie se décline sur de nombreux modes à travers les siècles. C'est cette humeur qui anime les grands maîtres du passé que Velly admire, et c'est tout naturellement qu'elle s'inscrit dès le début dans l'œuvre de l'artiste. La première gravure répertoriée, le *«Paysage à l'arbre mort»*, de 1961 et aujourd'hui disparue, est déjà un sujet mélancolique.
Le destin de Velly était scellé. Qu'il s'agisse de gravures ou de dessins, d'aquarelles ou d'huiles, il s'exhale de son œuvre (qui s'étend sur une trentaine d'années), un opiniâtre sentiment saturnien, aussi bien par le choix des sujets, l'expression et la gestuelle des figures, par le traitement de la lumière qui confère à ses images cette dimension fantastique. Partout ce sentiment inné de la finitude pénètre les femmes alanguies, les paysages morbides, les noyés inspirés des poésies de Corbière, les arbres secs, les insectes transpercés, les fleurs sur le point de mourir. Les gravures de Velly sont des variations

Velly, melanconico

«Voglio dire che il topo o l'uomo (può sembrare terribile da dire, all'uomo generalmente non piace che gli si dica la verità in faccia) sono assolutamente uguali… Come il pipistrello; sono uguali. Il topo uguale a uno e l'uomo uguale a uno… E la pianta uguale a uno. E così… anche la pietra… Il pezzo di ferro pure… è uno. Ovviamente, per il nostro piccolo egoismo personale… non c'è assolutamente più alcun problema per me, da questo punto di vista! E questo si sa, o almeno io lo so».

Jean-Pierre Velly
Intervista con Michel Random del 16 novembre 1982

I La tradizione incisoria

La Malinconia nell'arte occidentale è stata recentemente oggetto di un'importante mostra a Parigi e a Berlino. In effetti, «una volta spenti gli artifici del Giubileo dell'anno 2000, era tempo che si riparlasse della Malinconia»,[1] questo umore, questa bile nera, questo languore, questo *spleen* che oscilla dallo svago alla nostalgia fino alla temibile psicosi maniaco-depressiva. Il tema, com'è stato ampiamente dimostrato in occasione di tale ragguardevole esposizione, assilla tutta la storia dell'occidente. Ma si sarebbe tentati di aggiungere che esistono pochi esempi di un'opera (e tramite essa di una vita) tanto sottomessa, dall'inizio alla fine, ai rigori dell'implacabile regno di Saturno, quanto quella di Jean-Pierre Velly.
Angoscia esistenziale, velo di stanchezza e di noia gettato sul mondo, la Malinconia si declina secondo numerose modalità attraverso i secoli. È quest'umore che anima i grandi maestri del passato che Velly ammira, ed è con assoluta naturalezza che essa si inscrive fin dagli esordi nell'opera dell'artista. La prima incisione catalogata, il *«Paysage à l'arbre mort»* del 1961, oggi dispersa, è già un soggetto malinconico.
Il destino di Velly era suggellato. Che si tratti d'incisioni o di disegni, di acquerelli o di oli, la sua opera (sviluppata nell'arco di una trentina d'anni) emana un pertinace sentimento saturnino, sia attraverso la scelta dei soggetti, l'espressione e la gestualità delle figure, che attraverso il trattamento della luce, che conferisce alle sue immagini una dimensione fantastica. Ovunque questo sentimento innato di finitezza penetra le languide figure femminili, i paesaggi morbidi, gli annegati ispirati alle poesie di Corbière, gli alberi secchi, gli insetti trafitti, i fiori appassiti. Le incisioni di Velly sono variazioni sul tema

sur le transitoire et l'égalité fondamentale des éléments constitutifs du monde, où maîtrise optique du visible et appréhension de la mort forment une esthétique cohérente du malheur.
Dans un autoportrait au crayon daté de 1987, l'artiste est alors âgé de 44 ans. Il se représente avec des traits exagérément vieillis comme s'il avait vécu un siècle. L'attitude hiératique, le regard sombre et creusé, le pli amer des lèvres, un crâne à peine esquissé, la montre au poignet décharné, tout nous rappelle la brièveté de l'existence. Parvenu au terme de son aspiration à la connaissance, il est résigné par la mesure de ses limites. C'est le regard las de celui qui a retrouvé la sagesse première, et qui vit dès lors dans un exil du désespoir. Vittorio Sgarbi, à propos de ce même autoportrait, écrit en 1988: «L'expression de Velly est celle d'un grand mélancolique. Sur son visage s'imprime le tourment tragique, comme une autobiographie revue à travers l'iconographie de l'Ecce Homo».[2]
«Les mélancoliques sont les malheureux qui pensent, mais l'esprit de l'artiste sait changer les douleurs en œuvre».[3] L'œuvre de Velly se présente comme une longue série de *vanitas*. Le message des vanités hollandaises du XVII[ème] siècle tend à rappeler l'impermanence des choses, l'importance du détachement du monde des sens et des richesses. Mais la complaisance de l'artiste de genre flatte: l'œil recherche la caresse des brocarts, l'éclat des coupes, la volupté des fruits, la douceur des pétales, le réalisme de l'escargot. En noir et blanc, l'ascèse est totale: sans artifice, la soie perd son éclat, le coquillage n'est plus l'illusion d'un coquillage réel, mais l'idée du coquillage, même si les objets sont représentés ici scrupuleusement, voire avec un surcroît de réalité, suivant des perspectives multiples mais parfaitement respectées.
La dislocation et la décomposition des corps, la dégradation due au temps, l'abîme et la chute sont au centre des préoccupations de l'artiste. «Ruines, cadavres, fantômes, monstres et squelettes, sont l'univers mental du mélancolique».[4] On pourrait ajouter à cette liste, les arbres morts, les ciels de tempêtes et les mers déchaînées. On en verra ici à foison. Les planches sont peuplées d'incongruités hallucinantes. Dans des paysages austères au panorama vertigineux, aux perspectives obliques, aux horizons multiples, les visages sont

della transitorietà e l'uguaglianza fondamentale degli elementi costitutivi del mondo, dove maestria ottica del visibile e presentimento della morte formano una coerente estetica della sventura.
In un autoritratto a matita del 1987 – l'artista aveva allora 44 anni – si raffigura con tratti esageratamente invecchiati, come se avesse vissuto un secolo. L'atteggiamento ieratico, lo sguardo ombroso e infossato, la piega amara delle labbra, un cranio appena schizzato, l'orologio sul polso scarnito, tutto ci ricorda la brevità dell'esistenza. Giunto al termine della sua aspirazione alla conoscenza, egli si è rassegnato alla misura dei propri limiti. È lo sguardo stanco di colui che ha ritrovato la saggezza prima e che, da allora, vive in un esilio di disperazione. Vittorio Sgarbi, a proposito di questo stesso autoritratto, scrive nel 1988: «L'espressione di Velly è quella del gran malinconico; il tormento sulla sua faccia si stampa con una punitiva drammaticità, come in una autobiografia passata attraverso l'iconografia dell'Ecce Homo».[2]
«I malinconici sono gli infelici che pensano, ma lo spirito dell'artista sa trasformare il dolore in opera».[3] L'opera di Velly si presenta come una lunga serie di *vanitas*. Il messaggio delle vanità olandesi del Seicento richiama la transitorietà delle cose, il distacco dal mondo dei sensi e delle ricchezze. Ma la compiacenza dell'artista di genere lusinga: l'occhio cerca la carezza dei broccati, lo splendore delle coppe, la voluttà dei frutti, la dolcezza dei petali, il realismo della chiocciola. Nel bianco e nero l'ascèsi è totale: senza artificio, la seta perde la sua lucentezza, la conchiglia non è più l'illusione di una conchiglia reale, ma l'idea di una conchiglia, anche se gli oggetti sono qui rappresentati scrupolosamente, perfino con un sovrappiù di realtà, seguendo prospettive multiple ma perfettamente rispettate.
Lo smembramento e la decomposizione dei corpi, il degrado dovuto al tempo, l'abisso e la caduta sono al centro delle preoccupazioni dell'artista. «Rovine, cadaveri, fantasmi, mostri e scheletri formano l'universo mentale del melanconico».[4] Si potrebbero aggiungere a questa lista gli alberi morti, i cieli burrascosi e i mari in tempesta. Se ne vedranno qui in abbondanza. Le lastre sono popolate di incongruenze allucinanti. Entro paesaggi austeri dai panorami vertiginosi, dalle prospettive oblique, dagli orizzonti molteplici, i volti sono

déformés et les corps anamorphosés, les objets agrandis ou rétrécis à volonté. C'est un monde fantastique à la précision diabolique d'un orfèvre maniaque.
Et si Velly rejoint le *memento mori* tel qu'on l'entendait au XVII[ème] siècle, avec ses vases de fleurs (*Fleurs* 1971, *Vase de fleurs* 1983), ou la présence d'un crâne dans *Débris* (1970), c'est bien d'une vanité contemporaine qu'il s'agit dans *Tas d'ordures* (1969), ou dans *Senza rumore I* et *II* (1969) où quantité d'objets de la vie quotidienne, déchets prématurés de notre civilisation, sont abandonnés dans la nature à perte de vue. Vanité aussi que ces femmes allongées (*Rosa au soleil,* 1968; *Trinità dei Monti,* 1968; les quatre *Métamorphoses,* 1970) qu'il retourne, éventre, dissèque, explose, pour faire voir leur «face» cachée, l'envers des corps. Vanité et mélancolie marchent ici côte à côte, et peu s'en faut qu'elles n'aillent à la rencontre de l'absurde, fruit de cette agitation insensée qu'est la vie.
Le monde sensible est un monde de couleurs et de volumes; mais le noir, le blanc et leur fusion dans le gris, sont bien les teintes de la Mélancolie. En ce sens, la gravure ne serait-elle pas par nature l'art mélancolique?[5] C'est à partir de l'âge de 21 ans que Jean-Pierre Velly se consacre uniquement à l'estampe en noir et blanc. Son œuvre gravé est riche de 97 gravures,[6] gravées d'abord sur zinc puis très vite sur cuivre, et réalisées entre 1961 et 1990. La plupart d'entre elles ont été exécutées de 1964 à 1973, au burin (presque toujours ébarbé), à l'eau-forte et souvent avec une combinaison des deux. Certains cuivres ont été ébauchés ou repris à la pointe-sèche. Il existe aussi deux belles manières noires. L'aquatinte n'apparaît que deux fois sur ses planches. Enfin, *Rondels pour après* (1978) est l'unique estampe dont le tirage a été imprimé en plusieurs couleurs.
À partir de 1971, Velly s'essaie à d'autres techniques, en particulier à la pointe d'argent. Ce sont surtout des portraits réalistes de femmes, d'enfants, de vieux, et quelques paysages. La couleur s'introduira doucement dans son œuvre avec le dessin (mine de plomb aquarellée ou crayons de couleurs dans *Velly pour Corbière* (1978), qui le mènera vers l'aquarelle puis la peinture à l'huile. Mais si le rythme de la production d'estampes ralentit, il ne cessera jamais de graver, et ce jusqu'en 1990, année de sa disparition.

deformati e i corpi soggetti all'anamorfosi, gli oggetti ingranditi o ridotti a volontà. È un mondo fantastico, con la precisione diabolica di un orafo maniacale.
E se Velly si ricollega al *memento mori* così come lo si intendeva nel Seicento, coi suoi vasi di fiori (*Fleurs* 1971, *Vase de fleurs* 1983), o la presenza del teschio in *Débris* (1970), è proprio di una *vanitas* moderna che si tratta nel caso di *Tas d'ordures* (1969), o in *Senza rumore I* e *II* (1969) dove una moltitudine di oggetti della vita quotidiana, scarti prematuri della nostra civiltà, sono abbandonati nella natura, a perdita d'occhio. Vanità anche le donne adagiate (*Rosa au soleil*, 1968; *Trinità dei Monti*, 1968; le quattro *Métamorphoses*, 1970) che egli rivolta, sventra, dissecca e fa esplodere per mostrare la loro "faccia" nascosta. Vanità e melanconia camminano qui fianco a fianco, e poco manca che vadano incontro all'assurdo, frutto di quest'agitazione insensata che è la vita.
Il mondo sensibile è un mondo di colori e di volumi; ma il nero, il bianco e la loro fusione nel grigio, sono proprio le tinte della Malinconia. In questo senso non sarà forse l'incisione l'arte malinconica per eccellenza?[5] È a partire dall'età di ventun anni che Jean-Pierre Velly si consacra esclusivamente all'incisione in bianco e nero. La sua opera è ricca di 97 stampe,[6] dapprima su zinco, poi molto presto su rame, realizzate fra il 1961 e il 1990. La maggior parte è stata eseguita dal 1964 al 1973, a bulino (quasi sempre sbarbato), all'acquaforte e, spesso, con una combinazione di entrambi. Alcuni rami sono stati abbozzati o ripresi a puntasecca. Ci sono anche due belle maniere nere. L'acquatinta non compare che due volte sulle sue lastre. *Rondels pour après* (1978), infine, è l'unica incisione la cui tiratura sia stata stampata a più colori.
A partire dal 1971 Velly si cimenta in altre tecniche, in particolare nella punta d'argento. Si tratta soprattutto di ritratti realistici di donne, bambini, vecchi e di qualche paesaggio. Il colore s'insinuerà dolcemente nella sua opera attraverso il disegno (grafite acquerellata o matite a colori in *Velly pour Corbière* (1978), che lo condurrà verso l'acquerello e poi verso la pittura ad olio. Ma se pure il ritmo della produzione calcografica rallenta, egli non cesserà mai di incidere, fino al 1990, anno della sua scomparsa.

À l'occasion de la présente exposition à la Fondation Il Bisonte, trente-quatre gravures ont été sélectionnées. L'œuvre de Velly forme un ensemble très cohérent tant sur le plan formel que conceptuel. Une œuvre en engendre une autre; un motif ébauché dans l'une s'épanouit dans la suivante. On peut donc envisager une multitude d'approches de ce corpus. L'exposition anthologique des gravures qui s'est tenue au Musée d'Art Roger Quilliot de Clermont-Ferrand en 2003, avait été présentée sous un angle thématique.[7] L'exposition d'aujourd'hui sera abordée sous un angle stylistique. Cette approche consentira la présentation de l'univers de l'artiste en isolant parmi ses gravures des récurrences formelles. Cinq leitmotivs seront mis en valeur, même si ceux-ci s'interpénètrent. Le premier, développé plus en profondeur par Maxime Préaud dans son article (*Un chien qui rêvasse*, pp. 11-16) souligne les liens qui unissent les estampes de Jean-Pierre Velly à la tradition de la gravure, en particulier celle de l'Ecole du Nord et la Renaissance Italienne.

Jean-Pierre Velly à l'époque de sa formation, au début des années soixante, opte pour une expression graphique fidèle à celle de la tradition, avec son bagage technique astreignant. Il fréquente quatre écoles d'art, se forme non seulement auprès de ses professeurs, mais tire aussi ses leçons des maîtres du passé. Il se positionne d'emblée comme un maillon dans la longue tradition de la gravure, ce qui confère à ses œuvres une vocation intemporelle.[8] Il se passionne très jeune pour l'œuvre de Dürer[9] qui va le décider à se consacrer à l'estampe. Ainsi, nous retrouvons dans les gravures de la période française (de 1964 à 1966) des échos de Léonard dans la suite des *Grotesques* (1964-1965), de Bresdin (*Paysage rocheux,* 1965), de Bosch et Schongauer (*Mascarade pour un rire jaune,* 1967), sans oublier Goya (*Chute,* 1965). *Main crucifiée (*1964) et *Etude de pieds en croix* (1965) sont une allusion directe au Retable d'Isenheim de Mathias Grünewald,[10] que l'artiste admirait au plus haut point. On y retrouve toute la tension, la douleur et «l'expressionnisme» de ces chairs torturées.

La composition de *Vieille femme* (1966) et de *La Clef des songes* (1966)*,* scindée en deux, où une femme mûre est parachutée dans le ciel au-dessus d'un paysage vu de très haut, évoque celle de la *Némésis* (la *Grande Fortune,* 1502) d'Albrecht Dürer. *Le Groupe de six*

In occasione di questa mostra alla Fondazione Il Bisonte sono state selezionate trentaquattro incisioni. L'opera di Velly forma un insieme molto coerente sia sul piano formale che concettuale. Un'opera ne genera un'altra; un motivo abbozzato nell'una sboccia nella seguente. Si può dunque prendere in esame il suo corpus secondo una grande varietà di approcci.

L'esposizione antologica dell'opera incisa tenuta al Musée d'Art Roger Quilliot di Clermont-Ferrand nel 2003 era stata presentata da un'angolazione tematica.[7] L'attuale esposizione sarà invece affrontata da un punto di vista stilistico. Tale approccio consentirà la presentazione dell'universo dell'artista isolando fra le sue incisioni le ricorrenze formali. Cinque saranno i *leit-motivs* evidenziati, per quanto essi si compenetrino fra loro. Il primo, sviluppato più in profondità da Maxime Préaud nel suo saggio (*Un cane che sonnecchia*, pp. 11-16) sottolinea i legami che uniscono le stampe di Jean-Pierre Velly alla tradizione incisoria, in particolare a quella della Scuola del Nord e del Rinascimento italiano.

Jean-Pierre Velly all'epoca della sua formazione, agli inizi degli anni sessanta, sceglie un'espressione grafica fedele a quella della tradizione, col suo bagaglio tecnico impegnativo. Egli frequenta quattro scuole d'arte, si forma non soltanto coi suoi professori, ma prende lezioni anche dai maestri del passato. Egli si situa subito come un anello nella catena della lunga tradizione dell'incisione, cosa che conferisce alle sue opere una vocazione atemporale.[8] Si appassiona giovanissimo all'opera di Dürer[9] che lo convince a consacrarsi all'incisione.

Così, nelle stampe del periodo francese (dal 1964 al 1966) ritroviamo echi di Leonardo nella serie dei *Grotesques* (1964-1965), di Bresdin (*Paysage rocheux*, 1965), di Bosch e Schongauer (*Mascarade pour un rire jaune*, 1967), senza dimenticare Goya (*Chute*, 1965). *Main crucifiée* (1964) e *Etude de pieds en croix* (1965) sono un'allusione diretta all'Altare di Isenheim di Mathias Grünewald,[10] che l'artista ammirava in modo assoluto. Vi si ritrova tutta la tensione, il dolore e l'"espressionismo" di quelle carni torturate.

La composizione di *Vieille femme* (1966) e de *La Clef de songes* (1966), scissa in due, dove una donna matura è paracadutata nel cielo al di sopra di un paesaggio visto molto dall'alto, evoca quella della *Nemesi*

hommes (1964*)* répond au *Bain des hommes* (1496). La diablesse[11] *d'Illustration pour un conte* (1965) adopte la célèbre position de *Melencolia I* (1514), mais elle est aussi la contraction de *Job*,[12] gravure de 1509, d'Hans Baldung Grien. Mais ses affinités avec Dürer (et l'Ecole du Nord) vont beaucoup plus loin. Au-delà d'une affinité de style, il s'agit d'une fraternité d'esprit. Ce sont tous deux des mystiques de la nature qui posent le même regard attentif sur le moindre brin d'herbe, les variations du ciel et des nuages, la beauté fragile des insectes.

II Le Réversible

C'est en s'imprégnant de ce vocabulaire hérité des maîtres anciens, que Velly construit son propre langage, véhicule de son introspection personnelle.[13] En renversant les genres classiques (nus, paysages, natures mortes) il renouvelle leur sens. C'est un thème très italien qu'il reprend avec la série des femmes allongées, réalisée pendant son séjour à la Villa Médicis. Dans *Rosa au soleil*, ce chef d'œuvre de 1968, Rosa nue, se coiffe sous un soleil éblouissant; au second plan, son double apparaît comme par effet de miroir. Acéphale, il dévoile ses entrailles, et c'est toute une tuyauterie obscène d'organes, de câbles, de débris qui apparaît au grand jour. Nulle distinction n'est faite entre matière organique et inorganique dans ce déballage, situé dans l'empire du rêve et du cauchemar. Cette scène rappelle sans doute que la beauté extérieure de l'une ne doit pas cacher la réalité de l'autre.

Notons que l'inversion est une des principales caractéristiques de la gravure. L'artiste travaille *à l'envers*, et ce à plusieurs niveaux. Il entaille le cuivre de tous les côtés, le faisant pivoter fréquemment. L'impression du cuivre sous la presse est un travail fait en négatif. Certaines gravures de Velly sont réversibles, et soulignent ainsi l'équivalence fondamentale des éléments, car ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas. *Rechute* (1968) et *Le ciel et la mer* (1969) obéissent à cette loi: dans la première, une nuée de corps chute dans un gouffre infernal. En retournant l'image, ces hommes chutent à nouveau, mais cette fois-ci dans la mer. Cette pièce peut être lue indifféremment dans les deux sens.[14] Dans la seconde, les nuages noirs du ciel sont tellement

(la *Grande Fortuna,* 1502) di Albrecht Dürer. *Le Groupe de six hommes* (1964) corrisponde al *Bagno degli Uomini* (1496). La diavolessa[11] di *Illustration pour un conte* (1965) adotta la celebre posizione della *Melencolia I* (1514), ma è anche la contrazione di *Giobbe*,[12] xilografia del 1509, di Hans Baldung Grien. Ma le sue affinità con Dürer (e la Scuola del Nord) vanno ben oltre. Al di là di un'affinità di stile, si tratta di una fratellanza in spirito. Sono entrambi dei mistici della natura che posano lo stesso sguardo attento sul minimo filo d'erba, le variazioni del cielo e delle nuvole, la fragile bellezza degli insetti.

II Il Reversibile

È impregnandosi del vocabolario ereditato dai maestri antichi che Velly costruisce il proprio linguaggio, veicolo della propria introspezione personale.[13] Sovvertendo i generi classici (nudi, paesaggi, nature morte) egli ne rinnova il senso. È un tema molto italiano quello che riprende con la serie delle donne sdraiate, realizzata durante il suo soggiorno a Villa Medici. In *Rosa au soleil*, capolavoro del 1968, Rosa, la giovane moglie dell'artista, nuda, si pettina sotto un sole abbagliante; in secondo piano compare il suo doppio in un effetto speculare. Acefalo, questo svela le proprie viscere, ed è tutto un assemblaggio osceno di organi, di cavi, di rottami che appare alla luce del sole. Nessuna distinzione viene fatta fra materia organica e inorganica in questa sorta di disimballaggio, collocato nell'impero del sogno e dell'incubo. La scena ricorda senza dubbio che la bellezza esteriore dell'una non deve celare la realtà dell'altro.

Ricordiamo che l'inversione è una delle caratteristiche principali dell'incisione. L'artista lavora *a rovescio,* e ciò a più livelli. Egli incide il rame da tutte le parti, facendolo spesso ruotare. La stampa della matrice di rame sotto il torchio è un lavoro fatto al negativo. Certe incisioni di Velly sono rovesciabili e sottolineano in tal modo l'equivalenza fondamentale degli elementi, perché ciò che è in basso è come ciò che è in alto, e ciò che è in alto è come ciò che è in basso. *Rechute* (1968) e *Le ciel et la mer* (1969) obbediscono a questa legge: nella prima, un nugolo di corpi precipita in un baratro infernale. Rovesciando l'immagine, gli stessi uomini cadono, ma stavolta nel mare. Il brano può essere letto indifferentemente nei due sensi.[14] Nella seconda, le nuvole nere del cielo

tourmentés qu'ils contaminent les moutons de la mer. Dans *Lange et linceul* (1973), le renversement s'opère par une contraction linguistique: les langes sont les premiers vêtements, le linceul le dernier.

III Métamorphose

Le principe féminin symbolise la fluctuante mobilité des choses, le processus naturel de la transformation. Mais ces corps de femmes sont des poupées, des mannequins d'atelier. Leur substance interne éclate au grand jour sous l'effet d'une tempête. Après avoir renversé le thème de la femme allongée pour dévoiler sa réalité cachée, Velly va cette fois éclater ce corps. Dans les quatre *Métamorphoses*, sous l'effet d'un cyclone, une rafale de corpuscules, d'entrailles, de personnages, de formes organiques et géométriques, s'échappe de nus féminins tronqués.

L'unité, en se transformant, ne produit pas une autre unité, comme dans les *Métamorphoses* d'Ovide,[15] mais bien une multiplicité. Dans *Métamorphose I*, cette agglomération d'éléments devient le substrat sur lequel poussent des arbres. Ainsi la mort ne serait pas la fin dernière, mais bien une étape nécessaire à la régénération, au cycle de la vie, tout comme l'hiver, sous nos latitudes, est la période végétative qui précède la germination du printemps. Dans *Métamorphose II,* on assiste à un instantané d'un violent tourbillon de formes et de flammèches, spirale ascendante de la terre vers le ciel. Dans *Métamorphose III,* c'est un courant d'air qui plonge et aspire vers le bas un courant continu de figures féminines et de drapés, tandis que dans *Métamorphose IV,* c'est une vague emportant toute chose qui se brise, et produit à son tour une écume qui monte au ciel. Dans *Les Temples de la nuit* (1979), une femme noyée est portée par des flots mêlés de crânes et d'objets contondants. Ces flots s'élèvent vers une nuée fantastique située dans la partie supérieure, qui libère à son tour la pluie qui alimente la mer. Cette Ophélie s'intègre dans le cycle des régénérations. La mort donne naissance à la vie.

Mais ce passage de l'un au multiple pourrait avoir d'autres significations. En procédant ainsi, Velly éclate le concept de l'unité anthropocentrique, l'unité de référence de chacun de nous. Car c'est la chose la plus difficile que de faire abstraction de soi. Illusoire aussi de penser

sono talmente tormentate che contaminano i cavalloni del mare. Ne *Lange et linceul* (1973), il rovesciamento si opera tramite una contrazione linguistica: le fasce (langes) sono i primi abiti, il sudario l'ultimo.

III Metamorfosi

Il principio femminile simboleggia la fluttuante mobilità delle cose, il processo naturale della trasformazione. Ma questi corpi di donne sono bambole, manichini da *atelier*. La loro sostanza interna risplende alla luce del sole sotto l'effetto di una tempesta. Dopo aver sconvolto il tema della donna sdraiata per svelarne la realtà nascosta, Velly stavolta si accinge a frantumare i corpi. Nelle quattro *Metamorphoses*, sotto l'effetto di un ciclone, una raffica di corpuscoli, viscere, personaggi, forme organiche e geometriche, si sprigionano dai nudi femminili mutilati.

L'unità, trasformandosi, non produce un'altra unità, come nelle *Metamorfosi* di Ovidio,[15] bensì una molteplicità. In *Métamorphose I*, quest'agglomerato di elementi diviene il substrato sul quale crescono degli alberi. Così la morte non sarà la fine ultima, bensì una tappa necessaria alla rigenerazione, al ciclo della vita, proprio come l'inverno, alle nostre latitudini, è il periodo vegetativo che precede la germinazione primaverile. In *Métamorphose II*, si assiste all'istantanea di un violento vortice di forme e di faville, spirale ascendente dalla terra verso il cielo. In *Métamorphose III*, è una corrente d'aria che precipita e trascina giù un flusso continuo di figure femminili e drappeggiate, mentre in *Métamorphose IV*, è un'onda che trascina tutto, si frange e produce a sua volta una schiuma che risale verso il cielo.

Ne *Les Temples de la nuit* (1979), una donna annegata è portata da flutti ingombri di teschi e oggetti contundenti. I flutti si innalzano verso una nube fantastica situata nella parte superiore, che libera a sua volta la pioggia che alimenta il mare. Questa Ofelia si integra nel ciclo delle rigenerazioni. Dalla morte nasce la vita.

Ma il passaggio dall'uno al molteplice potrebbe avere altri significati. Procedendo così, Velly manda in frantumi il concetto dell'unità antropocentrica, unità di riferimento per ciascuno di noi. Poiché prescindere da sé stessi è la cosa più difficile. Illusorio anche pen-

que l'homme soit le centre de la création. Il n'est qu'un élément parmi d'autres, une phase dans le cycle des générations-destructions.

IV Accumulations

L'accumulation est une autre "figure de style" caractéristique de l'art de Jean-Pierre Velly. Cet *horror vacuii,* si propre au fantastique, se développe très tôt dans l'œuvre de l'artiste.
Il grave des amas extraordinaires d'objets, de ruines, ou de personnages, concentrés dans quelques centimètres carrés.
Le *Massacre des Innocents* (1970-1971) est aujourd'hui la plus célèbre de ses gravures; dans cette planche spectaculaire qu'il mit un an à terminer, un paysage s'étend à l'infini; il est constitué de plusieurs milliers de personnages nus courant en tout sens. Ce paysage anthropomorphique et halluciné est baigné d'une lumière de fin du monde.
Mais l'accumulation atteint son paroxysme dans *Un point c'est tout* (1978) où plusieurs centaines d'objets, de personnages et d'animaux sont aspirés vers un seul point de fuite. Comme dans *Enfin* (1973), le chaos n'est qu'apparent. En réalité, l'œuvre est traversée de part en part de ramifications, de réseaux, de sens cachés. En analysant la position des objets dans la gravure, on découvre bientôt que ceux-ci sont liés par des associations morphologiques, linguistiques et sémantiques. Velly a d'ailleurs matérialisé la profusion de ces liens par des cordes, des chaînes de vélo, des câbles, des tuyaux et des poulies. Ce labyrinthe possède son propre système de référence et de symboles.
Ces accumulations de personnages, de plantes, d'animaux et d'objets de la vie courante, forment un véritable cabinet de curiosités. L'œuvre de Velly, par la contemplation de la nature et la remise en question des valeurs et des échelles, nous permet de prendre conscience du monde dans sa totalité.

V Echelles

La *tabula rasa* de Jean-Pierre Velly ne réside donc pas dans son vocabulaire graphique, emprunté aux grands maîtres du passé, mais dans sa faculté de renverser les échelles et les valeurs.
Leur réévaluation est la résultante de cette méditation gravée. Grâ-

sare che l'uomo sia il centro della creazione. Egli non è che un elemento fra gli altri, una fase nel ciclo di generazione-distruzione.

IV Accumulazioni

L'accumulazione è un'altra "figura di stile" caratteristica dell'arte di Jean-Pierre Velly. Questo *horror vacui*, così vincolato al fantastico, si sviluppa molto presto nell'opera dell'artista. Egli incide degli ammassi straordinari di oggetti, di rovine, o di personaggi, concentrati in pochi centimetri quadrati.
Il *Massacre des Innocents* (1970-1971) è oggi la più famosa delle sue incisioni; in questa lastra spettacolare che egli impiegò un anno ad ultimare, un paesaggio si estende all'infinito; è costituito da migliaia di personaggi nudi che corrono in tutte le direzioni. Il paesaggio, antropomorfico e allucinato, è bagnato da una luce da fine del mondo.
Ma l'accumulazione giunge al parossismo in *Un point c'est tout* (1978) dove centinaia di oggetti, di personaggi e di animali sono aspirati verso un solo punto di fuga.
Come in *Enfin* (1973), il caos non è che apparente. In realtà, l'opera è attraversata da parte a parte da ramificazioni, reticolati, significati riposti. Analizzando la posizione degli oggetti nell'incisione, si scopre ben presto che essi sono legati da associazioni morfologiche, linguistiche e semantiche. Velly ha d'altro canto materializzato la profusione di tali legami con corde, catene di bicicletta, cavi, tubi e pulegge. Questo labirinto possiede un sistema di riferimento e di simboli suo proprio.
Le accumulazioni di personaggi, piante, animali e oggetti della vita ordinaria, formano un vero e proprio "gabinetto di curiosità". L'opera di Velly, attraverso la contemplazione della natura e la rimessa in discussione dei valori e delle scale, ci consente di prendere coscienza del mondo nella sua totalità.

V "Scale"

La *tabula rasa* di Jean-Pierre Velly non risiede dunque nel suo vocabolario grafico, improntato ai grandi maestri del passato, ma nella sua capacità di sconvolgere scale e valori.
La loro rivalutazione è la risultante di questa meditazione incisa.

ce au renversement des échelles optiques, Velly concentre dans le même espace l'infiniment petit et l'infiniment grand. Microcosme et macrocosme se confondent.
La notion d'échelle fait son apparition très tôt dans la gravure de Velly; les *Escargots* (1964), posés dans un paysage de falaises, paraissent surdimensionnés; les hommes nus représentés dans *Petit paysage d'Ollioules* (1965) ou dans *Paysage rocheux*, se perdent dans une nature immense à l'aspect souvent inquiétant. L'échelle sociale est représentée dans *Le bas de l'échelle* (1967) où des monstres aux visages altérés, dégradés, nous dévisagent et nous mettent mal à l'aise. Dans *Vase de fleurs* (1983), on assiste à un nouveau renversement de valeur: un bouquet d'orties, d'herbes des champs et de spontanées des bords de route dans un vase, occupe le premier plan, devant un paysage s'étendant à perte de vue. Un décalage s'opère entre les plans car on a perdu l'intermédiaire de la mesure humaine. C'est en regardant attentivement ce bouquet de trois fois rien, qu'on découvre la somptuosité du travail de la nature et par son truchement, celui de l'artiste.
Cette notion est exacerbée dans *Le rat mort* (1986), titrée aussi *Au dernier souffle du rat mourant sous les étoiles*, où dans un raccourci stupéfiant, le rat haï par les hommes se mesure à l'échelle de l'univers. De manière spéculaire, une révolution s'opère sur le spectateur. Il peut alors considérer le monde sous un autre jour et voir enfin la beauté là où il ne l'attendait plus.

*

Velly aura recherché toute sa vie à traduire le mystère, le secret, l'indicible. Très patiemment, il a composé une esthétique de la fin des choses. Car comme le dit justement Vittorio Sgarbi: « *Tout ce qui est, est sur le point de finir… La vraie beauté est seulement ceci: non le néant, mais ce qui est sur le point de disparaître* ».[16] La contemplation sur la disparition et la mort est la condition d'un renouveau. Cette mélancolie positive est fondée sur une analyse, une compréhension et une acceptation de la réalité dans sa globalité qui permet l'admiration de chaque chose, petite ou grande. Le passage

Grazie al sovvertimento delle scale ottiche, Velly concentra nello stesso spazio l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande. Microcosmo e macrocosmo si confondono.
La nozione di scala compare molto presto nell'incisione di Velly; le *Escargots* (1964), posate in un paesaggio di scogliere a picco, appaiono sovradimensionate; gli uomini nudi rappresentati in *Petit paysage d'Ollioules* (1965) o in *Paysage rocheux*, si perdono in una natura immensa dall'aspetto inquietante. La scala sociale è rappresentata in *Le bas de l'échelle* (1967), dove mostri dai volti alterati, abbietti, ci squadrano e ci mettono a disagio. In *Vase de fleurs* (1983), si assiste ad un altro rovesciamento di valore: un mazzo d'ortiche, erbe spontanee da ciglio di strada, dentro un vaso, occupa il primo piano, davanti ad un paesaggio che si stende a perdita d'occhio. Uno sfasamento si verifica fra i piani perché si è perduta l'intermediazione della misura umana. È guardando attentamente questo bouquet fatto di niente che si scopre la sontuosità del lavoro della natura e, per suo tramite, quello dell'artista. La nozione è esacerbata ne *Le rat mort* (1986), intitolata anche *All'ultimo respiro del topo, morente sotto le stelle* dove in uno scorcio stupefacente, il topo odiato dagli uomini si misura con l'universo. In maniera speculare, una rivoluzione si opera anche sullo spettatore. Egli può allora considerare il mondo sotto una luce differente e vedere finalmente la bellezza perfino là dove non se l'aspettava nemmeno.

*

Velly avrebbe cercato per tutta la vita di tradurre il mistero, il segreto, l'indicibile. Molto pazientemente egli ha saputo comporre un'estetica della fine delle cose. Perché come dice giustamente Vittorio Sgarbi: « *Tutto ciò che è, è sul punto di finire… La vera bellezza è soltanto questa: non il nulla, ma proprio ciò che è sul punto di finire* ».[16] La contemplazione sulla sparizione e la morte è una condizione di rinascita. Questa malinconia positiva è fondata su un'analisi, una comprensione ed una accettazione della realtà nella sua globalità che permette l'ammirazione di ogni cosa, piccola o grande che sia.

à la couleur se comprend alors comme un cheminement naturel; le cauchemar en noir et blanc cède la place à de magnifiques dessins de nus, des vases de fleurs délicats, des paysages grandioses, des crépuscules émouvants.

En guise de conclusion, laissons la parole à Jean-Pierre Velly: «*Plutôt que d'un pessimisme, je parlerais volontiers de réalisme. Je dis souvent: «la vie est une histoire merveilleuse qui finit terriblement mal». Nous vivons; Rome est là: l'air est bleu; et quel que soit le pourquoi et le comment cette mystérieuse affaire, un beau jour on meurt. La mort d'un individu est dramatique pour l'individu qui meurt, et relativement peu pour tous les autres. Maintenant, étendons ce concept à l'humanité entière. Que serait la fin de notre monde? L'explosion de la planète terre? Un minuscule accident à l'échelle de l'univers. La condition humaine, c'est le temps. Si nous cherchons à faire abstraction du temps, nous sommes déjà un peu plus libérés. Il me plaît de pouvoir raconter que rien n'est grave, que je vais mourir un jour, mais que l'humanité continuera et même si la vie disparaît un jour sur la terre… C'est une espèce de réalisme qui semble dramatique mais qui en fait ne l'est pas*».[17]

Il passaggio al colore si comprende allora come un progresso naturale; l'incubo in bianco e nero cede il posto a magnifici disegni di nudi, di vasi di fiori delicati, di paesaggi grandiosi, di crepuscoli commoventi.

Per concludere, diamo la parola a Jean-Pierre Velly: «*Piuttosto che di pessimismo, parlerei più volentieri di realismo. Dico spesso: «la vita è una storia meravigliosa che finisce terribilmente male». Noi viviamo; Roma è là: l'aria è tersa e qualunque sia il perché e il come di questa misteriosa vicenda, un bel giorno si muore. La morte di un individuo è drammatica per l'individuo che muore, e relativamente poco per tutti gli altri. Ora, estendiamo questo concetto all'umanità intera. Che sarebbe la fine del nostro mondo? L'esplosione del pianeta terra? Un minuscolo incidente in confronto all'universo. La condizione umana è il tempo. Se cerchiamo di fare astrazione dal tempo, siamo già un po' più liberi. Mi piace poter raccontare che nulla è grave, che un giorno morirò, ma che l'umanità continuerà e anche se un giorno scomparisse la vita dalla terra… È un genere di realismo che sembra drammatico ma che in effetti non lo è*».[17]

[1] Jean Clair, *Mélancolie, génie et folie en Occident*, éditions Gallimard RMN, 2005, p.11.
[2] Vittorio Sgarbi, *Velly oltre Velly ovvero la speranza del niente* (Velly au-delà de Velly, où l'espoir du néant), in *Jean-Pierre Velly*, éditions Galleria Don Chisciotte, 1988, p.3.
[3] Paul Valéry, cité dans *Mélancolie, génie et folie en Occident*, éditions Gallimard, RMN, 2005.
[4] Maxime Préaud, *Mélancolies, Livre d'images*, Editions Klincksieck, 2005, p.42.
[5] La bile noire pourrait être associée par transfert à l'encre du graveur. Jean Starobinski titre sa contribution pour *Mélancolie, folie et génie en Occident*: *L'encre de la Mélancolie* où il compare la bile noire à une «eau forte du Styx intime» (op.cit. p. 24).
[6] Une dizaine d'entre elles sont inédites.
[7] Les thèmes étaient les suivants: *grotesques, paysages, nus féminins et vanités*.
[8] «J'aimerais bien qu'il n'y ait pas de trace, pouvoir enlever de mon travail absolument toute historicité. Ce serait ainsi atteindre à un discours bien plus ample, plus humain. C'est ce que je m'acharne à faire. Quand j'ai un crayon dans les mains, je veux dessiner, saisir la chose la plus anonyme qui soit. Ce serait mon idéal». (*Dialogue de Jean-Marie Drot avec Jean-Pierre Velly*, in «Villa Medici, journal de Voyage», a. III, n. 7-8, éditions Carte Segrete, décembre 1989, pp. 12-15)
[9] «J'ai commencé à graver à quatorze ans à l'École des Beaux-arts et je me suis immédiatement rendu compte que la gravure était pour moi la meilleure façon de m'exprimer, que ce serait ma voie. Mais le choc le plus fort je le reçus quand pour la première fois à la Bibliothèque Nationale de Paris j'ai pu voir et toucher les gravures du grand, de l'insurpassable et sublime Dürer. Ce fut la révélation de ma vie. Et depuis la gravure a été le cauchemar et le rêve de ma vie. La vision en noir et blanc est un fait entièrement mental: ça n'existe pas dans la nature, et dans le noir et blanc se déchaîne toute mon anxiété et ma soif d'expression artistique, sans suivre les modes, ni vouloir à tout prix essayer d'être contemporain. Je le suis déjà suffisamment en restant moi-même avec tout mon bagage d'images et de visions». (Jean-Pierre Velly, propos recueillis par Franco Simongini, *I miei maestri*, in «Il Tempo», Roma, 28 novembre 1980)
[10] Conservé au Musée d'Unterlinden de Colmar.
[11] On ne rappellera pas ici les rapports qui existent entre le Mélancolique et le Malin, évoquons seulement le dicton «Melancholia balneum diaboli» qui fait du mélancolique une proie favorite de Satan.
[12] Reproduit dans Maxime Préaud, *Mélancolies*, éditions Klincksieck, 2005, p. 63. Une diablesse aux seins pendants et mains griffues, tourmente Job assis dans une attitude mélancolique.
[13] «Pour moi, un maître, c'est celui qui a le courage d'aller jusqu'au bout de lui-même. Plus le terrain d'où surgit la pensée est humain et fertile, plus la pensée sera profonde, plus grande sera l'authenticité». (*Dialogue de Jean-Marie Drot avec Jean-Pierre Velly,* op. cit., pp.12-15).

[1] Jean Clair, *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Gallimard RMN, 2005, p.11
[2] Vittorio Sgarbi, *Velly oltre Velly ovvero la speranza del niente*, in *Jean-Pierre Velly*, catalogo della mostra, Galleria Don Chisciotte, Roma 1988, p. 3
[3] Paul Valery, citato in *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Gallimard RMN, 2005.
[4] Maxime Préaud, *Mélancolies, Livre d'images*, ed. Klincksieck, 2005, p. 42.
[5] La bile nera potrebbe essere associata per similitudine all'inchiostro dell'incisore. Jean Starobinski titola il suo contributo a *Mélancolie, folie et Génie en Occident*: *L'encre de la Melancolie*, dove egli paragona la bile nera ad un'«acquaforte dello Stige interiore» (op. cit., p. 24).
[6] Una decina delle quali è inedita.
[7] I temi erano i seguenti: grotteschi, paesaggi, nudi femminili e vanità.
[8] «Mi piacerebbe molto che non ci fosse traccia, poter eliminare dal mio lavoro assolutamente ogni storicità. Significherebbe giungere a un discorso ben più ampio, più umano. È quello che mi accanisco a fare. Quando ho una matita in mano voglio disegnare, cogliere la cosa più anonima che ci sia. Questo sarebbe il mio ideale». (*Dialogo tra Jean-Marie Drot e Jean-Pierre Velly*, in «Villa Medici. Journal de voyage», anno III, n.7-8, dicembre, ed. Carte Segrete, Roma 1989, pp. 12-15)
[9] «Ho cominciato ad incidere all'età di quattordici anni all'Ecole des Beaux Arts e mi sono immediatamente reso conto che l'incisione era per me il modo migliore di esprimermi, che sarebbe stata la mia strada. Ma lo choc più forte l'ho avuto quando per la prima volta alla Biblioteca Nazionale di Parigi ho potuto vedere e toccare le incisioni del grande, dell'insuperabile e sublime Dürer. Questa fu la rivelazione della mia vita. E da allora l'incisione è stata l'incubo e il sogno della mia vita. La visione in nero e bianco è un fatto interamente mentale: essa non esiste in natura e nel bianco e nero si scatenano tutta la mia ansia e la mia sete di espressione artistica, senza seguire le mode né volere ad ogni costo cercare di essere contemporaneo. Lo sono già abbastanza restando me stesso con tutto il mio bagaglio di immagini e di visioni». (Jean-Pierre Velly, parole raccolte da Franco Simongini, *I miei maestri*, in «Il Tempo», Roma 28 novembre 1980)
[10] Conservato al Musée d'Unterlinden di Colmar.
[11] Non si ricorderanno qui i rapporti che esistono fra il Malinconico e il Maligno; evochiamo soltanto il detto «Melancholia balneum diaboli» che fa del malinconico una vittima prediletta di Satana.
[12] Riprodotta in: Maxime Préaud, *Mélancolies*, Klincksieck 2005, p. 63. Una diavolessa dai seni cadenti e dalle mani artigliate tormenta Giobbe seduto in atteggiamento malinconico.
[13] «Per me un maestro è colui che ha il coraggio di andare fino in fondo a sé stesso. Più il terreno da cui nasce il pensiero è umano e fertile, più il pensiero sarà profondo, più grande sarà l'autenticità». (*Dialogo tra Jean-Marie Drot e Jean-Pierre Velly*, op. cit., pp.12-15).

[14] Nous connaissons des exemplaires de *Rechute* signés et numérotés dans les deux sens. Dans le catalogue raisonné compilé par Didier Bodart en 1980, avec la collaboration active de l'artiste, elle est reproduite avec les hommes chutant dans le gouffre. Voir Didier Bodart, *Jean-Pierre Velly. L'Œuvre gravé, 1961-1980*. Préface de Mario Praz, Rome, Galleria Don Chisciotte Editore; Milano, Sigfrido Amadeo et Vanni Scheiwiller, 1980. Voir le n° 46.

[15] Daphné se transforme en laurier (livre I, vers 452-583), Actéon en cerf (livre III, vers 134-255), Arachné en araignée (Livre VI, vers 1-145). Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction de Georges Lafaye, Editions Gallimard, 1992.

[16] Vittorio Sgarbi, op.cit.

[17] *Dialogue de Jean-Marie Drot avec Jean-Pierre Velly*, op. cit., pp.12-15.

[14] Si riscontrano degli esemplari di *Rechute* firmati e numerati in entrambi i sensi. Nel catalogo ragionato compilato da Didier Bodart nel 1980, con la collaborazione attiva dell'artista, essa è riprodotta con gli uomini che cadono nel baratro. Vedi Didier Bodart, Jean-*Pierre Velly. L'Oeuvre gravé, 1961-1980*. Prefazione di Mario Praz, Roma, Galleria Don Chisciotte; Milano, Sigfrido Amadeo e Vanni Scheiwiller, 1980. Cfr. il n. 46.

[15] Dafne si trasforma in alloro (Libro I, versi 452-583), Atteone in cervo (Libro III, versi 134-255), Aracne in ragno (Libro VI, versi 1-145). Ovidio, *Le Metamorfosi*, traduzione di Georges Lafaye, Gallimard, 1992.

[16] V. Sgarbi, op. cit.

[17] *Dialogo tra Jean-Marie Drot e Jean-Pierre Velly*, op. cit., pp. 12-15.

La numérotation des gravures fait référence au catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de Jean-Pierre Velly de Julie et Pierre Higonnet, consultable sur le site www.velly.org. Bodart fait référence au Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de Jean-Pierre Velly, compilé par le professeur Didier Bodart, publié pour le compte des Editions Don Chisciotte, Amadeo Sigfrido e Vanni Scheiwiller, Rome-Milan, 1980

La numerazione delle incisioni fa riferimento al catalogo ragionato dell'opera incisa di Jean-Pierre Velly di Julie e Pierre Higonnet, consultabile sul sito www.velly.org. Bodart fa riferimento al catalogo ragionato dell'opera incisa di Jean-Pierre Velly, compilato dal professor Didier Bodart, pubblicato per le Edizioni Don Chisciotte, Sigfrido Amadeo e Vanni Scheiwiller, Roma-Milano, 1980

Etude de pied en croix, 1965
acquaforte su zinco, ed: 50 es., lastra: mm 246×348 (n° 25; Bodart 23)

Grotesque V, 1965
bulino su zinco, ed: 20 es., lastra: mm 125×108 (n° 12; Bodart 10)

Escargots, 1964
bulino su zinco, ed: 50 es., lastra: mm 91×119 (n° 5; Bodart 3)

Illustration pour un conte, 1965
bulino su rame, ed: 20 es., lastra: mm 239×179 (n° 15; Bodart 14)

Paysage rocheux, 1965
acquaforte su rame, ed: 60 es., lastra: mm 250×195 (n° 28; Bodart 26)

La Clef des songes, 1966
bulino su rame, ed: 57 es., lastra: mm 375×447 (n° 34; Bodart 30)

La Clef des songes, 1966

Un nu féminin, les yeux baissés, est assis en équilibre instable sur quelques planches de bois appartenant à une gigantesque machine volante. Derrière elle s'étend un paysage côtier aux falaises échancrées, au ciel chargé de nuages épais.
Cette femme à l'attitude mélancolique et rêveuse, semble parachutée d'un tableau italien.[1] Elle penche légèrement la tête et son regard est absent. Son ventre, ses cuisses, ses hanches ont des formes abondantes. Ses jambes croisées flottent dans le vide.
Elle s'appuie de son bras droit sur un petit bout de bois à deux doigts de se rompre. Sa main gauche effleure les planches pourries qui forment un banc dont un morceau s'est déjà brisé. Sa chute est imminente, mais elle est indifférente au danger qui la menace.
Cette embarcation de fortune est un vaste système aux multiples composantes. Elle est constituée de sections de tubes métalliques emboîtés les uns dans les autres, de planches de bois, et d'une «grande sphère réservoir contenant des microcosmes».[2] L'ensemble, lié lâchement par des cordes et des racines, occupe les trois-quarts de la planche. Sur cette drôle de machine, des plantes ont poussé (un arbre blanc répond à un arbre noir). Elle plane loin au-dessus d'un paysage austère au ciel tourmenté et aux falaises abruptes. Canalisations, excavations et escaliers trahissent une présence humaine. Sur la falaise gauche, une minuscule inscription se dissimule parmi les rochers: «MON DIEU POURQUOI?». On compte quatre horizons différents dans ce paysage de cauchemar: la première ligne se situe dans le premier tiers inférieur de la gravure. La mer devient les nuages d'un second ciel dans l'angle inférieur droit. Dans la grande sphère réservoir apparaît un troisième paysage composé d'éléments identiques aux précédents, mais ici une digue s'est rompue, et la mer s'engouffre avec fracas dans les profondeurs. Enfin, on aperçoit un quatrième paysage dans une sphère de brique en haut à droite. Ce vaisseau fantôme est relié à un piton rocheux par une amarre, et cette corde nouée au banc donne la mesure de l'altitude vertigineuse où se déroule cette scène.
Cette femme au bord de la chute, la machine hétéroclite, la multiplicité des horizons et le paysage vu en plongée confèrent à l'œuvre

La Clef des songes, 1966

Un nudo femminile, ad occhi abbassati, è seduto in equilibrio precario su alcune assi di legno, parti di una gigantesca macchina volante. Dietro si stende un paesaggio costiero di scogliere frastagliate e cieli carichi di dense nubi.
La donna è in atteggiamento malinconico e sognante; sembra paracadutata qui da un quadro italiano.[1] Piega leggermente il capo e lo sguardo è assente. Il ventre, le cosce, le anche, hanno forme abbondanti. Le gambe incrociate fluttuano nel vuoto. Si appoggia col braccio destro ad una piccola sporgenza del legno, sul punto di rompersi. La mano sinistra sfiora le assi fradice che formano un sedile in parte già spezzato. La sua caduta è imminente, ma lei è indifferente al pericolo che la minaccia.
Questo natante di fortuna è un vasto sistema dalle molte componenti. È costituito da sezioni di tubi metallici incastrati gli uni sugli altri, da tavole di legno e da una «grande sfera-serbatoio contenente dei microcosmi».[2] L'insieme, legato debolmente con corde e radici, occupa i tre quarti della lastra. Sulla strana macchina sono spuntate delle piante (un albero bianco corrisponde ad un albero nero). Essa plana lontano, al di sopra di un paesaggio austero dal cielo tormentato a dalle scogliere a picco. Canalizzazioni, scavi e scale tradiscono una presenza umana. Sul litorale sinistro, una minuscola iscrizione si nasconde fra le rocce: «MON DIEU POURQUOI?» («Dio mio, perché?»). Si contano quattro orizzonti differenti in questo paesaggio da incubo: la prima linea si situa nel primo terzo inferiore della lastra. Il mare diventa le nuvole di un secondo cielo nell'angolo inferiore destro. Nella grande sfera-serbatoio appare un terzo paesaggio composto di elementi identici ai precedenti, ma qui una diga ha ceduto e il mare si riversa con fragore negli anfratti. Infine si scorge un quarto paesaggio in una sfera di mattoni. Il vascello fantasma è ancorato ad un picco roccioso con una gomena e il canapo annodato al sedile dà la misura dell'altezza vertiginosa alla quale si svolge la scena.
Questa donna al limite della caduta, la macchina eteroclita, la molteplicità di orizzonti e il paesaggio visto a strapiombo conferiscono

cette sensation de déséquilibre et de vertige propre au rêve et au fantastique.
Ce burin énigmatique n'est pas sans rappeler la *Némésis* (1501-1503) d'Albrecht Dürer, où flotte au-dessus des nuages une figure allégorique. Dans une position instable, le pied posé sur une sphère, impassible elle est prête à basculer dans le vide. La perspective du paysage vu d'en haut est elle aussi très similaire.
À la rentrée scolaire de 1965, Jean-Pierre Velly intègre l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, suite à l'obtention de la première partie du Concours National de Gravure en taille-douce, dit Prix de Rome. Il s'est préparé à la deuxième partie en gravant au burin pendant l'hiver, *Vieille femme*. Admis à se présenter à la montée en loge, il grave sous clef du 25 février au 8 juillet 1966 *La Clef des songes*, sujet imposé.
Il remporte le premier prix de gravure (avec les félicitations du jury) qui implique un séjour de 40 mois à l'Académie de France à Rome, à la Villa Médicis, dirigée à l'époque par Balthus. Ce séjour sera déterminant pour le reste de sa carrière. Il y poursuivra ses recherches sur le nu féminin, avec les deux *Maternités*, *Maternité au chat*, *Rosa au soleil, Trinità dei Monti*, *Eau de Cologne ma joie* et *Femme allongée*.
Le cuivre est aujourd'hui propriété de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris. Il est conservé à la chalcographie nationale du Louvre.

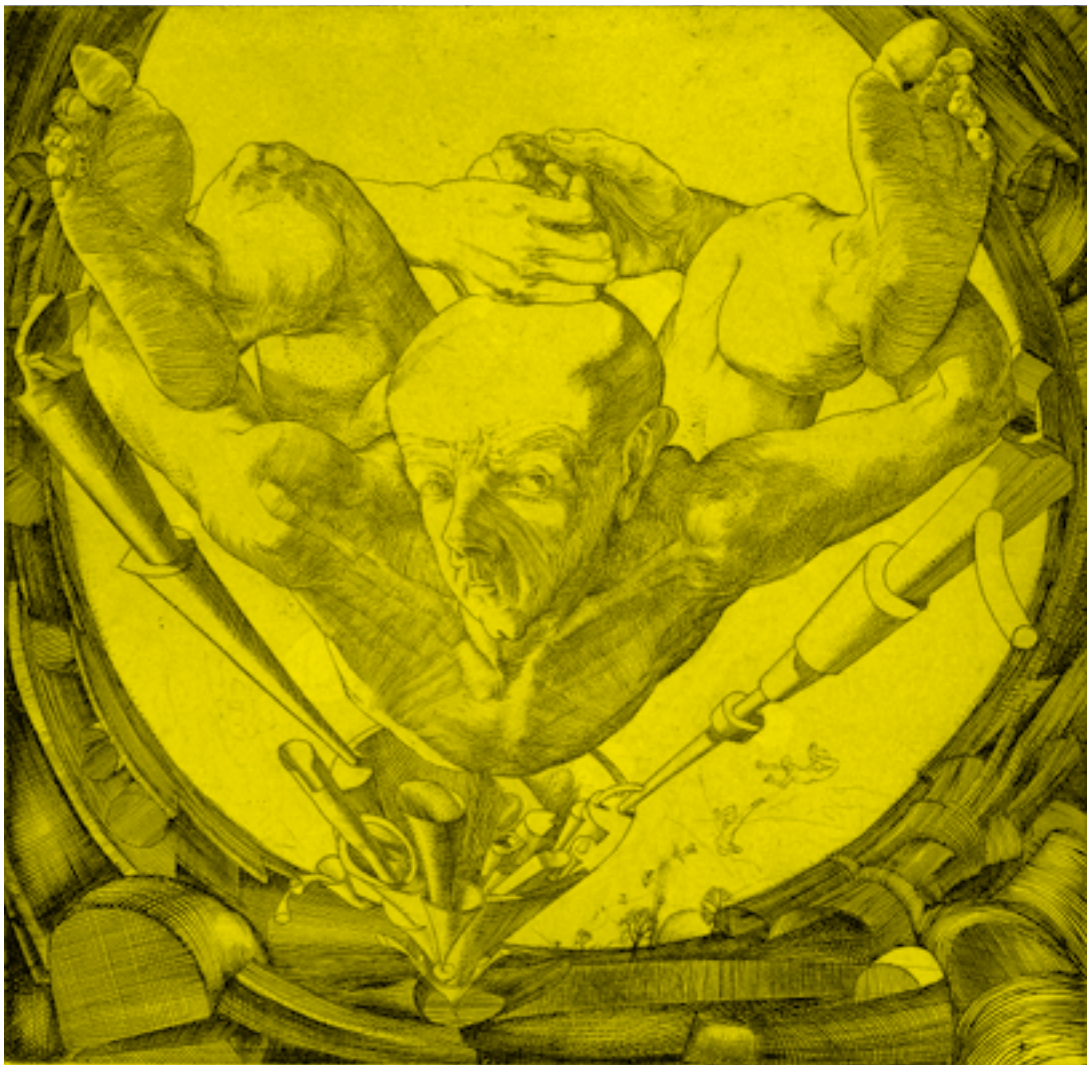
[1] «On la croirait sortie tout droit d'une toile de Pontormo» affirme Jean-Marie Drot. «Oui, répond Velly, elle semble parachutée d'un ciel italien dans un paysage qui, lui, est rigoureusement tout sauf italien. Cela crée un contraste; c'est justement le tout et son contraire. (C'est) le déséquilibre qui est au-dedans de nous, cette sensation d'être toujours sur le fil du rasoir». Jean-Marie Drot, Dialogue avec J.P. Velly, 1989
[2] Selon le catalogue de Didier Bodart, notice 30.

all'opera la sensazione di disequilibrio e di vertigine propria del sogno e del fantastico.
Questo enigmatico bulino è memore della *Nemesis* (1501-1503) di Albrecht Dürer, dove una figura allegorica fluttua al di sopra delle nuvole. In posizione instabile, il piede appoggiato su una sfera, ella rimane impassibile ad oscillare nel vuoto. La prospettiva del paesaggio visto dall'alto è anch'essa molto simile.
Alla riapertura dell'anno accademico 1965, Jean-Pierre Velly viene ammesso all'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi, in seguito alla vittoria nella prima sessione del Concorso Nazionale di Incisione, detto Prix de Rome. Egli si prepara alla seconda sessione incidendo a bulino, durante l'inverno, *Vieille femme*. Ammesso a presentarsi alla "montée en loge", egli incide in completo isolamento, dal 25 febbraio all'8 luglio 1966, *La Clef de songes*, tema richiesto.
Consegue il primo premio per l'incisione (con le felicitazioni della commissione giudicatrice) che comprende un soggiorno di 40 mesi all'Académie de France di Villa Medici, a Roma, al tempo diretta da Balthus. Tale soggiorno sarà determinante per il resto della sua carriera. Egli proseguirà le sue ricerche sul nudo femminile con le due *Maternités*, *Maternité au chat*, *Rosa au soleil*, *Trinità dei Monti*, *Eau de Cologne ma joie* e *Femme allongée*.
Il rame è oggi di proprietà dell'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts di Parigi ed è conservato presso la calcografia nazionale del Museo del Louvre.

[1] «La si crederebbe uscita direttamente da una tela del Pontormo», afferma Jean-Marie Drot. «Sì, risponde Velly, sembra paracadutata da un cielo italiano in un paesaggio che è rigorosamente tutto meno che italiano. Ciò crea un contrasto; è esattamente il tutto e il suo contrario. Lo squilibrio che è dentro di noi, la sensazione d'essere sempre sul filo del rasoio». (*Dialogue de Jean-Marie Drot avec Jean-Pierre Velly*, op. cit.)
[2] Secondo il catalogo di Didier Bodart, *Jean-Pierre Velly. L'œuvre gravé, 1961-1980.* Catalogue raisonné. Prefazione di Mario Praz, Roma, Galleria Don Chisciotte – Milano, Sigfrido Amadeo e Vanni Schewiller, 1980. Nota 30.

Trinità dei Monti, 1968
bulino e acquaforte su rame, ed: 60 es., lastra: mm 285×400 (n° 48; Bodart 43)

Chute, 1965
bulino su rame, ed: 20 es., lastra: mm 193×148 (n° 26; Bodart 24)

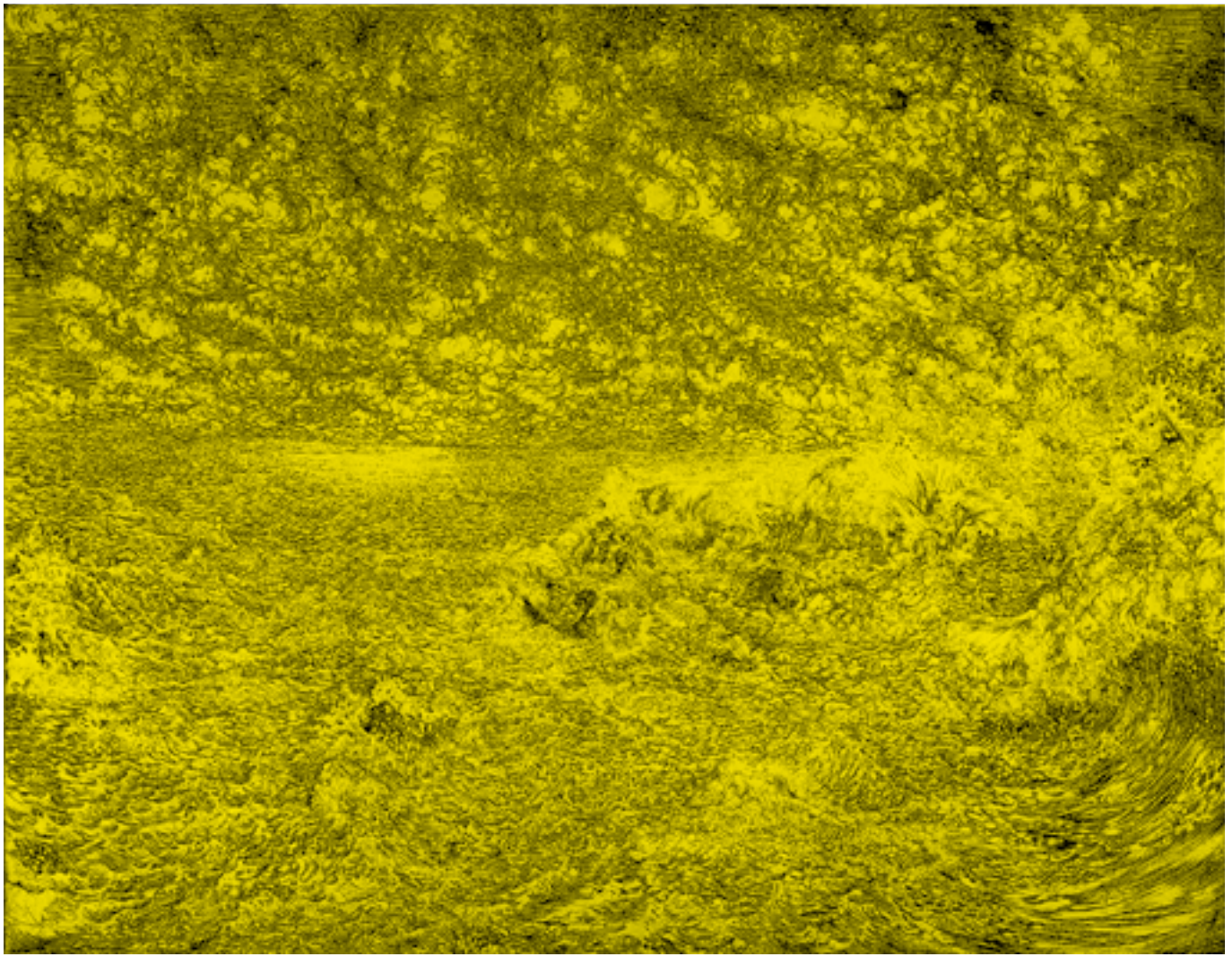


Acrobate, 1966
bulino su rame, ed: 50 es., lastra: mm 168×175 (n° 32; Bodart 28)

Rechute, 1968
acquaforte su rame, ed: 50 es., lastra: mm 180×130 (n° 52; Bodart 46)

Valse lente pour l'Anaon, 1967
acquaforte, bulino su rame, ed: 50 es., lastra: mm 91×119 (n° 44; Bodart 40)

Rosa au soleil, 1968
acquaforte, bulino su rame, ed: 50 es., lastra: mm 335×493 (n° 47; Bodart 42)



Le ciel et la mer, 1969
bulino su rame, ed: 60 es., lastra: mm 300×385 (n° 60; Bodart 54)

Rosa au soleil, 1968

La gravure est divisée en deux espaces superposés. Dans la moitié inférieure, une femme nue est allongée sur un fond vierge. Son corps a des proportions empruntées au canon maniériste: hanches et cuisses puissantes, seins menus. Il est représenté comme vu à travers une lentille déformante. La couche de Rosa est invisible, ce qui rend sa position tendue et inconfortable. Elle retouche un chignon ouvragé dans un geste au raffinement exquis, emprunté à Michel-Ange ou Pontormo. La protagoniste de cette "Vénus dévoilée"[1] est Rosa Estadella, la jeune épouse barcelonaise de l'artiste, qui lui a déjà servi de modèle.
L'absence de repères autour de Rosa est troublante: est-ce une vision? Une apparition?
Son visage est caché, il est tourné vers la partie supérieure de la planche composée d'une forme anthropomorphe féminine allongée à la fois écorchée, géométrisée et mécanisée, sur fond d'un paysage côtier. Elle est constituée d'emboîtement de sphères, de cordages et de tuyaux. Sous le cœur apparaissent les viscères: artères, vaisseaux et tubes relient l'ensemble. Une sphère blanche habitée par une nichée d'oiseaux évoque un ventre que masque en partie un drapé agité par le vent. Cette sphère se trouve dans l'axe du soleil et du ventre de Rosa. À droite, en guise de jambes, des cordes, des papiers découpés et des formes géométriques s'amalgament. Plus loin, une volée de marches guide le regard vers la falaise. Dans l'angle supérieur gauche, se trouvent des têtes au profil monstrueux, un corps entaillé, un livre ouvert, ainsi qu'une ébauche de femme enceinte. Rosa contemple son image inversée réfléchie par un effet de miroir.
À l'arrière-plan, le paysage côtier occupe un espace restreint. Deux falaises encadrent la mer. Juste au-dessus de l'horizon (est-ce l'aube ou le couchant), le soleil éclaire de ses rayons toute la composition. Si ses rayons rappellent ceux de la comète de *Melencolia I* (1514) d'Albrecht Dürer, le croissant de lune qui le traverse évoque *Le Mélancolique* (1596) de Jacob de Gheyn II. Cette scène irréelle se déroule-t-elle de jour, comme l'indique le titre, ou durant une éclipse? Ne serait-ce pas une lumière allégorique nous éclairant sur la na-

Rosa au soleil, 1968

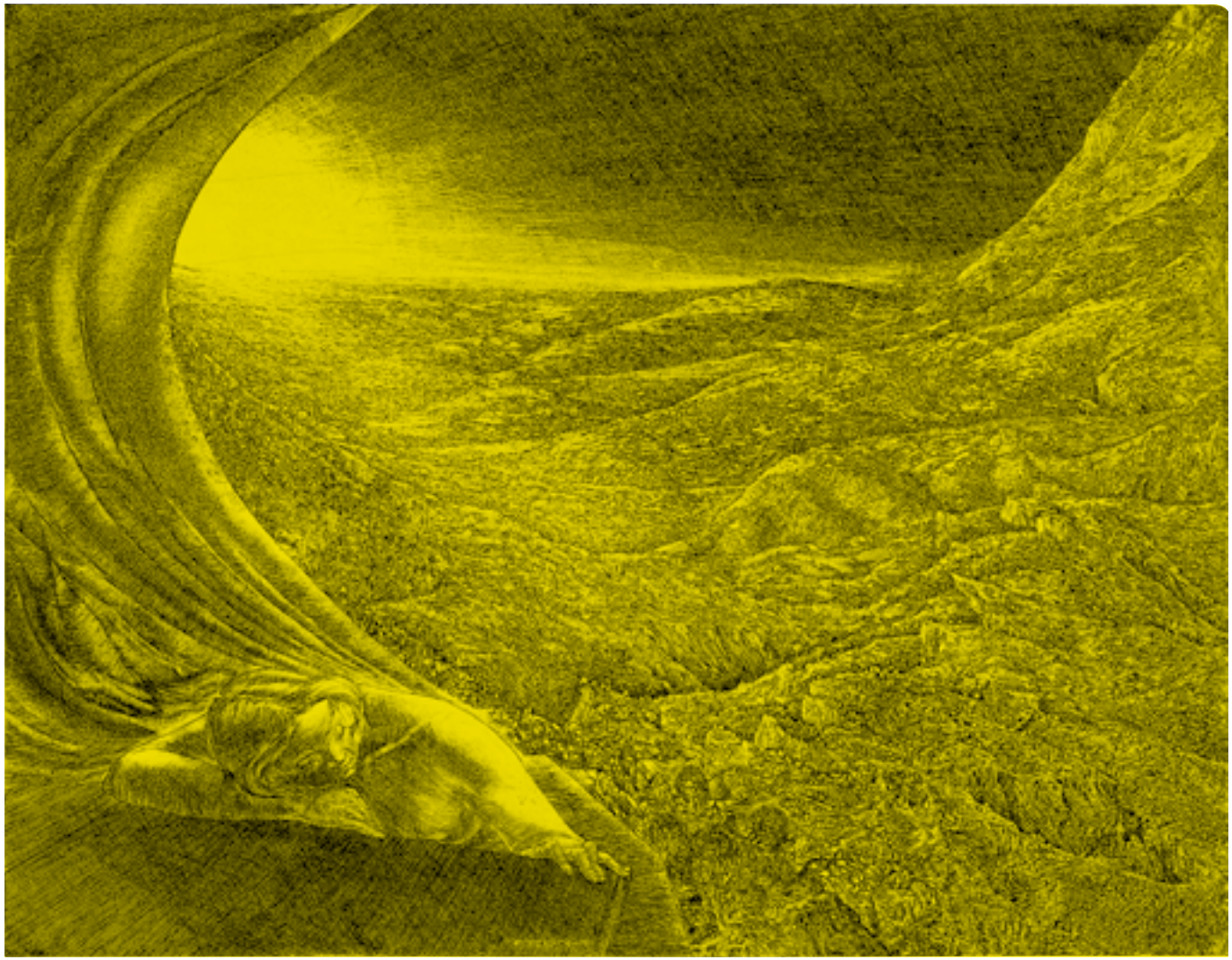
L'incisione è suddivisa in due spazi sovrapposti. Nella metà inferiore una donna nuda è adagiata su un fondo vergine. Le proporzioni del suo corpo sono improntate a canoni manieristi: anche e cosce possenti, seni minuti. È raffigurata come vista attraverso una lente deformante. Il giaciglio di Rosa è invisibile, il che rende la sua posizione tesa e scomoda. Lei si aggiusta l'elaborato chignon con un gesto di raffinatezza squisita, derivato da Michelangelo o dal Pontormo. La protagonista di questa "Venere svelata"[1] è Rosa Estadella, la giovane sposa barcellonese dell'artista, che ha già posato per lui come modella.
L'assenza di riferimenti attorno a Rosa è inquietante: si tratta di una visione? Di una apparizione?
Il suo viso è nascosto, rivolto verso la parte superiore della lastra, occupata da una forma antropomorfica femminile a sua volta adagiata, scorticata, resa geometrica e meccanica, contro lo sfondo di un paesaggio costiero. È costituita da un incastro di sfere, cordami e tubi. Sotto il cuore appaiono le viscere: arterie, vasi sanguigni e tubi legano tutto l'insieme. Una sfera bianca, abitata da una nidiata di uccelli, pare quasi un ventre, celato in parte da un drappo mosso dal vento. La sfera si trova sull'asse che va dal sole al grembo di Rosa. A destra, a guisa di gambe, corde, ritagli di carte e forme geometriche si amalgamano tra loro. Più lontano, una rampa di scale conduce lo sguardo verso la scogliera. Nell'angolo superiore sinistro troviamo teste dai profili mostruosi, un corpo tagliato, un libro aperto, come pure un abbozzo di donna incinta. Rosa contempla la propria immagine rovesciata, riflessa da un effetto di specchio.
Sullo sfondo, il paesaggio costiero occupa uno spazio ristretto. Due scogliere incorniciano il mare. Proprio dal filo dell'orizzonte (è l'alba o forse il tramonto) il sole illumina coi suoi raggi tutta la composizione. Se i raggi ricordano quelli della cometa della *Melencolia I* (1514) di Albrecht Dürer, la falce di luna crescente che attraversa il disco solare evoca *Il malinconico* (1596) di Jacob de Ghein II. Questa scena ideale si svolge di giorno, come suggerisce il titolo, o durante un'eclissi? Non sarà per caso una luce allegorica che ci illumina sulla natura della donna e, per estensione, della bellezza? Jean-Pierre

ture de la femme et par extension de la beauté? Jean-Pierre Velly a ici renversé un grand classique de l'art, la femme allongée et nous dévoile ses intérieurs, comme si pour reconnaître la beauté de l'une, il fallait pouvoir «faire la lumière» sur l'autre, cette lumière de la connaissance indissolublement liée à la mélancolie.
Dans *Rosa au soleil*, exécutée lors de son séjour à la Villa Médicis, Jean-Pierre Velly reprend des éléments de la planche précédente, *Maternité au chat* (1967). Le thème du double et du miroir s'affirmera dans *Trinità dei Monti* (1968). Rappelons que Rosa a mis au monde leur fils Arthur en 1967; la maternité se trouve au centre des préoccupations de l'artiste.

[1] Ce terme se réfère au titre du catalogue «*Vénus dévoilée, La Vénus d'Urbino du Titien*», Snoeck, 2004.

Velly qui ha stravolto un grande tema classico dell'arte – la donna distesa – e ce ne svela l'interiorità, come se per riconoscere la bellezza dell'una, fosse necessario «gettar luce» sull'altra, una luce di conoscenza indissolubilmente legata alla malinconia.
In *Rosa au soleil*, realizzata durante il suo soggiorno a Villa Medici, Jean-Pierre Velly riprende elementi di una sua lastra immediatamente precedente: la *Maternité au chat* (1967). Il tema del doppio e dello specchio si affermerà in *Trinità dei Monti* (1968). Ricordiamo inoltre che Rosa diede alla luce suo figlio Arthur nel 1967; la maternità si trovava dunque in quel momento al centro delle preoccupazioni dell'artista.

[1] L'espressione si riferisce al titolo del catalogo «*Vénus dévoileé, La Vénus d'Urbino du Titien*», Snoeck 2004.



Lange et linceul, 1973
acquaforte, bulino su rame, ed: 60 es., lastra: mm 300×388 (n° 80; Bodart 74)

Maternité au chat, 1967
acquaforte, bulino su rame, ed: 55 es., lastra: mm 255×363 (n° 45; Bodart 41)

Maternité au chat, particolare

Métamorphose I, 1970
acquaforte, bulino e puntasecca su rame, ed: 60 es., lastra: mm 340×248 (n° 66; Bodart 60)

Métamorphose II, 1970
acquaforte, bulino su rame, ed: 60 es., lastra: mm 342×247 (n° 67; Bodart 61)

Métamorphose III, 1970
acquaforte, bulino e puntasecca su rame, ed: 60 es., lastra: mm 346×245 (n° 68; Bodart 62)

Métamorphose I, 1970
Métamorphose II, 1970
Métamorphose III, 1970
Métamorphose IV, 1970

Le thème de la métamorphose s'affirme dans l'œuvre de Jean-Pierre Velly à partir de 1967, date du début de son séjour à la Villa Médicis. Il grave des planches comme *Maternité I*, *Maternité II* et la *Maternité au chat*. Trois ans plus tard, il réalise une série de quatre gravures intitulées *Métamorphose I, II, III et IV*.
L'élément central de trois de ces planches (I, II et IV) est une femme nue tronquée, d'où s'échappent, comme suite à une explosion, une foule d'éléments de formes et de natures diverses: aux débris mécaniques et géométriques se mêlent des organes, des corps, des racines et des tuyaux.
Dans *Métamorphose I*, les éléments sont pris dans une spirale ascensionnelle. Les débris s'agglomèrent en haut à gauche de la planche et servent de support à plusieurs grands arbres.
Un mur de pierre dans le milieu droit de la planche ferme la perspective et délimite le fond vide. Un profil occupe l'angle inférieur gauche.[1]
Dans *Métamorphose II*, le corps tombe dans un gouffre. Il s'en échappent d'innombrables éléments hétéroclites, organiques et géométriques, ponctués de flammèches. Le mouvement général est celui d'un cyclone.
La *Métamorphose III* se présente plutôt comme une cascade de corps, de visages, d'organes et de drapés. Les éléments ne sortent pas d'un corps particulier. Une femme nue chute dans l'angle inférieur droit, accompagnée de visages grimaçants. Au centre, une autre femme nue, enfoncée jusqu'à mi-cuisse dans un cratère fait sa toilette grâce à un tuyau d'où coule une eau abondante provenant du corps étendu d'une troisième femme, apparemment morte. À ses pieds, la silhouette transparente d'une quatrième femme vue de dos est seulement esquissée. Assise sur des marches faites de planches, accoudée sur un oiseau mort, elle contemple le fond immaculé. De nombreux profils peuplent cette planche: ceux de la partie supérieure ont une expression impassible et mélancolique. Au-dessus, des bras

Métamorphose I, 1970
Métamorphose II, 1970
Métamorphose III, 1970
Métamorphose IV, 1970

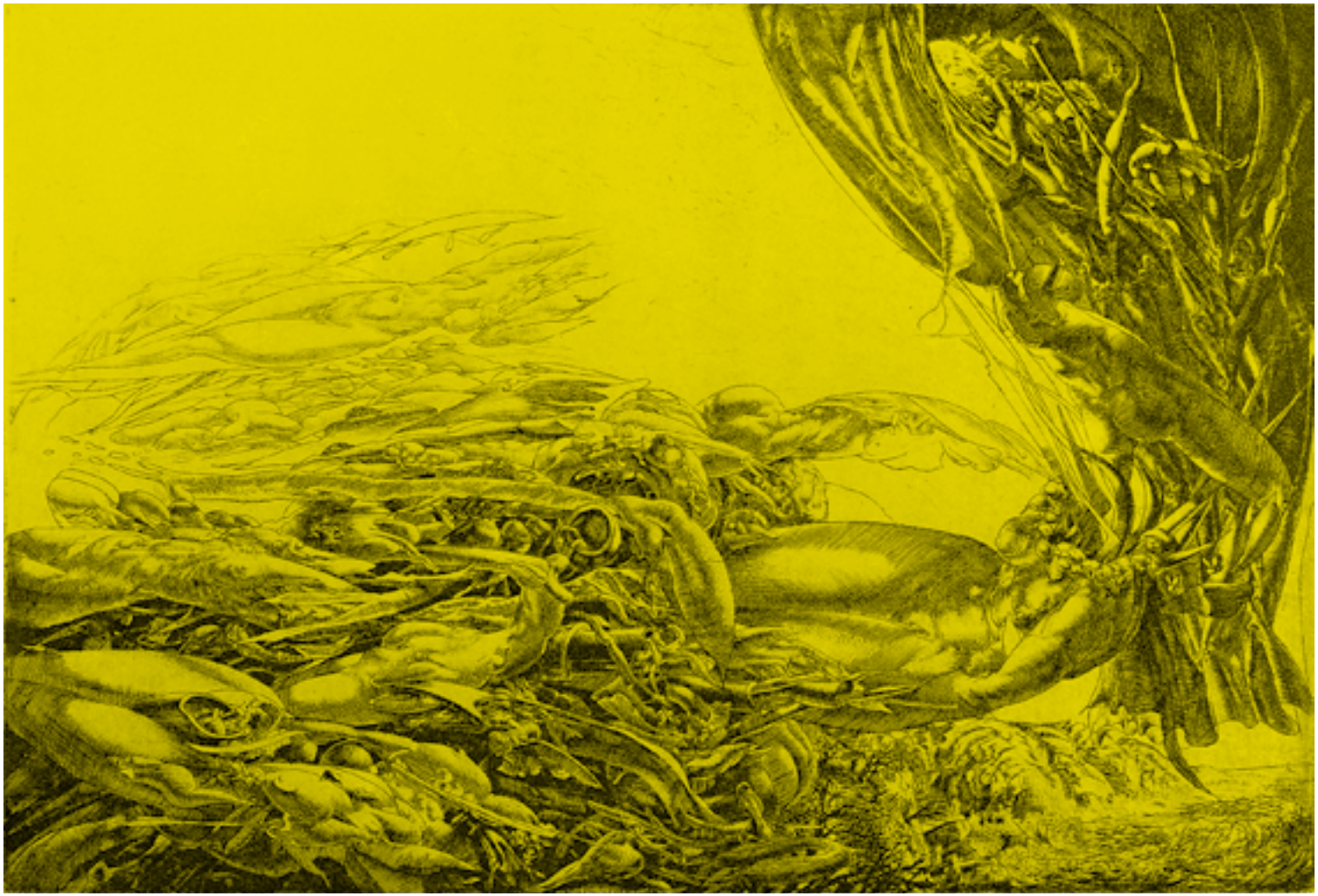
Il tema della metamorfosi si afferma nell'opera di Jean-Pierre Velly a partire dal 1967, data di inizio del suo soggiorno a Villa Medici. Egli incide delle lastre come *Maternité I*, *Maternité II*, e *Maternité au chat*. Tre anni dopo egli realizza una serie di quattro incisioni intitolate *Métamorphose I, II, III e IV*.
L'elemento centrale di tre di queste lastre (I, II, IV) è un nudo di donna troncato, da cui sgorga, come dopo un'esplosione, una moltitudine di componenti di varia forma e natura: ai frammenti meccanici e geometrici si mescolano organi, corpi, radici e tubi.
In *Métamorphose I*, gli elementi sono come attratti in una spirale ascensionale. I rottami si agglomerano in alto a sinistra sulla lastra e servono da supporto a grandi alberi. Un muro di pietra, nella metà destra della lastra, blocca la prospettiva e delimita il fondo vuoto. Un profilo occupa l'angolo inferiore sinistro.[1]
In *Métamorphose II*, il corpo precipita in un baratro. Ne scaturiscono innumerevoli elementi eterocliti, organici e geometrici, punteggiati di fiammelle. Il movimento generale è quello di un ciclone.
La *Métamorphose III* si presenta piuttosto come una cascata di corpi, volti, organi e drappi. Gli elementi non fuoriescono da un corpo in particolare. Una donna nuda cade nell'angolo inferiore destro, accompagnata da volti che si contorcono in smorfie. Al centro, un'altra donna nuda, affondata fino a metà coscia in un cratere, si lava sotto un tubo da cui scende copiosa dell'acqua, proveniente dal corpo disteso di una terza donna, apparentemente morta. Ai suoi piedi, la sagoma trasparente di una quarta donna, vista di schiena, è semplicemente schizzata.
Seduta su gradini fatti di assi, col gomito appoggiato ad un uccello morto, ella contempla il fondo immacolato. Numerosi profili popolano questa lastra: quelli della parte superiore hanno un'espressione impassibile e malinconica. Al di sopra, braccia spuntate dal nulla brandiscono oggetti lunghi e sottili (dei bastoni, un fiore, una torcia

sortis de nulle part brandissent des objets longs et fins (des bâtons, une fleur, une torche éteinte et un serpent). On aperçoit un chat sortant d'une tête et un chat allongé. Un tableau dans le tableau représente une femme vêtue à l'ancienne dans un paysage urbain. Sa réplique sortie du cadre tient une oie en laisse qui se métamorphose à son tour en leurre. Les corps et les visages sont discernables sur les contours extérieurs de l'amas. L'angle inférieur gauche recueille lui des éléments se sédimentant en particules indiscernables. On retrouvera ce procédé dans *Esquisse pour Sédimentation* (1975) et dans une certaine mesure dans *Un point c'est tout* (1978).
Métamorphose IV, se distingue des trois autres par son format horizontal ainsi que par la présence d'un paysage côtier. La composition générale est à l'image des vagues de l'angle inférieur droit. Une femme acéphale allongée s'extrait d'un amas touffu d'organes et de corps féminins anamorphosés. De son corps sont expulsés dans un grand drapé noir d'autres corps, formes organiques et tuyaux. Ils sont comme aimantés par un astre qui ouvre un second horizon dans la gravure.
Dans ses quatre *Métamorphoses*, Jean-Pierre Velly représente une entité qui éclate en milliers d'éléments sans retrouver son unité première. Cet éclatement, cette mort, constitue le substrat d'où émerge une vie nouvelle. On pourrait alors comprendre cette série comme une allégorie du cycle de la vie et de la mort et de leur indissolubilité. Velly met en image la pensée de Tertullien: «Rien ne meurt jamais que ce qui naît. La naissance a une dette envers la mort».[2]
Ces planches sont peut-être aussi une évocation des quatre éléments, qui seraient respectivement la terre (les arbres), le feu (les éléments verticaux en forme de flammèches), l'eau (la femme se lavant, les oies, le serpent) et l'air (l'envol au-dessus d'un paysage vers un autre univers).

[1] Ce profil occupait déjà l'angle inférieur gauche de *Faux carnaval* (1968).
[2] «Mutuum debitum est nativitati cum mortalitate». Tertullien, *De Carne Christi*, chapitre VI, v. 6.

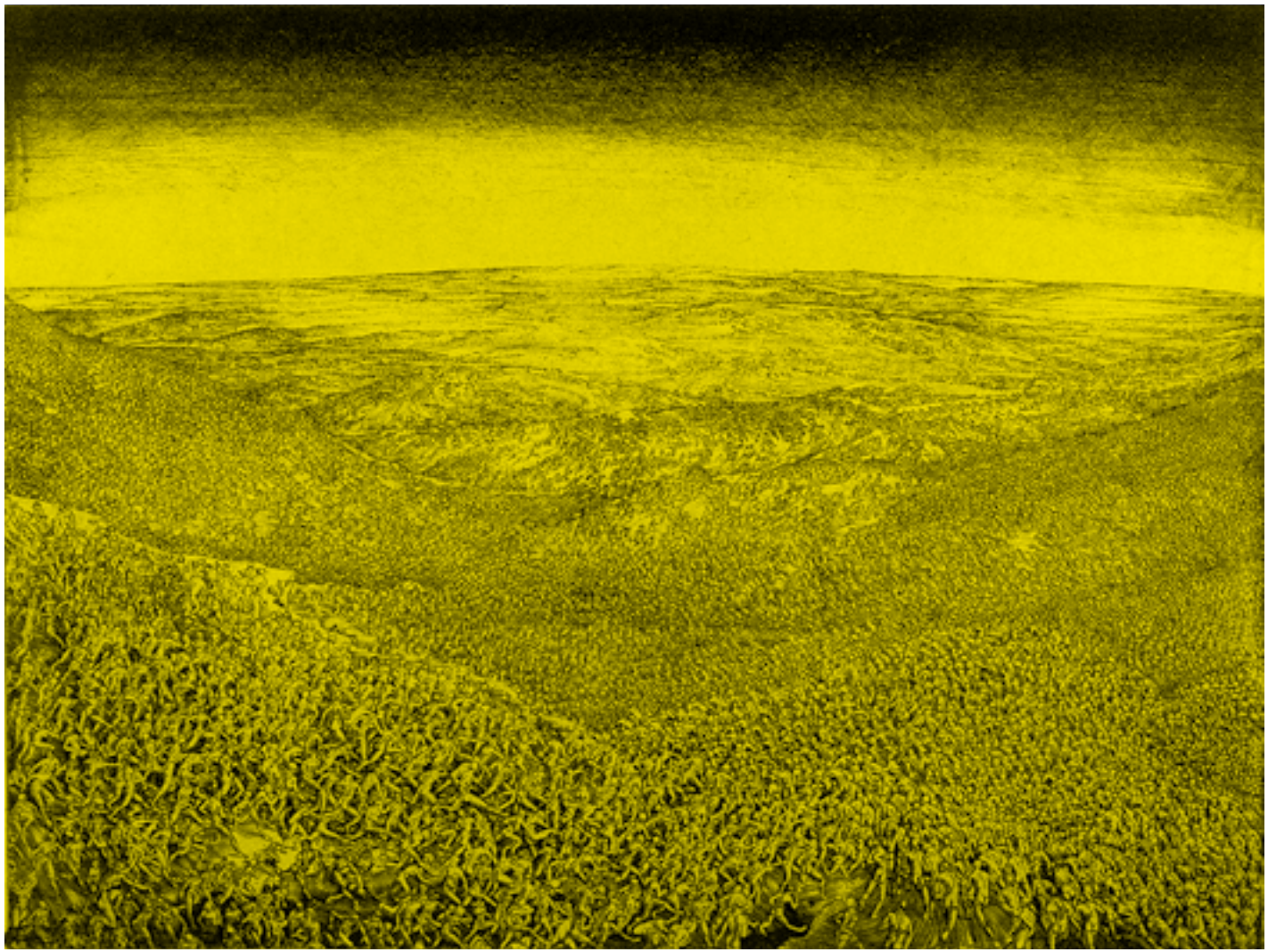
spenta ed un serpente). Si scorgono un gatto che fa capolino da una testa e un altro gatto disteso. Un quadro nel quadro raffigura una donna vestita all'antica, in un paesaggio urbano. La sua copia, uscita dalla cornice, tiene al guinzaglio un'oca che a sua volta si trasforma in un'esca. I corpi e i volti sono ben distinguibili lungo i contorni esterni del mucchio. L'angolo inferiore sinistro raccoglie elementi che si sedimentano in particelle indiscernibili. Ritroveremo questo procedimento in *Esquisse pour Sédimentation* (1975) e in qualche misura anche in *Un point c'est tout* (1978).
Méthamorphose IV si distingue dalle altre tre per il formato orizzontale, così come per la presenza di un paesaggio costiero. La composizione generale è a somiglianza delle onde dell'angolo inferiore destro. Una donna acefala distesa si tira fuori da un ammasso sovraccarico di organi e di corpi femminili soggetti all'anamorfosi. Dal suo corpo vengono espulsi, in un grande drappo nero, altri corpi, forme organiche e tubi. Essi sono come calamitati da un astro che apre un secondo orizzonte nell'incisione.
Nelle quattro *Metamorfosi*, Jean-PierreVelly rappresenta un'entità che rifulge in migliaia di elementi senza giungere a ritrovare la sua unità prima. Questo splendore, questa morte, costituiscono il substrato da cui emerge una vita nuova. Si potrebbe allora interpretare la serie come un'allegoria del ciclo della vita e della morte e della loro indissolubilità. Velly trasforma in immagine il pensiero di Tertulliano: «Ciò che nasce non muore mai. La nascita ha un debito con la morte».[2]
Queste lastre sono forse anche un richiamo ai quattro elementi; rispettivamente terra (gli alberi), fuoco (gli elementi verticali in forma di fiammelle), acqua (la donna che si lava, le oche, il serpente) e aria (l'alzarsi in volo al di sopra di un paesaggio verso un altro universo).

[1] Questo profilo occupava già l'angolo inferiore sinistro di *Faux carnaval* (1968).
[2] «Mutuum debitum est nativitati cum mortalitate». Tertulliano, *De Carne Christi*, capitolo VI, v. 6.

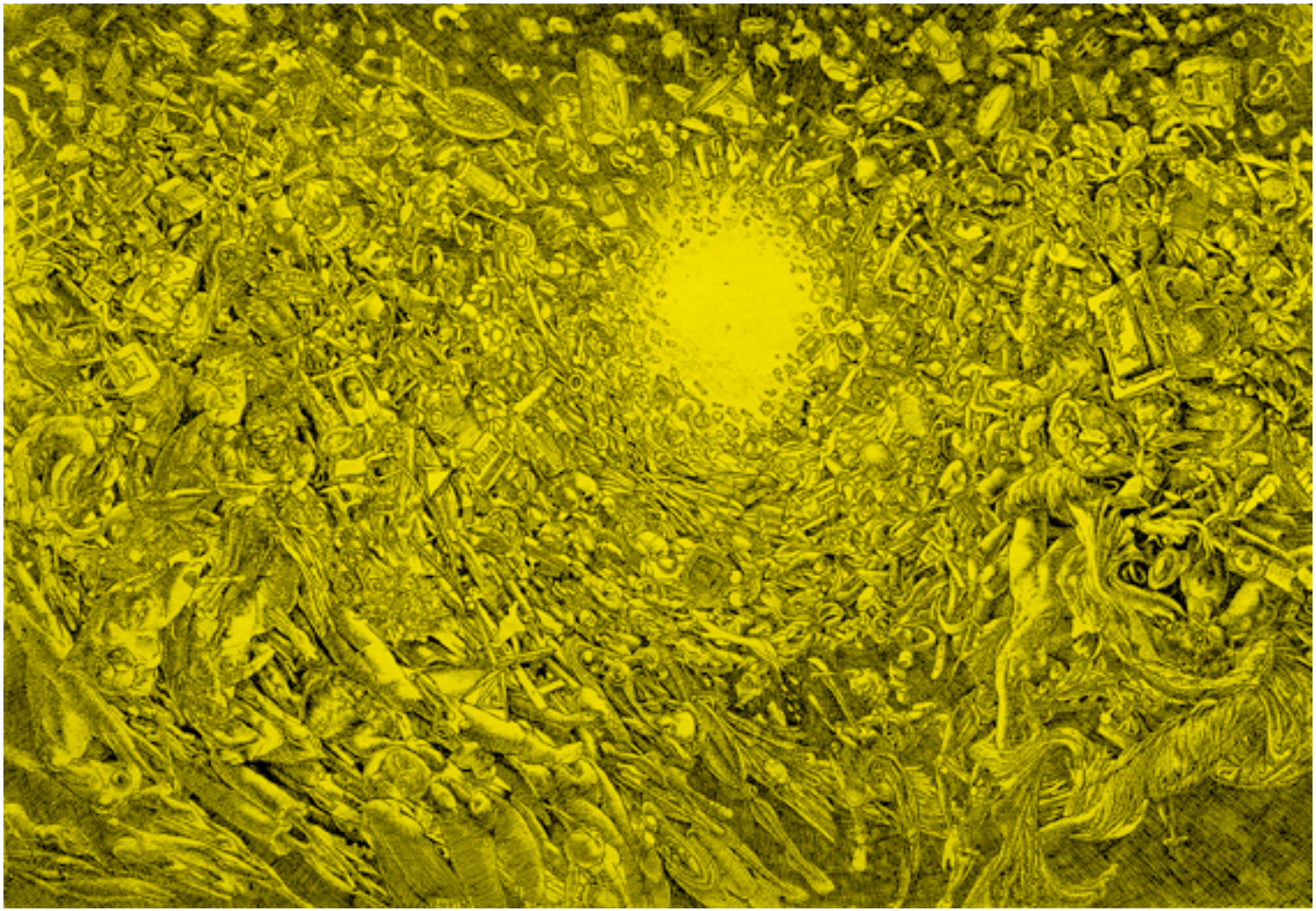


Métamorphose IV, 1970
bulino su rame, ed: 60 es., lastra: mm 173×250 (n° 69; Bodart 63)

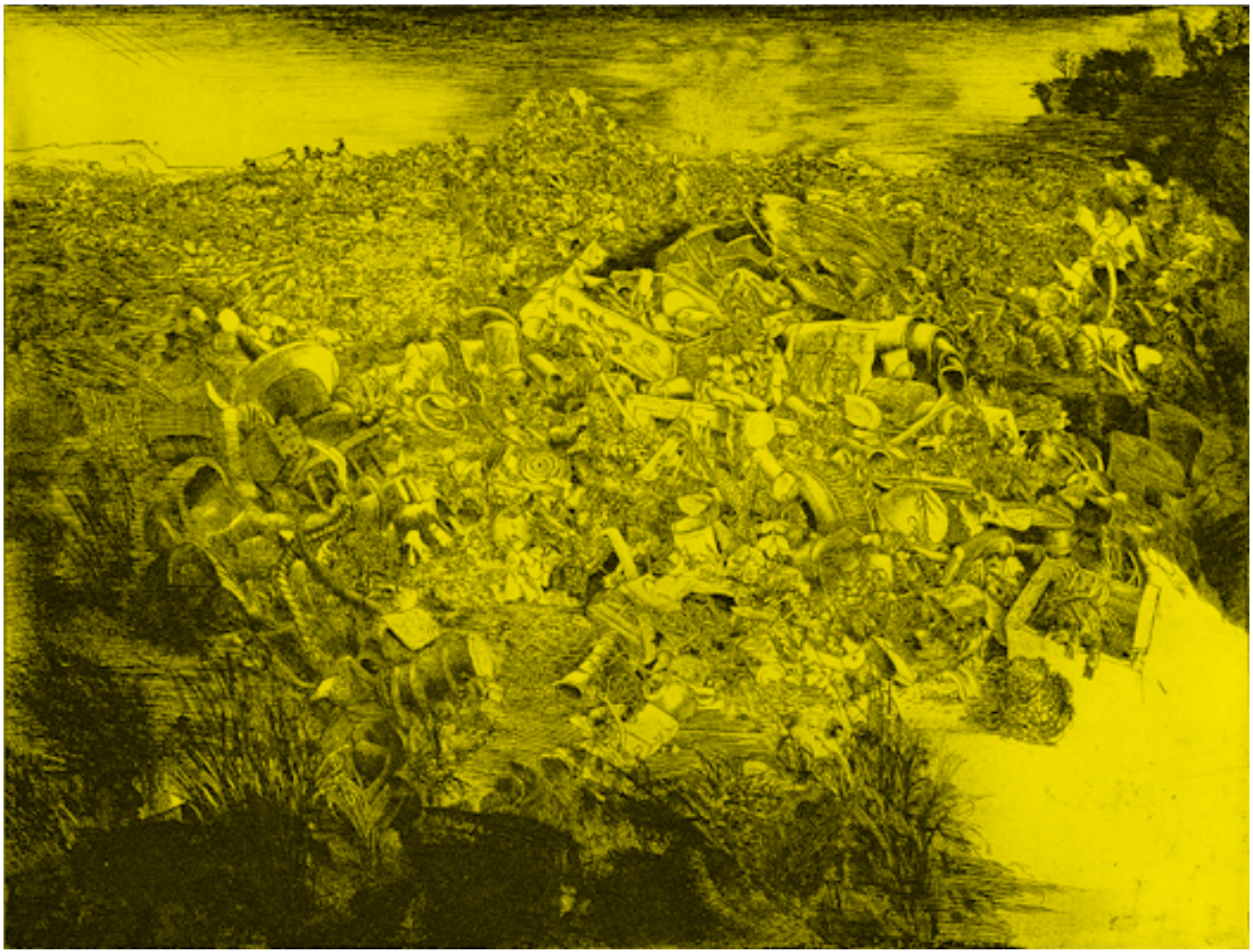
Les Temples de la nuit, 1979
acquaforte, bulino su rame, ed: 100 es., lastra: mm 125×108 (n° 89; Bodart 81)



Massacre des Innocents, 1970-71
acquaforte, bulino su rame, ed: 60 es., lastra: mm 294×392 (n° 70; Bodart 64)

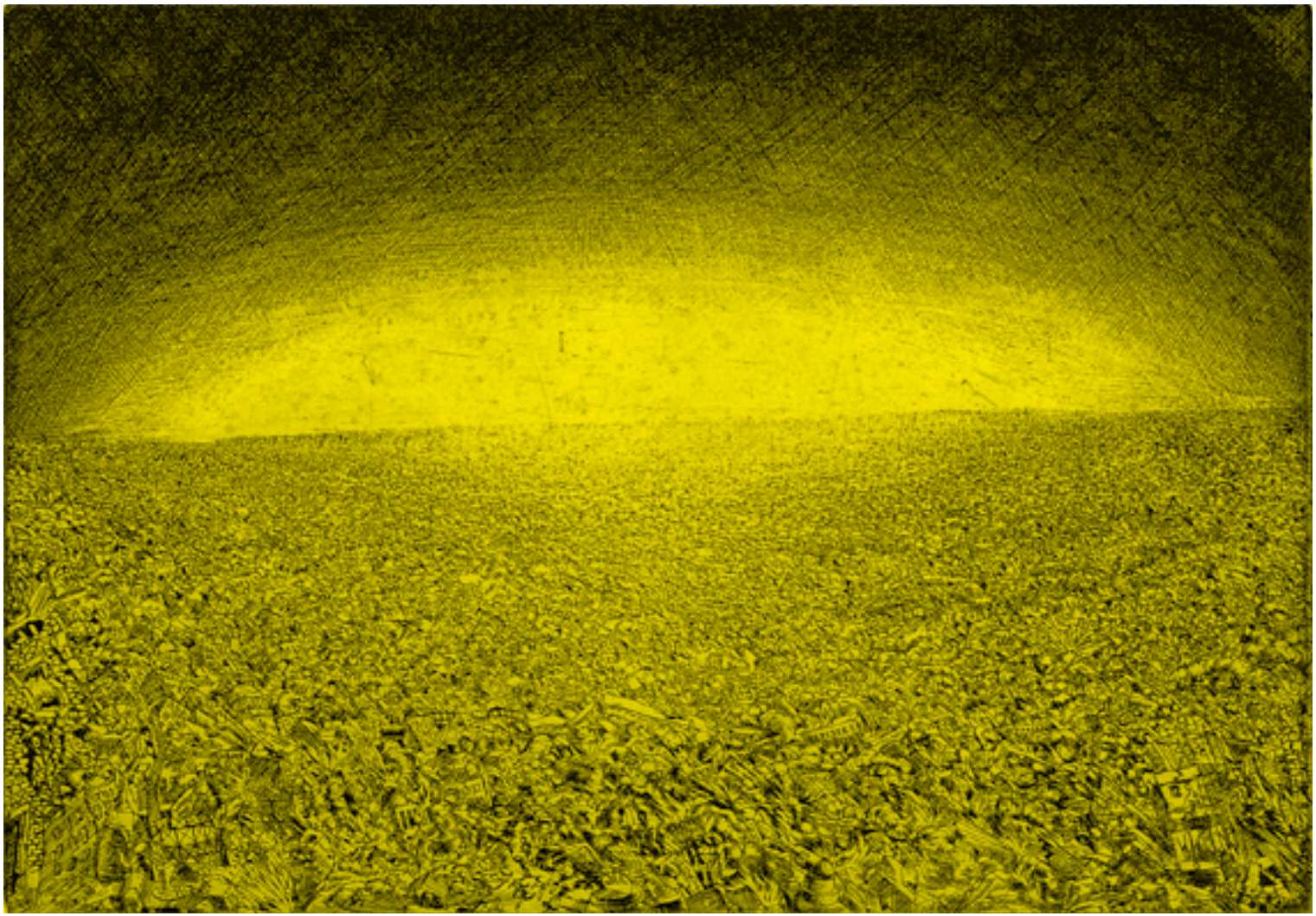


Enfin, 1973
acquaforte, bulino su rame, ed: 60 es., lastra: mm 239×179 (n° 81; Bodart 75)

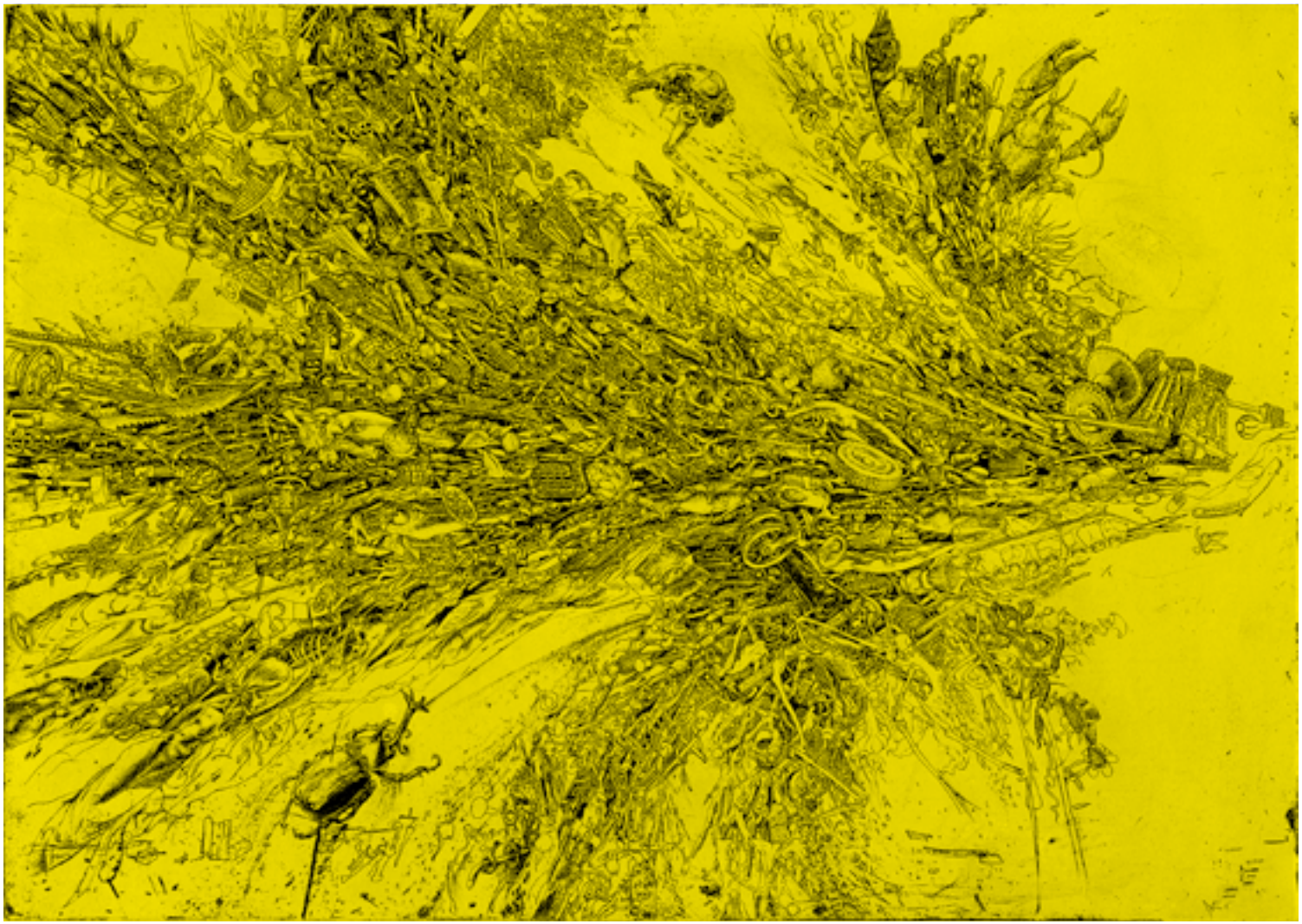


Tas d'ordures, 1969
acquaforte, bulino su rame, ed: 60 es., lastra: mm 297×390 (n° 56; Bodart 50)

Restes, 1980
acquaforte, bulino su rame, ed: 100 es., lastra: mm 145×227 (n° 91)



Ville détruite, 1971
acquaforte su rame, ed: 60 es., lastra: mm 174×240 (n° 74; Bodart 68)



Un point c'est tout, 1978
acquaforte, bulino su rame, ed: 100 es., lastra: mm 345×490 (n° 88; Bodart 80)

Un point c'est tout, 1978

Sur un fond vierge, plus d'un millier d'objets, animaux et personnes sont aspirés vers un point de fuite situé en dehors de la planche. Lampes, machine à coudre, scarabée, marteau, pneu, cordes, ceinture, serpent, mannequin, ossements, organes… À priori, la combinaison de cette rafale d'objets et d'êtres peut sembler incohérente. Afin de souligner leur individualité, chaque élément, même s'il converge vers un même point, est saisi dans une perspective et une échelle qui lui est propre. Dans l'angle supérieur gauche, le journal est disproportionné comparé au landau, et au centre, le pneu est microscopique par rapport à la lampe de poche. Cet amas délirant est d'autant plus surprenant qu'en s'y penchant de plus près, on distingue plusieurs épaisseurs, des profondeurs, des reliefs. L'accumulation est tridimensionnelle.
En s'accordant du temps, et avec patience, il est possible de démêler quelques fils de cet écheveau, de saisir la genèse et l'enchaînement des éléments qui composent cette gravure. Un objet en appelle un autre, par sa forme, son sens ou sa prononciation. En haut à droite, un serpent s'enroule autour d'un pot à crayons. Ce mouvement évoque le dessin de la vis qui le côtoie, ainsi que la spirale du coquillage qui traîne non loin de là, et la coquille d'escargot à demi effacée. Dans l'angle inférieur gauche, des personnages, sans vie ni expression, sont aspirés avec un squelette dont la cage thoracique s'apparente à l'étagère mêlée à cet agrégat.
Les objets peuvent être groupés par rapprochement sémantique: la clé de porte engendre la clé à molette, qui à son tour engendre la clé à sardine; l'ensemble formé par le cartable en cuir, la chaussure et le chapeau obéit à cette même règle. Un oxymoron s'incarne dans les parages du homard, où l'artiste a posé un poids sur une plume.
Les mots jouent un rôle essentiel dans la combinaison de ces éléments: à côté de l'artichaut situé au cœur de la gravure, on trouve un radiateur. Le couple artichaut/chauffage pourrait former le départ d'une comptine. L'hélicon devient l'hélicoptère, et tous deux habitent dans la région des objets hélicoïdaux.

Un point c'est tout, 1978

Su un fondo vergine, più di mille fra oggetti, animali e persone sono risucchiati verso un punto di fuga situato oltre i margini della lastra. Delle lampade, una macchina da cucire, uno scarabeo, un martello, un pneumatico, delle corde, una cintura, un serpente, un manichino, ossa, organi… A priori la combinazione di questa raffica di oggetti e creature può sembrare incoerente. Al fine di sottolinearne l'individualità, ogni elemento, seppur convergente verso un medesimo punto, è colto nella prospettiva e nella scala proporzionale che più gli si addice. Nell'angolo superiore sinistro, il giornale è sproporzionato rispetto alla carrozzina, e al centro, il pneumatico è microscopico in confronto alla torcia tascabile.
Questo ammasso delirante è tanto più stupefacente quanto più, chinandovisi sopra molto da vicino, se ne distinguono i molteplici spessori, le profondità, i rilievi. L'accumulazione è tridimensionale.
Concedendosi del tempo, e con pazienza, è possibile dipanare qualche filo della matassa, cogliere la genesi e la concatenazione degli elementi che compongono l'incisione. Un oggetto ne richiama un altro, tramite la forma, il significato o la fonetica. In alto a destra un serpente si avvinghia attorno ad un portamatite. Questo movimento richiama il disegno della vite che gli sta a fianco, così come la spirale della conchiglia che si trova non lontano da lì e il guscio di lumaca per metà cancellato. Nell'angolo inferiore sinistro, dei personaggi, senza vita né espressione, sono risucchiati insieme ad uno scheletro la cui gabbia toracica si apparenta allo scaffale finito dentro all'aggregato.
Gli oggetti possono essere raggruppati per similitudine semantica: la chiave della porta genera la chiave inglese, che a sua volta genera la chiavetta apriscatole; l'insieme formato dalla cartella in cuoio, la scarpa e il cappello obbedisce alla stessa regola. Un ossimoro si incarna nei pressi dell'astice, dove l'artista ha posato un peso su una piuma.
Le parole giocano un ruolo essenziale nella combinazione di questi elementi: accanto al carciofo, posto al centro dell'incisione, si trova un radiatore. La coppia carciofo-riscaldamento (artichaut-chauffage) potrebbe stare all'inizio di uno scioglilingua, di una filastrocca

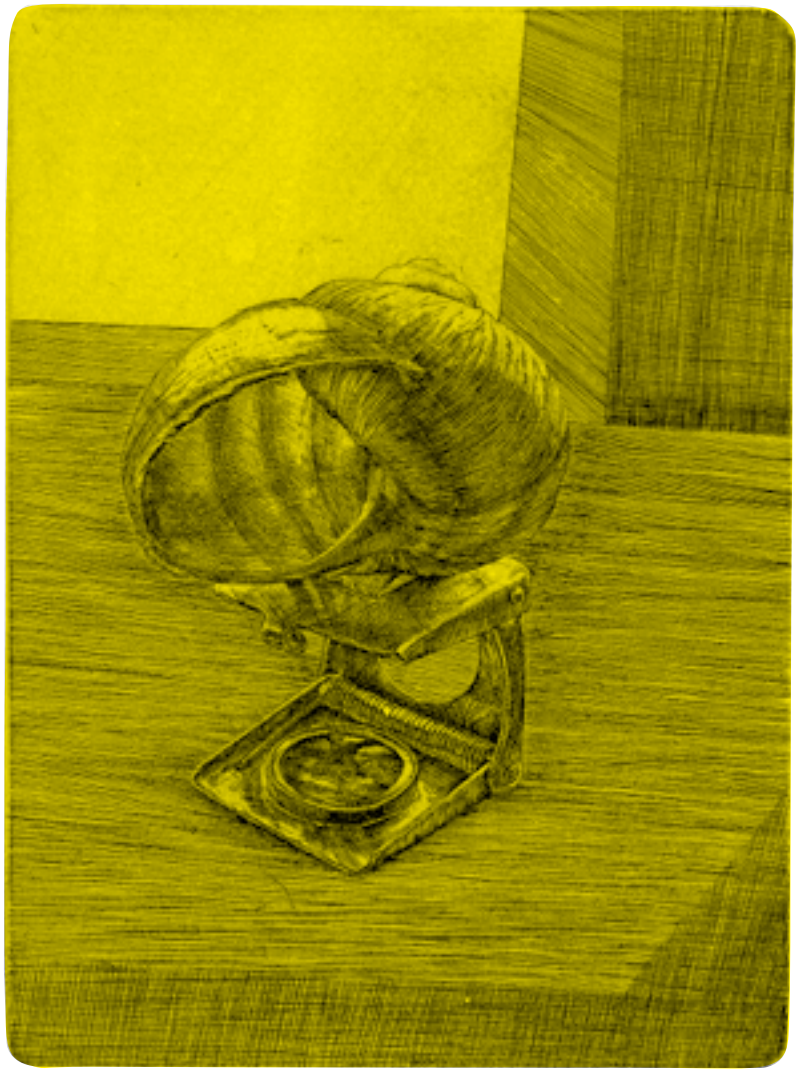
Certains éléments se répondent de part et d'autre de la planche: le scarabée transpercé d'une épingle d'entomologiste appelle l'oiseau cloué sur une planche situé un peu plus haut. Ce motif est décliné à droite, à proximité de l'encrier, avec le criquet épinglé sur un carton, et le homard de l'angle opposé.
De multiples liens unissent donc ces éléments les uns aux autres. Les fils conducteurs sont matérialisés par des cordes ou formes apparentées (fil, cordon de téléphone, tuyau de douche, chaîne de vélo, tentacules) qui parcourent cette œuvre.
Petit à petit, on décèle une géographie secrète des objets; une région s'apparente plutôt à l'enfance (landau, baby-foot, train électrique), une autre à la vie domestique (balai, rouleau à pâtisserie, cafetière, râpe à fromage, couverts, casserole). C'est le roman d'une vie racontée par ces choses condamnées à disparaître. Cette vanité contemporaine est un *Tas d'ordures* (1969) décontextualisé, où humains, objets et animaux se consomment, se consument puis tombent dans l'oubli.[1] L'omniprésence du registre de la vision (paire de lunettes, télescope, appareil photo, ampoule, lampe, compte-fil, loupe) sont autant de clins d'oeils invitant le spectateur à se pencher sur cette œuvre et par son truchement, à voir le monde d'un regard neuf.
Jean-Pierre Velly a travaillé sur cette planche entre 1975 et 1978;[2] A l'origine, elle portait le titre de *Sédimentation*. On peut rapprocher *Un point c'est tout* à la gravure *Enfin* (p. 60), de 1973. Plus autobiographique, on distingue dans un tourbillon d'objets aspiré vers le néant, des éléments liés directement à la vie de l'artiste comme le gâteau d'anniversaire de son fils Arthur qui soufflait cette année-là ses six bougies.

[1] Voir la notice consacrée à *Un point c'est tout,* dans *Les clairs-obscurs de l'âme*, Philippe Nuss, Marie Sellier, Jean-Paul Bath, Editions John Libbey, 2006, pp. 20-21.
[2] Certaines parties de la gravures portent des inscriptions datées: une plaque sur le babyfoot comporte la date du 5 nov 75, la date de péremption de la boîte de "sardines Velly à l'huile de Formello" est le 6/2/76. L'artiste a ainsi semé au sein de son oeuvre des micro-signatures.

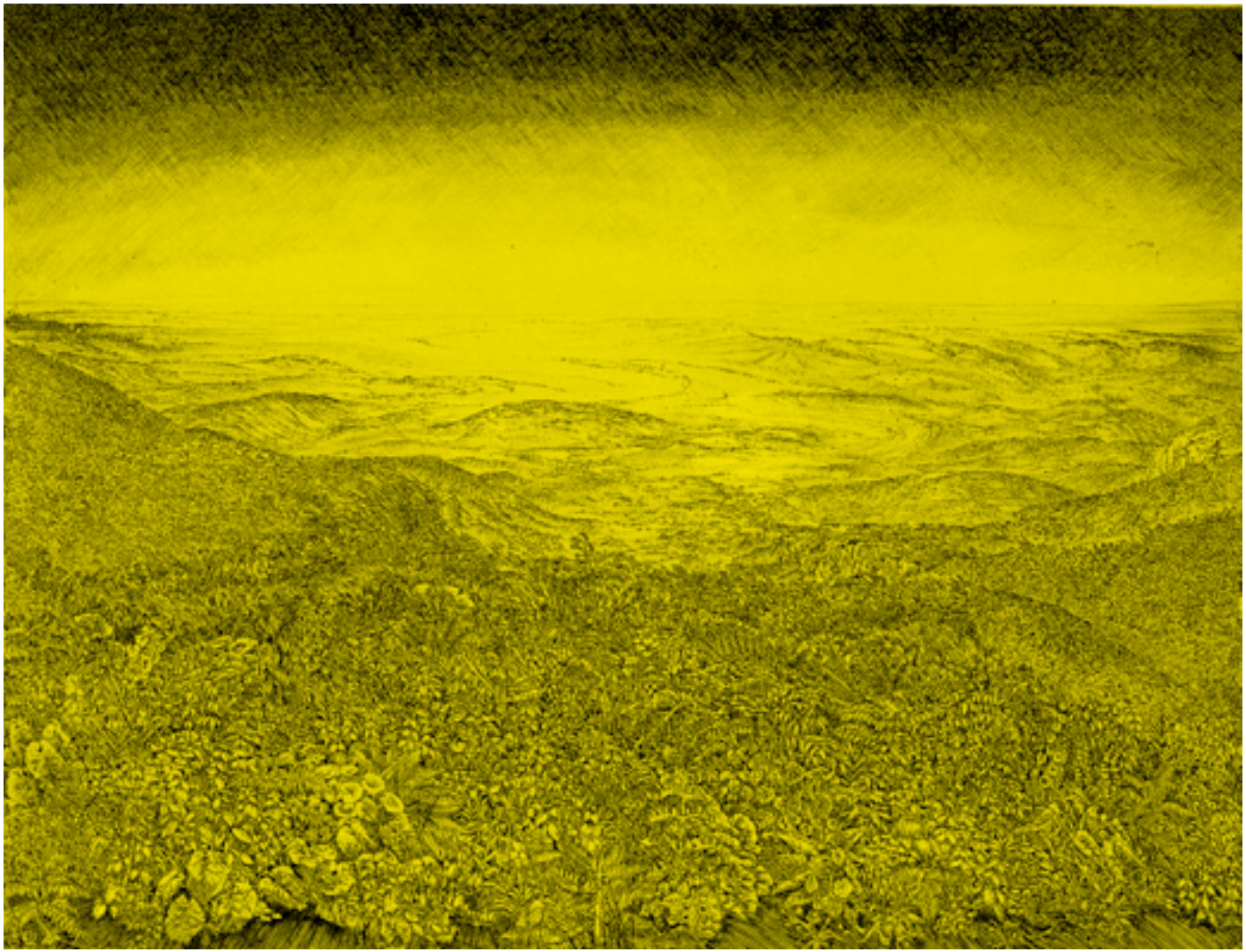
infantile. Il bombardone (hélicon) diventa l'elicottero, e tutti e due abitano nella regione degli oggetti elicoidali.
Alcuni elementi trovano corrispondenze da una parte all'altra della lastra: lo scarabeo trafitto da uno spillo da entomologo richiama l'uccello inchiodato ad un'asse che si trova un po' più in alto. Il motivo si declina ancora a destra, vicino al calamaio, con la cavalletta spillata su un cartone e il gambero dell'angolo opposto.
Differenti legami uniscono dunque gli elementi fra loro. I fili conduttori si materializzano in corde o in forme affini (filo, cavo telefonico, tubo da doccia, catena di bicicletta, tentacoli) che percorrono tutta l'opera. Poco a poco, si svela una geografia segreta degli oggetti; una regione attiene piuttosto all'infanzia (carrozzina, calcetto, trenino elettrico), un'altra alla vita domestica (scopa, matterello, caffettiera, grattugia, posate, casseruola). È il romanzo di una vita raccontata attraverso cose condannate a scomparire. Questa vanità contemporanea è un *Tas d'ordures* (1969) decontestualizzato, dove esseri umani oggetti e animali si consumano, si logorano per poi cadere nell'oblio.[1] L'onnipresenza del registro della visione (paio di occhiali, telescopio, macchina fotografica, lampadina, contafili, lente d'ingrandimento) sono altrettante strizzatine d'occhio che invitano lo spettatore a chinarsi sull'opera e, col suo viatico, a vedere il mondo con sguardo nuovo.
Jean-Pierre Velly ha lavorato alla lastra fra il 1975 e il 1978;[2] originariamente essa portava il titolo di *Sédimentation*. *Un point c'est tout* può essere accostata all'incisione *Enfin* (p. 60), del 1973. Più autobiografica, dentro un nugolo di oggetti calamitati verso il nulla, si distinguono degli elementi direttamente legati alla vita dell'artista, come la torta di compleanno del figlio Arthur, che proprio quell'anno soffiava su sei candeline.

[1] Vedi la scheda dedicata a *Un point c'est tout*, in *Les clairs-obscurs de l'âme*, Philippe Nuss, Marie Sellier, Jean-Paul Bath, Editions John Libbey, 2006, pp. 20-21.
[2] Alcune parti dell'incisione recano delle iscrizioni datate: una placca sul calcetto reca la data del 5 novembre 1975; la data di scadenza della scatola di "sardine Velly à l'huile de Formello" è il 6/2/76. L'artista ha così disseminato di micro-firme tutta l'opera.

Le bas de l'échelle, 1966
acquaforte su rame, ed: 50 es., lastra: mm 117×119 (n° 36; Bodart 32)



Escargot et compte-fil, 1971
bulino su rame, ed: 60 es., lastra: mm 126×94 (n° 73; Bodart 67)



Paysage plante, 1971
acquaforte, bulino su rame, ed: 60 es., lastra: mm 298×387 (n° 72; Bodart 66)

Vase de fleurs, 1974-83
acquaforte su rame, ed: 100 es., lastra: mm 248×170 (n° 82)

Vase de fleurs, 1983

Un bouquet est placé dans un verre sur un rebord de pierre. Ce rebord donne sur un paysage inhabité s'étendant jusqu'à l'horizon. Les arbres qui s'amenuisent donnent la mesure de l'espace. Dans l'angle inférieur droit, on discerne une falaise, suivie de collines s'estompant en une plaine prolongée par la mer. Un ciel vaporeux occupe la majorité de l'arrière-plan. Il est habité par une lumière surnaturelle. Cette gravure offre une double vision où le très proche côtoie l'infini. On voit en détail les plantes qui constituent ce bouquet et on discerne en même temps l'ébauche des arbres disséminés dans le lointain. Cette absence de transition est déstabilisante. Velly a opéré ce changement d'échelle si caractéristique de son travail. On retrouvera une composition similaire dans *Le rat mort* (1986), ou *L'Ombre, la lumière* (1990).

Il ne s'agit pas de fleurs fraîchement coupées. D'ailleurs, à y bien regarder, ce vase ne contient presque aucune fleur. Orties, ronces, graminées, baies vénéneuses, ce bouquet est composé de mauvaises herbes, de spontanées qui ont élu domicile sur les bords de route, fruit des promenades de l'artiste dans la campagne romaine. Certaines sont fanées, d'autres ont depuis bien longtemps dépassé le stade de la floraison et offrent au spectateur leurs fruits ou leurs graines prêtes à s'envoler.

Ces «mauvaises herbes» placées dans un vase acquièrent un caractère exceptionnel. La dentelure des feuilles d'orties prend du relief, exaltée par la lumière du soleil; les herbes se penchent avec élégance dans le vide et les baies deviennent des constellations. Grâce à cette mise en valeur de l'ordinaire, Velly dévoile la beauté là où on ne l'attend pas. Le changement d'échelle optique conduit au changement d'échelle de valeur. Les spontanées sont comparables aux orchidées, aux tulipes ou aux pivoines: il suffit de prendre le temps de les regarder. Comme pour souligner ce message, le soleil placé derrière le vase le nimbe de lumière et auréole les plantes. Les oubliés, les parents pauvres retrouvent leur dignité perdue.

Lors d'un entretien avec Michel Random,Jean-Pierre Velly dit: «la prochaine fois que je dois offrir un bouquet de fleurs à une femme

Vase de fleurs, 1983

Un mazzo di "fiori" è stato sistemato in un bicchiere, su una balaustra di pietra affacciata su un paesaggio disabitato che si estende fino all'orizzonte. Gli alberi che si assottigliano ci danno la percezione dello spazio. Nell'angolo inferiore destro si distingue una scogliera, seguita da colline sfumanti in una pianura che si prolunga nel mare. Un cielo vaporoso occupa la maggior parte dello sfondo, ove dimora una luce soprannaturale. L'incisione offre una duplice visione, nella quale il vicinissimo si affianca all'infinito. Si vedono in dettaglio le essenze che costituiscono il mazzo e si distingue nel contempo l'abbozzo degli alberi disseminati in lontananza. Questa mancanza di transizione è destabilizzante. Velly ha operato un cambiamento di scala dimensionale pienamente caratteristico del suo lavoro. Ritroveremo una composizione simile in *Le rat mort* (1986) o ancora in *L'Ombre, la lumière* (1990).

Non si tratta di fiori recisi di fresco. D'altro canto, a ben guardare, il vaso non contiene quasi per niente dei fiori. Ortiche, rovi, graminacee, bacche velenose, è un mazzo composto da erbacce, erbe spontanee che hanno eletto il proprio domicilio ai bordi della strada, frutto delle passeggiate dell'artista nella campagna romana. Certe sono appassite, altre hanno superato già da un bel po' la fase della fioritura e offrono allo spettatore i loro frutti gonfi di semi pronti a levarsi in volo.

Queste «erbacce» sistemate in un vaso acquistano un carattere eccezionale. La dentellatura delle foglie d'ortica prende rilievo, esaltata dalla luce del sole; le erbe pendono con eleganza nel vuoto e le bacche diventano quasi costellazioni. Grazie alla rivalutazione dell'ordinario, Velly svela la bellezza là dove non ce l'aspettiamo. Il cambiamento di scala ottica conduce al cambiamento della scala dei valori. Le erbe spontanee sono paragonabili alle orchidee, ai tulipani o alle peonie: basta concedersi il tempo di contemplarle. Come a voler sottolineare questo messaggio, il sole piazzato proprio dietro al vaso lo avvolge in un nimbo di luce e aureola le piante. I dimenticati, i parenti poveri ritrovano la loro dignità perduta.

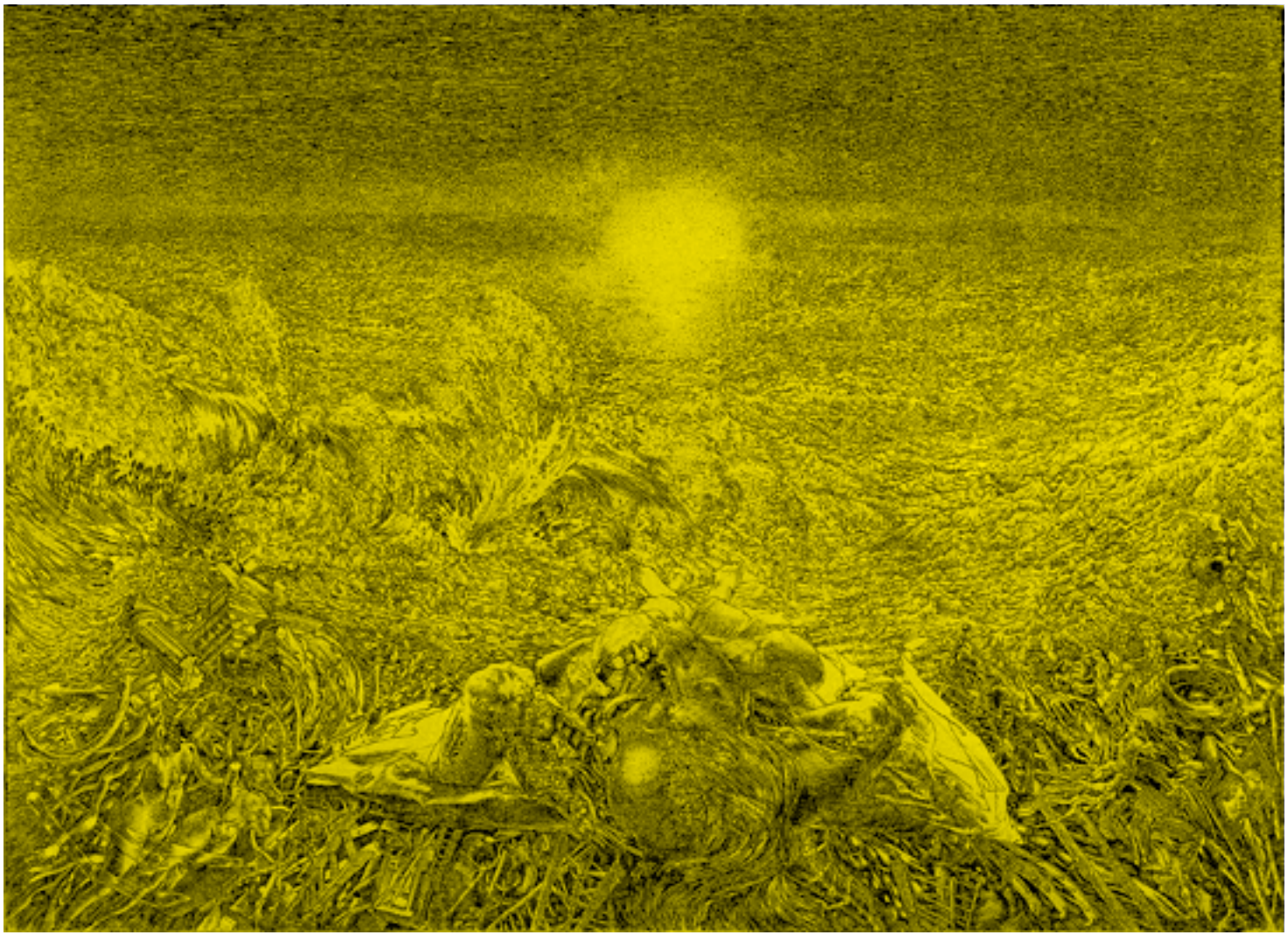
Durante un'intervista con Michel Random, Jean-Pierre Velly disse: «la prossima volta che dovrò offrire un mazzo di fiori ad una donna che

que j'aime, je lui offrirai des orties! Parce que personne ne les regarde les orties! […] mais un beau bouquet d'orties si on se met à le regarder, c'est pas mal!»[1]
Cette idée de la transfiguration des rebuts a été développée dans une série d'aquarelles intitulée *Bestiaire perdu* réalisée entre 1978 et 1980. Les insectes, les rats, les chauve-souris et les chouettes en sont les protagonistes. La beauté de l'exécution, l'infinie tendresse qui transparaît dans le dessin, les présente sous un autre jour.
Cette planche a été éditée par la galerie Michèle Broutta en 1983. Velly avait déjà proposé une version gravée de ce thème en 1971 avec *Fleurs*, mais aussi dans une planche inédite dont on a récemment retrouvé la matrice qui daterait du début des années 70.
Les vases de fleurs sont un sujet de prédilection de l'artiste. Au cours des années 80, Jean-Pierre Velly réalisera plus d'une trentaine d'aquarelles et d'huiles sur ce thème.

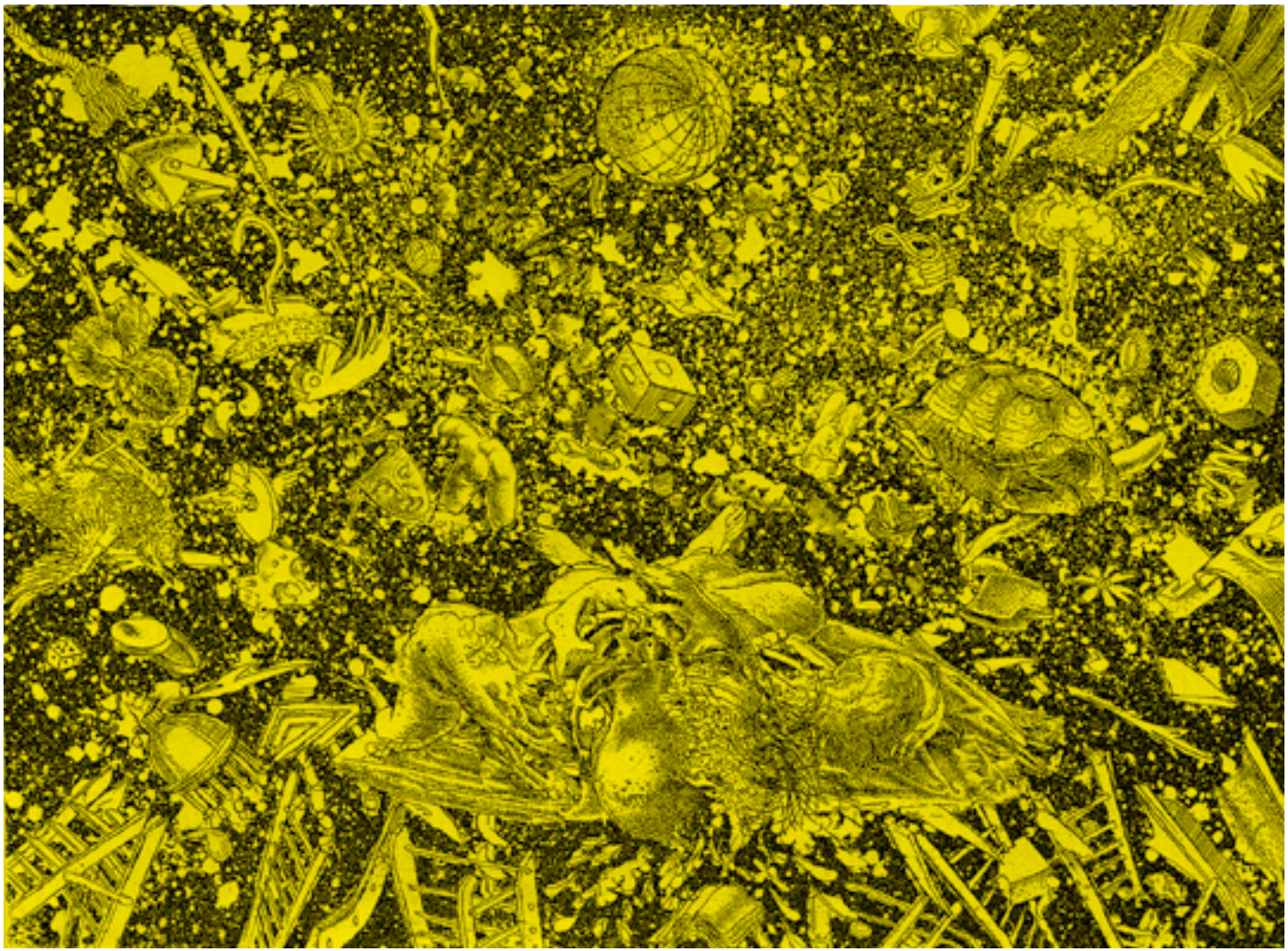
[1] Entretien du 16 novembre 1982. Il est intégralement reproduit sur le site www.velly.org

amo, le offrirò delle ortiche! Perché nessuno osserva le ortiche! […] ma un bel mazzo di ortiche, se ci si mette a guardarlo, non è poi male!»[1]
L'idea della trasfigurazione dei rifiuti è stata sviluppata in una serie di acquerelli intitolata *Bestiaire perdu*, realizzata fra il 1978 e il 1980. Gli insetti, i topi, il pipistrello e le civette ne sono i protagonisti. La bellezza dell'esecuzione, l'infinita tenerezza che traspare dal disegno, li presentano sotto una nuova luce.
Quest'incisione è stata stampata per la galleria Michèle Broutta nel 1983. Velly aveva già proposto una versione incisa dello stesso tema nel 1971 con *Fleurs*, ma anche in un'altra incisione inedita di cui è stata ritrovata di recente la matrice, che sembrerebbe databile ai primi degli anni settanta.
I vasi di fiori sono un soggetto prediletto dell'artista. Nel corso degli anni ottanta Jean-Pierre Velly realizzerà più di una trentina di acquerelli e oli sul tema.

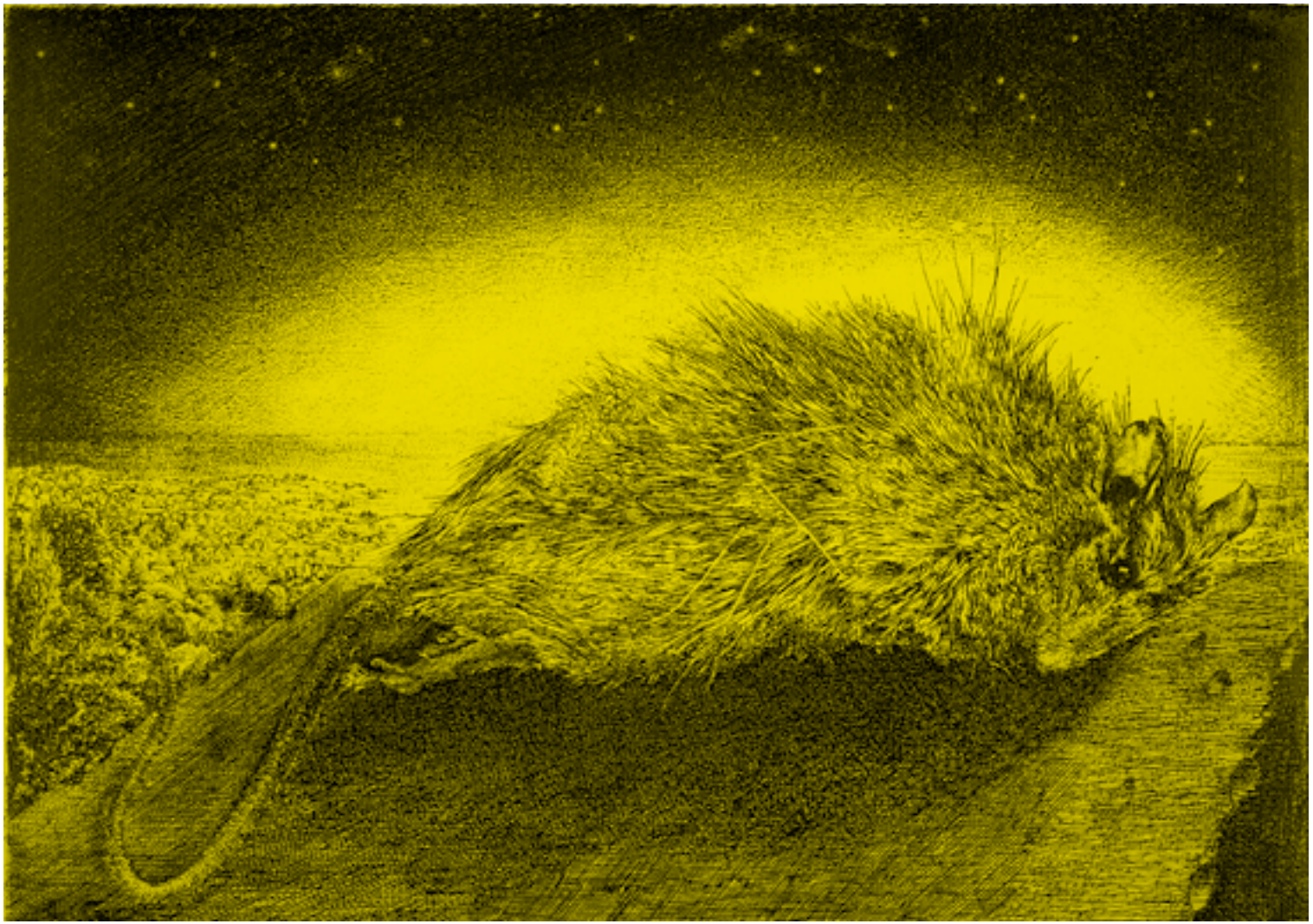
[1] Intervista del 16 novembre 1982. Integralmente riportata sul sito www.velly.org



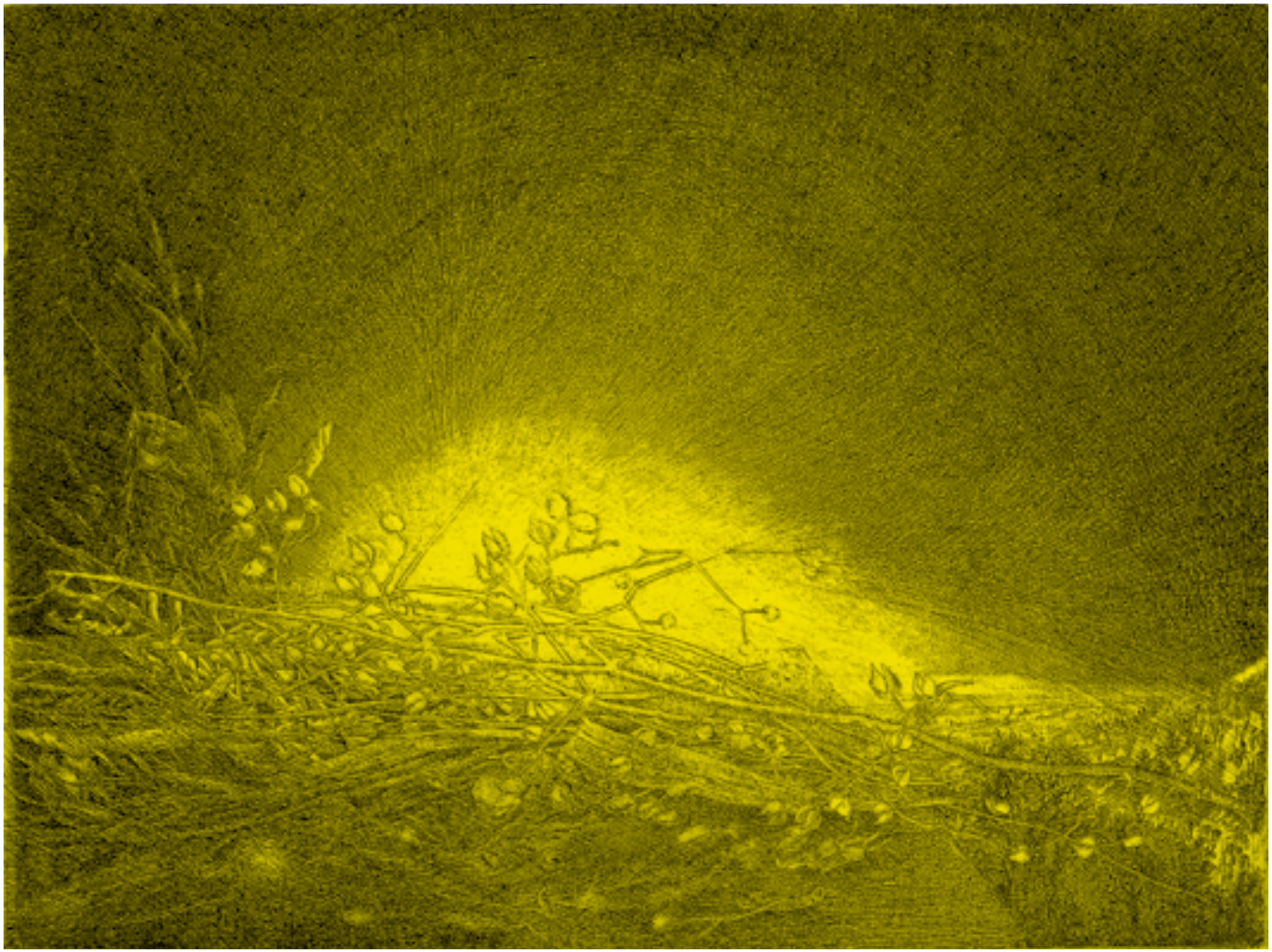
N'amassez pas les trésors, 1975
acquaforte, bulino su rame, ed: 60 es., lastra: mm 245×347 (n° 84; Bodart 77)



Après, 1973
acquaforte, acquatinta su rame, ed: 100 es., lastra: mm 94×123 (n° 78; Bodart 72)



Le Rat mort, 1986
acquaforte su rame, ed: 100 es., lastra: mm 174×247 (n° 92)



L'Ombre, la lumière, 1990
acquaforte, bulino e puntasecca su rame, ed: 100 es., lastra: mm 188×253 (n° 96)

Biographie

Jean-Pierre Velly est né à Audierne en Bretagne en 1943. Ancien élève de l'Ecole des beaux-arts de Toulon, il intègre en 1965 l'Ecole des beaux-arts de Paris, où il étudie à l'atelier de gravure Cami. Il rencontre, entre autres, le bouillonnant François Lunven et Rosa Estadella, graveur barcelonaise qui lui servira de modèle. Il obtient le très convoité prix de Rome en taille-douce en 1966 grâce à *La Clef des songes*. Il épouse Rosa Estadella et le couple s'installe à l'Académie de France à la Villa Médicis en janvier 1967 et ce pour quarante mois; elle est à l'époque dirigée par le peintre Balthus. Son séjour romain sera très productif: il gravera une trentaine de planches en combinant le burin et l'eau-forte. Il commence à exposer régulièrement en Italie, en Allemagne et en Suisse. À la fin de son séjour, et contrairement à la plupart des pensionnaires de la Villa, Velly reste en Italie et s'installe bientôt avec sa famille (son fils Arthur naît en 1967) à Formello, une petite bourgade des environs de Rome. La rencontre en 1970 avec le galeriste romain Giuliano de Marsanich de la Galerie Don Chisciotte sera décisive: leur association et leur amitié dureront jusqu'à la disparition de l'artiste. Les expositions s'enchaînent, les articles dans la presse se multiplient. Au début des années 1970, Velly passe progressivement au dessin, essentiellement des pointes d'argent, portraits réalistes de femmes, de vieux, d'enfants et quelques paysages. L'aquarelle s'introduit dans son œuvre vers 1976 avec une série intitulée «Velly pour Corbière» en hommage au poète breton Tristan Corbière. En 1977, naît leur fille Catherine. En 1980, le catalogue de l'œuvre gravé compilé par Didier Bodart avec la collaboration active de l'artiste paraît et comprend 82 estampes. Il est préfacé par le critique Mario Praz. En même temps paraît toujours aux Editions Don Chisciotte le «Bestiaire perdu», qui catalogue une série d'œuvres sur papier dédiée aux animaux mal-aimés (chouettes, rats, insectes). Son travail est très estimé à la fois par la critique et par la clientèle huppée de la Galerie. Dans les années 1980, Velly peint des "vases de fleurs", des paysages, des nus féminins et des arbres morts, en combinant mine de plomb, sanguine, sépia, crayons de couleurs, aquarelle et huiles, sans négliger cependant la gravure. En 1982 c'est un «one man show» à la FIAC de Paris: le succès est total, toutes les œuvres sont vendues. Le grand collectionneur Pietro

Biografia

Jean-Pierre Velly nasce a Audierne, in Bretagna, nel 1943. Dapprima allievo dell'Ecole des Beaux-Arts di Tolone, nel 1965 viene ammesso all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, dove frequenta il laboratorio di incisione Cami. Qui incontra, fra gli altri, l'effervescente François Lunven e Rosa Estadella, incisora barcellonese che sarà sua modella. Nel 1966 ottiene l'agognatissimo Prix de Rome nell'incisione a bulino, grazie a *La Clef des songes*. Sposa Rosa Estadella e nel gennaio del 1967 la coppia si stabilisce per quaranta mesi all'Accademia di Francia di Villa Medici, all'epoca diretta dal pittore Balthus. Il suo soggiorno romano sarà molto produttivo: inciderà una trentina di lastre combinando il bulino all'acquaforte. Egli comincia ad esporre regolarmente in Italia, Germania e Svizzera. Al termine del suo soggiorno, contrariamente alla maggior parte dei pensionati della Villa, Velly resta in Italia e si stabilisce ben presto con la famiglia (il figlio Arthur nasce nel 1967) a Formello, un piccolo centro dei dintorni di Roma. L'incontro, nel 1970, col gallerista romano Giuliano De Marsanich della Galleria Don Chisciotte sarà decisivo: il loro sodalizio e la loro amicizia dureranno fino alla scomparsa dell'artista. Le esposizioni si succedono, gli articoli sulla stampa si moltiplicano. Agli inizi degli anni settanta Velly passa progressivamente al disegno, essenzialmente a punta d'argento: ritratti realistici di donne, vecchi, bambini e qualche paesaggio. L'acquerello si affaccia nella sua opera verso il 1976, con una serie intitolata «Velly pour Corbière», in omaggio al poeta bretone Tristan Corbière. Nel 1977 nasce la figlia Catherine. Nel 1980, compilato da Didier Bodart con la collaborazione attiva dell'artista, viene pubblicato il catalogo dell'opera incisa, comprendente 82 stampe e introdotto da una prefazione del critico Mario Praz. Contemporaneamente, sempre per le Edizioni Don Chisciotte, vede la luce il «Bestaire perdu», che cataloga una serie di opere su carta dedicate agli animali sgraditi (civette, topi, insetti). Il suo lavoro è molto stimato sia dalla critica che dalla agiata clientela della Galleria. Negli anni ottanta Velly dipinge dei "vasi di fiori", dei paesaggi, dei nudi femminili e degli alberi morti, combinando grafite, sanguigna, seppia, matite colorate, acquerelli e oli, senza tuttavia trascurare l'incisione. Nel 1982 tiene una personale al FIAC di Parigi: il successo è assoluto, tutte le opere vengono vendute. Il grande col-

Barilla commence à acquérir des œuvres de Velly, ainsi que Vittorio Olcese, autre important collectionneur italien. Suivront Giulio De Benedetti en 1986 qui acquiert douze aquarelles pour l'Agenda Olivetti et le député Ottaviano del Turco, tous deux conseillé par l'éminent critique Giorgio Soavi. Les expositions réussies dans de prestigieuses galeries italiennes (Don Chisciotte, Rome, Gianferrari, Milan; la Sanseverina, Parme) accroissent le prestige de l'artiste; de nombreuses publications voient le jour, préfacées par les plus grands noms de l'époque: Leonardo Sciascia, Vittorio Sgarbi, Giorgio Soavi, Roberto Tassi, Alberto Moravia et Jean Leymarie.
Le 26 mai 1990, lors d'une promenade en catamaran avec son fils Arthur, il tombe de l'embarcation et disparaît, englouti par les eaux du lac de Bracciano. Il laisse 97 estampes et 300 pièces uniques, toutes d'une rigueur exemplaire.
L'Académie de France de Rome à l'initiative de son directeur Jean-Marie Drot organise en 1993 la première exposition anthologique à la Villa Médicis. À cette occasion, une belle monographie est éditée par Fratelli Palombi. En 2002, suite à un don de la famille Velly, le Musée de l'Agro Veientano de Formello expose sa collection de gravures de l'artiste; Giuseppe Appella coordonne l'exposition et le catalogue. En 2003, le Musée d'Art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand expose l'ensemble de l'œuvre gravé et un site Internet www.velly.org est crée. Le catalogue général de l'œuvre est en préparation, ainsi qu'une biographie.

lezionista Pietro Barilla comincia ad acquistare opere di Velly, come pure Vittorio Olcese, altro importante collezionista italiano. Seguiranno Giulio De Benedetti nel 1986, che comprerà dodici acquerelli per l'Agenda Olivetti, e il deputato Ottaviano Del Turco, entrambi consigliati dall'eminente critico Giorgio Soavi. Le riuscite esposizioni in prestigiose gallerie italiane (Don Chisciotte, Roma; Gianferrari, Milano; La Sanseverina, Parma) accrescono la notorietà dell'artista; numerose pubblicazioni vedono le stampe, presentate dai più grandi nomi dell'epoca: Leonardo Sciascia, Vittorio Sgarbi, Giorgio Soavi, Roberto Tassi, Alberto Moravia e Jean Leymarie.
Il 26 maggio 1990, durante un'uscita in catamarano con il figlio Arthur, cade dall'imbarcazione e scompare, inghiottito dalle acque del lago di Bracciano. Lascia 97 stampe e 300 pezzi unici, tutti quanti di un rigore esemplare.
L'Accademia di Francia di Roma, su iniziativa del suo direttore Jean-Marie Drot, organizza nel 1993 la prima esposizione antologica a Villa Medici. Nell'occasione viene pubblicata una bella monografia dai Fratelli Palombi. Nel 2002, in seguito ad una donazione della famiglia Velly, il Museo dell'Agro Veientano di Formello espone la sua collezione di incisioni dell'artista; Giuseppe Appella cura la mostra e il catalogo. Nel 2003 il Musée d'Art Roger-Quilliot di Clermond-Ferrand espone l'intero corpus dell'opera incisa ed è attivato il sito www.velly.org. Sono attualmente in preparazione sia il catalogo generale dell'opera che una biografia.

FONDAZIONE IL BISONTE
Via San Niccolò, 24r - 50125 Firenze
tel. 055 2342585 fax 055 2346768
e-mail: gallery@ilbisonte.it
http://www.ilbisonte.it

STAMPATO DA
BANDECCHI & VIVALDI
PONTEDERA

MARZO 2007