The background of the image is an abstract watercolor wash. It features broad, overlapping strokes of dark brown, black, and a lighter, muted tan color. The texture is soft and painterly, with some areas appearing more saturated and others more washed out. The overall effect is organic and textured.

Bram  
van Velde

A mon grand-père, Albert Schifferli

*Ne demandez à personne  
où se trouve le cri végétalement seul  
ni le bouquet de fleurs mortes  
ni les cœurs coupés par l'orgueil  
ni les innombrables couronnes rachetées par le sang  
ni les dents de bois  
ni les étoiles d'os  
car seul Bram van Velde et ses tableaux détiennent la réponse.<sup>1</sup>*

Arrabal, 1975

# Bram van Velde

1895 - 1981

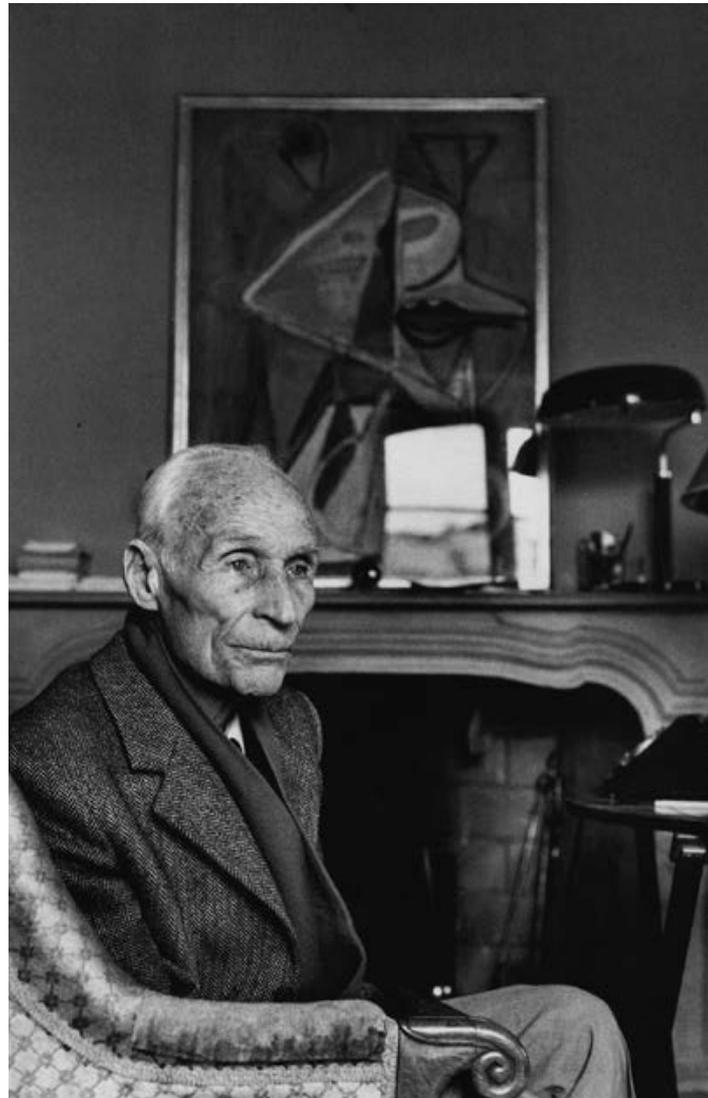
Gouaches  
Lavis d'encre de Chine

14 avril - 16 mai 2015

GALERIE SCHIFFERLI  
32, Grand-Rue - Genève  
022 312 18 20

*Ce qui m'a toujours fasciné dans la peinture de Bram, c'est l'innocence invraisemblable qui est au cœur de sa couleur et de sa touche. Edward Munch aurait, dit-on, demandé à un peintre célèbre pour ses prouesses techniques s'il avait une âme. Le sens de cette question, je le comprends, quand je dis que dans la peinture de Bram il ne subsiste que son âme, une expression spirituelle dépouillée.<sup>2</sup>*

Asger Jorn, 1961





II

*Dans le premier texte que Beckett a écrit sur moi, pas une seule fois il n'emploie le mot couleur. C'était important. J'ai été frappé.<sup>3</sup>*

Pareil non-dit se repère aussi chez Bram van Velde relatif au noir, dont l'usage s'atteste pourtant dès le séjour à Worpswede (1922-1924) dans ses tableaux. Mais comme des veines dans un marbre éclatant, comme l'une des ressources sur une palette. Le noir ne serait donc qu'une couleur parmi d'autres; il n'y aurait pas lieu de la distinguer. Même si je ne puis manquer, à mon tour, d'être frappé, quand je rencontre de loin en loin des groupes de travaux tout en noir, dont il n'existe à ma connaissance aucun commentaire de la part de l'artiste.<sup>4</sup>

+

<sup>1</sup> Arrabal, « Textes » in *Derrière le miroir*, N° 216, Paris, novembre 1975, p. 2.

<sup>2</sup> Version française in catalogue de l'exposition *Bram van Velde*, Musée Rath, (Musée d'art et d'histoire), Genève et Musée national d'art moderne, Paris 1970-1971.

<sup>3</sup> Charles Juliet, « Rencontres avec Bram van Velde » éditions Fata Morgana, 1973 page 22.

<sup>4</sup> Rainer Michael Mason, « Elucidation par le noir, l'Unique trait de pinceau » catalogue de l'exposition *Bram van Velde, peintures noires*, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, Genève 1995.

---

I. Photographie prise en 1977 par Henri Cartier-Bresson à Paris, rue des Grands-Augustins.

II. Bram van Velde, *Paysage de tourbières*, Worpswede, 1923. fusain et aquarelle sur vélin monté sur carton. 43,6 x 60,5 cm signé à la mine de plomb en bas à droite : AG v Velde. N° 28 du catalogue raisonné de Monsieur Jacques Putmann. *Bram van Velde, Rétrospective du centenaire*, Musée Rath, Musées d'art et d'histoire, Genève 1996, N° 7 reproduit page 65.



III

(...) Le noir, en 1968 par exemple, déploie une saisissante variété qui va d'un brillant et profond cantus firmus aux modulations les plus tendres.

Ces travaux en noir, qui s'inscrivent si bien dans la généralité de la production et sont tout à la fois tellement spécifiques, répondent-ils plus aux états d'âme du peintre qu'aux banales disponibilités matérielles de l'heure (les médiums, outils et supports que ce dernier a justement sous la main), manifestent-ils d'aventure quelque besoin de dramatiser les formes plutôt que celui de décanter le langage, de ramener les moyens à « la plus simple expression » ? Les pages en noir montrent-elles mieux ce qui se cachait dans la peinture « en couleur », permettent-elles de progresser vers une meilleure compréhension de l'« objectivation différée » à l'œuvre chez Bram van Velde ? Est-il définitivement établi qu'il n'y a pas « dessin » chez Bram van Velde, alors même que la répétition d'organisations mères, sinon d'images similaires certifie de loin en loin une intentionnalité, fût-elle inconsciente. Toutes interrogations (...) qui pourraient se clarifier en parcourant le corpus. L'examen commencera à la date de 1937-1938 lorsque se cristallise l'organisme pictural bientôt typique de Bram van Velde.<sup>5</sup>

---

III. Lavis d'encre de Chine sur chiffon Superbus de la Sihl, 1968. Ancienne collection du Président Georges Pompidou et son épouse Claude Pompidou.



IV



V

(...) Les lavis d'encre de Chine de 1968, au nombre de quatorze, sauf omission, constituent certainement le groupe de référence pour le « genre ». Qui sait encore quelles circonstances l'a engendré ?

(...) Il suffit donc, pour l'heure, de saluer un ensemble chef-d'œuvre de la peinture noire – radieuse et tendre, simple dans la polarité de l'encre pure et de la feuille blanche, fulgurante dans l'autorité du geste, tremblante dans la dilution qui peint l'étendue. Le plein a même consistance que le vide.

Devant cette suite de 1968, on remarquera une fois encore que Bram van Velde commence la peinture par quelques plages tonales diaphanes, ici plus en aplat et là plus linéaires. La liquidité du médium qui s'infléchit dans l'espace reste toujours sensible. Sur ces pans et filets « d'air de l'eau » très proche du papier même, parfois portés par un versant incurvés autour d'un vide qui est tout à la fois ventre, fruit, cosmos, le pinceau construit un premier réseau déjà plus tenu, sur lequel vient se poser, à la faveur d'une solution d'encre moins aqueuse encore et bientôt pure, une large grille d'obliques, d'arcs, de croix, de triangles et de cercles ouverts. Et dans certains noirs qui rougeoient, on discerne encore des accents plus absolument noirs. Lumière blanche et traces chargées d'encre tremblent ensemble. C'est le chant des valeurs qui montent de l'illimité spatial pour exprimer, sous la menace du rien, une présence offerte au seul regard.

En goûtant de loin en loin à l'éclat du noir et au raffinement des gris, en procédant à une élucidation par le noir, en explorant l'absolu de cette couleur et la gamme somptueuse de ses voiles, l'artiste a fait une expérience autre du geste qui donne naissance à l'œuvre et a touché dans la « suspension » des teintes familières à une énergie qui le ramenait sereinement à l'origine, à l'Un.

C'est là probablement l'intuition la plus féconde de Samuel Beckett, qui décrit chez Bram van Velde « un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau. Et l'ensevelissement dans l'unique... » (je souligne).<sup>5</sup>

Rainer Michael Mason

<sup>5</sup> Rainer Michael Mason, «Elucidation par le noir, l'Unique trait de pinceau» catalogue de l'exposition *Bram van Velde, peintures noires*, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, Genève 1995.

---

IV. Catalogue de l'exposition des lavis d'encre de chine de Bram van Velde, galerie David Benador, Genève 1969.

V. Bram van Velde, Lavis d'encre de chine sur chiffon Superbus de la Sihl, 1968. Exposition des lavis de Bram van Velde à la galerie David Benador en 1969, N° 17. Exposition *Bram van Velde, peintures noires*, cabinet des estampes du Musée d'Art et d'Histoire, Genève, N° 17 reproduit page 26.



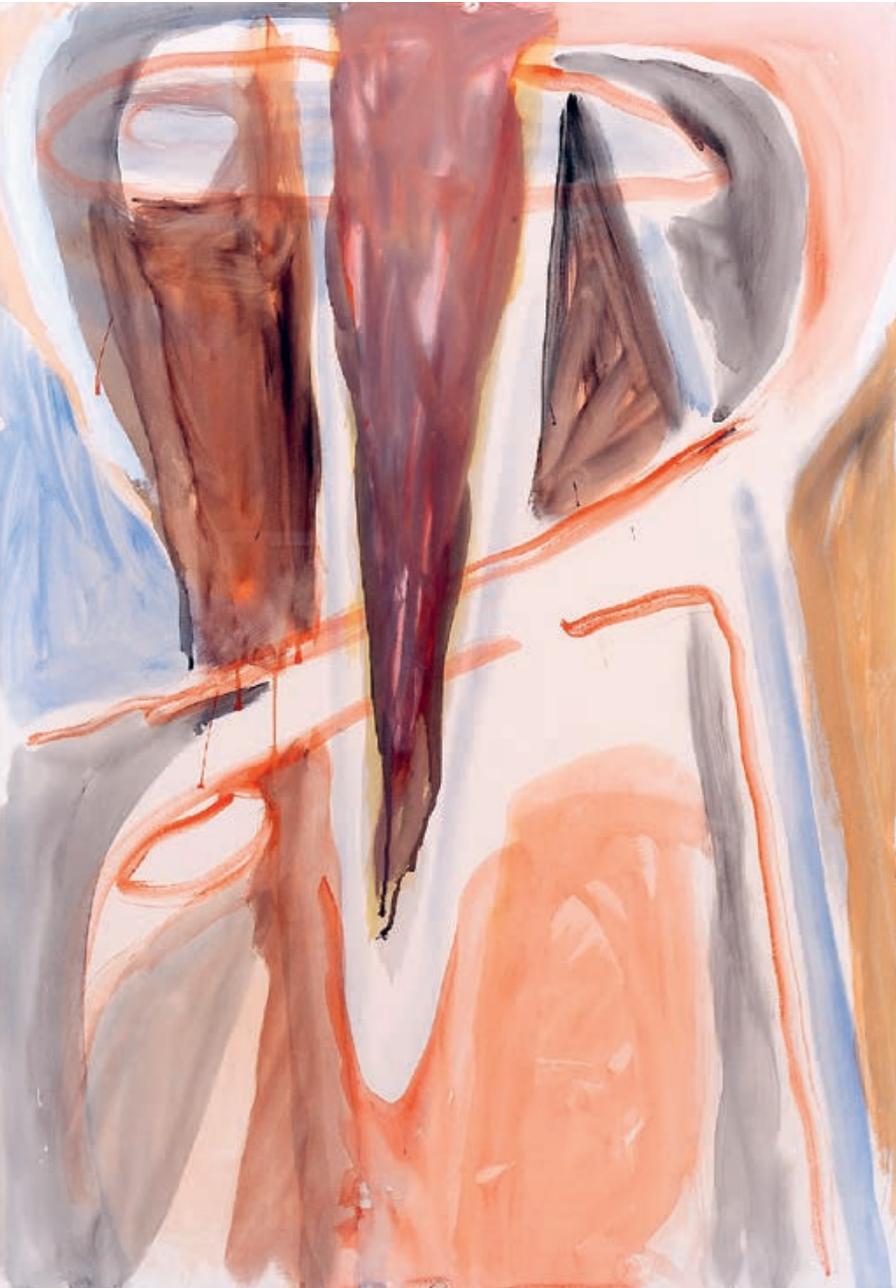
VI

Shitao, le moine Citrouille amère ou le Vénérable aveugle, ne profère pas autre chose, sur son mode philosophique: « L'Unique Trait de Pinceau<sup>6</sup> est l'origine de toutes choses (...). Le fondement de la règle de l'Unique Trait de Pinceau réside dans l'absence de règles qui engendre la Règle; et la Règle ainsi obtenue embrasse la multiplicité des règles (...). Si loin que vous alliez, si haut que vous montiez, il vous faut commencer par un simple pas. Aussi l'Unique Trait de Pinceau embrasse-t-il tout, jusqu'au lointain le plus inaccessible et sur dix mille millions de coups de pinceau, il n'en est pas un dont le commencement et l'achèvement ne résident finalement dans cet Unique Trait de Pinceau». Celui-ci ne s'accomplit que dans l'union du pinceau et de l'encre. « Sinon par le moyen de l'Unique Trait de Pinceau, comment peut-on défricher le chaos originel (...)? Réaliser l'union de l'encre et du pinceau, c'est résoudre la distinction de Yin et Yun et entreprendre de défricher le chaos ».<sup>7</sup>

Rainer Michael Mason

<sup>6</sup> Pierre Ryckmans, « Les 'Propos sur la peinture' de Shitao », traduction et commentaire, *Mélanges chinois et bouddhiques*, vol. XV, Institut belge des hautes études chinoises, Bruxelles 1970. Pierre Ryckmans y donne la définition suivante: « Le trait de pinceau auquel Shitao va prêter une portée universelle pour fonder son système philosophique de la peinture, n'est pas seulement « un seul » ou « un simple trait de pinceau »: c'est l'Unique Trait de Pinceau »; en même temps qu'il réduit la démarche picturale à son expression la plus simple, il la hausse du même coup à son point le plus haut d'universalité abstraite ».

<sup>7</sup> Rainer Michael Mason, « Elucidation par le noir, l'Unique trait de pinceau » catalogue de l'exposition *Bram van Velde, peintures noires*, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, Genève 1995.



## L'INFAISABLE MIROIR

Antonio Saura

Cellules et alvéoles, méandres et ruches, deltas et circulations rapides, aurores boréales et chairs livides, marines lumineuses et terres automnales, cercles comme des yeux, yeux comme des seins, fruits fantastiques, champs labourés, coupes cellulaires, stratifications laminées, pulpes et intestins, zones occupées sans nécessité apparente, zones floues et inachevées, masques isolés les uns des autres, résidus de natures mortes, un seul personnage submergé dans l'espace, ou deux personnages séparés par d'indéchiffrables formes molles, grandes bêtes colossales désintégréées dans leur excessive complexité, lacs, échos, accouplements organiques...

Accueillons tout ce qui s'offre à notre vue, une fois surmontée la perception globale et instantanée, physiquement vertigineuse, de la première approche. Nous nous rendrons bien vite compte que face aux peintures de Bram van Velde, nous nous trouvons dans un état d'abandon et de fascination, une hypnose semblable à celle que nous avons pu éprouver face au mythique mur taché, à la différence que dans cette œuvre équivoque et transparente, le moindre indice est indéfectiblement soumis à une construction marquée à la fois par la rigueur et par la négligence. Plages de couleurs ondulantes, rythmes recouvrant toute la surface, fluidité obtenue grâce à l'emploi de tons légers, transparents, juteux : l'impression d'une spontanéité apparente, d'une grande facilité, d'un travail rapide et frais. Et par-dessus tout cela, quelques présences constantes qui contribuent à l'ambiguïté fondamentale du résultat : la convulsion extrême des surfaces et la

nécessité de les occuper totalement au moyen d'une structuration molle, jamais vue, l'inachèvement des formes et la présence dynamique d'une réalité transgressée.

Jusqu'ici, quelques apparences, qui ne sont pas entièrement trompeuses. Mais derrière les belles couleurs et la fraîcheur de la manière picturale apparaît cependant une densité dramatique qui, curieusement, contribue à la fluidité même des rythmes et des textures, l'occupation obsessionnelle du territoire à laquelle aucune parcelle n'échappe. Ces rythmes ne sont pas chargés d'énergie ou de passion de la destruction ; ils ne semblent pas davantage obéir à un besoin irréfrenable d'action, ou à une prédisposition particulière à l'invention. La mollesse et l'indolence des formes, l'indécision que montrent parfois les chemins suivis, le relâchement et l'apparente lassitude dans l'exécution, transforment les éléments contradictoires qui s'ordonnent selon des rythmes organiques en un labyrinthe à la fois beau et aberrant. La lente énergie qui semble se dégager de ces peintures, le ralenti inquiétant et le somnambulisme de cette action proviennent d'un curieux et lent automatisme qui s'accroît d'autant plus que les limites imposées par les surfaces occupées sont respectées.

On a l'impression d'une adaptation et d'une soumission au format, comme si avaient été fixées à l'avance les limites d'un terrain consacré à une expérience vitale, à une expansion organique, mais à la croissance lente et à l'énergie encore stérile. Si ce même processus d'invasion, biologique et fertilisant, s'était exercé sur des surfaces d'autres dimensions, plus grandes ou plus petites, l'évolution se produirait sans doute de façon différente, engendrant des structures et des solutions tout autres, quoique issues du même besoin de remplir la toile. Le format conditionne le résultat, et en ce sens, l'œuvre de Bram van Velde est une de celles qui représentent le mieux la récente rénovation de la conception bidimensionnelle de la peinture et le développement des nouveaux agencements structurels des surfaces.

C'est pourquoi la peinture de Bram van Velde supporte difficilement la fragmentation, ou la reproduction d'un détail. Le tableau semble se faire par lui-même, dans une douleur pudiquement cachée, une croissance logique où chaque geste est tributaire d'états antérieurs, à l'équilibre fragile, mais au prix d'une angoissante indécision et d'une véritable terreur germinative. Les formes se brisent et explosent dans un espace subjectif où les conflits plastiques s'imbriquent lentement. Muée en action dramatique, la peinture se construit par l'accumulation successive et entrelacée d'échecs multiples, tous suggestifs, et inséparables les uns des autres. En même temps, peut-être en raison de la lenteur de son rythme de croissance et du caractère vague et mou du résultat, on ne perçoit plus aucune attitude affirmative, mais le doute, le tâtonnement aveugle, l'interrogation et l'attente.

La construction molle et intuitive obéit à des besoins primordiaux d'occupation de l'espace, que l'absence d'images centralisatrices contribue à alimenter. Ce processus bidimensionnel et totalisateur participe d'une esthétique gestuelle postcubiste dans laquelle, cependant, l'espace n'est pas extensible et expansif comme chez d'autres artistes de l'expressionnisme abstrait. Les contours deviennent fluides, et dans les œuvres les plus récentes, ils finissent presque par disparaître, dominés par la couleur. A la dictature de l'image se substitue la dictature de l'espace physique, « qu'il faut occuper avec quelque chose ». Les espaces, douloureusement, finissent par se transformer en vie circonscrite dans un champ déterminé, et un perpétuel mouvement ondulatoire et circulant se referme obsessionnellement sur lui-même, se métamorphosant, provoquant des courants et des amalgames, mais sans jamais pouvoir trouver d'issue hors des limites de la toile. Quelles que soient leurs formes, les structures employées par le peintre répondent à la tension et à la pulsion établies par les bords, et elles demeurent généralement dépourvues de cette possibilité d'expansion : ce qui, entre autres causes, fait naître l'inquiétude, et une dualité contradictoire. C'est ainsi que s'établit un système constructif fondé sur des forces de circulation, sur des organes qui orientent le flux des rythmes colorés qui alternent avec l'abandon et la dégradation des conduits : le regard, attiré

sur un chemin, nous mène rapidement à un autre chemin qui, à son tour, se perd et se dilue, se disloque et cède, ou se transforme et se ramifie, ou fait reculer le regard, à moins que celui-ci ne soit retenu dans une zone de calme pour être ensuite libéré, s'élevant alors, ou se diluant dans d'autres zones mouvantes.

La verticalité de l'œuvre, dans de nombreux cas, est affirmée par les coulures, laissées telles quelles, et qui sont d'une justesse étonnante. Bien qu'éloignées de l'esthétique de la peinture travaillée horizontalement, ces œuvres, même lorsqu'on les contemple accrochées sur un mur, induisent une sensation de territoire dominé, de coupe biologique, c'est-à-dire à une présence habituellement contemplée dans l'horizontalité d'un résultat. Seul le miracle de la peinture permet à ces structures précaires de demeurer présentes, alors qu'elles auraient pu s'effondrer depuis longtemps en raison de l'évidente rupture de la vitalité centrale, qui sert de catalyseur et de principe ordonnateur. La fragilité même de la matière transparente contribue à provoquer cette inquiétante sensation de désagrégation, l'impression de se trouver face à une géométrie déficiente, ramollie, ou à des organisations éphémères qui se dissolvent en se liquéfiant, l'impression de contempler des images inachevées ou dégradées, qui s'effondrent au moment où on les lit et se transforment en autre chose, quelque chose d'amorphe, de totalisateur, mais tout aussi recevable, après l'accident et la réorganisation qu'il a apportée. Et à nouveau apparaît la sensation d'horizontalité, la pesanteur expansive, désormais délivrée de la verticalité catastrophique, qui rend possible la réadaptation extensible et presque visqueuse des éléments, comme s'il s'agissait de cultures organiques.

La transparence et la fluidité, la touche isolée, décisive, l'acceptation des accidents, certains choix capricieux ou apparemment insouciant, compensent le mouvement qui pousse les rythmes à se structurer à l'excès et à asphyxier un espace qui tend à la rigidité et à l'accumulation, et qui demeure heureusement dans la mobilité de l'inachevé. Les lucides et miraculeuses structures sont abandonnées à leur incertaine définition, comme si elles reflétaient la fragile cohésion du phénomène vital, oscillant entre la

formation et la désintégration, maintenant l'équilibre précaire de ses éléments constitutifs à l'exact point central de plénitude, à égale distance des deux extrémités du processus.

L'abandon – ou la décomposition – de l'image objective provoque, chez certains artistes au lyrisme extrême – et parmi eux, Bram van Velde est un des exemples les plus beaux –, l'apparition d'un déchaînement luxuriant de rythmes et de formes excessives, comme une renaissance à la vie après le cataclysme. Paradoxalement, cela va de pair avec une grande limitation du répertoire structurel qu'ils emploient, comme si la crainte de l'excès impliquait le correctif d'une sélection précise de rares images matrices, ou comme si la véritable explosion nécessitait le retour à des formes profondément ancrées. Le visage apparaît – malgré l'entrelacement des pistes –, consciemment ou inconsciemment, mais présent, dans son inévitable et ancestral enfermement, de même que surgit la double présence antagonique, ou la confusion des multiples présences enchaînées et discordantes. Et toujours, pour nous le rappeler, apparaît le signe de l'œil révélateur, l'œil d'une divinité indéfinie qui préside toujours au festin, l'œil parfois douloureusement détaché des formes, l'œil comme clignement maladroit et vain, l'œil qui commence à suggérer le masque inachevé. Cyclope, inquisiteur, œil central des cyclones, parfois seule référence qui ordonne, coordonne, affirme, confère les capacités d'hypnose troublantes du caméléon statique et préside le maelstrom des grands rythmes qui s'ouvrent comme d'immenses pétales, des labyrinthes coupables qui tentent d'effacer le souvenir.

Il s'agit de l'inévitable phénomène de la persistance de l'image, du tenace schéma primaire et du lien atavique, du fantasme enraciné et de la graphie qui retourne aux origines de l'écriture. Sur ce sismographe aux faibles secousses, le répertoire limité des schémas, les tics constructifs, y compris les fantasmes archétypaux, ne sont rien d'autre que des supports endothermiques et structurels nécessaires pour que le processus d'occupation puisse être mené à bonne fin. D'où, précisément, la beauté provocatrice, unitaire et variée, de cette attitude contradictoire et exemplaire. La

peinture donne vie à ce qui en est encore dépourvu et, en même temps, se manifeste un effort amnésique pour atteindre à l'impossible oubli de la réalité. L'image objective est dépossédée de sa prédominance affirmative pour se transformer en résidu, et c'est précisément le résidu, la permanence de restes d'images à peine reconnaissables qui se mêlent, se fragmentent et s'annulent mutuellement, qui conditionnent l'organisation et la croissance aléatoire du tableau. Différentes structures s'articulent, compliquant la lecture des rythmes, brisant les indices qui, dès lors qu'ils apparaissent fragmentés, évoquent un immense naufrage. Perversion de l'image, organisation cohérente obéissant à une « mathématique biologique » aussi indéfinissable que certaine, logique du résultat malgré le caractère hasardeux du processus. Ruine de la dictature figurative et, face à cette ruine – qui ne se réfère pas seulement à un modèle conscient, mais aussi à l'écran d'un modèle inconscient –, on peut se demander si le problème ne réside pas dans l'impossibilité psychique d'accéder à la définition objective. Il est certain que face à de nombreuses œuvres de Bram van Velde, nous ressentons, parallèlement à la présence familière d'une origine, la sensation que cette peinture recèle des éléments affectifs directement liés à la réalité objective. Dans la lutte pour atteindre à l'intégration organique de tous ses éléments, le primaire tend inéluctablement au complexe. En réalité, nous nous trouvons confrontés au résultat d'une pulsion phénoménologique d'occupation du vide plus qu'à un véritable processus d'abstraction. Et comme le résultat est une excroissance vitale et anormale (malgré sa beauté), nous ne pouvons nous empêcher de penser que celui-ci peut remplir des fonctions thaumaturgiques permettant de combattre une forme angoissante du vide. L'image du vide, c'est-à-dire de la confusion, ne se manifeste pas dans l'absence, mais dans l'occupation ludique de celui-ci. N'avoir rien à dire – comme l'affirme l'artiste – et être un grand peintre, voilà la grande lucidité du pessimisme.

Commencer sans image, sans esquisse préalable, comme le fait Bram van Velde, c'est se placer dans la même difficulté qu'un être vivant à sa naissance. Croître, évoluer vers la précarité, en occupant un espace délimité et imposé. C'est peut-être pour cela, à cause de la nécessité de se

concentrer, de se consacrer avec une précision d'entomologiste à la croissance de cet être, que le peintre ne peut faire porter son effort que sur une œuvre à la fois : il n'y a pas dans son atelier d'autre peinture en formation. La variété des résultats et la surprenante unité de style prouvent justement que ces créatures « appartiennent entièrement à un seul homme ».

Quel peintre véritablement conscient n'a pas éprouvé le sentiment du danger, la sensation de courir un véritable risque – mêlé, bien entendu, d'un certain plaisir – au cours de son travail ? Quel artiste n'a pas ressenti la difficulté de travailler, le doute persistant, l'attente angoissée, et surtout, dans certaines formes de gestualité picturale, la crainte lorsqu'il doit décider du coup de pinceau irrémédiable, miraculeux, ou susceptible de déclencher des catastrophes en chaîne, mettant définitivement en péril l'unité organique du tout ? Il est hors de doute que cette crainte – qui est à l'origine d'états de fatigue, de relâchement et d'interminable attente – est portée, dans la vie et l'œuvre de Bram van Velde, aux limites du pathologique. Vie et œuvre demeurent donc intimement liées, et chaque œuvre réalisée, dans une production aussi restreinte, constitue un événement. La rareté de ce moment décisif transforme l'acte de peindre, tellement éloigné du travail quotidien, en un angoissant rituel de l'exception, en un « misérable miracle ». Et pour y parvenir, que de concentration, combien d'attente craintive il aura fallu.

« Quand je peins, je ne sais pas ce que je fais, où je vais. Il me faut chercher une issue. Je travaille jusqu'à ce que je n'aie plus à intervenir », déclare le peintre, qui affirme aussi que « réaliser une toile, c'est faire que tous ses éléments parviennent à une unité. Une unité d'ailleurs précaire, fragile ». Peindre comme peint Bram van Velde, c'est construire un système organisateur du chaos, mais en sachant préserver l'impulsion génésique qu'il contient, et composer le strict nécessaire pour que la décomposition dégénérative n'apparaisse pas. Un tel travail consiste en une accumulation de décisions et de gestes se succédant dans un temps plus ou moins long, et dans lequel au moins deux principes fondamentaux restent immuables :

la facture spontanée, mobile et unitaire (l'excessive densité d'un élément serait nocive pour l'ensemble) et la convulsion totale et arythmique des surfaces, à laquelle nous avons fait allusion plus haut. La crainte d'altérer l'essence de ces deux postulats de base correspond intimement à la crainte qui surgit au moment décisif de l'exécution. Face à ces peintures, on peut se demander, avec une curiosité fascinée, à quel moment apparaît la décision, jusqu'où demeure l'angoisse, selon quel rythme vital se déroule la cérémonie.

Contradiction entre l'apparence rapide et spontanée du travail, et sa lenteur effective. Contradiction entre la liberté de réalisation et l'élaboration patiente. Contradiction entre l'apparente facilité d'exécution et la production limitée de l'artiste. Entre l'innocence du trait et de la couleur et le caractère dramatique de la construction obsessionnelle. Entre l'aspect catastrophique du résultat et les structures nouées qui le soutiennent. Entre la difficulté pathologique de son élaboration et la stimulation bénéfique qu'il produit sur le spectateur...

Derrière ce processus complexe d'approximations, de tâtonnements d'aveugle, d'occupations, d'abandons et de superpositions, d'accélération subites, de tachycardies et de ralentis inhabituels, le tableau avance vers sa résolution, jusqu'au moment, étrange et indéfinissable, où l'œuvre ne peut plus être continuée. La lenteur et la cécité font place à une relative unité ordonnatrice, à des rythmes remplis de sève qui circulent sur toute la surface, à des forces qui finissent par fonctionner comme une machine de substances molles, une communication entre les formes et un dialogue des couleurs. Des constructions apparaissent qui, à un moment donné, épuisent leur potentiel énergétique et atteignent à une plénitude et à une indépendance relatives. En réalité, l'achèvement d'un tableau n'est pas fonction de la beauté ou de la laideur, du succès ou de l'échec : le tableau est achevé lorsqu'il a atteint le point précis et mystérieux situé entre l'enfance et la vieillesse des formes, entre l'origine et l'excès, au moment exact où il a cessé de se former et peut exister par lui-même.

Il serait encore possible de procéder à des additions ou à des soustractions – en réalité, un tableau n'est jamais fini –, mais le signe qu'une œuvre est achevée consiste précisément dans sa capacité à exister sans qu'il soit possible – ou sans que la nécessité se fasse ressentir – d'ajouter quoi que ce soit, dans cet équilibre précaire et délicat entre l'achevé et l'inachevé. Le geste de l'abandon doit être considéré, dans le processus créateur de Bram van Velde, comme un acte aussi important que toute l'élaboration antérieure, et le résultat, dans toute sa beauté lyrique, comme un miracle singulier, triomphe de la cécité et défi à la lucidité.<sup>8</sup>

Antonio Saura

Cuenca, septembre 1978

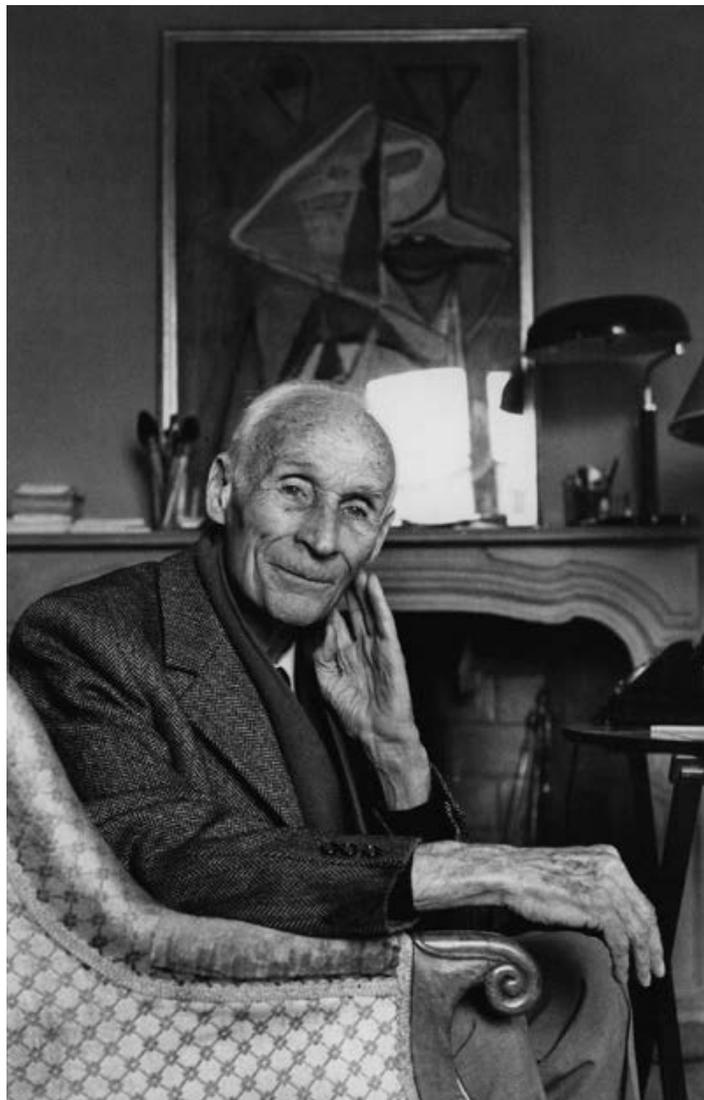
Traduit de l'espagnol par Mr Edmond Raillard.  
Succession Antonio Saura [www.antoniosaura.org](http://www.antoniosaura.org)

<sup>8</sup> Antonio Saura, « L'infaisable miroir » in catalogue de l'exposition *Bram van Velde, Retrospective du centenaire*, Musée Rath, Musées d'art et d'histoire, Genève 1996.

*Sa joie était noire, sa tristesse multicolore, et quand le noir et les couleurs se mélangeaient, cela donnait le merveilleux violet de la vie.<sup>9</sup>*

Jean Messagier, 1981

<sup>9</sup> Extrait d'une page manuscrite adressée à Jacques Putmann à la suite du décès de Bram van Velde. (Paris, archives Jacques Putmann)



Livret édité à l'occasion de l'exposition  
des gouaches et lavis d'encre de Chine de

BRAM VAN VELDE

Achévé d'imprimer en mars 2015  
à 600 exemplaires sur les presses  
de Noir sur Noir à Genève.  
Graphisme & mise en page : Mass  
Photographies : Patrick Goetelen

La galerie Schifferli exprime ses remerciements à :

Monsieur Rainer Michael Mason,  
conservateur des archives Bram van Velde

Monsieur Olivier Weber-Cafilisch,  
président de la fondation Antonio Saura  
([www.antoniosaura.org](http://www.antoniosaura.org))

GALERIE SCHIFFERLI

32, Grand-Rue – Genève

022 312 18 20