

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 24 (1976)

Artikel: Dans les collections du Musée d'art et d'histoire : Bram van Velde, un accent significatif
Autor: Mason, Rainer Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728602>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Dans les collections du Musée d'art et d'histoire : Bram van Velde, un accent significatif

par Rainer Michael MASON

A Paul Geneux

Venu se joindre à la grande gouache de 1962 à dominante bleue (fig. n° 8), don en 1965 de la Société des amis du Musée, un train d'acquisitions exceptionnel permet depuis octobre 1975 au Musée d'art et d'histoire de Genève de «donner, dans le cadre de la collection, une présence complète de l'œuvre de ce créateur hors mesure, décisif», qu'est Bram van Velde (1895).

Poursuivant son propos, voici comment Franz Meyer, directeur du Kunstmuseum de Bâle, dans une adresse de fête prononcée lors du quatre-vingtième anniversaire du peintre hollandais, justifiait cet avis dans l'optique d'une institution publique: «En implantant cette place forte, le Musée en tant que stratège ne suit pas absolument les manuels militaires des avant-gardes divulguées actuellement dans le grand public. Mais une politique de musée de longue haleine doit devancer les étapes de la transformation constante du jugement général, en mettant l'accent non pas sur les œuvres illustrant fidèlement en les suivant les idées qu'on se fait de l'art, les idées un peu plus ou un peu moins progressistes – qu'importe, mais sur les œuvres qui inaugurent, qui posent le fondement d'une nouvelle vérité artistique, les œuvres que nous n'aurions pas «comprises» une fois pour toutes, qui se révèlent lentement, gardant toujours intacte une partie de leur secret».

Le groupe nouvellement réuni comporte cinq huiles (dont deux à double face) et une gouache de grand format. Ce sont donc désormais neuf peintures qui décrivent au Musée d'art et d'histoire tout le champ couvert par Bram van Velde entre 1924 et 1973.

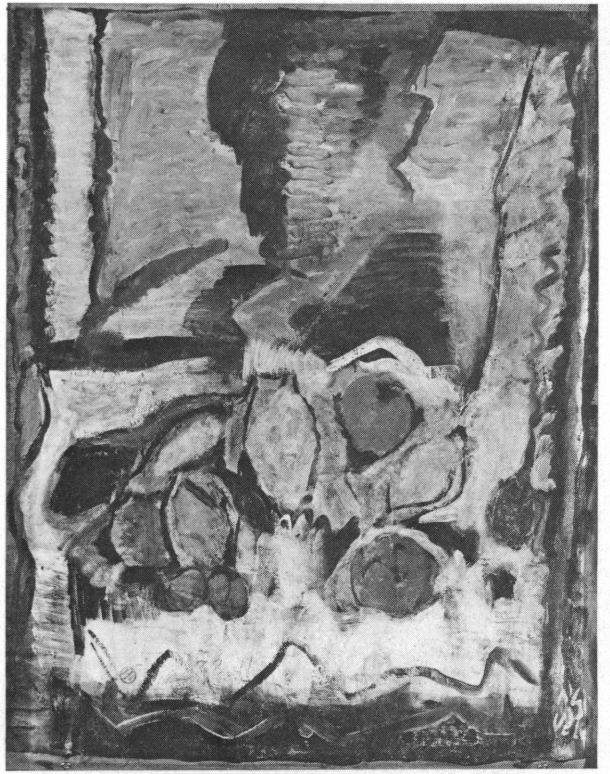
Voilà qui confère par ailleurs une importance accrue à la totalité de l'œuvre lithographiée (près de deux cents planches) conservée au Cabinet des estampes grâce à une donation de l'artiste en 1974. Ce double point fort fait de Genève le seul lieu où s'offre un tel panorama.

Le parcours s'ouvre avec le «Nu jaune» (fig. n° 1) peint en 1924 à Worpswede (cette colonie d'artistes au nord de Brême rendue célèbre par la monographie de Rainer Maria Rilke), et significativement intitulé alors «Das Weib». Sur un fond ombré de vert et de bleu, le rouge de la chevelure et le jaune du corps marquant «dans sa nuque le symbole universel de l'énergie créatrice» libèrent «toute la puissance vitale de Bram, qui n'a jamais trahi, qui va amener toute son œuvre» (Jean Leymarie). Ce tableau brossé avec force et générosité retentit de l'ambiance nordique, expressionniste, qui fut celle de Munch et de Nolde. La touche structurante s'affirme ici autant que la couleur.

Viennent ensuite deux natures mortes, l'une datée de la Corse, 1930 (fig. n° 2), et l'autre de Majorque, 1933 (fig. n° 3). Le contact avec Paris, dès 1925, la découverte de Matisse (profonde admiration pour «La leçon de musique»), de Picasso (hostilité fascinée), et l'entrée dans le monde méditerranéen, ont préparé une nouvelle économie de la lumière et de la forme dont l'interpénétration, une distribution en surface, abolissent la distance entre dedans et dehors. Dans le second tableau, le cadre de la fenêtre a disparu; les éléments d'écriture (imbrications) propres au peintre s'installent; les couleurs sont nourries par



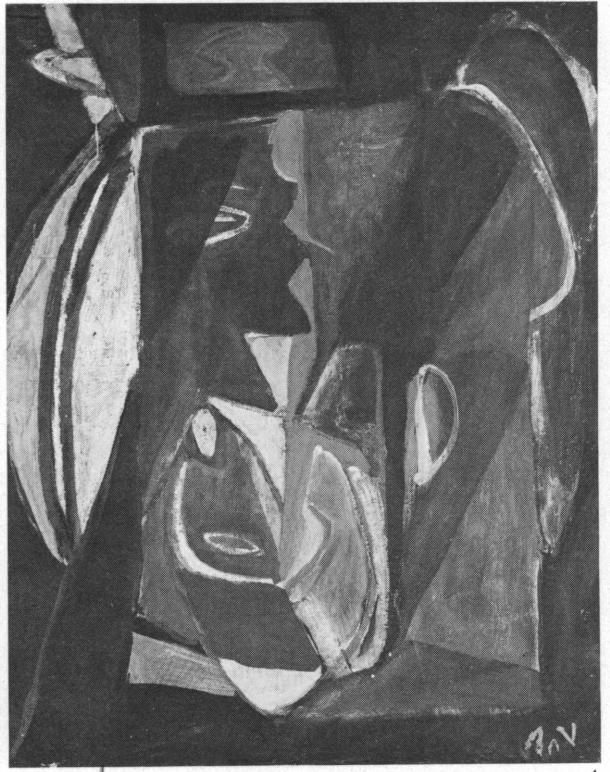
1



2



3



4

356

▼
Haut



5

Fig. 1. Nu jaune (Das Weib). Worpswede, fin 1924.
Huile sur toile. 130 × 110 cm.
Inv. 1975-14.

Fig. 2. Nature morte. Corse, 1930.
Huile sur toile. 98 × 79 cm.
Inv. 1975-15 a.

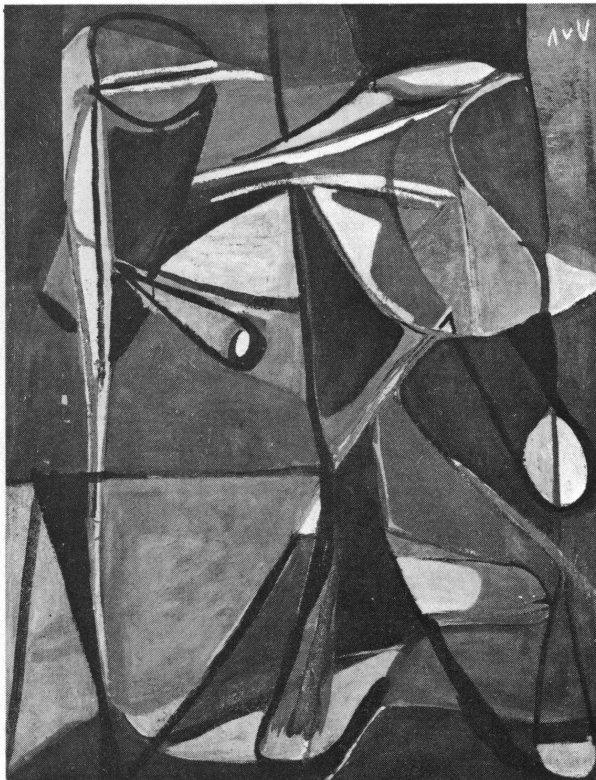
Fig. 3. Masques. Majorque, 1933.
Huile sur toile. 100 × 80 cm.
Inv. 1975-16.

Fig. 4. Sans titre. Paris, 1937.
Huile sur toile. 98 × 79 cm.
Inv. 1975-15 b.

Fig. 5. Sans titre. Paris, Montrouge, entre 1939 et 1941.
Huile sur toile. 143 × 111 cm.
Inv. 1975-17 a.

Fig. 6. Sans titre. Paris, entre 1947 et 1949.
Technique mixte sur toile. 143 × 111 cm.
Inv. 1975-17 b.

Fig. 7. Sans titre. Paris, Boulevard de la Gare, 1958.
Huile sur toile. 163 × 130 cm.
Inv. 1975-18.



6



7

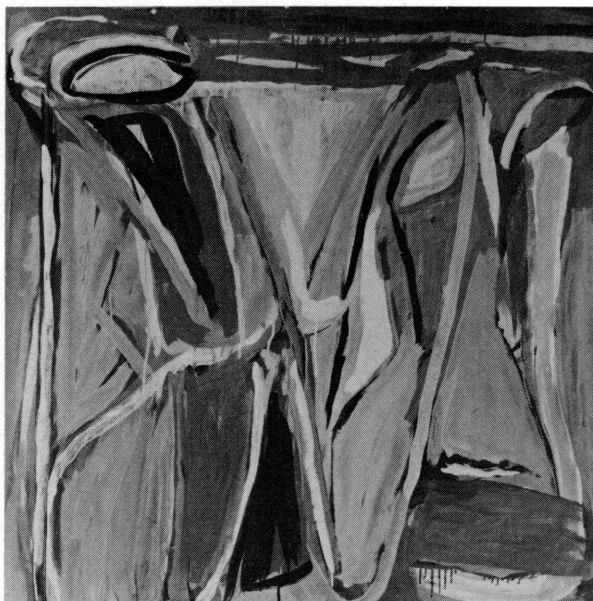


Fig. 8. Sans titre. Paris, rue Git-le-Cœur, 1962.
Gouache sur papier marouffé sur toile. 122 × 147 cm.
Inv. 1965-145.

couches puis égalisées de blanc; à droite enfin une figure emblématique désigne déjà toutes celles qui bientôt ne perceront plus la surface des peintures à venir.

La petite toile essentielle (fig. n° 4) exécutée à Paris en 1937 (époque de la rencontre avec Samuel Beckett), aux teintes chtoniennes chargeant le climat d'enfermement où un profil se double comme dans un miroir, montre le passage de Bram van Velde vers un sentiment et une expression plastique à la mesure du moment de crépuscule historique. Dès lors sans éclairage ni modèle extérieurs, le tableau renoncera non pas à une solide organisation mais à la perspective, la profondeur se dévoilant toutefois dans des tonalités obtenues par mélange et surcharge ou, souvent, dans le rapport avec une déchirure, un trou, une réserve de la toile.

L'huile de Montrouge (fig. n° 5), entre 1939 et 1941, avec sa matière riche, sa charpente de barres, indique brièvement une orientation qui restera sans postérité dans l'œuvre. Parenthèse singulière, puissante, qui suggère de loin certains traitements striés que l'on trouvera après la guerre chez Nicolas de Staël, lequel vit sans nul doute chez Jean Bauret une toile

de Bram van Velde (Putman 1961, n° 112) du même type que la nôtre.

Dans les trois œuvres majeures de 1947/1949, 1958 et 1973 (fig. nos 6, 7, 9) se joue l'évolution de Bram van Velde vers une écriture de plus en plus coloristique, de plus en plus portée, en dépit de meurtrissures, par le surgissement vital. Ici va non seulement s'opérer la dissolution de l'image traditionnelle (processus depuis longtemps engagé) mais, au premier sens, une confusion du cerne et de la surface, de la ligne et de la plage. La discrimination de l'un et de l'autre, au début encore bien nette (cf. fig. n° 6), va, avec un gain croissant de dynamisme gestuel (même mesuré) définir une «phrase» permanente et unique, ayant bouleversé la scansion des aplats pour déployer ses éléments parfois répétitifs, ses «signes», sur l'aire du tableau. Tels chiffres-gestes, peut-être résurgences des figures du début (début de l'œuvre et fondements primordiaux de la conscience), pourraient se reconnaître comme œil, sein, triangle vénusien, ou encore, ainsi que le suggère Jean Starobinski prévoyant «l'ingéniosité de la lecture littérale» comme «le V anguleux du Velde, le D, le A, parfois le B». Elan vers la vie – retrait autoréflexif. Mais tout ici (cf. fig. n° 7) s'ouvre à un échange violent ou subtil entre arrêt et vitesse, expansion et limite, tracé et milieu pictural, c'est-à-dire entre espace et forme. Un même mouvement entraîne l'intériorisation de la vision et l'extériorisation des moyens. Cet «équilibre» au seuil de la rupture, somptueux et poignant dans l'extraordinaire présence de la couleur et de la continuité de son flux, fait par exemple de la gouache peinte en 1973 à la Chapelle-sur-Carouge, près de Genève, un sommet, et pas seulement des travaux de la maturité (cf. fig. n° 9).

A la suite de l'exégèse «fatale» élaborée par Samuel Beckett (Bram van Velde «peint l'impossibilité de peindre») une critique, par trop «cristallisée», a développé une approche point toujours indemne de quelque misérabilisme existentiel. Charles Juliet, d'une sensibilité aiguë à la dimension fondamentale de Bram van Velde, a récemment intitulé un essai «L'homme du manque»; or il n'est pas sûr que l'artiste ait toujours su tenir son



Fig. 9. Sans titre. Genève, La Chapelle-sur-Carouge, 1973.
Gouache sur papier. 136 × 150 cm.
Inv. 1975-19.

innocence totalement à l'écart des interprétations de cet ordre...

L'ensemble désormais rassemblé à Genève, sans réduire l'humanité pathétique, voire le mysticisme qui habite et anime cette œuvre à côté de ses pulsions vitales, ne manque pas de mettre en évidence sa portée premièrement picturale. On discerne mieux maintenant la place de Bram van Velde, inventeur d'un langage unique, entre de Kooning et Jorn; on pressent peut-être aussi sa redevance à

l'éclatement de l'image introduit dans le domaine qui leur est propre par le cubisme et par l'expressionnisme. Simultanéité de la vision, cassure des plans, congruence de la forme et de la couleur, émancipation du geste: Bram van Velde apparaît aujourd'hui comme un immense coloriste libéré par les tentatives initiales du siècle.

Photographies: Musée d'art et d'histoire, Genève (Y. Siza).

