

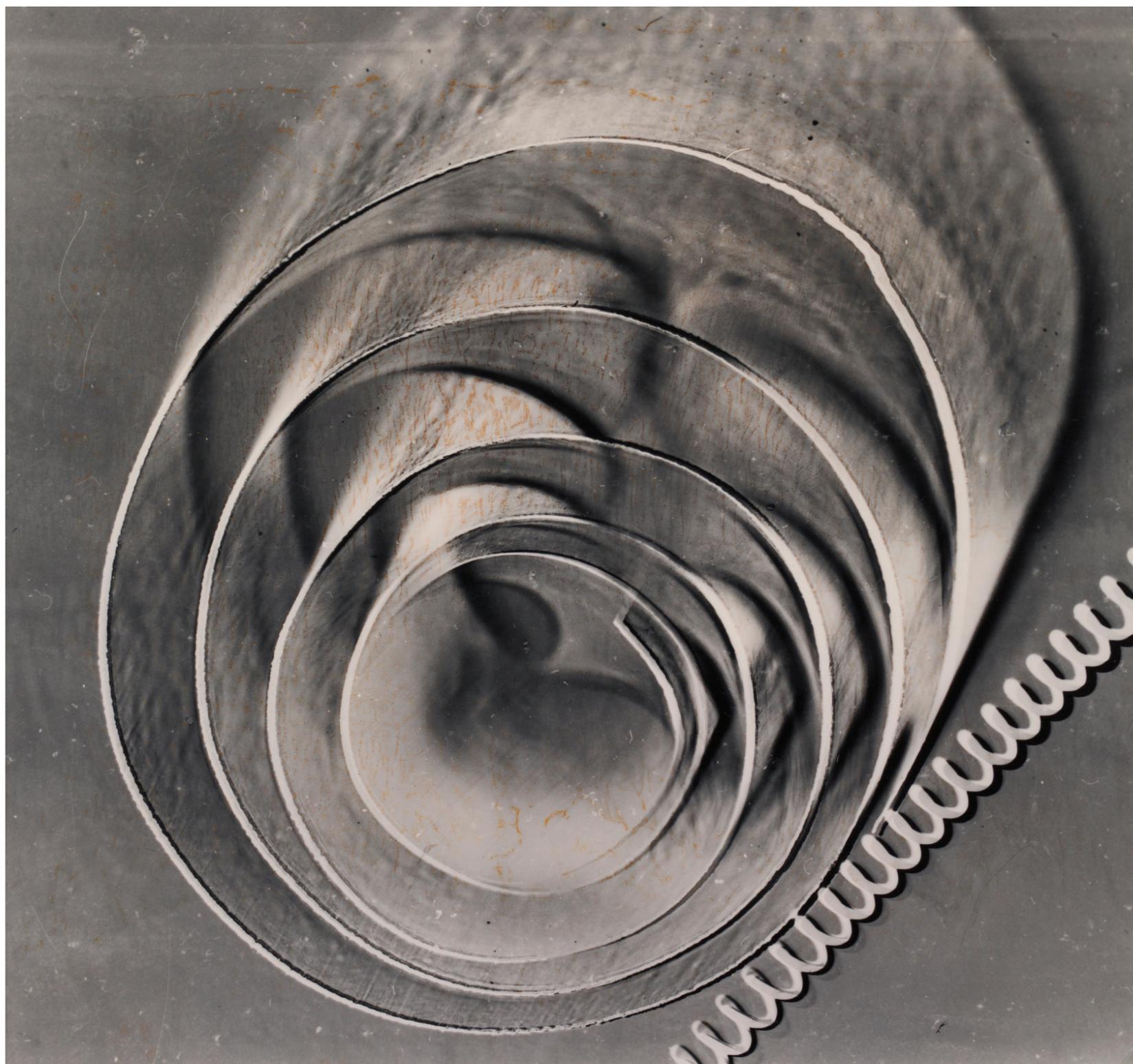
Photo *Saint Germain*

EDITIONS LE

MINOTAURE

21 - novembre 2023

Luigi Veronesi



Sans titre, 1937, photogramme, tirage gélatino-argentique sur papier,
28 x 30 cm (exemplaire unique).

Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan

Luigi Veronesi dans son atelier à Milan, années 1980.
 Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan

Luigi Veronesi

Luigi Veronesi (28 mai 1908 - 25 février 1998, Milan) était photographe, peintre, scénographe et réalisateur de films expérimentaux, l'un des principaux protagonistes de l'art abstrait italien.

Dans les années 1920, il poursuit des études techniques et scientifiques (design de textile, photographie, mathématiques, physique), fréquente les intellectuels italiens associés à la revue *Poligono* et les artistes liés à la galerie Il Milione qui cherchent à renouveler l'art national dans l'esprit des avant-gardes européennes. À l'âge de 20 ans, il s'intéresse à la peinture et prend des cours auprès du peintre napolitain Carmelo Violante, alors professeur à l'Académie Carrara de Bergame. Parmi ses premières influences se trouvent bien évidemment les peintres futuristes bien qu'il ne s'identifie pas du tout avec leur engagement dans la défense du fascisme ni leurs idées nationalistes (pendant la Seconde Guerre Mondiale, il fera partie de la Résistance italienne, utilisant ses talents à la fabrication de faux papiers d'identité).

À la fin des années 1920, inspiré par son père, Veronesi expérimente beaucoup avec la photographie, aussi sans appareil. En 1929, peu après Christian Schad (1919), Man Ray (1922) et Laszlo Moholy-Nagy (1922), il découvre pour lui la technique du photogramme qu'il va parfaire et développer dans les années à venir en s'affranchissant des contraintes de l'objectivité. Certaines de ses réalisations vont être reproduites en couverture des magazines *Campo Grafico* et *Ferrania*.

En 1930, lors de la XVIIe Biennale de Venise, il découvre les œuvres de Wassily Kandinsky, Paul Klee et Oskar Schlemmer qui révèlent devant lui une nouvelle approche de l'art. Il se met alors à étudier les publications du Bauhaus qui le confirment dans sa voie vers l'abstraction et l'amènent à s'intéresser au travail des constructivistes russes. À cette période, il s'investit beaucoup dans le théâtre, réalisant des décors qui ne comportent aucun élément figuratif et des costumes minimalistes, réduits à quelques lignes fortes se rapportant au corps des acteurs comme s'il s'agissait d'une architecture. Du début des années 1930 datent également ses premières expériences avec le photomontage et le graphisme. En 1933, il rejoint notamment la revue milanaise *Campo Grafico* qui vise à révolutionner les modèles typographiques actuels dans l'esprit des enseignements d'Adolf Loos, De Stijl, de *L'Esprit Nouveau* et du Bauhaus.

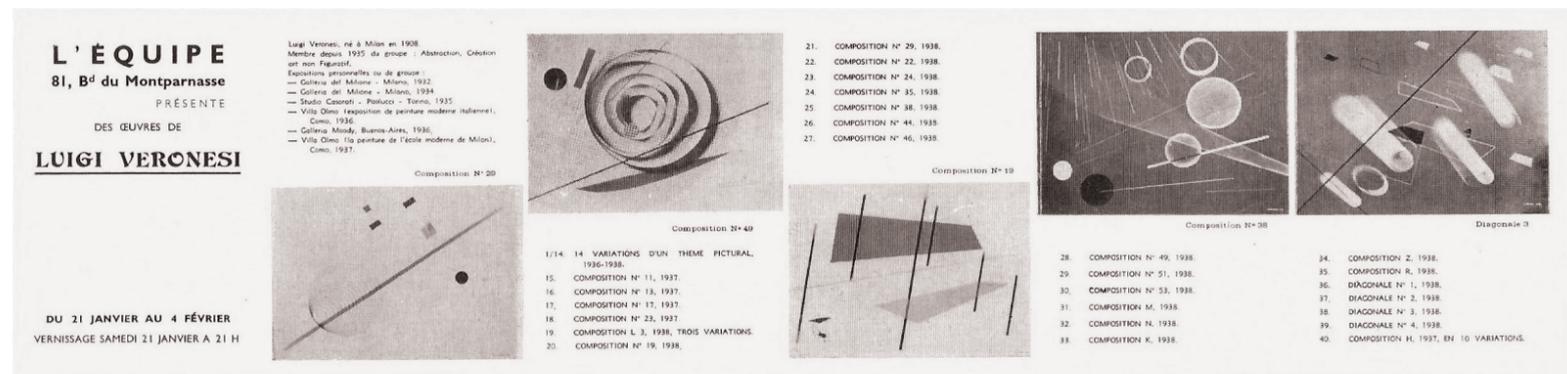
En 1932, la Libreria del Milione présente la première exposition personnelle de Veronesi qui rassemble des gravures sur bois, encore figuratives. La même année, il voyage à Paris où il fait la connaissance de Fernand Léger, Georges Vantongerloo, Robert et Sonia Delaunay qui l'aident à clarifier sa pensée artistique. En rejoignant, deux ans plus tard, le groupe Abstraction Création, il devient un important intermédiaire entre les artistes milanais et parisiens : dans le n°4 des cahiers *abstraction création*, à côté de la gra-

vure sur bois abstraite de Veronesi *SR3* faisant partie de son exposition commune avec Josef Albers à la Galleria Il Milione (1934) figurent aussi les œuvres de Lucio Fontana, Fausto Melotti, Mauro Reggiani, Virginio Ghiringhelli. En 1935, ils participent tous à la « Première exposition collective d'art abstrait italien » (organisée dans l'atelier des peintres Felice Casorati et Enrico Paolucci à Turin) et signent son manifeste. Cette année-là, pendant la visite de la collection Müller à Bâle, Veronesi regarde les œuvres d'Alexander Rodtchenko et El Lissitzky ; il rencontre aussi Laszlo Moholy-Nagy avec qui, il va par la suite entretenir une longue et riche correspondance. L'œuvre du Hongrois l'incite par ailleurs à combiner la peinture à l'huile et le photogramme en rajoutant des constructions géométriques sur des toiles traitées avec des substances photosensibles et exposées à la lumière. Il commence aussi à réaliser des photographies abstraites et des photomontages, voire à juxtaposer les deux.

Depuis la fin des années 1930, Veronesi est très actif dans le domaine du théâtre, du cinéma et de la musique. Entre 1938 et 1980, il réalisera neuf films expérimentaux et abstraits, peignant directement sur la pellicule (malheureusement, seulement de courts extraits de ces films ont survécu à la guerre). Comme dans le cas des autres artistes d'avant-garde internationale, Wassily Kandinsky ou Frantisek Kupka, les recherches abstraites de l'Italien se font en lien direct avec la musique. Il se penche notamment sur les relations mathématiques entre les notes de musique et cherche à les traduire en relations tonales de couleurs, réalisant de nombreuses transpositions chromatiques des partitions musicales. En 1939, à la Galerie L'Équipe à Paris, il montre *14 variazioni di un tema pittorico* (1936) qui inspirent le compositeur Riccardo Malipiero à écrire *14 variazioni musicali*, jouées pendant l'exposition par la pianiste Nadja Tagrine.

Pendant la guerre, Veronesi travaille essentiellement dans le champ du graphisme et de la publicité mais aussi comme scénographe d'opéra et de théâtre. À la fin du conflit, il devient co-fondateur du groupe des photographes La Bussola qui se donne pour objectif de rompre avec le traditionalisme et de sortir de l'impasse de la photographie documentaire. En 1949, il adhère au Movimento Arte Concreta de Milan et en 1954, participe à l'exposition de l'art abstrait italien à la XXXIIIe Biennale de Venise. Les dernières années de sa carrière sont essentiellement consacrées à la scénographie et au théâtre, mais aussi à l'enseignement. Il décède à Milan en 1998.

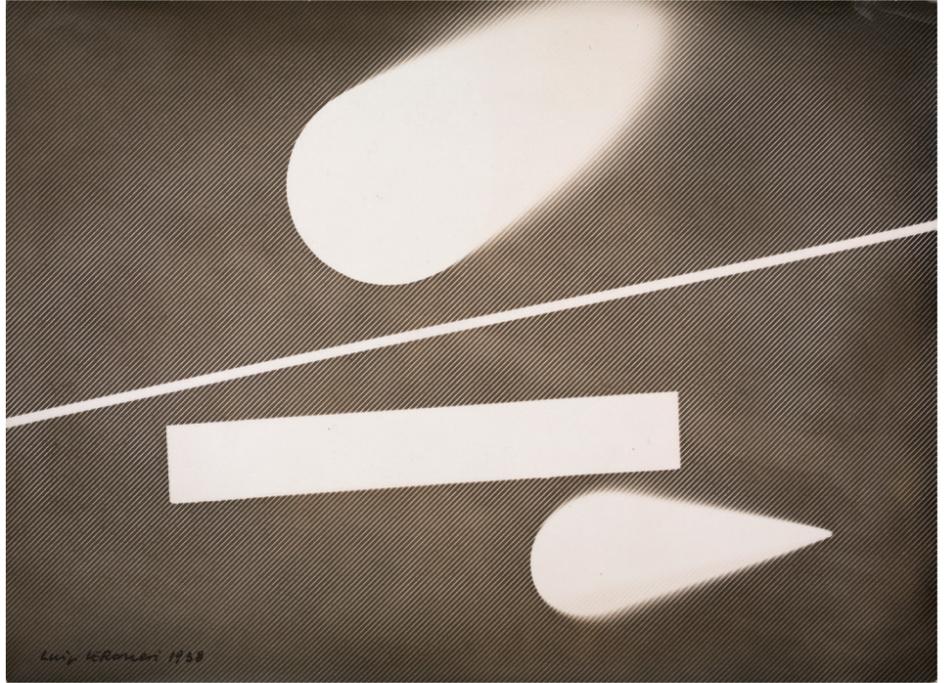
Le parcours artistique de Veronesi, quel que soit le domaine, est entièrement voué à la recherche de l'autonomie de l'œuvre d'art. Celle-ci se traduit selon lui non seulement par le refus de la figuration et l'adoption d'un langage visuel strict soumis à des principes rationnels, mais aussi par le rejet de la dimension métaphysique et politique de l'abstraction que d'autres mouvements de son temps pouvaient prôner.



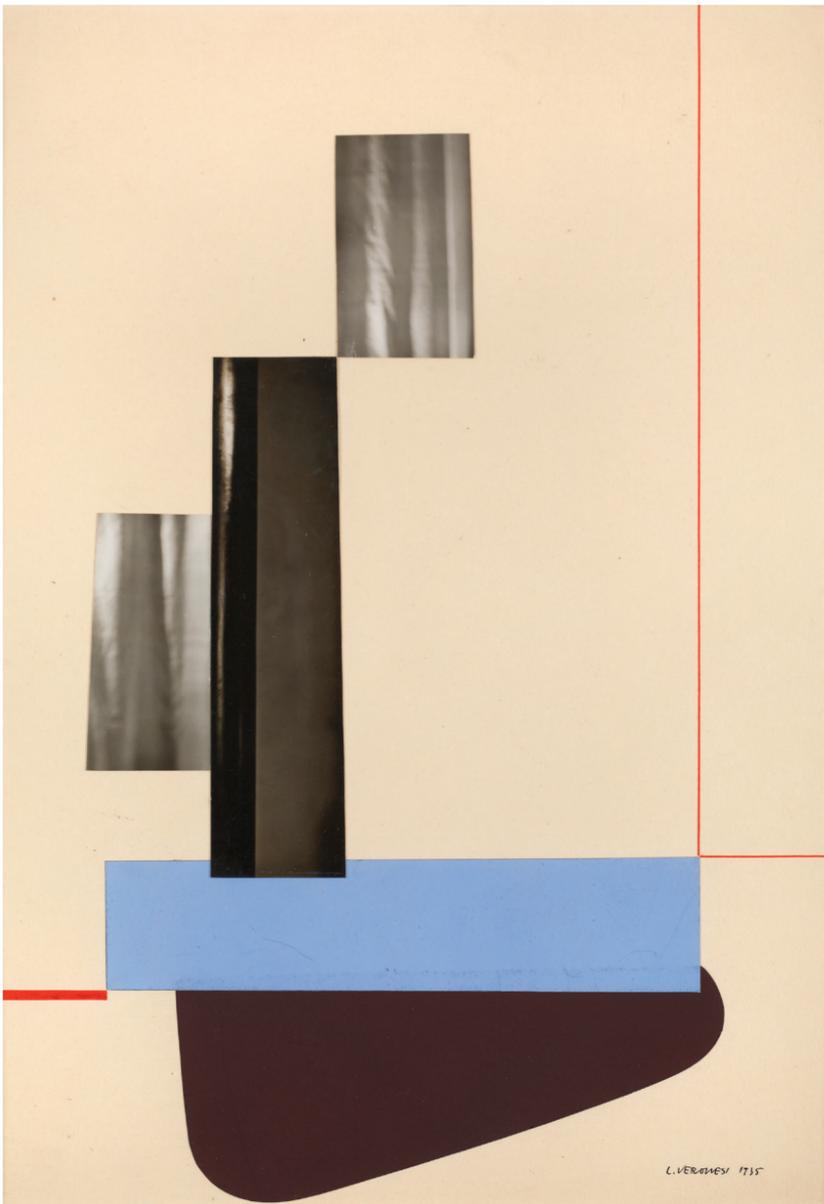
Dépliant de la Galerie L'Équipe, Paris, 1939.
 Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan



Lettre de Laszlo Moholy-Nagy à Luigi Veronesi, Chicago, 12 septembre, 1938. Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan

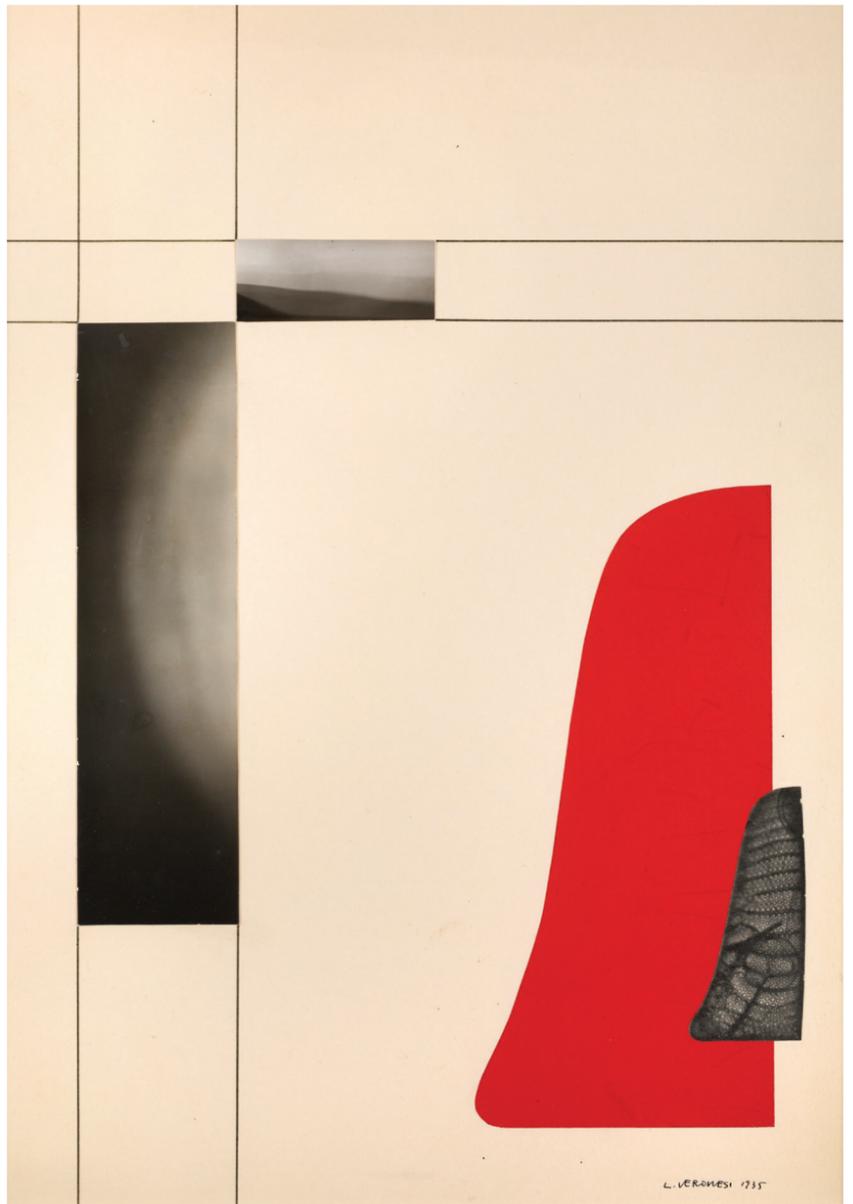


Photogramme d, 1938,
photogramme, 15.4 x 22 cm.
Courtesy : Galleria Milano, Milan



Sans titre, 1935, tempera, collage et photogramme sur carton,
40 x 27.5 cm (exemplaire unique).

Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan



Sans titre, 1935, tempera, collage et photogramme sur carton,
40 x 28 cm (exemplaire unique).

Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan

LE PHOTOGRAMME

Luigi Veronesi

« Le photogramme - c'est à dire, une image obtenue à partir de la lumière, mais sans appareil photographique - constitue le secret de la photographie. En lui se révèle la caractéristique essentielle du processus photographique qui permet de fixer des images de lumière et d'ombre sur une surface sensible sans avoir recours à un appareil mécanique. Le photogramme offre la nouvelle perspective d'un langage visuel totalement inconnu jusqu'ici et régi par ses propres lois. Dans la quête d'une nouvelle façon de voir, le photogramme constitue une arme totalement dématérialisée. » On ne saurait trouver meilleure définition que celle-ci, écrite en 1936 par le grand praticien et théoricien de la photographie, László Moholy-Nagy.

Le photogramme, donc, n'est pas une vraie photographie ; il est simplement la trace de la forme, de la transparence et des ombres d'un objet. L'image qui en résulte n'est jamais la reproduction de l'apparence d'un objet, mais plutôt la transformation de celle-ci en un jeu de lumière et d'ombre. En effet, c'est Dieu qui a inventé le photogramme en créant la lumière, les objets ainsi que leurs ombres ; par la suite, les hommes ont su reproduire cela sur du papier photographique.

Dans la plupart des cas, le photogramme est le produit d'un courant 'métaphysique' ou 'abstrait' dont l'influence s'étend à une bonne partie de l'art moderne. Ce n'est pas ici le lieu de mettre en cause la validité de ces tendances. Je prends acte de leur existence et de leur importance, dont l'influence sur l'évolution de la pensée artistique est considérable. Je voudrais simplement faire remarquer que le photogramme est l'une des techniques utilisées par ce courant.

Si au départ il a été le produit des recherches d'effets curieux, de nouvelles sensations ainsi que d'un modelage inhabituel du clair-obscur, le photogramme est vite devenu une partie intégrante des expériences photographiques les plus pointues. Aujourd'hui il est largement utilisé dans la publicité, l'illustration ainsi que la décoration. Sous sa forme la plus simple, le photogramme s'obtient en plaçant des objets sur ou à côté d'une surface sensible (dans une chambre noire avec une lampe de sûreté). Une fois les objets disposés comme il faut, on allume la lumière blanche et la surface sensible va réagir là où il n'y a ni objets ni ombres. [...]

Cette technique très simple permet à la surface sensible d'enregistrer la transparence, l'épaisseur, les ombres, la lumière ainsi que les réflexions, en offrant une large gamme de variations et de possibilités passionnantes pour l'expression artistique. Comme l'a écrit le critique Franz Roh dans *Foto Auge* en 1929, « les rayons de lumière modèlent l'objet de telle sorte que son corps n'est plus qu'une simple lueur, la représentation abstraite d'un monde étrange ». En fait, on peut faire remonter les origines du photogramme jusqu'à la première fois qu'un rayon de lumière est tombé sur un objet pour créer une ombre. On pourrait même dire que, la peau humaine étant photosensible, la pâle forme laissée par un maillot de bain sur un corps bronzé constitue l'exemple d'un photogramme négatif ! Ainsi, les photogrammes sont-ils l'expression d'une nature primordiale de l'objet : nous les voyons au-delà de leur forme réelle dans des images qui ne se manifestent pas habituellement à nous ; pourtant, elles existent réellement et se changent instantanément avec le mouvement du moindre rayon de lumière.

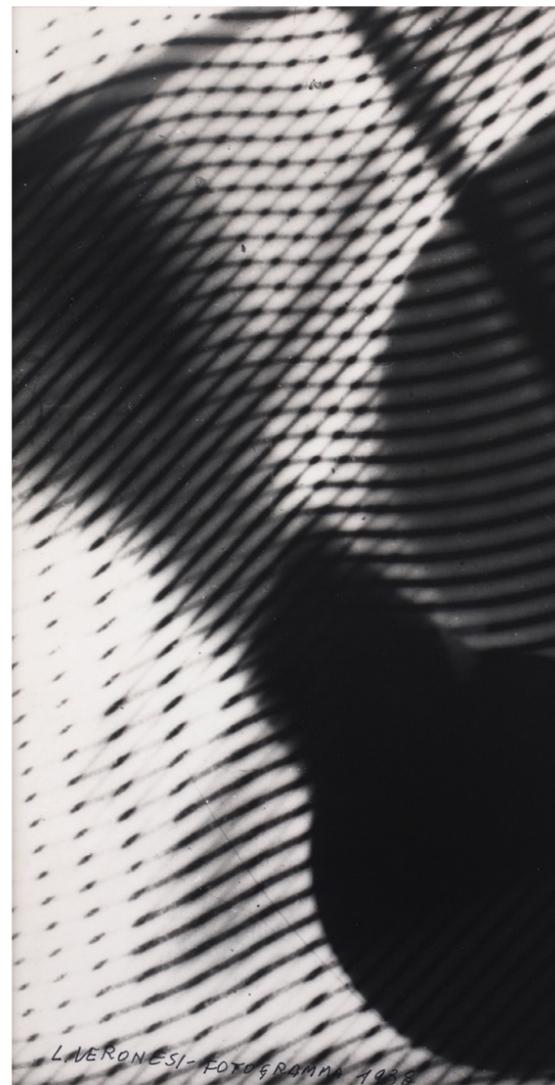
Il est évident que le photogramme ouvre le chemin à toute sorte de possibilités pour un photographe patient et ingénieux. Il suffit de penser, mettons, des objets transparents, semi-transparentes ou opaques que l'on peut utiliser, la possibilité de superposer l'ombre d'un objet sur celle d'un autre par expositions successives ; la possibilité d'avoir deux ou trois sources de lumière blanche, avec autant d'intensités différentes, peut-être ; et les effets qui peuvent s'obtenir avec différentes sortes de papier sensible.

Une évolution supplémentaire dans la technique du photogramme réside dans l'utilisation de matières transparentes, telles des plaques ou des films inversibles comme surface sensible à la place du papier photographique. Cela présente des possibilités intéressantes : la superposition en imprimant deux photogrammes ou davantage ; la solarisation du photogramme, à la fois dans l'original et dans le duplicata ; un effet de relief obtenu en utilisant le négatif et le positif hors leur registre, ainsi que la réticulation. Traiter ne pose aucun problème sérieux, même si, bien entendu, il faut l'adapter au genre de matière sensible utilisée.

Il faut pourtant se rappeler que le trait le plus saillant des photogrammes est la richesse des passages et demi-tons. Il est donc recommandé, en les traitant, d'éviter des contrastes trop forts.

* Dans *Ferrania*, Milan, mars 1956.

Traduction : Charles Penwarden



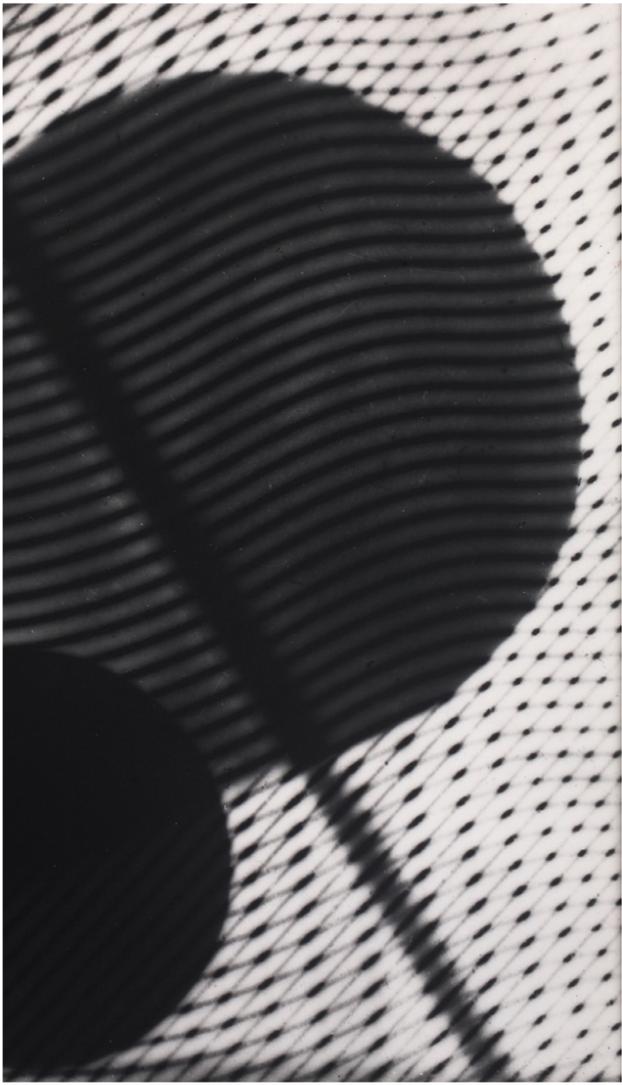
Sans titre, 1938, photogramme sur film négatif, 28 x 28 cm (exemplaire unique).
Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan



Sans titre, 1935, photogramme, 17,5 x 21,5 cm.
Courtesy : Galleria Milano, Milan



Sans titre, 1947, photogramme, tirage gélatino-argentique sur papier, 16,5 x 14,5 cm (exemplaire unique).
Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan



Sans titre, 1940, photogramme, tirage gélatino-argentique sur papier,
29.7 x 23.7 cm (exemplaire unique).
Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan



Sans titre, 1937, tirage gélatino-argentique sur papier,
34 x 18 cm (exemplaire unique).
Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan



Sans titre, 1937, solarisation, tirage gélatino-argentique sur papier,
28 x 22.2 cm (exemplaire unique).
Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan

LE CINEMA DE LUIGI VERONESI

L'œuvre picturale et photographique de Veronesi ainsi que son intérêt pour le théâtre et la musique se poursuivent dans ses expériences cinématographiques, acquérant une autre dimension, celle du temps et du mouvement. Ses trois premiers films : *La traversée de la ville de Milan du matin au soir* (1938), *Caratteri* (1939), *Viso e colore* (1940) portent l'empreinte des expérimentations de ses grands prédécesseurs : Fernand Léger (il a pu voir le *Ballet mécanique* avant 1938), Henri Langlois, Dziga Vertov et Walter Ruttmann. Même s'ils restent figuratifs, ils refusent d'ores et déjà toute conception descriptive et réaliste du cinéma. Pour Veronesi, ce dernier constitue une interprétation. « La réalité qu'il montre n'est pas vraie. Dans les films, tant abstraits que figuratifs, [il a] toujours considéré l'image dans ce sens. » Le rythme constitue leur valeur essentielle. Issu directement de ses peintures, toujours rationnel et cartésien, il organise la succession des images et des formes. L'intérêt de Veronesi pour la valeur expressive de la lumière et de la couleur provient, quant à lui, directement de sa pratique théâtrale et de ses expériences photographiques avec les portraits solarisés.

Dans ses films abstraits, qu'il réalise à partir de 1941, Veronesi utilise à peine la caméra, travaillant directement sur la pellicule. La structure rythmique des trois premiers est conçue sur la base des morceaux de musique : *L'Histoire du soldat* de Stravinsky (*Film n°4* qui, de plus, est composé selon une progression de Fibonacci), *Royal Garden Blues* de Clarence et Spencer Williams (*Film n°5*) et *Mood Indigo* de Duke Ellington (*Film n°6*). Dans les suivants, muets, il n'y a plus que « la musique des images ». Le modèle musical et les formes propres à sa peinture (lignes diagonales, spirales, triangles) semblent constituer pour Veronesi un point de départ pour une « musique visuelle autonome ». Dans les années 1950, nous pouvons observer un tournant « organique » dans ses films. L'ordre mathématique continue à rythmer le montage, mais les formes géométriques laissent la place à des taches de couleur plus ou moins informes, floues et vibrantes.

Sceneggiatura di Anna Gobbi e Luigi Veronesi per il
FILM N. 6
da una poesia di Philippe Soupault

— particolare di una scopa che si muove su un pavimento.
Una leggera manichetta di jazz, molto lontana, e sovrapposte di tanto in tanto delle elciline e dei clacson.

— in sovrapposizione una seconda scopa più grande, che si muove nello stesso senso ma ad una velocità superiore.

— in sovrapposizione una terza scopa piccolissima che si muove nel senso delle altre due, ma a velocità ridottissima.

— sulle tre scope, seguendo il loro movimento, appare una riga verde che attraversa il campo in diagonale.

— le tre scope scompaiono in fondo al bianco, mentre la riga continua a muoversi e ne appaiono altre in movimento: verdi e azzurre, poi una rossa viva che rimane da sola.

La musica di jazz si fa sempre più forte e scompaiono gli altri rumori.

— sotto la riga rossa appaiono dei dischi e ovali verdi e azzurri in movimento.

— la riga rossa ingrandisce e copre tutto il quadro.

— i dischi scompaiono.

— nel rosso appaiono di scatto 5 automobili in negativo e positivo, ferme.

Cessa di colpo la musica e si sente solo il battito di un metronomo a due colpi al secondo.

— le automobili sempre ferme ma in campo totalmente giallo (*brevissimo*).

— le automobili sempre ferme ma in campo totalmente verde (*brevissimo*).

— fondo giallo con mano bianca ferma (*brevissimo*).

— le automobili meno una (*la più grande*) in campo bianco (*breve*).

Sovrapposte al metronomo tre velocissime glistate con clarinette.

— fondo verde con mano bianca che si muove ad angolo di 45° verso destra (*breve*).

— le automobili meno una (*la quarta*) in campo bianco (*breve*).

— fondo rosso con mano bianca che si muove ad angolo di 45° verso sinistra (*breve*).

— le automobili meno una (*la terza*) in campo bianco (*normale*).

— fondo giallo con mano bianca che si muove ad angolo di 45° verso destra (*normale*).

— le automobili meno una (*la seconda*) in campo bianco (*lungo*).

— fondo verde con mano bianca che si muove ad angolo di 45° verso sinistra (*lungo*).

— resta solo una automobile, la più piccola in campo bianco (*lunghissimo*).

— la piccola automobile con vicino una pipa.

Un fischio acutissimo interrompe di scatto il metronomo. Attimo di silenzio. Il suono allegro di un organetto da strada.

— dettaglio di due mani che chiudono una spilla di sicurezza.

— fondo bianco e moltissime spilla di sicurezza che coprono il campo velocemente.

— con dissolvenza incrociata di colore viola, si passa a una grande spilla di sicurezza che occupa tutto il campo.

— mano con cappella da uomo, di forma alta, che saluta.

Il suono dell'organetto viene interrotto da tre note bassissime di trombone.

— la spilla.

— la mano che saluta.

— la spilla.

— la mano che saluta.

— un cappello visto dall'alto, che gira velocemente su se stesso come una trottoia.

— dissolvenza incrociata su una fotografia ferma di folla, vista dall'alto.

Il suono scompare a poco a poco mentre si sente sempre più distinto un rumore di folla.

— la folla ferma e la sovrapposizione un uomo con la testa da manichino.

— la folla gira lentamente su se stessa mentre la testa cambia tre volte di colore:
giallo
La folla dice: Oh!
blu
La folla dice: Ih!
rosso
La folla dice: Ah!

— l'uomo scompare, la folla sparisce in fondo nero, mentre una lampina rossa copre tutto il quadro.

— primissimi piani di visi, uno dopo l'altro colorati di giallo, verde, rosso.

Voce di imbottitore di piazza che offre della merce e continua a voce alta e chiara fino alla fine e per due secondi ancora, dopo la fine dell'ultima immagine.

— panoramica lenta dall'alto in basso a scoprire una edicola con persone viste da dietro che leggono i giornali esposti, di colpo voltano la testa a sinistra.

— panoramica veloce verso sinistra a inquadrare un uomo che posa a terra una valigia, la apre, (al suo fianco appare di scatto una bellissima donna).

— dettaglio della valigia aperta, è nera nell'interno, e contiene una sfera bianca.

— l'uomo e la donna si prendono per mano e continuano a fare riverenze, lungamente, fino al fondo in nero.

— nero per due secondi.

FINE

— "Sinfonia diagonale", di V. Eggeing

— "Filmstudie", di Hans Richter

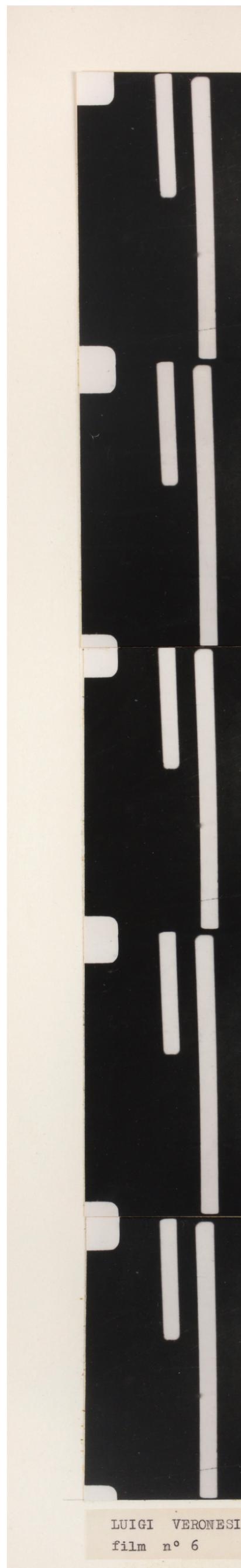
"Film N. 6", di Luigi Veronesi

"Film Chirurgico", di Luigi Veronesi

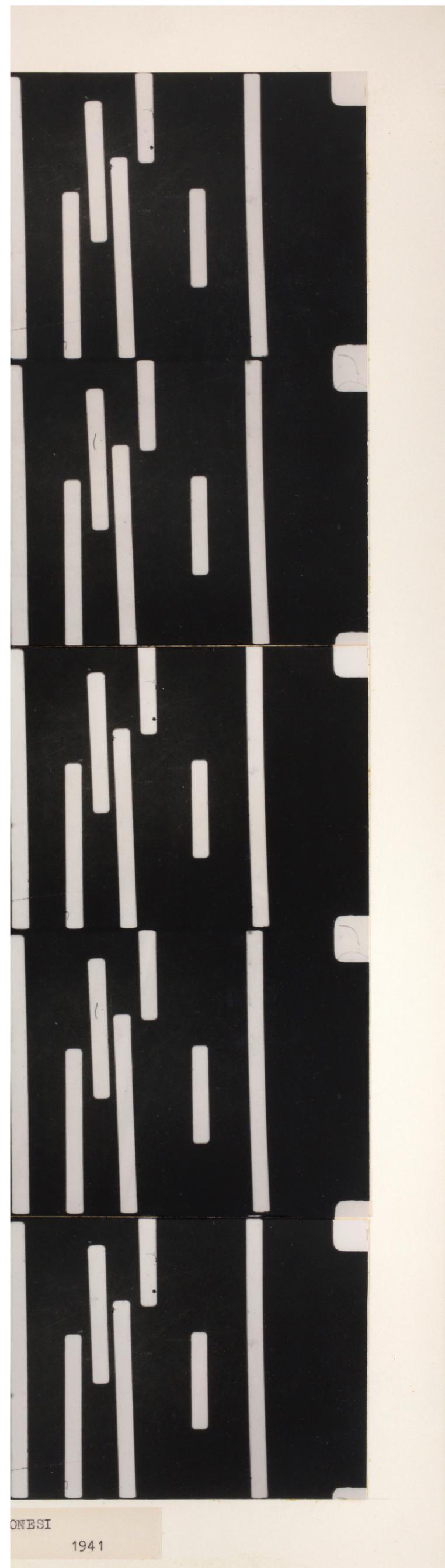
33

Page de la revue *Pattuglia*, 1943.
Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan

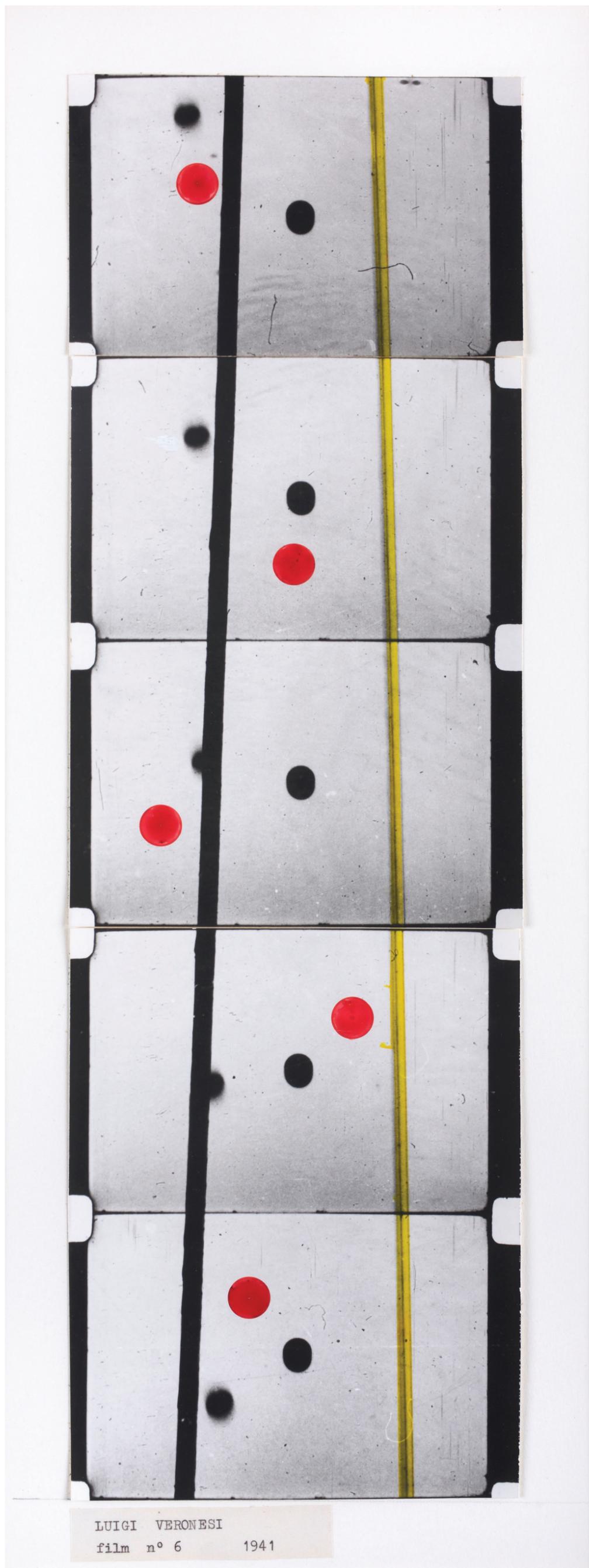
Film n.6, 1941,
pellicules originales
peintes à l'aniline,
51 x 36,5 cm
(exemplaires uniques).
Courtesy : Comitato Luigi
Veronesi & 10 A.M. ART, Milan



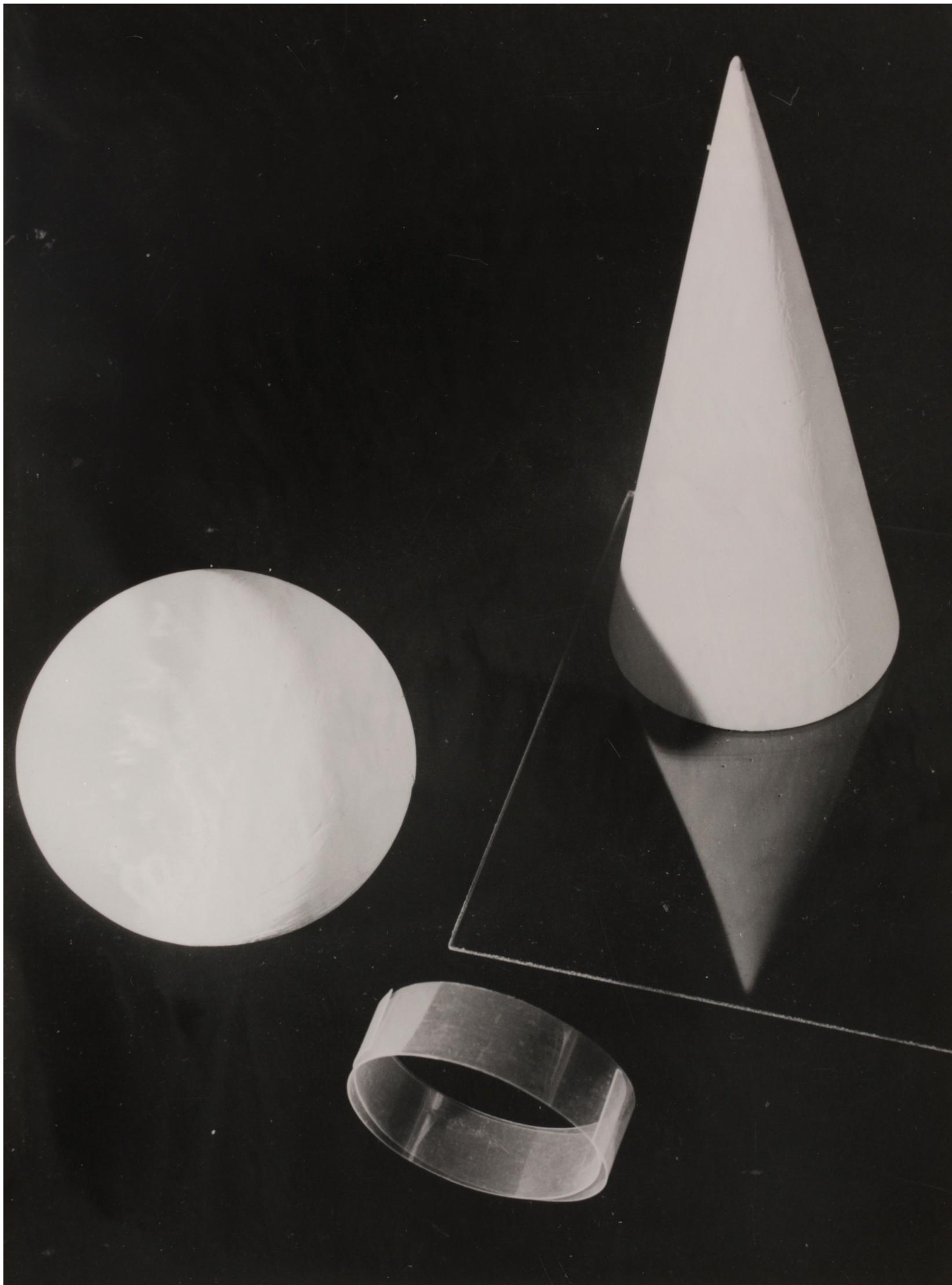
LUIGI VERONESI
film n° 6



ONESI
1941



LUIGI VERONESI
film n° 6 1941



Fotografia, 1937, tirage gélatino-argentique sur papier,
23,7 x 17,7 cm (exemplaire unique).
Courtesy : Comitato Luigi Veronesi & 10 A.M. ART, Milan

ÉDITION RÉALISÉE EN COLLABORATION AVEC :



10 A.M. ART, Milan



Comitato Luigi Veronesi, Milan



Galleria Milano, Milan

GALERIE
LE MINOTAURE

2 rue des Beaux-arts & 23 rue de Seine - 75006 Paris
galerieleminotaure.net