

Paolo Gioli, l'homme sans caméra et sans qualité
par Jean-Michel Bouhours

Bien des questions se posent en cette année de commémoration du centenaire du cinéma - au pays des frères Lumière nous préférons parler de premier siècle - sur ce que sera son avenir. L'écran cathodique a déjà eu raison des salles obscures, en Italie encore plus qu'en France ; celle-ci menant un combat de David face au Goliath hollywoodien, le nouveau grand colonisateur de la planète, devenue le *global village* que Mac Luhan nous avait promis. Au nom de principes froids d'économie, de rentabilité et surtout de mutations profondes de nos comportements communicationnels, on nous annonce la mort prochaine du 7^e art ou plutôt son dépassement. Le cinéma a engendré un monstre, un monde du galvaudage iconique où triomphe la vulgarité et le mensonge. Les critiques bon teint en appellent au sursaut, à une rupture historique¹, à une nouvelle vague, se refusant à voir qu'au sein de ce que l'on nomme communément l'avant-garde cinématographique, de nombreux artistes ont dépassé depuis longtemps les contingences de l'économie cinématographique pour élaborer une activité créatrice indépendante..

Autharcie, économie anti-industrielle

Cette situation critique du cinéma a peu d'impact sur des artistes comme Paolo Gioli, Jurgen Reble, Tom Drahos, ou Métamkine, qui tous ont la particularité d'avoir pris leurs distances avec les constructeurs d'appareils, les laboratoires, voire les fabricants de surfaces sensibles - inventant leurs propres instrumentations de création.

Paolo Gioli fut assurément un précurseur de ce phénomène qui aujourd'hui se développe, notamment en Europe et qui m'amène à penser que la marge d'aujourd'hui est en train d'inventer un cinéma post-industriel, dégagé de contingences consuméristes.

Peintre et sérigraphe, Paolo Gioli se convertit aux supports photo-chimiques, photographie et cinéma vers la fin des années 60, après un voyage aux Etats-Unis au cours duquel il va rencontrer le New american cinema et l'effervescence de la contre-culture américaine dans le contexte universitaire. Rejoignant le mouvement italien du cinéma indépendant regroupé au Filmstudio de Rome, où travaillent des personnalités comme Gianfranco Baruchello, Massimo Bacigalupo ou Alfredo Leonardi, l'extrême expérimentalisme place Gioli en marge de tout phénomène collectif et contribue grandement en revanche à la pérennité de son activité artistique².

Gioli est photographe et cinéaste comme Picasso et Braque étaient peintres et sculpteurs, quand ils réalisaient leurs merveilleux collages cubistes par assemblage de pièces hétéroclites récupérées autour d'eux.

Tous les moyens sont bons chez lui pour capter la lumière (naturelle) et l'apprivoiser sur la surface sensible, qu'elle soit plaque photographique ou ruban filmique. L'indigence des moyens mis en oeuvre et l'aide indéfectible de son ami et mécène Paolo Vampa, ont fait de Gioli un des rares cinéastes indépendants rescapés des années 80.

De l'homme à la caméra à l'homme sans caméra

Dès l'acquisition de sa première caméra bolex, Gioli confère à l'appareil les fonctions extensives de prises de vues, d'effets spéciaux, de tireuse tel que le pratiquait au début du cinéma les opérateurs Lumière. L'appareil devient pour l'artiste un atelier portatif, un petit laboratoire ambulancier, permettant la prise de vues, la composition des images et leur développement chimique dans un processus intégral, indépendant, quelles que soient les situations. Ce retour au primitivisme cinématographique ne fut pas un parti-pris idéologique de départ mais bien la revanche de l'artiste

¹voir article de Pascal Bonitzer « L'image invisible » in Passages de l'image, Paris, 1990, Centre Pompidou

²En dehors de Gioli, je ne connais guère que Ugo Nespolo et le couple de cinéastes Yervant Gianichian et Angela Ricci-Lucchi qui continuent à produire des films en Italie.

sur la technologie pour que celle-ci se fasse l'écho de son inventivité³, reprenant le vœu exprimé par Theo Van Doesburg mais rarement réalisé d'une nécessaire adaptation de la technique cinématographique à la dynamique plastique.

Mais il n'est pas de techniques expérimentées en photographie que Gioli n'ait tenté au cinéma. Ainsi le photofinish, technique relevant de la méthodologie du photodynamisme d'Anton Bragaglia avec laquelle il crée des anamorphoses sur les corps avec des résultats proches d'un Ducos du Hauron, produira au cinéma « Film finish » (1986-89), un film duel aussi beau à regarder en ruban cinématographique qu'en projection traditionnelle. De la même manière l'artiste adoptera pour ses films la technique du sténopé mise au point en 1969, dépassant toutes les expériences antérieures qui tentaient déjà de repousser les contraintes de la technologie. De nombreux cinéastes *expérimentaux* ont subverti tout ce que l'outil avait pu imposer en académisme artistique. Marie Menken avait fait admettre l'expressivité du bougé d'images prises caméra à la main ; Jonas Mekas a imposé l'esthétique de la sous ou de la sur-exposition des images se refusant à utiliser la cellule photo-électrique au profit de l'acuité de son œil ; Stan Brakhage enfin, donne quelques suggestions dans un des ouvrages fondateurs du cinéma underground *Metaphors on Vision*, pour achever au cinéma les premiers stades de l'Impressionnisme pictural, dénonçant ce *post card effects (salon painting)* (effet carte postale, peinture de salon)⁴. Ce sont là quelques jalons parmi les plus célèbres de la libération de l'artiste moderne de l'outil cinématographique et des conventions attachées à son utilisation. Ces différentes modalités passent néanmoins par le recours à la caméra et à ses possibilités d'intervention sur la prise de vues : vitesse, filtres, expositions, etc. L'appareil de prises de vues devient une sorte de chapeau du cinéaste transformé en magicien.

Mais aucun ne sera allé comme Gioli proposer des constructions alternatives à l'appareil de prises de vues !. Gioli utilise le sténopé, dispositif de la camera obscura permettant sans l'aide de quelque objet d'optique (les lentilles) la formation d'une image au fond de la boîte noire percée d'un petit trou par lequel passe la lumière. Avec « L'uomo senza da presa », (1972-81), film sténopéique dédié au scientifique hollandais Rainer Gemma Frisius, Gioli nous transporte dans un ailleurs, un monde imaginaire au cœur du dispositif perspectif, là où se produit le miracle de la nature de la formation des images ; comme si soudain nous étions immergés dans une immense camera obscura. N'est-ce pas le retour au monde primordial de Cézanne, ce que Merleau-Ponty appelait le premier acte philosophique, le retour au monde vécu en deçà du monde objectif⁵ ? Bien loin de l'effet carte postale dont parle Brakhage, nous éprouvons un émerveillement enfantin pour des images frêles, fragiles. Le remplacement de la caméra cinématographique par un long tube constitué de 150 sténopés qui imprimeront chacun un des 150 photogrammes du film impose au cinéaste des séquences courtes et répétitives que celui-ci va mettre à profit. Le déplacement du point de vue imposé par le tube, produit sur le corps nu d'un modèle féminin produit une forte charge érotique ; ce mouvement d'une vision réitérative nous abuse ; telle une image subliminale, le cou de la jeune femme apparaissant entre ses cuisses au moment de l'enchaînement de la séquence montée en boucle, prend soudain des allures phalliques. Mirage ? effet d'optique ? Gioli nous rappelle à notre lucidité devant l'artifice. Allusion à son antithétique « L'Homme à la caméra » de Dziga Vertov, l'expérimentaliste Gioli fait la démonstration avec « L'Uomo senza macchina da presa » que l'artiste a les moyens d'une maîtrise totale de l'instrumentation. Avec le sténopé - toutes sortes d'objets peuvent faire office de chambre noire, de l'ustensile de batterie de cuisine au boutons de vestes, du biscuit salé à la propre main de l'artiste - Gioli reprend une des problématiques artistiques essentielles de cette deuxième moitié du siècle, du corps comme vecteur d'un automatisme

³Dans un texte qu'il écrivit pour *Lo schermo negato Cronache del cinema italiano non ufficiale* de Sirio Luginbühl et Rafael Perrota, 1976, Milano, ed. Shakespeare and Co., Gioli faisait remarquer que ses méthodes de travail avaient été involontairement inspirées de l'expérience de Medvedkin et de ses amis du cine-agit-prop.

⁴Stan Brakhage *Metaphors on Vision*, NY Film Culture, 1963 avec une introduction de Paul-Adams Sitney

⁵ « Le premier acte philosophique serait... de revenir au monde vécu en deçà du monde objectif... de retrouver les phénomènes, ... de réveiller la perception et de déjouer la ruse par laquelle elle se laisse oublier comme fait et comme perception au profit de l'objet qu'elle nous livre et de la tradition rationnelle qu'elle fonde. » Maurice Merleau-Ponty in *Phénoménologie de la perception*.

psychique ou interface entre le psyché et l'oeuvre. Nous sommes évidemment au coeur de problématiques artistiques contemporaines. Faut-il le redire ? Le travail de Paolo Gioli n'a évidemment rien à voir avec je ne sais quelle nostalgie du passé. Gioli, comme Brakhage, et bien d'autres, recherche une vision inédite dans laquelle l'image n'est plus l'*analogon* de la chose représentée mais bien la métonymie (un trope visuel) d'un processus mental.

Cinéma et constructions mentales

Gioli, semblable en cela à Stan Brakhage, articule ses travaux plastiques autour d'une double référence : la pensée philosophique de Ludwig Wittgenstein d'un côté et l'oeuvre littéraire de Gertrude Stein de l'autre. Comme les textes de la célèbre collectionneuse amie de Picasso, les constructions iconiques de Gioli n'ont de sens qu'en tant que mécanismes mentaux. « Thaumatrofo » est caractéristique de cette tentative de représenter un état psychologique, une pulsion. Les images se présentent sur un mode symbolique, en dehors de toute logique discursive. Seule la mort, issue fatale et réalité parfaitement représentable, sera mise en scène, dramatisée par une image arrêtée de la séquence de l'automobiliste défenestré accompagnée d'une sonnerie de téléphone. La remise en cause de la représentation figurale -*darstellung*- chez Wittgenstein et précisées dans « Investigations »⁶ sert de fil d'Ariane dans le travail de Gioli : la manipulation de ses images, l'alternance du positif et du négatif, les effets de masques d'images, la prégnance de la matière, les mouvements érratiques des images confirment cette permanente quête de la relation du *cogito* et de l'*imago*, qu'il met en représentation par exemple, dans une séquence de « Il volto inciso » où l'image cinématographique se projette sur le front du personnage filmé. Gioli se livre ici à une juxtaposition de l'image et de sa perception mentale, transmise au spectateur que nous sommes par les grimaces ou mimiques de l'acteur. Les images de Paolo Gioli refusent une représentation contingente, orthonormée et isomorphique de la vision physiologique ; elles sont au domaine iconique ce que les érucations d'Antonin Artaud furent au langage, le dépassement cher à Wittgenstein du dépassement de soi-même.

La représentation chez Gioli

En dépit du fait que l'expérience du voir prévaut sur le signifié, un certain nombre de thèmes taraudent l'oeuvre cinématographique de Gioli de part en part : le désir, le corps, la mort, le voir. Fait caractéristique, le cinéaste va généralement chercher les images de ses films autour de lui : ses proches, le chat, la maison, le jardin ; ou s'il s'agit d'images « extérieures » récupérées (ce que nous appelons dans le jargon « found footage »), celles-ci seront fréquemment repiquées à la télévision. Il procède ainsi dans « Immagini disturbate da un intenso parassita » (1970) ; jouant de systèmes de caches et contre-caches, il réalise un film collagiste (y compris dans la bande sonore réalisée par Pier Farri) où se mêlent imageries médicales, dessins animés, films. Ce n'est pas l'image-cinéma qui est partie d'un ensemble plus vaste de nature vidéographique mais à l'inverse l'image électronique comme fragment de l'image filmique. L'image télévisuelle s'inscrit dans le déroulement du film par les pulsations lumineuses qu'elle produit car Gioli filme directement la TV avec sa caméra sans se préoccuper des déphasages entre l'image cinéma et l'image vidéo créant ainsi ces bandes horizontales noires qui donnent à l'image un effet de « pompages lumineux ». Mais ce sont ces multiples « imperfections techniques » -les décadrages des caches, les scintillements d'images, leur instabilité même qui créent chez Gioli toute la richesse visuelle et l'affirmation d'une vision dynamique.

« Quando la pellicola è calda » (1974) constitue un autre exemple intéressant de recyclage de *found footage*. Comme son titre l'évoque avec ironie, Gioli a utilisé des images de films pornographiques ; de préférence des gros plans d'organes sexuels « au travail » que le cinéaste a tronqué par l'utilisation qui lui est fréquente de l'effet de miroir, d'une image coupée verticalement par le milieu. Obtenu par un jeu de caches et contre-caches, l'image est recomposée à partir de deux demies images, l'une des deux étant l'inversion de la deuxième. L'explication de ce procédé a son

⁶Ludwig Wittgenstein Investigations (mettre références éditions italiennes)

importance car Gioli y aura recours fréquemment dans ses films. Dans « Quando la pellicula.e calda », le procédé produit des résultats prodigieux, faisant osciller en permanence l'image entre une représentation, que l'on sait fautive mais acceptable mentalement -et nous sommes bien là dans la problématique philosophique de Wittgenstein- et une représentation anamorphique aberrante. Ce jeu sur la représentation des corps n'est pas sans rappeler le panthéon de l'imagerie érotique surréaliste ; cet effet miroir renvoie à certaines photographies célèbres de Man Ray comme « Demain », (1924) ; les aberrations morphologiques rappellent fortement les contorsions de la poupée de Hans Bellmer et les distorsions optiques celles, célèbres, de Kertesz. Dans une partie de ce film intitulée « pantomima du impudicizie o rita locale », Gioli explore avec brio cette lisière entre surréalité et réalité où se confie une sublime ambiguïté d'un geste onaniste presque parfait et où seule la main avec ses dix doigts vient nous rappeler que nous sommes devant un dispositif totalement illusionniste. Mais au-delà d'une forte allusion à l'érotisme surréaliste et à ses manifestations les plus sulfureuses, le film de Gioli joue avec beaucoup d'humour sur l'iconographie pornographique et son détournement ; les scènes deviennent irrémédiablement orgiaques; les êtres et leurs organes se dédoublent pour des face-à-faces du plus bon effet comique. Si Gioli choisit de moquer la *perspectiva artificialis* pour cette représentation du désir, il choisira avec « Traumatografo » (1973) un parti-pris métaphorique pour la mort . Construction sémantique de *trauma* (blessure) et *grafein* (écrire), allusion à un petit instrument d'amusement populaire du début du XIX^e siècle le thaumatrope qui mettait en évidence le phénomène de persistance rétinienne, le film, en forme de collage, amène le spectateur devant une représentation de la pulsion de mort. Pour y parvenir il va brasser de multiples images disparates venant tout aussi bien du cinéma que de gravures du XVIII^e, de séquences home movies d'enfants en train de jouer que de films de guerre ou encore d'imageries médicales. Pourtant de ce qui peut paraître ainsi décrit comme un fatras invraisemblable, émerge un sentiment fort de malaise ; preuve que tout cela prend sens . Gioli réussit à communiquer dans ce film, l'irreprésentable de la poussée suicidaire de celui qui est vaincu psychologiquement. Pour parvenir à cette représentation de l'irrationnel, Gioli mettra en oeuvre de multiples procédures filmiques ; transgressant les codes du montage au profit du collage, curieusement la figure rhétorique de la mise en relation des plans (effet Koulechov) fonctionne pleinement dans ce film. Gioli introduit une dimension personnelle, scandant le film de dates à la manière d'un journal. filmé.

Avec « Del tuffarsi e dell'annegarsi » (1972), Gioli fait de l'anti-koulechov et construit une chorégraphie à partir d'une séquence d'un plongeur de « haut vol ». L'appel de l'athlète sur la planche puis le renversement du corps en arrière et enfin la pénétration dans l'eau deviennent avec les manipulations sur l'image et leur dé-montage une allégorie au corps en mouvement, à la maîtrise du corps humain sur la pesanteur. Mais après nous avoir transporté de bonheur avec une valse spatiale du plongeur, Gioli nous rappellera à la raison. Le ballet des images se fige soudain en image fixe, démontrant ainsi que cette sublimation de la réalité n'est dû qu'à la mystification d'un dispositif illusionniste, constitué d'images photographiques.

problèmes de perspectives

Walter Benjamin faisait remarquer, et avant lui Luigi Pirandello, cette similitude de l'image cinématographiée et de l'image renvoyée par le miroir. Celui-ci en revanche établit une relation personnelle, intime là où le cinéma va déplacer cette image vers le public.⁷ Gioli pose la question avec récurrence dans son travail du miroir comme figure paradigmatique. Son retour aux dispositifs primitifs, aux images des précurseurs est vraisemblablement le moyen de juger l'état de l'image aujourd'hui. Car si Gioli revient au dispositif renaissant de la *perspectiva artificialis* et à la camera obscura -prototype instrumental de la vision moderne- est-ce par fascination passéiste ou pour affirmer une position critique sur l'aporie de la représentation analogique dont Baudelaire se faisait le chantre à propos d'un compte rendu du salon de 1859, manifestation où pour la première fois la

⁷Walter Benjamin L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique in Poésie et révolution, Denoël/Lettres nouvelles, Paris, 1971

photographie fut présentée⁸. La réponse ne permet pas d'ambiguïté. Le cinéaste revisite le dispositif perspectif en tant que rationalité logocentrique, qui fait finalement peu de cas d'une téléologie de la lumière chère à Gioli⁹. Il fait référence au dispositif perspectiviste de la « tavoletta » de Brunelleschi dans « Immagini disturbate... », dans un photo-montage où le regard du spectateur est matérialisé par un angle de vision. Ce cône de vision se prend d'un mouvement copulateur dans l'oeil, qui n'aurait pas déplu à Georges Bataille, l'auteur en 1928 de « L'Histoire de l'oeil », ni au sculpteur de la célèbre « pointe à l'oeil », Alberto Giacometti.

Toute cette problématique sur la représentation perspectiviste ne pouvait qu'amener Gioli à s'intéresser aux mondes impossibles de Maurits Cornelis Escher, à qui il consacra un film en 1991, « Metamorfoso ». Inutile de rappeler qu'Escher comme Gioli s'emploie à démontrer par des constructions impossibles, l'imposture de la perspective renaissante. On retrouve ainsi des analogies entre les écrans d'écrans chez Gioli et les espaces simultanés de Escher. Enfin Escher représente une alternative passionnante au pré-cinéma, pour une représentation du mouvement en séquences d'images fixes. Gioli a travaillé à partir de planches où s'entrelacent deux espaces ou deux mondes ; la dissolution de l'un dans l'autre en dépit de figures statiques ont des parentés avec le fondu enchaîné cinématographique¹⁰ et le cinéaste s'attache à démontrer dans ce film le lien entre mouvement et représentation statique d'une métamorphose.

constructions métaphoriques

Les films de Gioli, se refusant au naturalisme photographique, revendiquent une capacité de la composition en tant que manifestation de l'imagination de l'artiste. Toutes les images sorties de sa caméra ou de ses divers et multiples machines optiques opèreront une rupture analogique au profit d'une prétention à la composition.

Dans « Quando la pellicola e calda » le dispositif de séparation de l'image par le milieu produit régulièrement au cours du film des représentations du sexe féminin. Rendant hommage à Luis Bunuel dans « Quando l'occhio trema » (1988), Gioli reprend la métaphore célèbre de l'oeil coupé par le rasoir et de la lune traversée par le nuage effilé de la séquence introductive de *Un Chien andalou*. Gioli apporte sa contribution à l'interprétation de cette fameuse séquence, remplaçant le rasoir par un épi de maïs avec ses barbes évoquant inévitablement un phallus. Le film se construit ainsi à partir d'une mise en abîme d'images référentielles empruntée à l'oeuvre de Buñuel. Une mouche courant sur une photographie de l'oeil, un oeil cousu¹¹ font ainsi référence explicite aux thèmes qui hantent l'oeuvre du cinéaste espagnol, en interprétations iconiques. Gioli reprend à son compte les tropes visuels surréalistes : le couple oeil/sexe, voir/aimer, mais en invente également de nouveaux : l'oeil/le mamelon. Le gros plan d'un oeil entouré de ses poils ciliaires est associé à la volupté de la scène d'étreinte des amants de *L'Age d'or*. Enfin il fait allusion fréquente à l'oeil pinéal de Bataille.

Spécialement les premiers films de Gioli se fondent sur une mise en abîme auto-référentielle, de nature tautologique de l'image-cinéma et de son rapport à l'écran. Gioli écrit un certain nombre de textes sur l'écran; ceux-ci font apparaître un double sentiment contradictoire, de fascination et d'agacement. A l'inverse de l'expérience anglo-saxonne notamment qui amenèrent certains cinéastes à remplacer l'ensemble du dispositif de projection cinématographique par la conception de pièces environnementales à partir d'images-cinéma, Gioli propose de libérer l'écran-récepteur d'images et objet de contemplation en l'introduisant comme élément constitutif de l'image. Ses premiers films révèlent de nombreux niveaux d'images dans l'image et d'écran dans l'écran. Dans « Immagini disturbate de un intenso parassita », tel un organisme vivant où s'effectue en

⁸cf Peter Galassi « La peinture et l'invention d'un art » in *L'Invention d'un art*, collectif sous la direction de Alain Sayag et Jean-Claude Lemagny, Paris, Centre Pompidou, 1989

⁹voir Hubert Damisch *L'origine de la perspective*, Paris, 1987, Flammarion

¹⁰voir les métamorphoses cinématographiques de Gioli sur des visages humains dans *In volto inciso*.

¹¹tous les films de Gioli sont précédé d'une image représentant un visage les yeux bandés.

permanence l'échange gazeux donnant à celui-ci la vie, les morceaux d'images toutes fortement connotées interviennent comme dans un ballet biologique parfaitement réglé.

Le champ référentiel dans les films de Paolo Gioli

Chaque film de Gioli renvoie souvent explicitement à une référence puisée dans le domaine artistique du XIX et XX^e siècle. En premier chef, les anamorphoses pratiquées sur les images confèrent aux objet des formes anthropomorphiques (Profilo liquido, 1977 ou Traumatografo) 1973) des référents picturaux daliniens. Dans « Quando l'occhio trema », film entièrement construit à partir des images et des thèmes du Bunuel surréaliste, Gioli se livre à un pastiche de « L'Homme à la caméra », reprenant à son compte la symbolique sexuelle de l'image de Bunuel (allusion onaniste chez Lya Lys le doigt bandé dans « L'Age d'or ») pour projeter l'image très connotée sur l'oreille. Il construit ainsi un niveau sémantique supplémentaire, tout en réalisant visuellement un dispositif métaphorique associant l'image projetée au corps, association qui revient souvent dans son oeuvre. Avec « Secondo il mio occhio di vetro » (1971), la référence iconique sera picassienne. Dans « Piccolo film decomposto » (1986), Gioli se livre à un hymne au mouvement à partir des images qu'il affectionne des précurseurs du cinéma. Toutes les images qu'elles soient fixes, isolées ou séquentielles sont l'alibi d'une cinétisation qui s'accompagne immédiatement d'un niveau sémantique. Les images de Muybridge révèlent une ambivalence qui n'apparaissait pas sur les planches ; le corps, thème cher à Gioli devient mécanique et/ou érotique. Le mouvement donné aux images par Gioli donnent aux difformités anatomiques photographiées par l'hôte de Stanford un tour dramatique supplémentaire.

A propos du sténopé photographique, Gioli écrivait en décembre 1982 : « Ce choix est un défi entre Niépce, le soleil et moi »¹², définissant ainsi une sainte trinité. Sa problématique des origines revisitées, de ses hommages impurs aux précurseurs, renvoie de mon point de vue plus à une dimension mystique, à une transcendance de la lumière naturelle qu'à une ambivalence post-moderne¹³. Revenant à la source de l'image photonique pour ses photographies, Paolo Gioli a construit ses films comme des syntagmes séquentiels d'empreintes photo-luminescentes. Ceux-ci dépassent dans le débat sur le post-modernisme, cette fausse dialectique entre tradition et modernité.

Octobre 1995

¹²Paolo Gioli Hommage à Niepce 1833-1983, 1983, Chalon-sur-Saone, Musée Nicéphore Nipce.

¹³ telle qu'elle peut exister dans l'architecture contemporaine qui se fonde sur une mixité de la modernité radicale et des citations historiques.