

Gioli, le flegme et la paranoïa

Paolo Gioli a depuis quarante ans expérimenté des processus de composition de l'image et du son au cinéma, dont l'analyse est à évaluer dans le contexte d'un langage commun, ou si l'on préfère d'une vulgate. Quand à la fin des années 60, il commence à faire des films, le langage cinématographique reste inféodé à la théorie de la sémiologie : découpage spatial et temporel, lois du montage et du raccord fondent sa syntaxe. La ré-invention du cinéma en un langage primordial que l'auteur qualifiera lui-même de « flux cinématique » et où l'histoire est celle de l'auteur dans son rapport culturel et intellectuel, intime, obsessionnel et charnel place Gioli au rang des hérétiques. Or cette sémiologie du cinéma a largement reculé, sous les coups de boutoirs des langages grands publics de la vidéo, de l'internet et du multi media. Aujourd'hui les images dans l'image, les effets miroirs, les positifs négatifs peuvent (théoriquement) se fondre dans un langage de l'image contemporaine, nous obligeant à réviser notre propre analyse de l'œuvre de Paolo Gioli.

Gioli est resté fidèle au même matériel, une caméra bolex 16mm offerte par Paolo Vampa en **1969**. Cette remarque n'a pas de visée fétichiste de ma part ; cependant cette caméra mécanique de l'âge du cinéma muet que l'on remonte comme une horloge, et qui fut l'instrument emblématique de toute l'avant-garde cinématographique depuis Maya Deren, Sidney Peterson et bien sûr Jonas Mekas, a permis toutes sortes d'expérimentations sur l'image, dont les paramètres étaient ainsi à portée de main : un véritable laboratoire portatif. Cet instrument, comme tout instrument, produit ses propres formatages : les modules temporels de 2'45 correspondant à un bobineau de 30 mètres de 16mm, le voile de début et fin de bobines ; Warhol en fait ainsi une sorte de standard du portrait filmé avec ses *Screens Tests*. Les images produites par Paolo Gioli sont formatées à la mécanique de l'instrument, conformes à la machine qui les produit. Elles ne glissent pas, elles se décalent et se recalent, sortent des griffes, déraillent, sautillent ; elles ne se brouillent pas (au sens de brouillard), elles se télescopent. C'est la mécanique de la machine à coudre permettant le défilement de la bande, c'est la mécanique de la coupure du flux visuel en unités autonomes ; c'est la mécanique d'inversion et de retournement permettant la restitution de l'illusion du mouvement.

Alors que les cinéastes structurels ont « démonté » le cinéma conçu comme substitut de la réalité –la *mimesis* –, Gioli a choisi de démonter la machine ; preuve s'il en est que la nature de l'image passe par le primat de l'instrument. Le démontage chez Gioli est le plus radical jamais entrepris ; il est transgressif. L'intégrité de l'appareil de prises de vues, avant Gioli, ne semblait devoir ne jamais être remis en cause, comme si le démontage signifiait la perte irrémédiable de l'« effet cinéma ». Paolo Gioli a su montrer que dès lors qu'il y avait une projection cinématographique, le flux cinématique s'orientait immanquablement comme l'aiguille de la boussole, vers une sorte de nord ou de « masse critique », une convergence de l'hétérogène vers l'harmonie du mouvement. Paolo Gioli a donc démonté l'instrument de prises de vues savamment et méticuleusement mis au point dans le dernier quart du XIXe siècle, pièce après pièce : une fois l'obturateur avec *Filmfinish*, une autre fois la partie optique de la machine pour la remplacer un simple trou d'épingle avec *Film stenopeico*.

J'ai parlé dans un précédent texte du paradigme du filtre dans les films de Gioli, qui m'apparaissaient être toujours des restitutions de vision « au travers de ». L'adage populaire dit qu'il faut « voir grand », signifiant avoir de l'ambition. Le cinéma donne à voir grand, très grand même ; cette caractéristique de la projection sur écran a largement influencé les autres arts, et les arts plastiques en particulier. Les peintres ont ressenti le besoin de répondre au défi de la monumentalité proposé par le cinéma. Cependant, pour donner à voir grand au cinéma, l'opérateur regarde par un premier interstice - l'œilleton de la caméra-, une restitution borgne et miniaturisée de ce qui sera impressionné sur la pellicule. Les premières images en mouvement ont été aperçues au travers de la fente d'un tambour (un zootrope), sur un petit morceau de miroir (phénakistiscope), sur un petit rond de carton (un thaumatrope). Le regard subreptice souvent assimilé au trou de serrure, participe grandement de la magie de ce dispositif. Il s'agit d'un rapport inversé au sens arithmétique du terme, entre l'immensité du macrocosme et le point de passage, le trou d'aiguille ou le sténopé, au travers duquel les rayons transitent pour se retourner et impressionner une image de la réalité sur la surface sensible. L'engloutissement de l'infiniment grand dans l'infiniment petit est pour le moins troublant. C'est l'absorption ou la consommation du macrocosme dans un microcosme synaptique, que Dali nous a décrit dans *Impressions de la haute Mongolie –Hommage à Raymond Roussel-* (1976, réalisé par José Montes Baquer) où le catalan faisait la démonstration d'une sorte d'ubiquité du Monde, pouvant être décrit dans toute sa complexité, au travers d'un simple stylo, grâce à la méthode paranoïaque-critique.

Gioli implique le corps, le sien, dans le processus d'élaboration de ses images, comme si le recours au corps légitimait la validité intellectuelle et artistique de ses processus. Cinéma sans machine, l'homme sans caméra, mais cinéma-corps. Nous tenons de Marshall Mac Luhan le principe d'une caméra comme prothèse d'un corps devenu artificiel, d'un corps instrumentalisé à la manière de Stelarc. L'instrument a disparu chez Gioli pour un cinéma dans le creux de la main transformé en chambre noire, obturateur, sténopé. Les années 70 avaient vu apparaître la « caméra paluche », si petite que le corps l'oubliait au bout de la main, mais nous étions encore dans une perspective du corps assisté ou greffé avec une machine. La caméra de Gioli est corps, lovée dans le creux de la main. Imaginons un instant le geste qui est celui primordial de la préemption, de la cueillette. Gioli cueille ainsi ses images.

Si le propre corps de l'artiste se substitue à la machine, celui de sa femme est l'objet de prédilection de son imaginaire érotique. L'absence de la machine en tant qu'interface refroidissante exacerbe le rapport du cinéaste à son modèle pour l'amener à une intimité extrême, vers un corps à corps. *Film stenopeico* met en œuvre la proximité voyeuriste du *peep show*, du corps désiré à fleur d'œil et à portée de main. L'échange n'est plus dans une dimension symbolique, mais dans un échange sensoriel ; il est dans la promiscuité de la vue et de l'odorat, de la couleur de la peau, de sa chaleur et de son odeur. La caméra sténopé bouscule les ordres sensoriels du visuel, de l'haptique et de l'odoratif. A la manière des photographes mediumniques qui cherchaient la trace inscriptible sur la surface sensible de

phénomènes invisibles tels que le champ magnétique, le rayonnement ou l'*aura*, et dans une lignée duchampienne à laquelle il n'échappe jamais, Gioli a réalisé des empreintes de sexe féminin sur la surface sensible. Marcel Duchamp avait moulé le sexe féminin (Feuille de vigne femelle) vraisemblablement dans une perspective de dépassement de la puissance de scandale du tableau de Courbet *L'origine du Monde*, en fournissant une empreinte négative, où la matière pénètre la fente ; la matière y est phallique et désirante. Gioli fait le pari d'une image photochimique pour laquelle la chaleur et le liquide séminal du sexe féminin participent du travail chimique; la vulve en tant que chair désirante se fait incarnation de l'image.

Gioli a fait plusieurs films à partir de séquences de films X auxquelles il applique ses processus de décomposition de l'intégrité de l'image et de sa puissance mimétique : décalages et décadrages viennent ainsi sauver l'image de son naufrage pornographique. Mais le film à la charge érotique la plus forte est incontestablement *Filmstenopeico* car c'est un film du corps à corps, du corps du cinéaste au corps de son modèle. En l'absence d'appareillage froid, la mariée et le célibataire convolent en justes noces. On peut légitimement se demander pourquoi l'image au sténopé avec ses « aberrations », légèrement floue et déformée (ou plutôt non corrigée) pouvait dégager autant d'émotions. Le paradigme du *Peep show* bien sûr, qui a par rapport à l'image cinématographique, l'intimité de l'approche du corps exposé, de ses odeurs, de son animalité, mais vraisemblablement domine l'est un atavisme, d'une émotion primale issu de l'enfance d'avoir regardé l'interdit au travers du trou ou de l'interstice.

Le cinéma produit deux catégories de cécité : l'éblouissement et l'obscurité. Les alternances de positifs et négatifs dans les films de Gioli en montrent l'interchangeabilité. Gioli est cependant obsédé par les ténèbres (il buio) ; un mélange de fascination et de terreur. Des ténèbres apparaissent ses images ; vers les ténèbres, les *Sconosciuti* semblent retourner. Si Gioli a souvent évoqué la mort omniprésente avec *Filmmarylin* ou *Traumatografo* par exemple, et au travers de celle-ci la dialectique téméraire de la disparition physique et de la mémoire, il semble avec *Volto Sorpreso al buio*, film composé à partir des *Sconosciuti*, répondre définitivement de l'inanité de la fonction conservatoire de l'image photographique (sa fonction d'immortaliser le réel), quand celle-ci est rapportée à sa propre dégradation physique ; la mort de l'image qui sera la seconde mort des modèles produit un flux cinématique assimilable à un squelette photographique.

Quand Gioli dédie un film, il fait un commentaire sur une œuvre qui l'interpelle : un commentaire sans mots, un commentaire visuel. Ces commentaires, qu'ils concernent Muybridge, Eakins, Duchamp, Rothko, ou Bert Stern, convergent sur ce que l'on pourrait appeler, pour paraphraser Edouard Glissant un Tout-monde cinéma du thaumaturge Paolo Gioli. Cette posture paranoïaque nous démontre qu'il y a chez Gioli une curieuse alchimie personnelle, entre Dali et Marcel Duchamp.