

Bouhours

Photographie, peinture, cinéma paraissent des catégories étroites au regard de la démarche de Paolo Gioli. Chez celui-ci la question lancinante est celle du Voir : un voir qui, depuis l'Antiquité quand apparaissent les premiers instruments capables de saisir une réalité plus lointaine que le périmètre intime, est un voir au-travers. *Attraverso* en italien revient ainsi souvent dans les intertitres de films comme *Immagini disturbate da un intenso parassita* (1969.). Qu'ils soient paroi de verre (la pureté di vetro des perspectiveurs ou *Le Grand verre* de Duchamp), fentes, trous, obturateurs, roues de bicyclettes (toujours de Marcel), doigts de la main, ces interstices ont fasciné Gioli, qui les a tous représentés, utilisés, particulièrement à la faveur de ses travaux radicaux avec le sténopé. L'interstice, où passe la lumière qu'emprisonne la caméra obscura représente ce lieu d'échanges entre l'intime irrationnel et sauvage sur lequel selon Maurice Merleau-Ponty se fonde le premier acte philosophique et le monde rationaliste et policé.

Le travail de Paolo Gioli n'est empreint d'aucune nostalgie. Il 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. Sa démarche s'articule autour d'une double référence : la pensée philosophique de Ludwig Wittgenstein d'un côté et l'œuvre littéraire de Gertrude Stein de l'autre. Comme les textes de la célèbre collectionneuse amie de Picasso, les constructions iconographiques de Gioli n'ont de sens qu'en tant que mécanismes mentaux. *Traumatografo* est caractéristique de cette tentative de représenter un état psychologique, la pulsion de mort.

La remise en cause de la représentation figurale - *Darstellung* - chez Wittgenstein et précisée dans *Investigations* sert de fil d'Ariane à sa démarche : la manipulation des images, l'alternance du positif et du négatif, les effets de masques d'images, la prégnance de la matière, les mouvements erratiques des images confirment cette permanente quête d'une adéquation entre cogito et imago.

La modernité de Gioli se manifeste souvent en revisitant les précurseurs de la photographie et du cinéma, comme si nous avions mal pris la mesure du message de leurs œuvres. Au travers (encore) des travaux de Muybridge, Marey, Eakins, ou Albert Londe, Gioli s'intéresse à la question du mouvement et pointe la légèreté avec laquelle nous avons pu prendre le modèle cinématographique pour argent comptant.

En animant les chronophotographies de tous ces précurseurs du XIXe siècle dans *Piccolo Film Decomposto* (1986-89), Gioli cherche dans l'inexactitude et l'imprécision de méthodes balbutiantes, une richesse visuelle inexplorée, bien au-delà de l'image photographique à laquelle nous avons "ajouté" la dimension temporelle. La question de la chronophotographie et du cinématographe ont suscité de multiples questionnements sur la nature illusionniste du dispositif. Bergson voulut voir dans le mouvement en tant que flux indivisible, plus qu'une succession d'états fixes, de photographies mises bout à bout sur le ruban, comme les perles enfilées d'un collier, car entre ces stases se faufile toujours le mouvement.

Quand Gioli anime les photographies issues des célèbres planches contacts que Bert Stern fit de Marilyn Monroe (*Filmarilyn*, 1994), il fait la preuve par la réciproque de l'interrogation de Bergson. Il ne peut y avoir plus de "faux mouvement" que dans l'animation de ces images; et cependant dans ce faux mouvement transparait soudain la dimension psychologique du modèle, qui manquait singulièrement dans les clichés que nous connaissons tous.

Cette question récurrente de l'entre-images, qui taraude l'œuvre cinématographique de Gioli, trouve avec *Filmarilyn* une réponse inattendue.

Jean-Michel Bouhours "Introduction aux films de Paolo Gioli", 2001
in occasione della mostra "Paolo Gioli. Attraverso", 2001, Galerie Michèle Chomette,
Parigi 2001