

Farassino

Une analyse du cinéma de Gioli semblerait se résoudre en description technologique et en étonnement.

Description de ses appareils photographiques et cinématographiques ensorcelés qu'il utilise avec ou à la place des appareillages standard, caméra à trou sténopéique et tubes ou « flûtes » de prise de vues, appareils photographiques à pellicule défilante et projets de pièces obscures dans lesquelles le cinéaste habite (à l'intérieur et non pas derrière la caméra, incorporé à ses mécanismes comme une griffe ou une croix de malte), chambres et supports Polaroid détournés, écrans verticaux ou bien flous et modelés, boutons à pression, comme ceux pour les vêtements, utilisés en tant que principe élémentaire de chambres photographiques pour faire ce qu'Ando Gilardi a baptisé des spiracolographies. Depuis plus de dix ans qu'il travaille sur le cinéma et la photographie la liste des « brevets » de Gioli est désonnais au moins aussi importante que celle d'une bonne firme allemande ou japonaise. Cette liste est un contre-catalogue anti-industriel, polémique envers l'industrie des accessoires optiques et envers la production superfétatoire des gadgets. Ceux-ci dérivent en fait de ces moments essentiels et originaires qui donnent naissance à l'écriture de la lumière et au mouvement : le trou de la chambre obscure pour la photographie, la scansion des photogrammes pour le cinéma. Mais la pureté recherchée ou l'excentricité des machines optiques de Gioli ne signifie pas le refus de la technologie avancée ou le refuge dans un artisanat dépassé même si on peut certainement y déceler un individualisme effréné, un travail continu, solitaire et centralisateur dans sa recherche et dans sa production. Un film de Gioli, même avec des « extérieurs » des actions et des personnages, peut naître et se terminer entièrement dans une seule pièce où ont lieu prise de vues, développement montage et tirage de la copie positive, dans une solitude un peu omnipotente et un peu tragique. Mais Gioli, s'il le peut, utilise les appareils les plus sophistiqués, les dernières inventions de la technique, de la photochimie et de l'électronique. Mais il prend soin tout de suite de jeter le livret d'instructions de ces appareils et préfère les démonter et y regarder dedans pour voir comment ils pourraient fonctionner autrement et quels sont les espaces vides disponibles aux interventions imprévues et créatives. C'est de là que viennent ses films polymorphes et multimédia, combinaisons alchimistes de cinéma et TV, graphismes et photographies et aussi négatif, positif, mouvement réel et illusoire, animation et fixité. Film-laboratoire dans lequel on assiste à la naissance, la vie et la mort et à la métempsyose des images. Gioli est d'ailleurs lui-même un laboratoire mobile, tout comme il le dit de sa propre caméra avec laquelle il tourne et développe ses films. Sa meilleure façon de s'exprimer, plus que la projection, est le workshop dans lequel il montre non pas des films terminés mais leur naissance matérielle, avec le développement de la pellicule dans des bassines pour la lessive, 15 mètres à la fois, puis son séchage au soleil étendue comme du linge, permettant ainsi la projection du film peu de temps après son impression. Tout comme faisait Lumière, souligne Gioli entre la modestie et l'orgueil, mais le rapport de son cinéma d'avant-garde avec l'archéologie du cinéma ne s'arrête pas ici. Pratiquement chacun de ses appareils ou films trouve un curieux répondant avec les recherches anciennes sur la reproduction et la mobilité de l'image. Sa flûte de prise de vues, appareil à plusieurs obturateurs dans lequel il insère de la pellicule vierge et qui donnera en projection un mouvement qui n'a jamais existé au moment réel de la prise de vues,

rappelle les appareils à plusieurs objectifs de Leprince (1888) ou de Londe (1892). Certains de ses films qui trouvent leur origine dans la répétition et l'élaboration d'un même fragment de pellicule (comme *Del tuffarsi e dell'annegarsi* -Plonger et se noyer), 1972) rappellent que le mouvement de l'image naît comme itération d'une même phrase cinématique et donc souvent d'un geste gymnique... dans les zootropes et phénakisticopes de la première moitié du XIXe siècle. Mais ce rapport avec l'histoire du cinéma n'exclut pas, dans le travail de Gioli, un rapport continu avec l'évolution matérielle du cinéma, celle qui en définit la spécificité technique ou l'existence sociale. Raccourcissement des temps (et des coûts) de production.

Dilatation du temps dans une prise de vue utilisée à l'infini, ralentie, décomposée et répétée. Compression du temps dans les films image par image et mise en abyme des différentes temporalités dans l'emboîtement des écrans l'un dans l'autre. Ecriture spatiale du temps avec son truc appelé « photofinish », appareil photographique à manivelle dans lequel la pellicule défile en continu devant l'obturateur ouvert, et selon le rapport que Gioli établit avec les mouvements extérieurs de la réalité produit des images régulières ou bien des déformations, des réductions ou des disparitions. Temps instantané du Polaroid et temps interminable de ses expérimentations accumulées depuis des années dans son atelier, sur tant de rouleaux de pellicule qui peut-être ne seront jamais traversés par la lumière du projecteur. La lumière, et son contraire, est en fait l'autre élément essentiel de la matière cinématographique de Gioli. Comme un animal nocturne, Gioli vit et travaille dans l'obscurité, qu'il interrompt de temps en temps en allumant des lampes, des éclairs de flash électronique, des balbutiements bleus de téléviseurs, des clignotements de projecteurs qui viennent déposer leurs images sur celles déjà produites ou en train de se produire au même instant. Et voici les films de Gioli, qui s'intitulent, pour en citer quelques-uns, *Traumatografo* (Traumatographe), *Hilarisdoppio*, (Le double d'Hilaris), *Secondo il mio occhio di vetro* (Selon mon œil de verre), *Quando la pellicola è calda* (Quand la pellicule est chaude), etc., tous en noir et blanc (à l'exception du récent *Schermo-schermo* (Ecran-écran) en Super 8 multicolore) ou mieux en lumière et obscurité : élaborations matérielles et luministes, confrontation et mélange du clair et de l'obscur, concrétions, couches, accumulations de mouvements et d'images, avec des rythmes fracassants pour mettre en action tout le pouvoir de l'œil.

in Alberto Farassino. Texte paru dans « Il Patalogo 2 »
Annuario dello spettacolo Milano, Ubulibri 1980