

## **Christian Gattinoni "Paolo Gioli / l'archéologie du voir", 1987**

Paolo Gioli s'attache principalement aux commencements, ce qui le porte aussi bien à inventer son appareil qu'à chercher ses propres couleurs ou à retrouver le mouvement même qui porta les pionniers.

Les couleurs, du voir vu au voir dit.

Le retour à ces sources multiples déclenche des processus en chaîne dans lesquels chaque étape correspond à une transformation qualitative et à une translation visuelle. Les décrire ne peut se faire en terme de structures dont le caractère trop figé gèlerait la dynamique en jeu dans les œuvres. On peut isoler par contre des séries de passages, de changements d'état. Dans le même temps on assiste à la mise en activité de nouvelles définitions : les couleurs espace, le corps et la photographie viennent s'y régénérer. Le premier impact visuel, celui du chromatisme, trouble notre œil quant à l'origine de ces substances colorées. La question primordiale ainsi posée est celle de la vision comme mécanisme physico-chimique.

Dans la rétine humaine luminosité et perception des couleurs sont attribuées à des composants distincts, bâtonnets pour l'une, cônes pour l'autre. Gioli utilise la couleur en séparant pareillement ses composantes lumineuses et sa matérialité plastique. La première tâche est dévolue au sténopé et la seconde au dos polaroid. Il procède alors à sa propre redistribution du spectre.

La présence de la gamme d'étalonnage qui ne subsiste normalement que sur les essais se maintient en référence dans l'image définitive, rappelant que œuvre reste perpétuellement en cours et que cette gamme n'est qu'un possible à transgresser.

Créant sa palette Gioli atteint la dimension chimique de la couleur Il met en évidence sa composition stratifiée puis opère une diversification de chacune des strates correspondant aux trois couleurs fondamentales Ce que fait aussi notre œil.

Puis de même que nous accommodons sur l'objet regardé, il en fait un usage critique et traverse une certaine tradition picturale issue de la Renaissance pour approcher la pigmentation polaroid en la confrontant à des matériaux plus nobles que le seul papier sensible. Ses expériences de coloriste restent intimement liées à la recherche de matière. L'œil qui s'était fermé pour la prise prend le temps de s'ouvrir sur un autre savoir moins épidermique. Au voir vu se superpose un voir dit : S'extrayant des couleurs apparemment photographiques du premier regard, des figures nous apparaissent, elles génèrent de l'inachevé qui prend corps a son

tour ; sa rencontre avec d'autres corps se joue sur la scène de l'intime.

Du portrait à la géométrie des figures.

Poursuivant notre recherche aux sources du voir, on peut emprunter le regard de cette enfant à qui des œuvres de Gioli apparaissent comme « dessins faits en peinture » ; alors nous y discernons une série d'effets sans rapport avec le lexique habituel des formes photographiques. Pas d'opposition net/flou, pas de filé, pas de variantes sur le jeu d'ombres, rien du catalogue de la modernité argentine. La notion même de trace — si incontestable — parce que portée au carré, vacille. Qu'est-ce que la trace d'une trace ? Une Figure ? Gioli travaille en effet des figures, plus que des portraits, il cerne d'ailleurs dans le visage comme dans le corps ces figures les faisant apparaître graphiquement si nécessaire. L'espace de l'oeuvre voit son unité troublée, la page et la marge fondent leur différence, le cadre est contaminé, l'espace de l'essai se dédouble renvoyant à de multiples notations visuelles.

La rumeur optique trouve sa marque sur le papier dans cette traînée de couleur où l'œil s'appivoise. Cette venue de l'oeuvre plastiquement connotée fait office de background visuel, les marges s'élargissant et se démultipliant, remettant en question les présentations traditionnelles de la photographie, en autorisant un changement de dimension par le passage successif de figures simples. Gioli aime à raconter en images l'histoire de la ligne, du triangle et du carré comme autant d'objets retrouvés.

Le carré peut être considéré comme la projection du format photographique privilégié. Encore que, mathématiquement, ce carré soit faux, tronqué de quelques millimètres sur la hauteur, ou « tout du moins un carré qui doit avoir souffert, ou subi quelque chose ( 1 ). Le rétablissant dans son intégrité il redevient idéal, forme close qui sert à la fois d'étalon numérique et de base géométrique à partir desquels le lecteur de l'image est amené à projeter l'oeuvre dans sa réalité complexe. A partir de ces deux dimensions, ligne et plan, une épure du volume se constitue, rendant possible la vision du relief et suggérant un moyen d'accès à l'oeuvre.

Le triangle se trouve souvent construit à partir d'un montage de carrés. Ce rythme ternaire peut correspondre au triangle sujet-photographe-appareil, ou au mimétisme des trois temps d'élaboration propres à la photographie de recherche.

Au sein des pratiques traditionnelles on peut ramener l'acte à deux moments essentiels : temps de la prise et temps chimique (ce dernier pouvant lui-même se dédoubler en développement et tirage). Le troisième temps de la recherche permet la mise en relation de photos en doublets, triptyques, séquences, récits. C'est aussi le temps d'intervention d'autres disciplines du domaine des arts plastiques. Gioli l'utilise pour ralentir la vision associant deux, trois et quatre images ou reportant son épreuve sur d'autres supports (différents papiers, tissus et soies) grâce à des

procédés proches de la sérigraphie et de la gravure. La lecture de cette double translation, carré, triangle, cercle, ne peut se concevoir détachée de la succession des séries. Les travaux à partir de Niépce et de Julia Margaret Cameron privilégient le carré. De la même période par contre l'un des buts de la lecture de Eakins est de mettre en lumière une structure circulaire effectivement sous-jacente et qu'aucun théoricien n'avait démontrée. Quelles, ces séries critiques rappellent et requièrent le nécessaire mouvement des yeux qui permet au cerveau d'évaluer la distance, comme au spectateur de pénétrer la cohérence interne ; au plus profond.

Du corps d'imprimerie au corps impur.

Dans la pratique créatrice de Gioli la notion de corps d'imprimerie comme matrice, ensemble de normes, de clés, vient codifier le texte, le mettre en forme dans l'espace où il l'informe. Dans les séries concernant l'histoire de la photographie chaque corps de caractères est défini grâce au corpus d'oeuvres anciennes. Pour Niépce, « la table mise » et « le Cardinal d'Amboise » sont

déclinés, alors qu'avec Cameron il retrouve « une typologie de la séduction, piégée dans la frontalité du regard » (2).

Mais avant que le désir ne s'affiche plus clairement, avec Bayard apparaît la notion « d'hommage impur ». Tout nous laisse supposer que cette impureté symptomatique de l'homme finalement doit sourdre des corps eux-mêmes. Dans la photographie, toujours trop de réel reste à évacuer, réel dont elle devra se défaire, même dans le cas où elle tient à distance respectueuse la référence ou modèle. Gioli ne joue ni de l'identification, ni de la complicité : les torsos essentiellement masculins de 1983 et 1985 même s'ils sont nos contemporains participent du désir de fiction, seul refuge de Bayard dans son « autoportrait en noyé ». L'impureté de ces corps traités en anatomie les tient à l'écart du temps, donc de l'effet mode, puisque paradoxalement le nu comme genre photographique prend date et trahit son époque autant sinon plus que le vêtement. Ce corps impur de l'image n'est presque qu'une forme, disons plutôt comme en anglais « pattern » qui implique une genèse de sens, un ordonnancement des éléments constitutifs de la personnalité sinon du corps. Ce terme que la psychanalyse a encore affiné intervient dans notre préoccupation archéologique au stade du déchiffrement.

Du double au transfini.

Couleurs, figures, corps, renvoient à une même matrice composée de foyers doubles qui font de cette œuvre l'opposé aussi bien du flux vidéo que du non-lieu asséné par toute image-cliché : parce que le rôle du créateur reste de donner lieu autant que de donner à voir. Par cette double action la création affirme son origine et sa geste-évolution, ose révéler le secret de l'écorché en bravant l'interdit : on ne montre pas plus la

gestation de l'oeuvre et son bruit d'organes que la nudité du corps désirant.

Dans les derniers travaux présentés ici s'instaure l'omniprésence du corps, des dualités la ressourcent. Si pour Foucault le tableau se définissait « série de séries », Gioli nous rappelle qu'il y a un auto-engendrement des chefs-d'œuvre entre eux, et que la rencontre fascinante du regard de l'autre relève de la même discipline. Le corps photographié trouve son temps d'exister à la puissance deux, c'est le différend de Lyotard sous forme iconique, magnifié il devient le corps-de-désir.

Les « auto-anatomies » multiplient les inscriptions théoriques à décrypter selon la persistance rétinienne. L'œuvre et sa lecture restent offertes à un travail complémentaire de production du sens et se manifeste ce que Claude Lorin (3) annonce comme « le transfini » qui « dépasse l'opposition entre l'achèvement et l'inachèvement ». Le titre d'un des plus anciens films de Gioli

« Commutazioni con mutazione » laissait même chance au fini et à l'infini. De l'hommage au théâtre « de caméra ».

Le corps féminin devient le cadre intérieur marqué par les limites d'une norme photographique imaginaire. Sans constituer un bâti architectural ce cadre opère comme écran, lieu de projection d'une mobilité fugace, « *immagini reali / immagini virtuali* » titrait un autre de ses films. Ce cadre corporel est repérage, carroyage d'un chantier de fouille où joue une théâtralité plus plastique que littéraire. Cherchant à interpréter les données de séquence de ce théâtre de chambre nous partageons l'émerveillement devant le corps féminin, ces phrasés de pubis et de seins. Les soies des derniers tirages se lisent comme métonymie de la peau, la matière des couleurs opalescentes donne naissance à une photographie du tactile ; la diffusion des chromatismes, des nuances carnées, des grains, ravivent un dialogue de la peau et des circulations sous-cutanées, terme à terme, couche sensible à couche pigmentée. Cette stratigraphie du désir agit sur les parts secrètes les plus intimes, les moins médiatisées dont la surprenante apparition fait retour à l'absolu désir de voir rendu visible. Quand cessent les hommages (terme d'amoureux autant que d'amateur d'art) le corps-féminin apparaît dans toute sa beauté. Il ne relève plus de l'impureté, même s'il s'affirme haut en couleurs comme transfini : sans recours à une police de caractères connue, son désir fait loi, le narrateur de l'histoire de la photographie devient le conteur d'un duo d'amour dont la même femme, sujet et destinatrice de l'oeuvre, se révèle l'interlocutrice privilégiée ; Gioli sans voyeurisme nous en fait le confident. L'émotion fait se mouvoir notre être entier, l'archéologie du voir devient désir à partager.

(1) Déclaration de Paolo Gioli à la revue « Bianco e nero », 1974.

- (2) Michèle Chomette. Entretiens « Plein Sud», 1987.  
(3) Claude Lorin, «L'inachevé». Editions Fayard, 1984.

"Paolo Gioli. Autoanatomie", Arles, Musée Réattu, 1987 - Firenze, Museo di storia della fotografia Fratelli Alinari, 1987-88  
Catalogo Alinari/Musées d'Arles