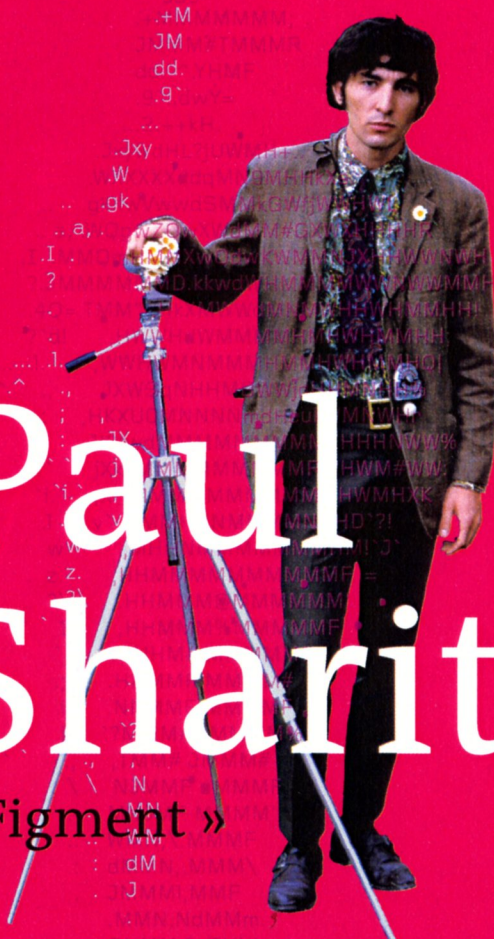


CONSEIL GÉNÉRAL DU TERRITOIRE DE BELFORT

espace
MULTIMÉDIA ET CULTURE NUMÉRIQUE
gantner



Paul Sharits

« Figment »

**GUIDE
DE L'EXPOSITION**

13.10.07 → 03.02.08

Paul Sharits

Biographie

Paul Sharits, né en 1943 à Denver dans le Colorado, est un des plus singuliers représentant de ces cinéastes qui ont travaillé à Buffalo, il appartient au mouvement du cinéma structurel il est l'un des tenants du film à clignotements.

À sa sortie du lycée en 1960, il se rend à l'University of Denver's School of Art où il obtient quatre années plus tard un Brevet of Fine Arts en peinture. Initialement dévoué à cette pratique, bien que réalisant des films depuis l'âge de 15 ans, il décide de se consacrer au cinéma. La découverte des films de Stan Brakhage sera essentielle. Afin de parfaire cette nouvelle direction artistique, il se rendra à l'Indiana University où il obtiendra un Master of Fine Arts en Design visuel.

Tout en continuant à explorer diverses techniques liées à l'expérimentation filmique, Paul Sharits enseigne au Maryland Institute of Art, puis au Antioch College. Invité dès 1973 par le professeur Gerald O'Grady à rejoindre l'équipe de recherche qu'il monte autour du cinéma expérimental à la State University of New-York de Buffalo, Paul Sharits y fréquente alors Hollis Frampton, Tony Conrad ou encore Woody et Steina Vasulka. De cette date à sa mort, Sharits enseigne dans ce Département of Media Study, le premier aux États-Unis à s'intéresser aux relations que tissent l'art, la science et les nouveaux médias.

Paul Sharits meurt le 8 juillet 1993, à l'âge de 50 ans.

→
Sharits tripod,
Courtesy of Chris Sharits



CINÉMA EXPÉRIMENTAL

Figment est la première exposition monographique consacrée en France à l'artiste Paul Sharits qui a laissé une œuvre cinématographique considérable dans le champ du cinéma expérimental. Ses films interrogent le dispositif cinématographique au travers de ses constituants de base et dont les motifs sont le **clignotement**, la **couleur pure**, le **défilement** et l'**élargissement du cinéma** à travers les *Frozen Film Frames* et les installations.

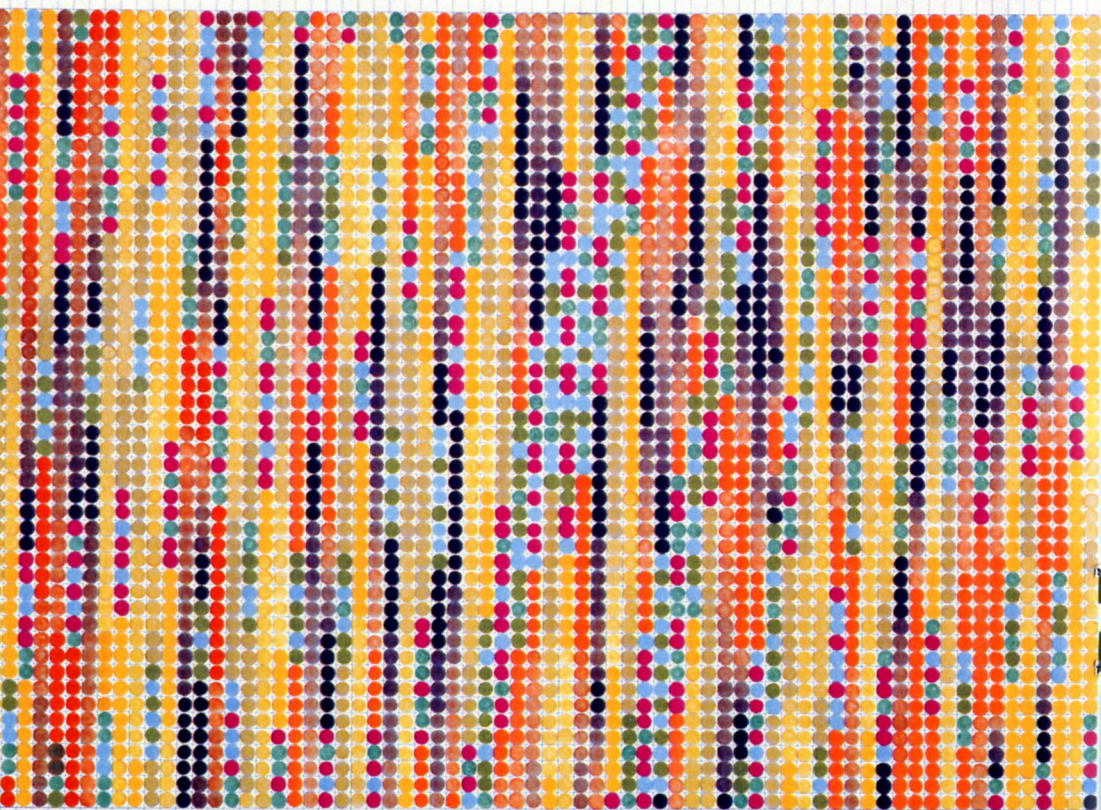
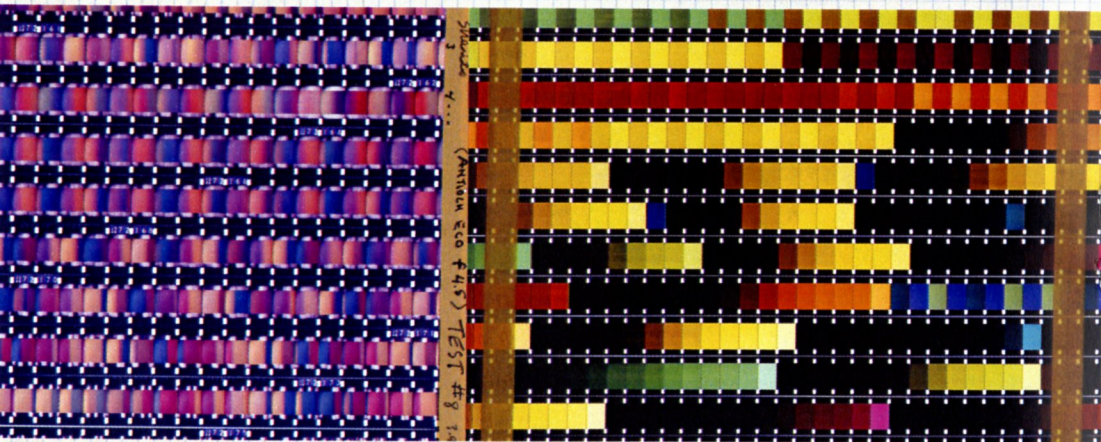
Si l'œuvre de Paul Sharits s'appréhende dans sa globalité, il est possible de voir dans sa filmographie un résumé de sa pensée. Il occupe une place prépondérante dans le champ du cinéma expérimental parmi les personnalités de la deuxième génération du New American Cinema. Au sein d'une immense production, *Figment* s'attache à montrer trois œuvres de cinéma ; il s'agit de *Declarative Mode*, *Sound Strip/Film Strip* et *Razor Blades*.

Les trois films travaillent au **projet de dé-construction du cinéma** que Paul Sharits a débuté en 1965 avec *Ray Gun Virus*. Depuis cette date, ces différents films s'attachent à démontrer et démonter ce qu'il appelle « **l'illusionnisme cinématographique** ». Son cinéma interroge la capacité du support à produire des travaux qui soient anti-illusionnistes à partir des éléments du dispositif. Ainsi, le ruban de pellicule et les photogrammes de ce ruban, autant que le défilement et donc la projection – que ce soit dans ses films à multiples écrans ou dans ses installations – sont investis. Sharits s'attaque d'abord au **processus de distanciation** qui existe entre ce que projette fictivement la pellicule et ce que voit le spectateur. Ce travail s'inscrit dans la continuité de celui de Bertold Brecht qui débute une telle critique avec le théâtre, qui parle alors de *Verfremdungseffekt* pour définir cet état de distance, où l'artiste cherche à **forcer le spectateur à la réflexion**.

Pour y parvenir, plusieurs moyens étaient mis en œuvre :

- Isoler et réduire à l'essentiel certains aspects du dispositif cinématographique, tel le projecteurs (leur présence dans la salle révèle l'illusion projetée qu'est en réalité le cinéma), le mouvement (et son illusion car il s'agit en réalité de 24 images par secondes séquencées qui donnent l'impression de mouvement), la ruban (comme support artistique en tant que telle ; en la rayant, brûlant, etc.), le photogramme ;
- modifier les seuils de parenté existant entre la lecture et la vision des images projetées et l'écoute. Le cinéma est le médium idéal pour confronter ces analogies, mais également pour chercher à savoir si la bande-son est simplement « illustrative », si elle précède le texte où si images et sons se fondent dans une recherche basée sur la synesthésie ?
- recherche des **effets d'harmonicité**, suivant en cela les préceptes du peintre Matisse, mais que Sharits systématise dans une tentative d'harmoniser au mieux les couleurs avec les humeurs et affects de l'artiste, entre elles mais aussi avec d'autres médiums et en particulier la musique ;
- Modifier le rapport entre le film et son espace de projection, le penser pour un lieu, et non plus représenter ou évoquer des lieux. Le film est alors in situ, et nous place dans une autre situation en tant que spectateur.

Dans ces premiers travaux, antérieurs à 1965 et qu'il a détruit, les trouvant immatures, l'imagerie représentationnelle était mise à mal par une fragmentation de la continuité narrative du film traditionnel. Il reviendra cependant à ce type de narration dynamitée dans ces derniers travaux. En ce sens, Paul Sharits reprend à son compte la démarche fréquente chez de nombreux cinéastes de l'avant-garde nord-américaine, qui consistait à **pulvériser la continuité narrative** cinématographique dominante au profit d'une **affirmation de courtes unités temporelles** travaillées à partir des **affects**. Mais si la psychologie parfois violente de l'artiste rentre en ligne de compte pour la compréhension de ses œuvres, il a également travaillé avec un certain humour, mélange matiné d'ironie et de mauvais goût.



"Frozen Film Frame" Series: "Declarative Mode" II

Paul Sharits 1976

LES INSTALLATIONS FILMIQUES

DECLARATIVE MODE + SOUND STRIP/FILM STRIP

Les **installations** de Sharits sont des œuvres qui pour certaines, selon des séries chromatiques complexes, mettent en scène le défilement, un ruban fictif en expansion, de multiples variations selon des combinatoires complexes qui s'exercent autant sur le son que sur l'image. Ses installations relèvent autant de la **conscience** que du **corps** par l'entremise de manifestations qui interrogent notre perception ainsi que les modalités de prise de conscience, sa transformation par et dans l'expérience de la vision.

L'aspect fondamental de ces installations est le contrôle de l'échelle qui travaille ainsi la notion de réception. Le spectateur se retrouve dans un espace où la taille de l'image a été pensée comme conforme à la réalité, c'est-à-dire que l'échelle est de 1:1. La différence avec la télévision, où l'échelle est symbolique dans le sens où le spectateur la corrige par lui-même, est patente. De plus, l'espace architectural, par son ouverture et son caractère public, encourage les déplacements contrairement l'espace confiné privé. Ces installations filmiques n'ont pas de limites temporelles précises, leur appréhension est quasi instantanée, le spectateur est en mesure de comprendre qu'il va assister aux

déploiements de variations et permutations des différents constituants audiovisuels proposés. Il peut décider d'approfondir, ou non, sa compréhension de l'œuvre. Sa posture est donc très différente de celle du spectateur qui assiste à un film classique, où l'intrigue narrative et ses rythmes l'incite à rester attentif. Dans ce sens, Sharits postule pour un cinéma anti-spectaculaire.

Sound Strip/Film Strip montre sur quatre écrans une image d'un ruban filmique avec une rayure réelle parallèle à une rayure illusionniste car elles n'apparaissent pas en même temps dans le processus de fabrication du film. L'installation a été restaurée pour cette exposition. Chaque bande fût rayée avant d'être projetée puis refilmée sur une nouvelle bande vierge avant d'être elle aussi endommagée à un autre endroit. Nous sommes dès lors en présence de deux générations de rayures. La série de haut-parleurs égrènent chacun à leur tour une partie du mot *miscellaneous* [divers], de telle sorte que la pièce résonne des syllabes mis-, cell-, an- et ous- jusqu'à en devenir un élément spatial. Il convient cependant de rester un moment dans la pièce et de rester attentif à ce que l'on entend pour déchiffrer cet élément, sans quoi il n'est possible que d'entendre un caquetage incohérent. Par ce différent jeu d'illusions – le son et les images – Sharits provoque le spectateur afin qu'il participe à l'élaboration de l'œuvre,

← **Frozen Film Frame Series**
Photo : Jean-François Lami, Cg 90

qu'il réagisse aussi, positivement ou non, qu'il apprécie toutes les modulations repérables de *Sound Strip/Film Strip*, film qui parle du temps, élément primordial du cinéma.

Si l'on considère que l'essence d'un film repose sur l'écoulement d'une ligne modulée par divers éléments distribués par le clignotement, il est alors aisé de saisir les relations que tissent musique et cinéma d'un point de vue compositionnel. Et, bien que complètement silencieux, *Declarative Mode* repose en grande partie sur des motifs musicaux issus de la *Septième Symphonie* de Beethoven et de l'œuvre de Mahler. C'est grâce à son étude préalable la trompette que Sharits a pu développer cette piste, déjà formalisée par toute une tradition picturale pluriséculaire et qui trouva une sorte de point d'orgue dans les abstractions de Roy De Maistre.

À travers ces deux exemples, on voit que la question du musical et du sonore est importante puisque c'est autour d'elle que peut se comprendre à la fois les conditions d'une approche formelle autant que son abandon dans les derniers travaux. Le projet sur l'ultime mazurka de Chopin confirme cette tendance. En prenant la musique comme modèle d'un art pur et abstrait plusieurs peintres et cinéastes y ont puisé leur inspiration afin de fonder une pratique abstraite de leur art. Nombreux sont les textes de Paul Sharits dans lesquels la question du son et de la musique motive la réflexion sur ce qu'est à la fois le film mais aussi sur ce que le film devrait être. Il ne s'agit pas d'établir pour lui une quelconque synesthésie, mais de se servir des

modèles musicaux, et plus précisément du fonctionnement de la musique en trouvant « des analogies opératoires entre les matières de voir et d'entendre ». Le projet de film sur Chopin en donne une autre illustration.

RAZOR BLADES

Razor Blades est tout à la fois une rupture et un (re)commencement. En effet, Sharits se détache du cinéma d'avant-garde et expérimental de ses contemporains qu'il fustige en partie dans ses écrits, et réoriente ses recherches cinématographiques à partir des *fluxfilms* réalisés en 65. Le travail avec des formes symétriques empruntées au mandala lui permet de trouver un moyen d'organisation de composition appliqués au temps. Même si certains cinéastes, comme Peter Kubelka, Victor Grauer ou encore Tony Conrad, ont déjà travaillé avec le *flicker film* – le film à clignotement –, aucun n'interroge les dimensions plastiques et affectives de la couleur comme c'est ici le cas. La dynamique conflictuelle qui s'y rattache est soulignée par l'aspect fragmentaire des images qui reposent sur une accumulation de courtes boucles distinctes, 14 au total, réalisées au fil des ans selon différents projets.

La violence sourde de ce film peut apparaître comme une pierre angulaire dans l'œuvre de Sharits ; le thème de la destruction qu'il explore par ailleurs, se trouve ici amplifié par les images et leur traitement dans ce double écran qui se joue avec les délais, les phases et déphasages visuels et sonores. Si les lames de rasoir qui taillent dans la viande renvoient assez clairement

à la scène emblématique d'*Un Chien Andalou*, où un œil est tranché par le même accessoire, l'image syncopée, stroboscopique s'inscrit d'emblé dans un rapport à l'épilepsie et aux troubles bi-polaires. Ainsi, le cinéma joue pour Paul Sharits tient un rôle de catalyseur de cette violence canalisées par les formes rigoureuses que déploient Sharits d'une œuvre à l'autre.

Il n'est par contre pas permis de donner à *Razor Blades* une dimension totalitaire, de soumission du spectateur face à cette violence latente ou de contrôle par l'entremise d'images saccadées influant le système nerveux. Quoique cette dimension n'est jamais très éloignée, l'intention de Paul Sharits était tout

autre, comme il l'indique au cours d'une interview : « Le film *Razor Blades* est une espèce de commentaire ironique sur la publicité télévisée des années 60. En fait, après avoir réalisé ce film, j'ai été contacté par une grande agence de publicité new yorkaise... ou plutôt deux. Ils m'ont demandé si j'aimerais faire des films publicitaires en me servant des techniques qu'ils avaient vues dans *Razor Blades* quand ce film avait été présenté au Whitney Museum ; j'ai dit non parce que la publicité ne m'intéresse pas. Je donnais une représentation ironique de certaines choses que je voyais : l'iconographie, les rythmes, la symétrie, l'agressivité, les métaphores, etc., de la publicité, et les publicitaires aimaient ça ».

AU-DELÀ DU CINEMA

Les différents accords, harmoniques et recherches sur la couleur induisent des lignes mélodiques pour lesquelles les dessins modulaires autant que les partitions de travail sont des chaînons essentiels. Ils inscrivent le développement d'une proposition, mais ont une existence par eux-mêmes. Ils sont d'une importance capitale pour Paul Sharits. Comme ils accompagnent la production de l'œuvre, il est nécessaire et judicieux de les montrer au même titre que l'œuvre projetée : le film et le tableau de pellicule, les dessins. C'est d'autant plus important pour toutes les installations filmiques qui n'ont pas de durée définie, puisqu'elles tournent en boucle, et n'ont ni début ni fin.

La partition, le dessin, ou le *Frozen Film Frames* se présentent alors comme des moments distincts de l'œuvre, mais néanmoins inséparables. Ils sont à la fois des moments de l'expérimentation d'un projet autant qu'ils élargissent l'usage du cinéma. Les dessins sont préparatoires autant qu'ils sont la fidèle transcription du film, la partition. C'est en ce sens que se comprend aussi le projet avec la dernière mazurka de Chopin, qui deviendra *Attention: Light*. D'un côté, les *Frame Studies*, qui sont des partitions qui peuvent générer des films et des dessins, de l'autre les *Studies for Frozen Film Frames* qui sont le rendu exact du film issu des *Frame Studies*.

RETOUR À LA PEINTURE

Si le cinéma a longtemps préoccupé Paul Sharits, son travail ne se limite cependant pas à ce seul support d'expression. Il avait d'ailleurs commencé à faire des sculptures, puis des peintures avant de s'y consacrer. Le système de notations qu'il met au point pour noter ses films, identique à des partitions, lui permettront de renouer avec la peinture au milieu des années 80.

Ainsi, *Figment* propose quelques peintures, principalement abstraites, avant son retour à des formes plus expressionnistes qui seront l'objet de sa dernière période créative avec les performances néo Fluxus, pour lesquelles Paul Sharits créait costumes et objets. Des dessins, partitions et diagrammes de films sont donc inclus afin de montrer les relations entre notation et dessin libre.

« Je savais que je voulais revenir à la peinture, mais je ne savais pas ce que je voulais peindre. J'y ai pensé de longues années et j'avais beaucoup d'idées quant au style et au type de peinture : est-ce que je voulais faire de la peinture abstraite ou de l'hyperréalisme ? Il y a des mondes où tout est possible, et pourtant je ne savais pas ce que je voulais faire. Comme je revenais prudemment à la peinture, j'ai donc pris le style dont je me servais pour les films ; j'ai cessé de penser au film, et j'ai gardé ce style de dessin avec des feutres de couleur sur papier quadrillé. Peu à peu, ça a évolué.

D'abord, je faisais ce que j'appellerais des pseudo-partitions, parce qu'elles ressemblaient à mes partitions, mais n'étaient des partitions pour rien. Puis j'ai commencé à me servir de modèles, des microphotographies de cellules morbides, de cellules cancéreuses en particulier, et à en faire des dessins qui ressemblent à des dessins abstraits. Puis je décidai de m'intéresser aux couleurs, et je réduisis mon domaine à des bandes de couleurs horizontales ; je les vois comme des changements rapides de couleur dans un film. Je n'aime



↑

Objets Fluxus

Photo : Jean-François Lami, Cg 90

pas beaucoup les brosses et je pose des lignes de couleur sur la toile avec des poches à douille. Les lignes ressemblent un peu à de la pâte dentifrice, mais je les presse avec des variations de pression et je laisse ma main vaciller et/ou trembler. Ainsi, chaque ligne peut être pleine de variété gestuelle et de textures. J'essayais d'exprimer un sentiment général d'inquiétude par l'inflexion de la ligne, la couleur, les combinaisons de couleurs, les formes impliquées dans la toile et l'aspect agité de la texture. Je voulais que l'œuvre soit monolithique, mais en même temps que l'œil ne puisse jamais se reposer ; les œuvres devaient figurer et produire une agitation. J'essayais aussi de créer des sensations colorées qu'on ne peut obtenir avec une couleur plate, je voulais des accords de couleurs, une lueur émanant de la toile. Peu à peu, je voulus exprimer davantage d'idées et j'eus recours à différentes sortes d'iconographies : des couteaux, des haches, des pistolets, des serpents à sonnette ». P. Sharits

La violence des pulsations et l'extrême dynamique des clignotements produisent des effets volumétriques et des profonds qui participent à la fois de la peinture monochrome et des impressions du *all over* [tableaux où les réseaux linéaires et les taches de couleur recouvrent toute la surface] de Jackson Pollock. Mais le travail de Paul Sharits n'est pas uniquement analytique puisqu'il questionne la violence sous toutes ses formes : physiques, sexuelles, matérielles. **La vulnérabilité des êtres autant que de la pellicule est l'un des sujets de prédilection** inauguré par *Ray Gun Virus* et que l'œuvre manifeste tout au long de sa vie. L'engagement artistique majeur du travail de Paul Sharits aura été de **rendre l'art temporel statique et l'art statique dynamique dans le temps**.

Le catalogue de l'exposition

Paul Sharits, « Figment »

sera disponible à partir du 10 décembre

POUR ALLER PLUS LOIN

- yann beauvais & Jean-Damien Collin (ss. dir.), *Scratch Book*, Paris : Light Cone/Scratch, 1999 – AIM BEA
- Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'image temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985 – AIM DEL
- Fanny Drugeon, *Sons et lumières : une histoire du son dans l'histoire du XX^e siècle*, Paris : Centre Pompidou, 2002 – AMS DUP
- Paul Sharits, *Entendre : Voir/Mots par page/Filmographie*, Paris : Paris Expérimental, 2002 – AIM SHA

Toutes ces références sont disponibles à l'espace documentaire de l'espace multimédia Gantner. Les lettres situées en fin de notice bibliographique renvoient à la côte de l'ouvrage. D'autres références sont disponibles, n'hésitez pas à demander conseil à l'équipe documentaliste.

CONSEIL GÉNÉRAL DU TERRITOIRE DE BELFORT

espace MULTIMÉDIA ET CULTURE NUMÉRIQUE gantner

1, rue de la Varonne
90140 Bourgnone
03 84 23 59 72
lespace@cg90.fr

Ouvert du mardi au samedi de 14 h à 18 h

L'Espace multimédia Gantner est une antenne de la Médiathèque départementale de prêt. Labellisé Espace Culturel Multimédia, il est soutenu par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Direction régionale des affaires culturelles de Franche-Comté, et la Commune de Bourgnone.



partageons
nos passions
dans le
Territoire