

## Paul Sharits

Sous la direction de Yann Beauvais

Presses du Réel



L'oeuvre de Paul Sharits est multiple (peinture, sculpture, film, installation). « Après s'être adonné à la peinture dans les années 1960, il y renonce parce qu'elle ne lui paraissait pas assez riche pour permettre une investigation philosophique généraliste » (Paul Sharits, p.127). Les caractéristiques du cinéma, telles qu'il les définit, en font un art analogue au processus de connaissance chez l'homme. « Lorsque l'on considère le cinéma de cette manière, son analyse devient si complexe et si difficile qu'elle exige l'investigation d'une équipe de chercheurs en linguistique,

mathématiques, théorie de l'information, structuralisme, phénoménologie, psychophysiologie, cybernétique, systèmes à applications multiples et sémiologie » (Paul Sharits, p. 127). Sa pratique n'est d'ailleurs pas séparable d'une réflexion théorique, que ce soit dans les nombreux articles qu'il a publiés par exemple dans *Afterimage* ou *Film Culture* – dont certains sont publiés ici pour la première fois en français (d'autres l'avaient déjà été dans *Poétique de la couleur*, N. Brenez [dir.], 1995, ou *Trafic* n° 29) – ou dans l'enseignement dispensé à l'Antioch College ou à l'Université de Buffalo. Ses recherches en font un des pères du cinéma dit « structurel », courant international dominant dans le cinéma expérimental entre la fin des années 1960 et celle des années 1970. Citons Hollis Frampton à ses côtés aux États-Unis, Michael Snow au Canada, Kurt Kren et Peter Kubelka en Autriche, Malcolm Le Grice et Peter Gidal en Grande-Bretagne. Le film structurel est réflexif et participe d'une description et d'une définition du cinéma. Il « s'inscrit aussi dans un programme d'investigation d'ensemble sur les propriétés et les puissances du cinéma » (N. Brenez <sup>1</sup>). Il s'agit pour Sharits de chercher « à comprendre le rapport existant entre la conscience humaine, le comportement communicationnel et la réalité cinématographique » (p. 135). Le film est alors « un acte théorique concernant simultanément le dispositif cinématique et le fonctionnement de la psyché humaine <sup>2</sup>. » L'article de Keith Sanborn rappelant l'influence des théories de l'information et en particulier d'Abraham Moles, celui de Sharits (« Le film comme connaissance ») et quelques réflexions *passim* dans l'entretien avec Jean-Claude Lebensztejn approfondissent cette dimension du film devenu pour le cinéaste un symptôme (cf. *Epileptic Seizure Comparison*).

Cet ouvrage, qui fait suite à l'exposition « Paul Sharits, *Figment* » à l'espace multimédia Gantner (Territoire de Belfort) en 2007, a donné lieu à un discours critique de

théoriciens et historiens (Yann Beauvais, J.-C. Lebensztejn, Annette Michelson, Rosalind Krauss) ainsi que d'autres artistes comme Robakowski. Il permet de cerner le programme de Sharits : réfléchir à l'image, à sa matérialité (sur la pellicule et sur l'écran) plus qu'à sa représentation. La question du réel a en effet brouillé la réflexion ontologique sur le cinéma. Les expérimentations de Sharits reviennent toujours à la même préoccupation : élargir/ouvrir la perception, notamment du temps avec le travail sur le défilement par ralentissement, accélération, clignotement (*flicker*) ou dans les installations. L'influence des formes musicales sur son oeuvre, si elle rejoint les recherches synesthésiques qui ont suscité tant de commentaires, témoigne dans plusieurs textes d'une recherche sur la spatialité musicale, la complexité de l'harmonie. Ainsi dans *S:S:S:S:S:S*, la superposition est une façon d'atteindre la « profondeur de l'accord » et la possibilité du « contrepoint » (cf. « Voir : Entendre »). Dans la première pièce *in situ*, *Sound Strip/Film Strip*, la multiprojection permet de faire l'expérience de la composition musicale (« un écran pourrait définir un thème et un autre pourrait lui répondre, avancer un développement à partir de lui... » [p. 124]). Sa formation musicale donne aussi à Sharits les moyens d'explorer les virtualités de la répétition. Il travaille ainsi les rapports d'images dans les carnets de *Razor Blades* (1966-1968, cf. p. 114) tels que ceux décrits par le cinéaste Artavazd Pelechian dans la théorie de la distance. La répétition musicale n'est pas séparable de la variation, et les travaux préparatoires disent encore que la répétition d'images dans les *flickers* est synonyme de transformation, de mutation. Les théories d'Eisenstein résonnent d'ailleurs dans cette réflexion de Sharits qui compare le film à « un système transactionnel, un système qui signifie quelque chose au-delà de la somme de ses parties » (p. 135). Enfin, c'est l'inévitance du présent du défilement cinématographique qu'il cherche à révéler, à exposer, que ce soit dans les *Frozen Film Frames* (tableaux de pellicule 16 mm) ou dans les films dont la structure circulaire et bivectorielle est inspirée du mandala (*Piece Mandala/End War*, *Ray Gun Virus*).

La Cinémathèque française organise régulièrement des projections consacrées au [cinéma d'avant-garde](#).

Térèse Faucon