



Figure 30: ??????

ATTENTION: LUMIÈRE !

SNYDER DON

Un film de Paul Sharits, réalisé par Josef Robakowski et Wieslaw Michalak

Le cinéaste Paul Sharits (1943 – 1993), universitaire et artiste en nouveaux médias, est l'un de ceux à qui le Centre de recherche en nouveaux médias de l'Université de l'Etat de New York à Buffalo doit sa reconnaissance internationale.

Ce centre, le premier à avoir été créé au sein d'une université, rassemblait à l'origine une équipe d'enseignants composée de Sharits, Hollis Frampton, Woody and Steina Vasulka, Tony Conrad, Peter Weibel et James Blue.

Ces personnalités, à travers leurs productions artistiques et l'approche pédagogique qu'elles ont développée à Buffalo, ont profondément influencé les programmes de nouveaux médias qui se sont implantés par la suite en Amérique du Nord. Il me faut également mentionner les liens évidents entre le centre original de Buffalo, et le Centre national des arts contemporains qui a été créé ici, au Fresnoy.

Précurseur du film structuraliste, Sharits a produit au cours de sa vie une œuvre abondante,

comprenant des films et des travaux à base de films. Il a également laissé des œuvres inachevées, parmi lesquelles une note écrite à la main décrivant un projet de film abstrait intitulé Attention : Lumière ! Avec cette œuvre, Sharits avait pour ambition de produire une visualisation de la dernière composition pour piano de Chopin – la Mazurka en fa mineur, Opus 68, numéro quatre.

Avant sa mort, Sharits avait évoqué ce projet avec son ami le cinéaste polonais Josef Robakowski. Reconnu en Amérique du Nord comme étant l'artiste qui a dirigé L'atelier du film en tant que forme – Workshop of the Film Form – à Lodz, en Pologne dans les années soixante-dix et quatre vingt, Robakowski est aujourd'hui encore un cinéaste très prolifique qui continue également à s'investir dans l'enseignement. Sharits et Robakowski ont partagé une longue amitié qui a été ponctuée de visites – notamment à Londres et à Lodz – et nourrie d'échanges sur la production de film expérimental.

Après la mort de Sharits, Robakowski a tenté – en vain – de réaliser Attention : Lumière ! en suivant à la lettre les instructions de son ami. Il a alors fait appel à Wieslaw Michalak,

photographe et artiste numérique, actuellement enseignant à l'Université Ryerson. Afin de rendre réalisable l'esthétique du film de Sharits, Michalak a développé une série d'algorithmes informatiques, qu'il a programmés ensuite, afin de terminer le film en collaboration avec Robakowski en 2004.

Depuis, Attention : Lumière ! a été projeté en Angleterre, en Allemagne, en Pologne, au Canada et aux États-Unis, et très récemment, lors de plusieurs événements du bicentenaire Chopin.

Aujourd'hui, vous allez assister à la première du film en France. Je tiens à remercier les organisateurs de la conférence de m'avoir fourni l'occasion d'y présenter l'œuvre de Sharits. Je souhaite également exprimer ma gratitude au Consulat Général de France à Toronto ainsi qu'à l'Université Ryerson pour le soutien qu'ils ont apporté à ce projet.

SHARITS ET LE FILM

Devenu cinéaste presque par accident, Sharits n'aurait jamais imaginé que la création cinématographique puisse un jour devenir l'œuvre de sa vie. Rendu presque aveugle à la naissance à la suite d'une opération difficile, il décrit sa scolarité dans le Colorado comme une période de rébellion face à un environnement qui n'offre pas suffisamment de contact avec la culture. Il abandonne le lycée afin de poursuivre son rêve de devenir chauffeur de camion dans l'industrie du transport d'explosifs destinés à la construction, et de pouvoir ainsi sillonner les montagnes Rocheuses. (Il pensait qu'il aurait beaucoup plus de chance de se trouver une petite copine s'il faisait quelque chose de vraiment dangereux.)

Il grandit dans une famille moitié italienne et est exposé très jeune à la musique. Un de

ses oncles possède une caméra Super huit qui produira ce que Sharits décrit plus tard comme "des centaines d'heures de films de famille (home movies)" que l'on projetait à la fin des dîners. Il adorait ces rituels familiaux, et il a précisé combien entendre le son du projecteur était partie intégrante du plaisir.

Sharits finit par céder à la pression familiale et reprend le lycée où il choisit de suivre exclusivement des cours d'art, convaincu qu'il évitera ainsi les devoirs à la maison et qu'il finira au plus vite une formation qu'il trouve jusqu'alors étouffante et improdutive. À sa grande surprise, faire de l'art n'est pas une chose facile, et ses professeurs commencent à le prendre au sérieux. Il le raconte à Hollis Frampton dans ces termes :

Il y avait plusieurs vieilles dames qui enseignaient les arts au lycée... et je me disais « je vais les provoquer » parce que je manifestais alors beaucoup de violence envers la société. Ainsi, j'utilisais des procédés assez violents que je pensais très radicaux. Une des professeurs qui s'y connaissait vraiment me montra un jour le travail de Jackson Pollock et je fus très impressionné.

En fait, l'art n'était pas un truc aussi simple que ça, (mais) ces vieilles dames étaient très gentilles avec moi. Elles n'appréciaient pas mon comportement ni certaines de mes images, mais elles m'encouragèrent jusqu'au point où je me suis vraiment pris de passion pour la peinture.

Très rapidement, Sharits commence à faire des films, au départ en dilettante, avec un de ses amis qui possède une caméra Super huit. Il tombe rapidement sur les films et les idées de Stan Brakhage, Jean Cocteau, Sergei Eisenstein et Kenneth Anger ; Brakhage en particulier, aura une grande influence sur lui.

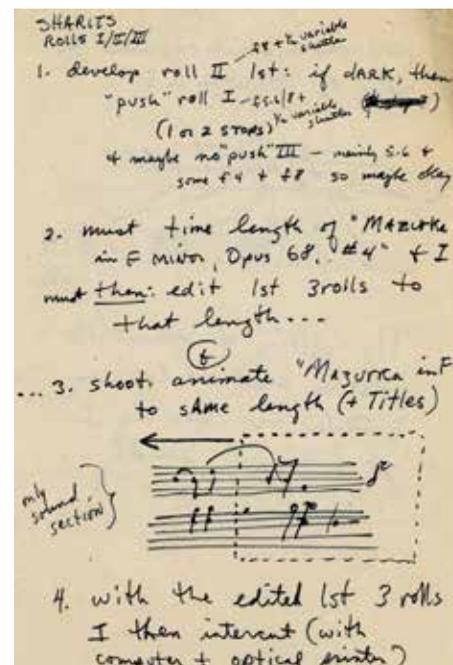


Figure XX: ?????

À propos d'Anticipation de la nuit de Brakhage – Anticipation of the Night – il dit : « Je trouvais merveilleux de s'appropriier des images du réel et de les transformer en images pures, en pure poésie visuelle ».

Alors qu'il réalise vite que les méthodes de Brakhage ne lui conviennent pas, son acharnement à démultiplier les possibilités du film devient vite une quête sans répit, comparable sur ce point à celle de Brakhage.

À partir des années soixante, Sharits crée des formes très élaborées et structurées, grâce à une méthode impliquant une confrontation avec la nature physique du film lui-même. Les films de ses débuts révèlent une tension entre émotion brute et ordre intellectuel, préfigurant ainsi l'essence de son travail futur.



Figure XX: ?????

Les études analytiques – Analytical Studies – un projet des années soixante-dix comprenant des films projetés en boucle et des installations, résultent en l'apparition de nouvelles formes dans son travail. Par exemple, avec Interface déclencheur – Shutter Interface – une œuvre de 1975, il a recours à quatre projecteurs. (Un extrait de l'œuvre est accessible sur You Tube.)

Au début des années quatre vingt, avec Mauvaises brûlures – Bad Burns – et Troisième degré – 3rd Degree – Sharits s'oriente vers des thèmes plus autobiographiques et vers une imagerie expressionniste. Au cours des dernières années de sa carrière, il se lance dans la vidéo et revient au dessin, à la peinture et autres médiums bidimensionnels. Ses tentatives constantes de réconcilier son penchant pour le structuralisme avec les forces

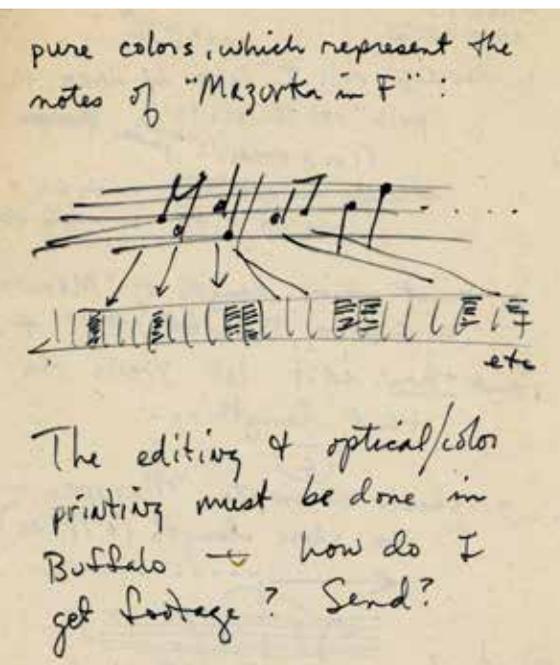


Figure XX: ?????

infatigables qui contrôlent son psychisme sont alors présentes dans son travail de manière évidente.

BUFFALO ET LODZ

Sharits sera aussi peu à l'aise dans le milieu universitaire en tant qu'enseignant qu'il ne l'aura été au lycée dans sa peau d'étudiant, et sa période passée à Buffalo sera marquée par des moments de difficulté, voire de conflit. Néanmoins, il maintiendra ses idées très arrêtées sur ce qu'est le film, comment il doit être enseigné, ce qu'un curriculum approprié doit être et ce qui doit constituer les fondements théoriques d'un vrai parcours académique.

Il articulera ces idées très ouvertement au cours des années durant lesquelles il produira les œuvres mentionnées précédemment.

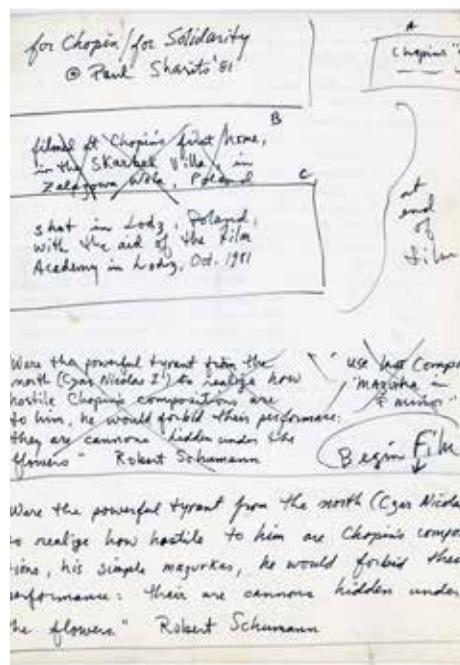


Figure XX: ????

Dans un essai de 1974, Notes sur les films – Notes on Films – il explique comment ses films devraient être compris :

En grande majorité, mon travail ne se suffit pas à lui-même. Les films... sont composés de sorte qu'ils requièrent du spectateur beaucoup plus que de l'attention et de l'appréciation.

Mon travail s'oriente vers la genèse d'une nouvelle conception du cinéma. Traditionnellement, parce qu'ils sont le prolongement des principes de peinture ou illustrent simplement des principes optiques, les « films abstraits » ne sont pas plus cinématiques que des films à trame narrative et dramatique, ces derniers ne faisant rien d'autre que de fusionner littérature et théâtre sur les deux dimensions de l'écran.

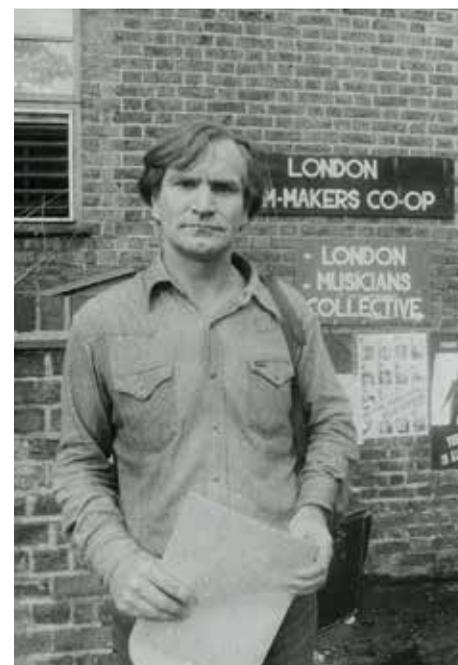


Figure XX: ?????

Je souhaite mettre définitivement de côté imitation et illusion et entrer directement au cœur du vrai drame de la pellicule, de la bi-dimension des bandes, de l'individualité du cadre rectangulaire; de la nature profonde des perforations et des émulsions, des procédés de projection, de la nature tridimensionnelle des rampes d'éclairage, de l'illumination environnante, de la bi-dimension de la surface réfléchissante de l'écran, de l'écran rétinien, du nerf optique et de la subjectivité de la conscience de chacun.

Dans cette forme de drame cinématique, la lumière devient énergie et non plus simple outil servant à la représentation d'objets non cinématiques ; la lumière en tant qu'énergie, ainsi libérée, peut enfin générer ses propres objets, formes et textures.



Figure XX: ????

Bien que mes films aient des structures thématiques, ils ne racontent pas d'histoires. Je perçois mon travail actuel comme permettant des expériences de méditation visionnaire.

Il est intéressant de comparer ce langage avec celui de Manifesto, extrait de L'Atelier du film en tant que forme de Robakowski, publié l'année suivante. En voici quelques lignes :

- 1). Alors que nous entrons dans la sphère de l'outil mécanique de la transmission et de l'inscription, nous rejetons tout effort qui annexerait la moindre portion de cette sphère à toute forme de culture dominée par les mots. Pour être tout à fait clairs, nous rejetons le cinéma littéraire.
- 2). Nous rejetons également tout autre fonction utilitaire qui chercherait son inspiration en



Figure XX: ?????

dehors de l'essence du cinéma : l'engagement politique, moral ou esthétique et le divertissement du spectateur.

3). Nous rejetons tout ce qui serait un empêchement au démantèlement de la tradition... ainsi, nous rejetons le langage même du film. Nous percevons l'équipement technique comme un véhicule indépendant de toute influence extérieure.

4). En reconnaissant que la réalité est perçue sur les bases de la transmission, nous entreprenons d'examiner les éléments au service des fonctions de communication. Puisque nous n'avons aucune ambition de représenter le monde... nous recherchons ce qui est à construire à partir du phénomène de la technique du film. Nous recherchons les sphères et les limites qui lui sont propres, et qui se situent au-delà de l'expression verbale.



Figure XX: ????

Si l'on considère la proximité de pensée qui se révèle à la lecture de ces textes, on comprend pourquoi Sharits et Robakowski allaient inévitablement se croiser, et, tôt ou tard, devenir amis et collègues. Les deux cinéastes se rencontrent pour la première fois à Kassel, en Allemagne, en 1977, lors de Documenta 6. Deux ans plus tard, ils se retrouvent à Londres à l'occasion de Film comme Film – Film as Film – une discussion qui se déroulera à la galerie Hayward. En 1981, Sharits se rend en Pologne pour rejoindre Robakowski à Lodz, où se tient le symposium Construction en cours – Construction in process.

Sharits se rétablit alors d'un grave accident et Robakowski décide de l'héberger chez lui. Ce dernier organise une projection des derniers films de Sharits l'année suivante à la galerie de l'échange – Exchange Gallery – qui n'est



Figure XX: ????

autre que son lieu de résidence. Cette visite consolidera leur amitié, et influencera les premières ébauches d'Attention : Lumière !

ATTENTION : LUMIÈRE !

Bien qu'il ait affirmé que le film se doit d'exister exclusivement en dehors du monde et de ses événements, Sharits était un artiste doté de fortes convictions politiques. Il avait été profondément perturbé par les émeutes raciales de 1968 à Buffalo et n'a jamais ignoré les forces que représentent le racisme et l'oppression politique dont il avait notamment été témoin en Pologne, lors du décret de la loi martiale. Il partageait avec Robakowski une passion pour la musique de Chopin, dont le nationalisme sous-jacent ne leur échappait pas. Durant sa visite de 1981,

Sharits eut l'idée d'un film qui serait un hommage à Chopin et au nationalisme polonais. Il la nota sur une feuille de papier, au cours d'une nuit blanche.

À l'origine, l'idée était d'inclure des images filmées de la villa de Chopin et de son piano, mais Sharits tourna finalement le dos à la représentation au profit d'une visualisation abstraite. Des extraits de notes destinées autant à lui-même qu'à Robakowski, nous informent sur sa ligne de pensée. Au départ, Sharits écrit en termes politiques :

POUR CHOPIN/ POUR LA SOLIDARITÉ

Tourné à Lodz, Pologne, avec le soutien de l'Académie de Film de Lodz, octobre 1981

| Figure XX: ????

Il inclut une citation :

« *Si le puissant tyran venu du Nord – le Tzar Nicolas premier – réalisait combien les compositions de Chopin lui sont hostiles, il en interdirait l’interprétation: ses simples mazurkas sont des canons cachés parmi les fleurs* ».

Robert Schumann

Il continue, imaginant un plan panoramique sur le piano de Chopin, qu’il décrit comme “des mouvements mélodiques extatiques de la caméra sur le clavier sur lequel Fred a étudié...” (En plus de l’appeler Fred, Sharits fait référence à la dimension « punk » de la musique de Chopin).

Mais plus tard dans la nuit, sa pensée s’échappe vers une autre réaction à la composition musicale – une réponse à ses éléments formels – et il s’oriente vers une nouvelle idée pour le film :

Tous les rythmes sont réguliers (silencieux, à l’occasion)

Introduction de couleurs pures à intervalles réguliers, lorsque la même pièce musicale réapparaît

Mais la « ligne » colorée suit la « partition »

(tu sais que la plupart de ses « Études » sont formellement symétriques, quasi palindromiques, page par page, et sur la totalité de la partition. Qu’autant de folie flamboyante puisse ressortir d’une structure géométrique si resserrée. Quelle ironie !)

UN COMMENTAIRE EN MARGE :

Le film sera beaucoup plus complexe que ce que j’essaie d’expliquer ici.

Dans des lettres ultérieures à Robakowski, Sharits s’étend sur les besoins techniques du film. Ils étaient bien au-delà de l’avancée technologique de l’époque, que ce soit en film ou en vidéo. Par exemple, une séparation nette de valeurs colorées simultanées se chevauchant était alors tout simplement impossible à réaliser.

Ce n’est qu’en 2004 que le film a enfin pris forme. Wieslaw Michalak a décrit comment il a travaillé à partir des instructions de Sharits :

Ce film devait avoir la même durée que la composition de Chopin. Seules des couleurs pures pouvaient être utilisées, et chaque couleur, à commencer par un bleu pur, devait être reliée en séquence à un son spécifique.... Les changements de couleur (était intensifiée) en reliant les dynamiques du volume au contraste des couleurs. Au total, quatre variables contrôlaient l’image : la teinte, le contraste, la vitesse et la tonalité.

Tout d’abord, la partition était analysée du point de vue des hauteurs du son et de la vitesse. Ensuite, un code temporel a servi à créer des algorithmes liant les changements de couleurs à la partition musicale. Deux variables – la teinte et le contraste – étaient contrôlées par ce procédé. Enfin, plusieurs

choix devaient être faits... déterminer l’apparence et l’ambiance du film (de sorte qu’il reste) fidèle à l’esprit du travail de Paul Sharits.

Au final, ce film n’est pas juste un film structuraliste, ni seulement la fusion des travaux de maturité de deux artistes romantiques ayant de profondes affinités avec la structure. Il n’est pas seulement non plus un hommage artistique à une idée créatrice non réalisée, bien que ce film soit un peu de tout cela.

Plutôt, il incarne une collaboration entre des artistes partageant des opinions et des convictions sur l’art, sur la politique, et qui ont en commun certaines expériences de vie, notamment celles de l’isolement ou de l’exil.

Pour Sharits, ce film aurait exprimé ses sentiments les plus personnels par le biais des moyens les plus purs, dans une structure la plus élégante possible. Pour Robakowski, il a pu être la représentation d’une complicité artistique et l’expression d’une croyance fondamentale : celle que l’art est énergie, et la lumière, une métaphore pour sa transmission. Et pour Michalak, cela n’a probablement pas été simplement un travail de collaboration et de programmation, mais un travail sur la lumière elle-même, lumière qu’il percevait comme un élément clé dans l’ordre de toute création.

Traduction : Catherine Sicot

RÉFÉRENCES

Beauvais, Yann (ed.) (2008). Paul Sharits, Dijon, Les Presses du réel.

Elder, R. Bruce (2008). *Harmony and Dissent : Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Waterloo, ON, Wilfred Laurier University Press.

Jenkins, Bruce (2009). *Out of the Dark*, New York, Artforum, Vol 47, Issue 10.

Joseph-Hunter, Galen; Rodunda, Lukasz and Ippay, Lori (eds.) 2004. *The Workshop of the Film Form 1970-1977: Early Film Work from Poland*, New York, Electronic

Arts Intermix with the Polish Cultural Institute.

Sitney, P. Adams (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000* (3rd ed.), New York, Oxford University Press.

Vasulka, Woody, and Weibel, Peter (eds.) (2008). *Buffalo Heads: Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973-1990*, Cambridge, MA, MIT Press, 2008.

Correspondance avec Wieslaw Michalak, 2009-2011

Photos et notes de Paul Sharits fournis par Wieslaw Michalak et Josef Robakowski