

L'image qui brûle

The Image That Burns

Enrico Camporesi André Habib

Sous la direction de/edited by
André Habib

Éditorialisation/content curation
Annaëlle Winand

Traduction/translation
Timothy Barnard
Hélène Buzelin

Référence bibliographique/bibliographic reference
Habib, André (dir.). *Ruines, accident, glitch / Ruins, Accident, Glitch*. Montréal: CinéMédias, 2023, collection « Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma », sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic.

Dépôt légal/legal deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2023
ISBN 978-2-925376-05-7 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

This project draws on research supported by the
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts
© CinéMédias, 2023. Certains droits réservés/some rights reserved.
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image

Capture d'écran de *Self-Portrait Post Mortem* (Louise Bourque, 2002).
[Voir la fiche](#).

Screenshot from *Self-Portrait Post Mortem* (Louise Bourque, 2002).
[See database entry](#).

Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database

Une base de données documentaire recensant tous les contenus
de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont
également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.

A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia*
is in [open access](#). References to the database are also provided for
each image included in this book.

Version web/web version

Cet ouvrage a été initialement publié en 2021 sous la forme
d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des
techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2021 as a [thematic parcours](#)
of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

Table des matières

Table of contents

Introduction	7
André Habib	
<i>Diploteratology or Bardo Follies</i>	11
(Owen Land, 1967-1978)	
André Habib	
<i>3rd Degree</i> (Paul Sharits, 1982)	13
Enrico Camporesi	
<i>Western Sunburn</i>	17
(Karl Lemieux, 2007)	
André Habib	

Introduction

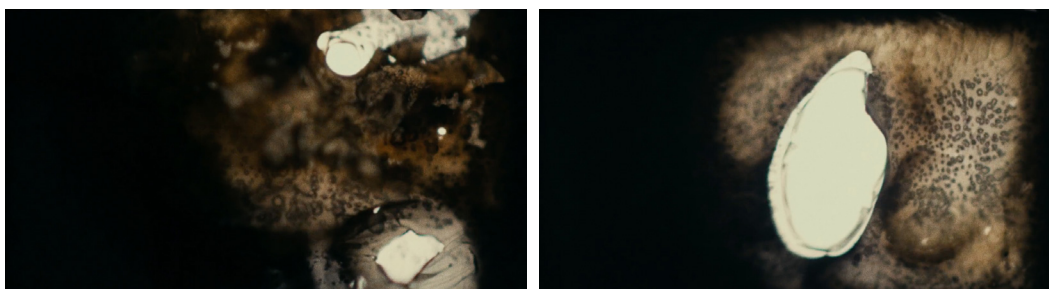
par André Habib

Il existe un imaginaire de l'embrassement indissociable de l'histoire du cinéma, et il n'est sans doute pas étonnant que le cinéma expérimental, dans ses explorations esthétiques de la matérialité, se soit emparé, dès les années 1960, de l'image de la pellicule qui brûle. On le sait, depuis les terriblement célèbres incendies du Bazar de la Charité à Paris, en 1897, jusqu'à celui du Laurier Palace à Montréal, en 1927, en passant par les fameuses scènes de nitrate enflammé dans *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988) ou *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009), il existe, autour du cinéma, une aura incendiaire. Comme le suggère le titre *This Film is Dangerous* du livre issu du congrès de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) sur les enjeux entourant la préservation du nitrate, le matériau même de la pellicule peut prendre feu^[1]. Bien entendu, les risques d'incendie sont liés, et se limitent au celluloïd à base de nitrate qui, s'il vient à surchauffer, s'enflamme sans possibilité d'extinction.

Le nitrate prévaudra jusqu'en 1951 comme support de tournage et de projection en 35 mm. Il sera graduellement remplacé par des pellicules dites «*safety*», à base d'acétate, de triacétate et, plus récemment, de polyester. Des pellicules acétate ont été commercialisées par Kodak dès 1910 pour les formats domestiques en 22 mm et, par la suite, pour les formats amateurs en 16 mm, en 8 mm et en Super 8. À la différence du nitrate qui s'embrase de façon incontrôlable, la pellicule à base d'acétate ou de polyester, si elle se trouve exposée trop longtemps à la lumière du projecteur, se mettra à fondre, mais sans prendre feu et sans endommager le reste de la bobine du film. Cette particularité de la pellicule *safety* évoque le spectre de la destruction tout en permettant de contempler la beauté aléatoire de la matière qui se consume, comme on le voit dans l'histoire du cinéma de fiction, tout comme dans le cinéma expérimental.

D'un point de vue technique, une pellicule qui brûle est un malencontreux accident, le résultat d'une mauvaise manipulation du projectionniste, d'une perforation brisée ou d'un fonctionnement fautif du projecteur qui entraîne un blocage du défilement du film. C'est alors que le photogramme à l'arrêt, après un temps qui varie en fonction du type de pellicule et de son état physique, se met soudain à bouillonner de l'intérieur en faisant s'embraser successivement les diverses couches de plastique et d'émulsion du film. Cette destruction du support matériel de la pellicule, peu souhaitable en raison du dommage irréparable qu'elle fait subir à la pellicule et de l'interruption qu'elle entraîne dans le déroulement du spectacle, a été investie dans divers films de fiction. On la trouve dans la célèbre séquence au milieu de *Persona* (1966), d'Ingmar Bergman, où la pellicule semble, à un moment, sortir de ses gonds, scindant et dévorant le visage du personnage interprété par Bibi Andersson. La dernière image de *Two-Lane Blacktop* (1971), de Monte Hellman, offre aussi un exemple remarquable de ce motif de la pellicule qui brûle, emportant dans une

explosion d'ocre et d'or le visage de l'anti-héros. On pourrait citer également la séquence de la salle de cinéma dans *Gremlins 2* (1990), de Joe Dante, au cours de laquelle les créatures prennent virtuellement d'assaut la cabine de projection où se déroule le film qu'on est en train de regarder et font sauter les images du film qui se mettent alors à fondre sous nos yeux tandis que, sur l'écran redevenu blanc, sont projetées les ombres des petits monstres. Dans chacun de ces exemples, le résultat produit est celui d'une mise à mal du dispositif technique qui assure l'illusion cinématographique et qui vient en révéler les éléments matériels: photogrammes de la pellicule, écran de projection, faisceau du projecteur, etc. Comme si, soudain, la machine se brisait et qu'on pénétrait de l'autre côté « du rideau » du film. Or, ce dévoilement est lui-même une illusion spectaculaire, puisque le film auquel on assiste n'a jamais cessé de défiler dans le projecteur. Cette illusion est, à tout prendre, un effet spécial réalisé soit par tirage optique (image par image, d'où l'impression d'une animation saccadée, comme dans *Persona*), soit en filmant la projection d'une pellicule que l'on fait brûler (comme on peut le voir dans le récent film *Déserts* (2016), de Charles-André Coderre et Yann-Manuel Hernandez).



Pellicule brûlée du générique de *Déserts*. [Voir la fiche](#).

Ce motif de la pellicule qui brûle a bien sûr beaucoup intéressé les cinéastes expérimentaux, qui n'ont eu de cesse de privilégier dans leurs œuvres différentes formes d'interruption de l'illusion cinématographique et du défilement (arrêt, suspension, saccade, filage); la mise en exposition, plastique ou critique, de la matérialité du film; ou encore la métamorphose de la détérioration, de l'accident, de l'involontaire destruction – autant de figures aléatoires qui se déploient, dans le temps, en *occasion esthétique*.

[1] Roger Smither et Catherine A. Surowiec (dir.), *This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film* (Bruxelles: Fédération internationale des archives du film, 2002).

Introduction

by André Habib

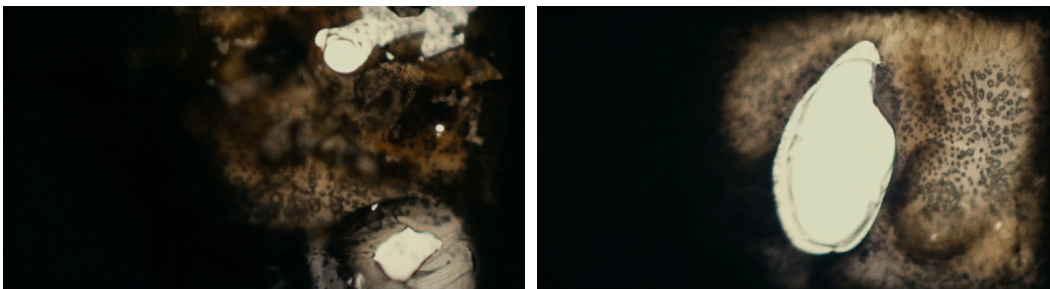
Translation: Timothy Barnard

There exists an imaginary of burning which is inseparable from the history of cinema, and it is undoubtedly not surprising that 1960s experimental cinema, in its aesthetic explorations of materiality, would have seized hold of the image of burning film. We know that cinema is surrounded by an incendiary aura, from the famous terrible fire at the Bazar de la Charité in Paris in 1897 to that of the Laurier Palace in Montreal in 1927, by way of scenes of nitrate in flames in *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988) and *Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009). As suggested by the title of the book which came out of the International Federation of Film Archives (FIAF) congress on issues around the preservation of nitrate film, *This Film is Dangerous*, the very stuff of film stock can catch fire.^[1] Naturally, the risk of fire is the result of, and limited to, the use of nitrate-based celluloid which, if overheated, catches fire without any way of dousing it.

Nitrate was the prevalent base for shooting and projecting 35 mm film until 1951. It was gradually replaced by so-called “safety” film stock, made out of acetate, diacetate, triacetate or, more recently, polyester. Acetate film stock began to be marketed by Kodak in 1910 for the domestic 22 mm format and, later on, the amateur 16 mm, 8 mm and Super 8 formats. Unlike nitrate, which catches fire uncontrollably, acetate or polyester film stock, if it is exposed too long to the projector lamp, starts to melt, but without catching fire and without damaging the rest of the reel of film. This particularity of safety film stock raises the spectre of destruction while making it possible to contemplate the “beauty” of the film material being consumed, something seen in the history of fiction film, and in experimental cinema.

From a technical and practical perspective, a film stock that burns is an unfortunate accident, the result of poor handling of the film by the projectionist, a broken perforation or a malfunction of the projector, causing the film to jam. After a period of time which varies according to the type of film stock and its physical condition, the photogram which has stopped suddenly starts to bubble up from within as the various layers of plastic and film emulsion burn. This destruction of the film stock’s material base, unwelcome because of the irreparable damage it causes and the interruption it creates in the screening, has been incorporated into a number of fiction films. We find it referenced in the famous sequence in the middle of Ingmar Bergman’s *Persona* (1966), when the film appears at one point to blow up, splitting and devouring the face of the character played by Bibi Andersson. The final image in Monte Hellman’s *Two-Lane Blacktop* (1971) also provides a remarkable example of this motif of burning film, wiping out the face of the anti-hero in a burst of ochre and gold. One might also think of the sequence in the movie theatre in Joe Dante’s *Gremlins 2* (1990) in the course of which the creatures virtually lay siege to the

projection booth in which the film we are watching is playing, making the film's images skip; the film then begins to melt before our eyes while the little monsters' shadows are projected onto the once-again white screen. In each of these examples, the technical apparatus which ensures the illusion of cinema is disrupted and its material elements revealed: film photograms, projection screen, the projector's beam of light, etc. It is as if the machine was suddenly broken and we penetrated on the other side of the film's "curtain." But this revealing is itself an illusion forming part of the show, because the film we are watching has not stopped unspooling in the projector. In fact, this illusion is a special effect, one created either with an optical printer (frame by frame, hence the impression of jumpy animation, as in *Persona*) or by filming the projection of a film one makes burn – as can be seen in the recent film *Desert Cry* (*Déserts*, 2016) by Charles-André Coderre and Yann Manuel Hernandez.



Burning film in *Desert Cry*'s opening credits. [See database entry.](#)

This motif of the burning film has of course greatly interested experimental filmmakers, who have constantly featured in their work different kinds of interruption of cinema's illusion and the unspooling of the film (stopping, suspending, skipping); visually or critically exposing film's materiality; or metamorphosis through deterioration, accidents or involuntary destruction. Each of these unpredictable devices plays out, over time, an *aesthetic opportunity*.

[1] Roger Smither and Catherine A. Surowiec, eds., *This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film* (Brussels: International Federation of Film Archives, 2002).

Diploteratology or Bardo Follies (Owen Land, 1967-1978)

par André Habib

Diploteratology or Bardo Follies, du cinéaste expérimental américain Owen Land (aussi connu sous le nom de George Landow), est un exemple paradigmatique de cette figure. De 1967 à 1978, Land proposa diverses versions (de 30 à 7 minutes) du film, inspiré, obliquement et ironiquement, par *Le livre tibétain des morts* (le *Bardo Thödol*), et proposant une méditation plastique sur différents « stades » de la vie et de la mort. Les « stades » concernent les niveaux de brûlure d'une même boucle d'images en 16 mm montrant une jeune femme vêtue d'un collier de fleurs saluant de la main des touristes en chaloupe dans un décor de palmiers artificiels. Cette image figurative-narrative (qui semble tirée d'un *travelogue* ou d'un film publicitaire) est d'abord présentée en boucle, puis mise à l'arrêt et littéralement brûlée (il s'agit très certainement du refilmage de l'image projetée qu'on calcine). Dans les phases successives du film (qui semblent reproduire un exposé didactique et scientifique présentant les différentes phases d'une maladie), le cadre de l'image se divise en plusieurs zones (l'opération est réalisée à l'aide d'une tireuse optique), faisant apparaître, comme vus à travers un microscope, différents états d'une matière plastique en ébullition, à la croisée du réalisme scientifique et du psychédélisme. Méditation ironique sur le cycle de la vie et de la mort, réalisé en plein essor du cinéma structurel, *Bardo Follies* est un exemple de la capacité qu'a le cinéma expérimental, à partir d'un usage particulier de la technique (refilmage et tirage optique^[1]), de générer des formes de vie visuelles inédites en s'appliquant à ruiner avec méthode sa propre matière. Cette idée, cette technique, sera reprise tout au long de l'histoire du cinéma expérimental, que ce soit dans les films, les installations ou les performances. La persistance du motif peut nous faire dire, avec Godard, que « l'art est comme l'incendie. Il naît de ce qu'il brûle. Et il faut brûler les films. Avec le feu intérieur^[2]. »

[1] Voir à ce sujet cette autre publication liée à l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma* : [Cinéma de réemploi expérimental](#), par André Habib et Annaëlle Winand.

[2] Jean-Luc Godard dans *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (Gauguin, Peripheria, 1994); extrait repris dans *Histoire(s) du cinéma*, chapitre 2B, « Fatale beauté » (Canal+, Arte et Gaumont, 1997).

Diploteratology or Bardo Follies (Owen Land, 1967-1978)

by André Habib

Translation: Timothy Barnard

Diploteratology or Bardo Follies, by the American experimental filmmaker Owen Land (also known as George Landow), is a paradigmatic example of this device. From 1967 to 1978, Land created a variety of versions of the film (from 30 to 7 minutes), inspired, obliquely and ironically, by *The Tibetan Book of the Dead* (the *Bardo Thödol*), which offered a visual meditation on various “stages” of life and death. These “stages” are a reference to the degree to which the same loop of 16 mm film is burned. The film begins by showing a young woman wearing a flower garland waving at tourists in a rowboat in a decor of artificial palm trees. This figurative-narrative image (which appears to be taken from a travelogue or an advertising film) is first shown in a loop and then stopped and literally burned (it is most definitely a re-filming of the projected image which is burned). In the film’s succeeding phases (which appear to reproduce a didactic or scientific presentation on the different phases of an illness), the frame of the image is divided into several zones (this is carried out with an optical printer), making appear, as if seen through a microscope, various states of a plastic material bubbling away, at the intersection of scientific realism and psychedelia. An ironic meditation on the cycle of life and death, made at the height of the structural cinema movement, *Bardo Follies* is an example of experimental cinema’s ability, through particular techniques (re-filming, optical printing)^[1] to generate unusual visual forms of life by setting out methodically to ruin one’s own material. This idea, this technique, will be taken up throughout the history of experimental cinema, whether in films, installations or performances. The motif’s continuance may make us say, with Godard, that “art is like fire. It comes out of what it burns. And films must be burned. With the fire within.”^[2]

[1] See on this topic this other publication part of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*: [Experimental Found Footage Cinema](#), by André Habib and Annaëlle Winand.

[2] Jean-Luc Godard in *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (Gauguin, Peripheria, 1994); the expression is re-used in *Histoire(s) du cinéma*, chapter 2B, “Fatale beauté” (Canal+, Arte and Gaumont, 1997).

3rd Degree (Paul Sharits, 1982)

par Enrico Camporesi

Une allumette est agitée dans la direction du visage d'une femme (Mary Ann Bruno) qui a l'air apeuré. Une voix (celle de la poète Susan Mann) déclare : «*Look, I won't talk*» («Regarde, je ne parlerai pas»). Paul Sharits (1943-1993) décrit ainsi ce qui se passe : «Par moments, le ruban filmique "original" s'arrête sur l'image de la femme et de l'allumette enflammée; il commence à brûler^[1].» Cette opération, selon les mots de l'artiste, souligne de manière explicite «le rapport entre la vulnérabilité du médium filmique, des images filmiques, et des êtres humains^[2]».

La brûlure se fait ici le vecteur d'exploration des propriétés du médium, mais cette recherche, dans sa systémativité, s'offre graduellement au vertige :

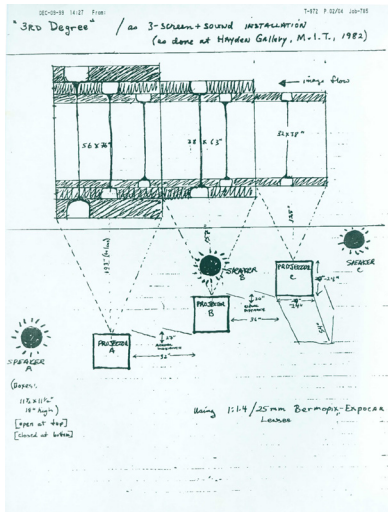
Dans *3rd Degree*, j'enregistre la pellicule d'origine en train de brûler et je fais un original qui est l'enregistrement de cette pellicule en train de brûler. J'ai alors sous les yeux un film représentant une pellicule et je commence à intervenir dessus. Elle ralentira, s'arrêtera et se mettra à brûler. Puis, lorsque cette deuxième pellicule brûle, j'en fais aussi un film^[3].

Mais de quelle pellicule s'agit-il? L'émulsion est probablement celle du film inversible ECO (Eastman Commercial Original) 7252, à cette époque – à partir du début des années 1970 – l'une des pellicules les plus utilisées dans le champ du film expérimental ou d'artiste. Dans une note pour *3rd Degree*, Sharits écrit laconiquement : «Need 2 16 mm (ECO?) prints», et il ajoute : «SAVE 1 for single screen, BURN the other^[4].»

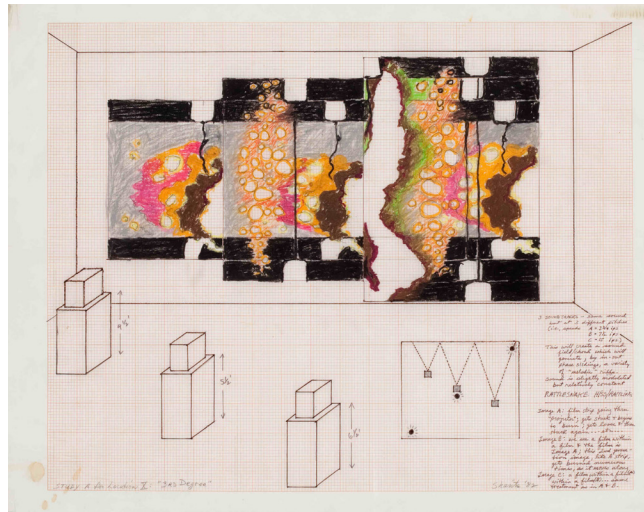


Vue de l'installation de *3rd Degree* à la Greene Naftali Gallery en 2011. [Voir la fiche](#).

D'abord conçu comme une installation faite de trois projecteurs et enceintes, *3rd Degree* est le 10^e «*locational*» qu'il réalise, à l'occasion de l'exposition *Mediums of Language* (à la Hayden Gallery du Massachusetts Institute of Technology, à Cambridge). Pour chaque appareil, l'image est projetée à la verticale (grâce à un système de miroirs), et les trois projecteurs sont distancés



Plan de l'installation de *3rd Degree* à la Hayden Gallery du MIT en 1982.
[Voir la fiche.](#)



Study A for Location X: *3rd Degree*, 1982.
[Voir la fiche.](#)

les uns des autres afin d'aligner les images horizontalement et de manière croissante, et de garder parallèles les bandes de perforations (refilmées)^[5]. Cette structure est déclinée selon un déroulement temporel précis : la première boucle dure cinq minutes, la deuxième environ le double, et la troisième l'équivalent de trois fois la durée de la première bobine.

Le plan de l'installation à la Hayden Gallery conserve des indications précieuses quant à la disposition des enceintes, ou encore sur la taille des images projetées (respectivement 32 × 38 po, 38 × 63 po, 56 × 76 po) et sur les lentilles employées (1:1,4 25 mm Bermopix-Expocar). La pièce existe également comme œuvre graphique, réalisée *a posteriori*, ce qui en consigne une version idéale et épurée (dans laquelle un texte se substitue, au moins partiellement, à la notation technique). Ceci permet de rappeler que, pour Sharits, « rien n'est vraiment résolu – il n'y a pas de réponses, simplement des mises en question continues; et c'est comme si le "sujet" de beaucoup de ces films était la "mise en question"^[6] ».

[1] Jean-Claude Lebensztein, « Interview with Paul Sharits » [1983], dans *Paul Sharits*, dir. Susanne Pfeffer (Kassel: Fredericianum, 2015), 266, note 4; ma traduction.

[2] *Ibid.*

[3] « Interview with Paul Sharits and Gary Garrels, October 1982 », dans *Paul Sharits*, dir. Yann Beauvais (Dijon: Les presses du réel, 2008), 141; ma traduction.

[4] Note pour *3rd Degree*, 1982, A2006.009.048, 3rd Degree Folder, Paul Sharits Files, Burchfield Penney Art Center, Buffalo, New York.

[5] Dans une « variation » posthume, suscitée par les contraintes techniques d'une présentation au Burchfield Penney Art Center (pour l'exposition monographique *The Filmic Art of Paul Sharits*, en 2000), les images étaient présentées non pas à l'horizontale, mais à la verticale.

[6] Jean-Claude Lebensztein, « Interview with Paul Sharits », 266, note 4; ma traduction.

3rd Degree (Paul Sharits, 1982)

by Enrico Camporesi

Translation: Timothy Barnard

A match is waved in the direction of the face of a woman (Mary Ann Bruno) who appears frightened. A voice (that of the poet Susan Mann) declares: “Look, I won’t talk.” Paul Sharits (1943-1993) describes what is happening in the following manner: “At points, the ‘original’ filmstrip stops on the image of the woman and the lit match; it begins to burn.”^[1] This operation, in the artist’s words, underscores explicitly the “relations between the vulnerability of the film medium and film image and human beings”.^[2]

Here burning becomes the vector of an exploration of the medium’s properties, but this exploration’s systematic nature gradually becomes dizzying in its scope:

In *3rd Degree*, when the original film is burning, I make a record of that. Then when I am seeing the film of a film, I start articulating that too. It’ll slow down and come to a halt and start to burn. And when that second film is burning, I’m making a film of that too.^[3]

But what film stock is he speaking of? The emulsion is probably that of reversible ECO (Eastman Commercial Original) 7252, which at that time (from the early 1970s) was one of the most widely used film stocks in experimental or artists’ films. In a note for *3rd Degree*, Sharits wrote laconically: “Need 2 16 mm (ECO?) prints,” and adds: “SAVE 1 for single screen, BURN the other.”^[4]

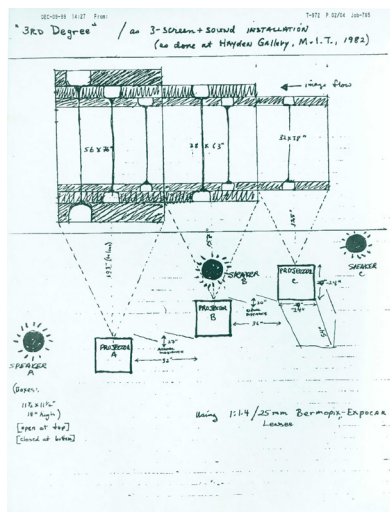


3rd Degree installation at the Greene Naftali Gallery in 2011. [See database entry.](#)

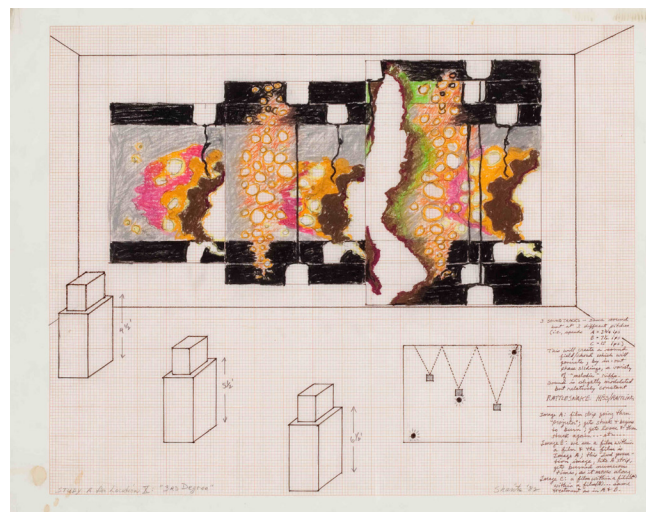
Initially conceived as an installation made up of three projectors and speakers, *3rd Degree* was the tenth “locational” Sharits made, on the occasion of the exhibition *Mediums of Language* (at the Hayden Gallery of the Massachusetts Institute of Technology in Cambridge). Each device projected the image vertically, using a system of mirrors, and the three projectors were set apart from one another in order to align the images horizontally and in increasing size, and to keep the strips of (re-filmed) perforations parallel.^[5] This structure took a precise temporal form: the

first loop played for five minutes, the second for approximately twice that, and the third for three times the length of the first reel.

The installation plan at the Hayden Gallery contains invaluable information about the positioning of the speakers, the size of the projected images (32 × 38 in., 38 × 63 in., and 56 × 76 in. respectively), and the lenses used (1:1.4 25 mm Bermopix-Expocar). The piece also exists as a graphic work made after the fact, recording an ideal and stripped-down version (in which a text takes the place, at least partially, of the technical notes). This makes it possible to recall that, for Sharits, “Nothing is really resolved – there are no answers, just continuous questionings; it’s as if the ‘subject’ of many of these films is ‘questioning.’”^[6]



Installation plan for *3rd Degree* at the Hayden Gallery, MIT in 1982.
[See database entry.](#)



Study A for Location X: *3rd Degree*, 1982.
[See database entry.](#)

-
- [1] Jean-Claude Lebensztejn, “Interview with Paul Sharits” [1983], in *Paul Sharits*, ed. Susanne Pfeffer (Kassel: Fredericium, 2015), 266, note 4.
 - [2] *Ibid.*
 - [3] “Interview Paul Sharits and Gary Garrels, October 1982,” in *Paul Sharits*, ed. Yann Beauvais (Dijon: Les Presses du réel, 2008), 141.
 - [4] Note for *3rd Degree*, 1982, A2006.009.048, 3rd Degree Folder, Paul Sharits Files, Burchfield Penney Art Center, Buffalo, New York.
 - [5] In a posthumous “variation,” the result of the technical constraints of a presentation at the Burchfield Penney Art Center (for the solo exhibition *The Filmic Art of Paul Sharits* in 2000), the images were shown vertically and not horizontally.
 - [6] Jean-Claude Lebensztejn, “Interview with Paul Sharits,” 266, note 4.

Western Sunburn (Karl Lemieux, 2007)

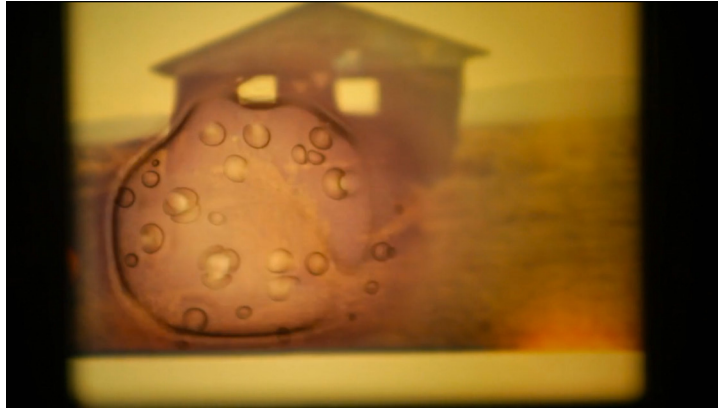
par André Habib

Western Sunburn a été réalisé par le cinéaste québécois Karl Lemieux en refilmant (en HD) la projection en 16 mm d'une série de boucles d'un western en noir et blanc non identifié, mais datant des années 1940 ou 1950. Reprenant une technique que le cinéaste exploite également lors de performances^[1], Lemieux détourne le mode de fonctionnement de son projecteur Eiki : tantôt il déroule la pellicule devant le faisceau lumineux sans que soit actionné l'obturateur, générant un défilement de rayures abstraites, tantôt il arrête le défilement sur un photogramme qui s'embrase en générant, depuis le centre de l'image, une auréole mouvante et colorée (or, orange, noire), qui fait fondre tour à tour les figures sur le film (cowboys, chevaux et décor désertique). Tout comme dans le film de Sam Spreckley *Summer Heat* (2015), *Western Sunburn* évoque la puissance corrodante du soleil pour «expliquer» la calcination des corps à l'image, comme s'il s'agissait d'une peau exposée qui se boursouflait et se rompait. Le film explore cette métamorphose, par l'action de la brûlure, de la matière du support en sujet figuratif-narratif et plastique.



Photogrammes du western utilisé par Karl Lemieux pour *Western Sunburn*, et capture d'écran du film dans laquelle on voit la pellicule brûlée par l'arrêt du défilement sur un photogramme lors de la projection. [Voir la fiche](#).

Cette technique de calcination de la pellicule est également explorée dans un autre film de Lemieux, *Hiss Tracts – Halo Getters* (2014), prenant pour objet une maison abandonnée dans le désert. Une première séquence tournée en 16 mm sur pellicule Ektachrome est refilmée en numérique pendant que le cinéaste en manipule le défilement devant la lumière du projecteur et active la brûlure. La singularité de la technique, comme dans *Western Sunburn*, repose sur la répétition du geste (la pellicule défile, s'arrête, brûle) et sur la singularité imprévisible de l'événement que constitue la brûlure.



Capture d'écran de *Hiss Tracts* – Halo Getters. [Voir la fiche](#).

.....
[1] Voir à ce sujet la captation vidéo, réalisée dans le cadre du projet TECHNÈS, d'une [démonstration de brûlure de pellicule](#) présentée par Karl Lemieux et Pierre Hébert.

Western Sunburn (Karl Lemieux, 2007)

by André Habib

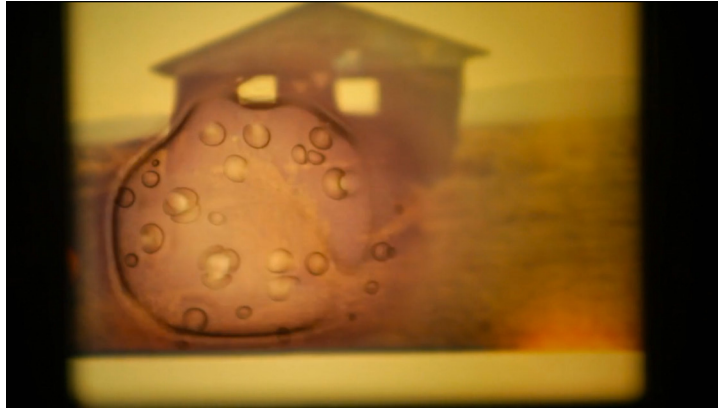
Translation: Timothy Barnard

Western Sunburn was made by the Quebec filmmaker Karl Lemieux by re-filming (in HD) a 16 mm projection of a series of loops of an unidentified black-and-white western dating from the 1940s or 50s. Taking up a technique that he also uses in performances,^[1] Lemieux repurposed the functioning of his Eiki projector: at times he unspools the film before the beam of light without activating the shutter, generating abstract bands, and at other times he halts the unspooling on one photogram which it burns, generating in the centre of the image a moving, coloured aureole in gold, orange and black, melting in turn the figures in the film (cowboys, horses and the desert landscape). Like Sam Spreckley's film *Summer Heat* (2015), *Western Sunburn* evokes the corrosive power of the sun to "explain" the burning bodies in the image, as if it was an exposed skin which was swelling up and breaking. Through this burning, the film explores this metamorphosis of the base material into a figurative-narrative and plastic subject.



Photograms of the western used by Karl Lemieux for *Western Sunburn*, and screenshot from the film in which we see film burning while the unspooling is halted on one photogram. [See database entry.](#)

This technique for burning film is also explored in another film by Lemieux, *Hiss Tracts – Halo Getters* (2014), which takes as its subject an abandoned house in the desert. An initial sequence shot on 16 mm Ektachrome film stock was re-filmed digitally while the filmmaker manipulated the unspooling before the projector's lamp and burnt it. The singularity of this technique, as in *Western Sunburn*, lies in the repetition of the act (the film unspools, stops, and burns) and on the unpredictable singularity of the burning.



Screenshot from *Hiss Tracts – Halo Getters*. [See database entry](#).

.....
[1] See on this topic the video recording, made as part of the TECHNÈS project, of a [film burning demonstration](#) presented by Karl Lemieux and Pierre Hébert.