

Ruines, accident, glitch

Ruins, Accident, Glitch

Ciselure, rayure, poussière

Tears, Scratches, Dust

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	22
André Habib	
<i>La verifica incerta</i> (Gianfranco Baruchello et Alberto Grifi, 1964-1965)	26
Enrico Camporesi	
<i>Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.</i> (Owen Land, 1966)	30
André Habib	
<i>Her Fragrant Emulsion</i> (Lewis Klahr, 1987)	34
André Habib	

Introduction

par André Habib

Les bonnes pratiques en matière de projection cinématographique (inspection du film, propreté du projecteur) visent pour l'essentiel à protéger la pellicule des rayures et des poussières – ainsi qu'à attirer le moins possible l'attention sur la médialité de la projection et de la pellicule elle-même afin de garantir de façon quasi parfaite l'illusion du mouvement et de la réalité représentée. On ne s'étonnera donc pas de voir, à travers l'histoire du cinéma expérimental, des œuvres qui au contraire renverseront la donne en valorisant l'interruption, le décrochage de la pellicule en dehors de son mécanisme, la rayure, la poussière et la déchirure, et qui traiteront la pellicule non comme une empreinte transparente de la réalité, mais comme une surface matérielle à occuper.

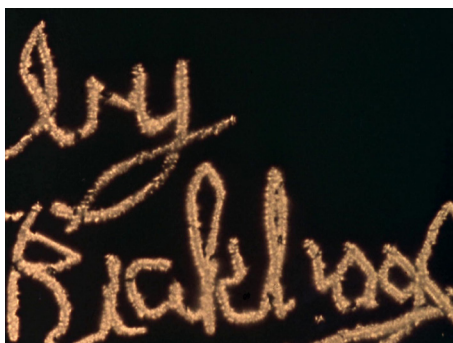
Héritière de l'esthétique dada emblématisée, dans le domaine du cinéma, par le premier film de Man Ray en 1923, *Le retour à la raison*^[1], on peut considérer que l'entreprise menée par le cinéma lettriste, en particulier celui d'Isidore Isou et de Maurice Lemaître, a consisté à détruire le cinéma afin d'en libérer un potentiel poétique révolutionnaire. Les ciselures, rayures, graffitis, dessins et couches de peinture apposés sur les bandes de pellicule des œuvres du cinéma lettriste (parmi d'autres, *Traité de bave et d'éternité* d'Isou, 1951, et *Le film est déjà commencé?* de Lemaître, 1951), tout comme l'écart systématique qui désunit son et image, sont autant de manières de détourner le cinéma de sa fonction réaliste de représentation d'une fiction ou d'une réalité documentaire. D'un point de vue visuel, la « matière cinématographique » (en 16 mm ou en 35 mm), qu'il s'agisse de plans tournés par les cinéastes ou trouvés dans les poubelles, se donne comme surface où apparaissent les scories, égratignures, taches et éclaboussures que la projection cinématographique cherche normalement à éviter.



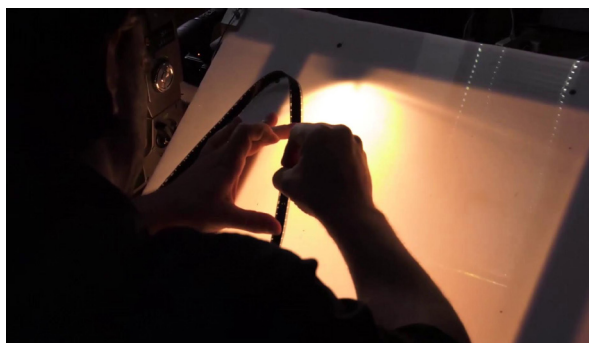
Exemples de pellicule rayée par Isidore Isou dans *Traité de bave et d'éternité*. [Voir la fiche](#).

Une autre manière d'envisager un travail « inapproprié » sur la matière filmique serait celui de la gravure sur pellicule. Cet art consistant à rayer volontairement la couche d'émulsion de la pellicule représente une forme d'animation à part entière (chez Len Lye, Norman McLaren, Pierre Hébert)^[2].

On retrouve cette technique également chez Stan Brakhage, qui signera les titres de ses films et son nom directement sur la pellicule, photogramme par photogramme. Il grattera également les images de certains plans dans ses premiers films comme une métaphore pour décrire des formes de voyance (*Reflections on Black*, 1955), ou encore, à partir de *Dog Star Man* (1961-1964), pour représenter ses états de visions hypnagogiques. Si, dans une collection de films, une rayure sur une copie 16 mm ou 35 mm est synonyme de ruine, ici, au contraire, la rayure est une forme expressive à part entière, qui utilise une variété d'outils et explore un nombre infini de modalités.



La signature de Stan Brakhage gravée sur pellicule dans *Mothlight*. [Voir la fiche](#).



Pierre Hébert dans un exercice de rayure de pellicule en direct. [Voir la fiche](#).

Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

L'utilisation d'une pellicule déjà abîmée, rayée, vieillie (et bien souvent abandonnée par les distributeurs qui la destinent à la casse) est aussi à l'origine des films de réemploi que sont *La verifica incerta* (Gianfranco Baruchello et Alberto Grifi, 1964) et *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* (Owen Land, 1966), tout comme elle est décisive dans la démarche des films expérimentaux, dont certains réemploient du matériel pornographique, comme ceux d'Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian (*Essence d'absinthe*, 1981), de Naomi Uman (*Removed*, 1999) ou d'Yves-Marie Mahé (*Thèmes/Variations*, 1999; *Va te faire enculer*, 1998).

Dans d'autres cas, il s'agit de volontairement abîmer et rayer la pellicule dans une perspective « structurelle ». L'exemple sans doute le plus radical est celui de *S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:ECTIONED* (1968-1971) de Paul Sharits, une œuvre de 42 minutes qui traite de la nature de la pellicule et de son défilement vertical en présentant une série de boucles d'images 16 mm qui montre l'écoulement d'un cours d'eau sur une pellicule rayée de multiples traits (la dernière section du film comptant jusqu'à 24 rayures). La contradiction visuelle entre le défilement des photogrammes (discontinu) et les rayures sur la pellicule (continues) transforme le paradoxe technique essentiel du cinéma en une méditation expérimentale sur le fil du temps.

Contre le dogme de la transparence, de l'illusion et de la fiction, le cinéma expérimental s'est très tôt amusé à mettre du sable dans l'engrenage, question de rayer le dispositif et de faire jaillir un peu de cette matière, potentiellement poétique, du film transformé par l'accident.

[1] Voir à ce sujet cette autre publication liée à l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma* : [Bricolage et ingénierie dans le cinéma expérimental](#), par Éric Thouvenel, lamelle « Pellicule et surface sensible ».

[2] Voir à ce sujet cette autre publication liée à l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma* : [Animation sur pellicule à l'ONE](#), par Jean-Baptiste Massuet. Des fiches biographiques sur Lye, McLaren et Hébert s'y trouvent également.

Introduction

by André Habib

Translation: Timothy Barnard

The goal of good film projection practices (inspecting the film, keeping the projector clean) is basically to protect the film from scratches and dust – and to draw as little attention as possible to the mediality of the projection and of the film stock itself in order to guarantee the perfect illusion of movement and of the reality depicted. It is thus not surprising to see throughout the history of experimental cinema works with an opposite concern, valorizing the interruption of the film stock, the way it jumps out of its mechanism, scratches, dust and tears, and which treat the film stock not as a transparent imprint of reality but as a material surface to be occupied.

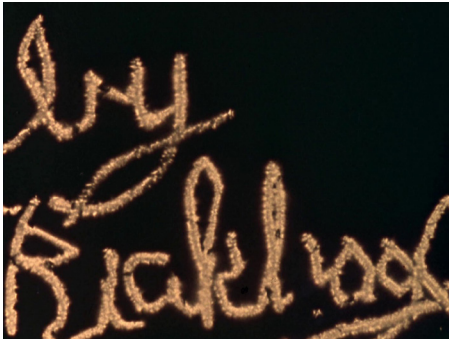
Lettrist cinema, the heir to the Dada aesthetic emblemized in the field of cinema by Man Ray's first film, *Le retour à la raison* (*Return to Reason*, 1923)^[1], can be seen, particularly in the work of Isidore Isou and Maurice Lemaître, as consisting in destroying cinema in order to liberate a revolutionary poetic potential. The tears, scratches, graffiti, drawings and layers of paint put on strips of film stock in Lettrist cinema – including Isou's *Traité de bave et d'éternité* (*Treatise on Venom and Eternity*, 1951), and Lemaître's *Le film est déjà commencé?* (1951) –, as well as the systematic disjunction between sound and image, are some of the ways in which cinema was deflected from its realist function of representing a fiction or a documentary reality. From a visual perspective, the “cinematic material” (in 16 or 35 mm), whether it consists of shots taken by the filmmaker or found in the garbage, is used as a surface on which there appear the scoria, scratches, stains and blots that film projection normally seeks to avoid.



Examples of film scratched by Isidore Isou in *Traité de bave et d'éternité*. [See database entry.](#)

Another form of “inappropriate” work on the filmic material is that of etching the film stock. This art, which consists in deliberately scratching the layer of emulsion on the film stock, is a branch of animated film in its own right (in the work of Len Lye, Norman McLaren and Pierre Hébert).^[2] We also find this technique in the work of Stan Brakhage, who wrote his name and the titles of his films directly onto the film stock, frame by frame. He also scratched the images of certain

shots in his earliest films as a metaphor for ways of seeing (*Reflections on Black*, 1955) or, beginning with *Dog Star Man* (1961-64), to represent his visions in hypnagogic states. Whereas in a collection of films a scratch on a 16 or 35 mm print is synonymous with ruin, here, on the contrary, a scratch is a form of expression in its own right, one which uses a variety of tools and explores an infinite number of modalities.



Stan Brakhage's signature scratched on film in *Mothlight*. [See database entry.](#)



Pierre Hébert in a live film scratching exercise. [See database entry.](#)

A video clip is available [online](#).

The use of already damaged, scratched and worn film stock (and often abandoned by distributors, who scrap it) is also the source of found footage films such as *La verifica incerta* (Gianfranco Baruchello and Alberto Grifi, 1964) and *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* (Owen Land, 1966), just as it is decisive in experimental films, some of which re-use pornographic material, such as the films by Angela Ricci Lucchi and Yervant Gianikian (*Essence d'absinthe*, 1981), Naomi Uman (*Removed*, 1999) and Yves-Marie Mahé (*Thèmes/Variations*, 1999; *Va te faire enculer*, 1998).

In other cases, it is a question of deliberately damaging and scratching the film stock from a “structural” point of view. The most radical example of this is undoubtedly Paul Sharits’ film *S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:ECTIONED* (1968-1971), a work of 42 minutes in length examining the nature of the film stock and its vertical unspooling by presenting a series of 16 mm film loops which show water flowing over film stock scratched with multiple lines (the final section of the film has as many as 24 scratches). The visual contradiction between the (discontinuous) unspooling of the photograms and the (continuous) scratches on the film stock transforms cinema’s essential technical paradox into an experimental meditation on the passage of time.

Against the dogma of transparency, illusion and fiction, experimental cinema very early on found amusement in creating glitches in the machinery. For this cinema, it is a question of scuffing the apparatus and of letting spurt out a little of this potentially poetic material from the film transformed by accident.

[1] See on this topic this other publication part of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*: [Bricolage and Engineering in Experimental Cinema](#), by Éric Thouvenel, section “The Film Stock and the Light-Sensitive Surface.”

[2] See on this topic this other publication part of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*: [Drawing on Film Animation at NFB](#), by Jean-Baptiste Massuet. The work also includes biographical notes on Lye, McLaren and Hébert.

La verifica incerta (Gianfranco Baruchello et Alberto Grifi, 1964-1965)

par Enrico Camporesi

La très sobre annonce de la projection de *La verifica incerta* à Rome (qui eut lieu à la librairie Feltrinelli, via del Babuino, du 6 au 8 avril 1966) s'ouvrait sur le titre à très grande taille « Un cast exceptionnel ». La liste des acteurs et figurants, imprimée sous cette mention, allait de Clark Gable à Jennifer Jones, de Marcel Duchamp à Leslie Caron. Les auteurs Alberto Grifi (1938-2007) et Gianfranco Baruchello (né en 1924) avaient acquis le contenu d'un camion rempli de films, environ 150 000 m de pellicules destinées à être détruites^[1]. Du matériel sans valeur, prêt à être disposé (Baruchello affirme que le camion se dirigeait à Milan pour la récupération du polychlorure de vinyle^[2]); le lot fut acheté à l'époque pour 15 000 liras. Parmi les copies, rayées et endommagés par l'exploitation, on pouvait trouver quelque chose comme 47 longs-métrages, notamment américains, dont la plupart en CinemaScope. Après de rapides opérations de reconditionnement standard (nettoyage, collures, rembobinage), Grifi et Baruchello entreprirent de monter le métrage à l'aide d'une vieille table de montage achetée de seconde main (une moviola Gentilini-Prevost de 1937^[3]). Peut-être faut-il alors, dans le titre de l'œuvre, comprendre le mot « vérification » (*verifica*) au sens de la vérification des copies, certainement « incertaine » au vu de leur état pitoyable.

L'élaboration du film commença à l'automne 1964 et nécessita sept mois de travail, ou, dans les mots d'Alberto Grifi, sept mois de montage et remontage quotidien, « soutenu par les amphétamines^[4] » – un montage qui fonctionnait comme une psychanalyse. Toutefois elle était vouée à l'échec: « Au moment où le diagnostic et l'opération stylistique ont été identifiés, la névrose s'est consolidée^[5] ». Les péripéties du pseudo-héros Eddie Spanier, « personnage hypothétique^[6] » selon les termes de Baruchello, sont dès lors occasionnées par le montage hystérique, hilarant et terriblement frustrant qui brise toute forme de continuité au profit des lapsus et des surgissements brutaux du non-sens.

La projection du film (qui se fit sans recours à une lentille anamorphique pour les images en CinemaScope) aurait dû être suivie par une phase de destruction active du matériel, entamant, par conséquent, la dispersion irréparable de la copie. Cette phase, la *Disperse Exclamatory Phase*, fut cependant abandonnée après l'avant-première parisienne du film, le 30 avril 1965. L'enthousiasme de Marcel Duchamp, présent avec Man Ray et Max Ernst à la séance, aurait été fondamental dans le repentir anti-iconoclaste des deux auteurs (Duchamp apparaît également dans *La verifica incerta*, dans les seuls plans « non ready-made » tournés par Baruchello, probablement en 1964). Le film passait ainsi de la destruction (préconisée) à la conservation (inattendue): un internégatif 16 mm fut produit à partir de la copie 35 mm (une bande-son optique remplaçait les quatre pistes magnétiques du CinemaScope)^[7] – d'où la prolifération

des « copies en distribution, perdues ou volées^[8] ». Quelques séances notables se succédèrent : à Palerme, en mai 1965, à l'occasion de la réunion du Gruppo 63 (le mouvement littéraire néo-avantgardiste); à New York, le 9 février 1966, à l'invitation du commissaire du Guggenheim, Lawrence Alloway, qui fit présenter le film par John Cage (qui en appréciait le montage sonore).

-
- [1] Voir Gianfranco Baruchello et Alberto Grifi, «Verifica incerta I – premesse» [1965], dans *Baruchello e Grifi. Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema*, dir. Carla Subrizi (Rome : DeriveApprodi, 2004), 52. Il s'agit du texte matrice à partir duquel le film fut accompagné, à partir de la première projection qui eut lieu au centre de postproduction cinématographique Postparisien à Paris.
 - [2] «[...] a truckload of scrap film headed for Milan (the polyvinyl-chloride content made it valuable salvage) ». Gianfranco Baruchello, «The Uncertain Verification», notice pour le Museum of Modern Art, New York, s. d. [1965-1966]; ma traduction.
 - [3] La moviola fut apparemment achetée d'occasion. Voir Gianfranco Baruchello, «Verifica incerta II – descrizione» [1965], dans Subrizi, dir., *Baruchello e Grifi*, 53 (texte auparavant inédit). Alberto Grifi mentionne explicitement cette moviola « au plan de travail en bois » dans son intervention radiophonique à Rai Radio 1, le 1^{er} janvier 1981. Le texte est publié avec le titre «Perché, da un sottoscala, facemmo a pezzi Hollywood» [1981], dans Subrizi, dir., *Baruchello e Grifi*, 75-77.
 - [4] «Durant l'élaboration du film (sept mois enfermé avec la moviola, plein d'amphétamines) le film fut monté et remonté tous les jours, créant plusieurs histoires possibles, dans le but de me psychanalyser. [Durante la lavorazione (sette mesi chiuso in moviola, pieno d'anfetamina) il film veniva montato e rismontato tutti i giorni combinando varie possibili storie, al fine di psicoanalizzarmi.] ». Alberto Grifi, «La verifica incerta (disperse exclamatory fase) [sic] », note dactylographiée, *Radiocorriere TV*, s. d.
 - [5] «[...] nel momento in cui diagnosi e operazione stilistica si sono identificati, anche la nevrosi si è definitivamente consolidata ». *Ibid.*
 - [6] Gianfranco Baruchello, «Verifica incerta (Disperse Exclamatory Phase) », dans *Gianfranco Baruchello: Archive of Moving Images 1960-2016*, dir. Alessandro Rabottini et Carla Subrizi (Milan : Mousse Publishing, 2017), 200-202.
 - [7] Voir Carla Subrizi, «Tra intimità e politica dello sguardo [Between Intimacy and the Politics of the Gaze] », dans Rabottini et Subrizi (dir.), *Gianfranco Baruchello*, 147. «The soundtrack was transcribed to optical sound from four magnetic CinemaScope tracks », 124 [traduction en anglais revue par l'auteur]. Dans sa notice rétrospective pour *Radiocorriere TV* (notes 4 et 5), non datée, Alberto Grifi écrit qu'une bande son magnétique séparée peut être demandée dans le cas d'un passage télévisuel.
 - [8] Baruchello, «Verifica incerta (Disperse Exclamatory Phase) », dans Rabottini et Subrizi (dir.), *Gianfranco Baruchello*, 201. «[...] many copies that went into circulation, or that were lost or stolen », 196.

La verifica incerta (Gianfranco Baruchello and Alberto Grifi, 1964-1965)

by Enrico Camporesi

Translation: Timothy Barnard

The title of the very simple announcement of the screening of *La verifica incerta* in Rome (which took place at the Feltrinelli bookstore on Babuino street from 6 to 8 April 1966), in very large type, was “An exceptional cast.” The list of actors and extras, printed underneath this remark, went from Clark Gable to Jennifer Jones and from Marcel Duchamp to Leslie Caron. The instigators of this screening, Alberto Grifi (1938-2007) and Gianfranco Baruchello (1924-), had acquired the contents of a truck filled with films: about 150,000 m of film sent out to be destroyed.^[1] Seen as having no value, ready to be discarded (Baruchello claims the truck was headed towards Milan to salvage the polyvinyl-chloride),^[2] the lot was purchased at the time for 15,000 lire. Among the prints, scratched and damaged from exhibition, were some 47 largely American feature films, most of which were in CinemaScope. After quickly carrying out the standard reconditioning (cleaning, splicing, putting the film on new reels), Grifi and Baruchello began editing the footage with an old second hand editing bench (a Gentilini-Prevost moviola from 1937).^[3] In this light, we should perhaps understand the word *verifica* (verification) in the title in its sense of check: checking the prints, which were certainly “uncertain” given their pitiful state.

The film began to be put together in the fall of 1964. It took seven months of work or, in the words of Alberto Grifi, “seven months of daily editing and re-editing, supported by amphetamines”^[4] – a montage that worked like a psychoanalysis. It was nevertheless doomed to failure: “at the moment when the diagnosis and the stylistic operation were identified, the neurosis was reinforced.”^[5] The adventures of the pseudo-hero Eddie Spanier, a “hypothetical character,”^[6] in Baruchello’s description, came out of the hysterical, hilarious and terribly frustrating editing which broke every kind of continuity in favour of lapses and sudden outbreaks of nonsense.

The screening of the film (rigorously without the use of an anamorphic lens for the images in CinemaScope) should have been followed by a phase of actively destroying the material, thereby bringing about the irreparable dispersion of the print. This phase, the *Disperse Exclamatory Phase*, was abandoned, however, after the Parisian preview screening on 30 April 1965. Marcel Duchamp’s appreciation of the film, who with Man Ray and Max Ernst was present at the screening, was a fundamental factor in the two authors’ anti-iconoclast conversion. (Duchamp also appears in *La verifica incerta*, in the only “non ready-made” shots, made by Baruchello probably in 1964.) In this way, the film went from its (planned) destruction to its (unexpected) preservation: a 16 mm inter-negative was produced from the 35 mm print (with an optical soundtrack replacing the four magnetic CinemaScope tracks)^[7] – hence the proliferation of “copies in distribution, lost or stolen.”^[8] A few notable screenings followed: in Palermo, in May 1965, on the occasion of the meeting of Gruppo 63 (a neo-avant-garde literary movement);

and in New York on 9 February 1966, by invitation of the curator of the Guggenheim Museum, Lawrence Alloway, who had the film introduced by John Cage (who enjoyed the sound editing).

-
- [1] See Gianfranco Baruchello and Alberto Grifi, “Verifica incerta I – premesse” [1965], in *Baruchello e Grifi. Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema*, ed. Carla Subrizi (Roma: DeriveApprodi, 2004), 52. This is the foundational text that accompanied every screening of the film since its first projection at the post-production center Postparisien in Paris.
 - [2] “[...] a truckload of scrap film headed for Milan (the polyvinyl-chloride content made it valuable salvage)”. Gianfranco Baruchello, “The Uncertain Verification”, programme note for the Museum of Modern Art, New York, n.d. [1965-1966].
 - [3] The Moviola was apparently bought second-hand. See Gianfranco Baruchello, “Verifica incerta II – descrizione” [1965], in Carla Subrizi (ed.), *Baruchello e Grifi*, 53 (until then unpublished). Alberto Grifi mentions explicitly this moviola “with its wooden bench” in his radio intervention at Rai Radio 1, 1 January 1981. The text was published with title “Perché, da un sottoscala, facemmo a pezzi Hollywood” [1981], in Subrizi (ed.), *Baruchello e Grifi*, 75-77.
 - [4] “During the working process (seven months locked up with the moviola, full of amphetamines), the film was edited and reedited every day, creating multiple possible stories, in order to psychoanalyse me” [Durante la lavorazione (sette mesi chiuso in moviola, pieno d’anfetamina) il film veniva montato e rismontato tutti i giorni combinando varie possibili storie, al fine di psicoanalizzarmi.]. Alberto Grifi, “La verifica incerta (disperse exclamatory fase) [sic],” hand-typed note, *Radiocorriere TV*, n.d.
 - [5] “[...] nel momento in cui diagnosi e operazione stilistica si sono identificati, anche la nevrosi si è definitivamente consolidata”. *Ibid.*
 - [6] Gianfranco Baruchello, “Verifica incerta (Disperse Exclamatory Phase),” in *Gianfranco Baruchello: Archive of Moving Images 1960-2016*, eds. Alessandro Rabottini and Carla Subrizi (Naples: Mousse, 2017), 200-202.
 - [7] See Carla Subrizi, “Tra intimità e politica dello sguardo [Between Intimacy and the Politics of the Gaze],” in Rabottini and Subrizi (eds.), *Gianfranco Baruchello*, 147. “The soundtrack was transcribed to optical sound from four magnetic CinemaScope tracks”, 124. In his retrospective note for *Radiocorriere TV* (notes 4 and 5), undated, Alberto Grifi wrote that a separate magnetic soundtrack could be requested in the event of television broadcast.
 - [8] Gianfranco Baruchello, “Verifica incerta (Disperse Exclamatory Phase),” in Rabottini and Subrizi (eds.), *Baruchello e Grifi*, 201. “[...] many copies that went into circulation, or that were lost or stolen”, 196.

Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc. (Owen Land, 1966)

par André Habib

Dans la riche filmographie du cinéaste expérimental et ironiste Owen Land (George Landow) se trouve *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* (1966). Ce film – comme plusieurs autres œuvres de Land – possède plusieurs itérations. L'œuvre fut présentée initialement davantage comme une performance, dans le cadre de laquelle le cinéaste passait en continu une boucle de 16 mm composée de 24 images (l'équivalent d'une seconde) montrant une des célèbres, mais toujours invisibles, «China Girl» de Kodak, clignant de l'œil (pour que la boucle défile dans le projecteur, il fallait que la seconde d'images de la «China Girl» ait été recopiée à la tireuse optique ou contact sept ou huit fois). La boucle devait rouler pendant 11 minutes, suivie d'une pause publicitaire, puis de nouveau pendant 11 minutes, mais selon diverses sources, le chahut du public excédé mit rapidement terme à la projection. Par «China Girl», on désigne les quelques photogrammes de film sur lesquels on voit un visage de femme (toujours blanche) encadré de pastilles de couleurs et de tons noir et blanc, présent au début des amorces des bobines de film et qui sert à vérifier la qualité colorimétrique des copies sorties du laboratoire. La version actuelle de *Film in Which There Appear...* consiste en une boucle d'une seconde répétée pendant 6 minutes, montrant la séquence de pellicule de la «China Girl», mais cette fois rephotographiée à l'aide d'une tireuse optique, dédoublée et décentrée (à gauche et à droite), de telle sorte que les perforations du film ainsi que les codes inscrits sur les bords de la pellicule (*edge code* ou *edge lettering*) occupent désormais l'espace central dans l'image.



Capture d'écran de *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* [Voir la fiche](#).

Réalisé au moment où l'on assiste à l'essor du «cinéma structurel» qui se détachera de la tendance psychodramatique ou encore lyrico-subjective qui avait, jusque-là, orienté de façon générale le cinéma d'avant-garde américain (aux côtés de Micheal Snow, Ken Jacobs, Hollis

Frampton et Joyce Wieland), le film d'Owen Land, tout comme ceux issus de l'école structuraliste-matérialiste londonienne des années 1960 et 1970 (Malcolm Le Grice, Peter Gidal, Annabel Nicolson et Guy Sherwin), cherche à mettre de l'avant les aspects enfouis et invisibles du dispositif cinématographique, et à valoriser la dimension matérielle de l'objet filmique, au-delà du sujet représenté, et encore plus du récit filmique. De façon quelque peu carnavalesque, Land choisit comme sujet de son film (et ceci est indiqué dès la magistrale énumération du titre) une série d'éléments qui sont, par excellence, des choses que le spectateur *ne doit pas voir*: les perforations, les *edge codes*, la poussière. La boucle d'images présentée par Land est striée de fines rayures et rythmée par l'apparition, de plus en plus grande, de poussières sur l'image – comme dans la performance entourant *Zen for Film* (1962-1964), de Nam June Paik. La répétition infernale de la boucle, sur la durée du film, permet au spectateur d'ouvrir son regard et de découvrir, dans le simple défilement d'une boucle de 24 photogrammes de pellicule rayée, picorée de poussière, suivant la mesure du clignement d'œil d'une jeune fille au sourire de Joconde, un peu de cinéma à l'état pur, c'est-à-dire qui ne fait pas l'économie de ses conditions de possibilité matérielles et techniques.

Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc. (Owen Land, 1966)

by André Habib

Translation: Timothy Barnard

In the abundant filmography of the experimental filmmaker and ironist Owen Land (George Landow) one finds *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* (1966). This film, like several others by Land, has several iterations. It was initially presented more as a performance, as part of which the filmmaker showed a continuous 16 mm loop of 24 images (the equivalent of one second) showing one of the famous but always invisible Kodak “China Girls” winking (for the loop to play in the projector, the one second of “China Girl” images had to be reprinted on an optical or contact printer seven or eight times). The loop was meant to play for 11 minutes, then be followed by an advertisement, and then play again for 11 minutes, but according to a variety of sources the ruckus raised by the audience quickly brought the screening to a halt. The term “China Girl” is used to describe a few photograms at the beginning of a reel’s leader showing a woman’s face (it is always a white woman) framed by squares of colours and black and white tones in order to check the colour timing of prints coming out of the laboratory. The version of *Film in Which There Appear...* available today in distribution consists of a one-second loop repeated for 6 minutes showing the “China Girl” sequence, this time, however, re-photographed using an optical printer, split and decentred (to the left and the right) in such a way that the film’s perforations, as well as the edge codes written on the edge of the film stock, now occupy the central space of the image.



Screenshot from *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* [See database entry.](#)

Owen Land’s film was made at a time when “structural cinema” was in full flight (alongside the work of Micheal Snow, Ken Jacobs, Hollis Frampton and Joyce Wieland). This movement broke away from the psycho-dramatic and lyrical-subjective tendencies which had guided American avant-garde cinema overall before then. Like the films which came out of the structural-

materialist school in London in the 1960s and 70s (Malcolm Le Grice, Peter Gidal, Annabel Nicolson and Guy Sherwin), Land's film sought to foreground the hidden and invisible aspects of the film apparatus and to valorize the material dimension of the filmic object, beyond the subject depicted and even more so beyond filmic narrative. In a somewhat carnival-like manner, Land chose as the subject of his film (something indicated by the superlative enumeration of the title) a series of elements which are perfect examples of what viewers *should not see*: perforations, edge codes, dust. The image loop shown by Land is striated with fine scratches and marked by the appearance of ever-larger bits of dust on the image – like the performance of Nam June Paik's *Zen for Film* (1962-64). The loop's infernal repetition for the duration of the film enables viewers to open up their way of seeing and to discover, in the mere unspooling of a loop of 24 photograms of scratched film stock, specked with dust, following the beat of the wink of a girl with a Mona Lisa smile, a bit of cinema in its pure state, meaning a cinema which does not skimp on its material and technical conditions of possibility.

Her Fragrant Emulsion (Lewis Klahr, 1987)^[1]

par André Habib

Pour réaliser *Her Fragrant Emulsion* (1987), Klahr a refilmé en Super 8, à partir de son téléviseur, des segments particuliers d'une copie VHS du film érotico-hippie de George Lautner, *Road to Salina* (1970). Il a par la suite découpé et tailladé le corps de la pellicule pour en extraire de fines bandes d'images qu'il a collées avec du ruban adhésif sur une pellicule Super 8 transparente (une technique similaire à celle employée pour le film *Mothlight*, réalisé en 1963 par Stan Brakhage). Les fragments d'images tantôt se jouxtent, tantôt se superposent sur la surface claire de l'image, composant une mosaïque miniature d'éclats de couleurs, de parties de corps, de gros plans de visage, etc.^[2] Cette bande a ensuite – difficilement – défilé à travers l'obturateur d'un projecteur et fut refilmée, de nouveau, en Super 8. C'est à partir de cette nouvelle bande-image que Klahr réalisa le montage du film, avant de le transférer en 16 mm, accompagné d'une piste sonore élaborée, composée de fragments sonores extraits du film et d'une composition sonore faite de courts échantillons syncopés, équivalent sonore du *cut-up* visuel qui défile sous nos yeux.

La description détaillée de ces opérations et de ces multiples remédiations visuelles – depuis l'instant de fascination domestique, magnétoscopé, aux différentes couches de sédimentation pelliculaires – est nécessaire pour expliquer la dimension tactile ainsi que la fragilité du processus, due à l'échelle lilliputienne du travail accompli. La ciselure, ici, comparativement à son équivalent lettriste, consiste moins en un geste iconoclaste de destruction et de réinvention poétique qu'en une tentative, grâce à un méticuleux travail manuel et artisanal, de figurer la fascination du cinéaste pour ce corps de l'actrice qui rejoint – fait corps avec – le corps fragile et fuyant de la pellicule elle-même.

[1] Cette partie est basée sur une autre publication du même auteur : André Habib, « Amour du fragment, fragments de l'amour. Pratiques cinéphiles du remploi », *Les Cahiers de champs visuels*, n°s 6-7 (avril 2013), « Du spectateur au créateur : la cinéphilie des cinéastes, tome 1 » : 195-217.

[2] Voir au sujet de cette technique cette autre publication liée à l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma* : [Bricolage et ingénierie dans le cinéma expérimental](#), par Éric Thouvenel, lamelle « Pellicule et surface sensible ».

Her Fragrant Emulsion (Lewis Klahr, 1987)^[1]

by André Habib

Translation: Timothy Barnard

To make *Her Fragrant Emulsion* (1987), Lewis Klahr re-filmed in Super 8 from his television set segments of a VHS copy of a hippie erotic film by George Lautner, *Road to Salina* (1970). He then cut up and slashed the film stock to obtain fine strips of images which he attached with scotch tape onto a piece of transparent Super 8 film (a technique similar to that used by Stan Brakhage for his film *Mothlight*, made in 1963). At times the image fragments about one another and at other times overlap on the clear surface of the image, creating a miniature mosaic of bursts of colour, body parts, close-ups of faces, etc.^[2] This film strip was, with difficulty, then pulled across the shutter of a projector and re-filmed, once again, in Super 8. Klahr carried out the film's editing on this new strip of images before transferring it to 16 mm, accompanied by an elaborate soundtrack made up of audio fragments taken from the film and from a sound composition made out of brief syncopated samples, the audio equivalent of the visual cut-up filing before our eyes.

This detailed description of these operations and multiple visual remediations – from the moment of domestic fascination on videotape to the various layers of sedimentation of the film stock – was necessary to explain the tactile dimension and fragility of the process due to the Lilliputian scale of the work carried out. Here the tearing, compared to its Lettrist counterpart, consists less in an iconoclastic act of poetic destruction and reinvention than it does in an attempt, through meticulous manual and artisanal labour, of representing the filmmaker's fascination for the body of this actress which becomes one with the fragile and fleeting body of the film stock itself.

^[1] This section is based on another publication by the author: André Habib, "Amour du fragment, fragments de l'amour. Pratiques cinéphiles du remploi," *Les Cahiers de champs visuels*, nos. 6-7 (April 2013), "Du spectateur au créateur: la cinéphilie des cinéastes, tome 1": 195-217.

^[2] See, concerning this technique, this other publication part of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies: Bricolage and Engineering in Experimental Cinema*, by Éric Thouvenel, section "The Film Stock and the Light-Sensitive Surface."