**DOCUMENTAIRE POÉTIQUE À RIMOUSKI**

**Docu direct et experimental à l’ONF:**

Golden Gloves (G. Groulx, 1961) – DVD ou web ONF

[https://www.onf.ca/film/golden\_gloves\_fr](https://www.onf.ca/film/golden_gloves_fr%22%20%5Ct%20%22_blank)

Pour la suite du monde (Perreault, 1963)

[https://www.nfb.ca/film/pour\_la\_suite\_du\_monde](https://www.nfb.ca/film/pour_la_suite_du_monde%22%20%5Ct%20%22_blank)

42M35-50M35: pêche et foi

Corral (Colin Lowe, 1954) – web ONF

[https://www.nfb.ca/film/corral](https://www.nfb.ca/film/corral%22%20%5Ct%20%22_blank)

Notre Univers (Colin Low, 1960)

<https://www.onf.ca/film/notre_univers>

Very nice very nice (Lipsett, 1961) – web ONF

[https://www.nfb.ca/film/very\_nice\_very\_nice\_fr](https://www.nfb.ca/film/very_nice_very_nice_fr%22%20%5Ct%20%22_blank)

**Avant:**

Berlin, symphonie d’une grande ville (Ruttmann,1927)

[http://www.youtube.com/watch?v=j76FNxsJlt8](http://www.youtube.com/watch?v=j76FNxsJlt8" \t "_blank)
début effreiné et éveil de la ville (fin à 8M30) puis de 36M40 à 40M40

Man of Aran (Flaherty, 1934)

[http://www.youtube.com/watch?v=2iK2PaU\_g7g](http://www.youtube.com/watch?v=2iK2PaU_g7g" \t "_blank)

4M30-12M30 (fils et épouse vont aider père), 33M50: pêche aux requins - 57M20: finale en tempête

Olympia (Les Dieux du stade, Riefenstahl, 1938)

[https://www.youtube.com/watch?v=bNnDBAdF2sI](https://www.youtube.com/watch?v=bNnDBAdF2sI" \t "_blank)

olympia, part 1: début jusqu'à 16M10 puis à 58M00 pour saut en longueur avec Owens

<https://www.youtube.com/watch?v=usTPricF8qo>

Olympia, part 2: 1H12M25 plongeon femmes

**Après:**

### Koyaanisqatsi (Ron Fricke, 1982)

<https://www.youtube.com/watch?v=QSTTOO5-xSI>

version accélérée de 5 minutes

[https://vimeo.com/21922694](https://vimeo.com/21922694%22%20%5Ct%20%22_blank)

aller à 33M00 - 46M00 (destruction HLM jusqu’après lune “vaisseaux sanguins”)

[https://www.youtube.com/watch?v=Xfp0m-yCfmE](https://www.youtube.com/watch?v=Xfp0m-yCfmE" \t "_blank)

[Koyaanis Scratchy - Death of the balance](https://www.youtube.com/watch?v=Xfp0m-yCfmE" \t "_blank)

Baraka (Ron Fricke, 1992)

[https://www.youtube.com/watch?v=zDnJhlozDIE](https://vimeo.com/36747247%22%20%5Ct%20%22_blank)

début - 6M40, 50M50 à 59M00 (Lisa Gerrard), 1H20M33 - fin

Hommage

COLIN LOW : 10 ANNÉES FASTES (1954-1964)

par [Robert Daudelin](http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?auteur100)
**samedi 31 mars 2012**

50 ans à l’ONF, quelque deux cents films à divers titres (réalisateur, producteur, scénariste), une participation majeure à tous les grands projets de l’institution (Candid Eye, Challenge for Change, projet Labyrinthe d’Expo 67) : une carrière exemplaire couronnée par le Prix Albert Tessier en 1997. Ainsi pourrait-on résumer le parcours de Colin Low. Mais c’est d’abord sur l’écran – celui d’une salle obscure, idéalement – que s’évaluent l’apport et l’originalité d’un cinéaste. D’où la pertinence de l’initiative de la revue Hors Champ d’inviter Colin Low à venir revoir quelques-uns de ses films, notamment ceux tournés entre 1954 et 1964, avec le public de la Cinémathèque (voir la [programmation](http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article486)).

Si *Corral* (1954) marque bien les débuts de Colin Low comme documentariste, il ne marque pas ses débuts comme cinéaste. Recruté par Norman McLaren au moment où, à la demande de John Grierson, ce dernier travaille à mettre sur pied une section animation à l’ONF, Low, formé à l’école des Beaux-Arts de Banff, devient responsable de cette Animation Unit en 1950. Il supervise la production du studio et réalise lui-même quatre films, dont le célèbre *The Romance of Transportation in Canada* : primé à Cannes, en nomination aux Oscars, c’est l’un des films les plus populaires de l’histoire de l’ONF au générique duquel on retrouve les noms de Wolf Koenig et Eldon Rathburn qui seront étroitement associés à de très nombreux projets du cinéaste.

Arrivé à l’ONF alors que le documentaire maison répond aux critères et à l’éthique de son fondateur, Low qui, malgré ses succès en animation, rêve de faire des documentaires, sent bien les limites et la rigidité des principes griersoniens. Comme beaucoup d’autres cinéastes des années 50 – Lindsay Anderson en Angleterre, Richard Leacock aux Etats-Unis – il cherche les brèches à travers lesquelles le renouvellement du documentaire pourrait se constituer. D’où le projet qu’il propose à son ami Wolf Koenig à l’été de 1953 : aller tourner sur le grand ranch albertain dont son père est le gérant. Sorti en salles commerciales à travers le Canada et dans quelques villes américaines, *Corral* fut primé au festival de Venise : la brèche était ouverte ! La simplicité même du film en fait sa force : unité de lieu (un corral aux pieds des Rocheuses), unité de temps (une journée pour capturer et dompter un cheval sauvage), unité de personnage (le cowboy et le cheval qu’il dresse). Pour les scènes de dressage Wolf Koenig porte la caméra [[1](http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article488#nb1)] à l’épaule, enregistrant les gestes du grand professionnel qu’est le cowboy du ranch Cochrane et jamais ne s’éloignant du corral (en témoigne l’ombre de la caméra sur l’un des poteaux de l’enclos !). La chevauchée finale est filmée à partir d’une auto roulant sur une route de montagne à partir de laquelle la caméra peut accompagner le cowboy et sa fière monture. Pour ajouter à la simplicité du propos, les images sont accompagnées d’un commentaire musical pour guitare solo écrit par Eldon Rathburn. Si un carton célébrant l’art et la difficulté du dressage ouvre le film, aucune mise en situation et nul commentaire n’accompagnent les images : au spectateur de « faire » son film. *Corral* est un poème lyrique à travers lequel Low et Koenig affirment leur foi dans le cinéma avec une admirable simplicité.

****

*City Out of Time* (1959)

Colin Low n’a jamais abdiqué son héritage Beaux-Arts – à 86 ans, il dessine toujours – aussi accepte-t-il volontiers de quitter les paysages grandioses de son Alberta natale pour consacrer son film suivant au peintre d’origine hollandaise Cornelius Krieghoff, témoin exceptionnel de la vie populaire au Québec, à la fin du XIXe siècle. *The Jolifou Inn/L’Auberge Jolifou* (1955), injustement oublié, est pourtant un film très réussi où le cinéaste nous fait pénétrer dans les toiles du peintre et apprécier leur art aussi bien que leur valeur documentaire remarquable. Low reviendra encore une fois à la peinture en 1959 avec le très beau *City Out of Time*, évocation de Venise, éternelle dans son architecture et contemporaine dans sa Biennale et l’activité de ses nombreuses galeries. Le film est aussi l’occasion pour le cinéaste d’une réflexion sur l’art et sa fonction dans la vie des hommes. C’est Georges Dufaux qui filme la Place St-Marc aux côtés de Low et John Spotton, lui-même caméraman exceptionnel et collaborateur désormais fréquent du cinéaste, qui en signe le montage – bel exemple de la polyvalence des cinéastes de cette génération, assurément l’une des grandes richesses du cinéma de ces années. Mais revenons à la chronologie avec un film devenu un classique immédiat :*City of Gold/Capitale de l’or* (1957).

Mélange très réussi d’archives photographiques (les clichés de A.E. Hegg de 1898-1899) et de prises de vues récentes, le film est un portrait de la ville de Dawson au Yukon, à l’époque de la ruée vers l’or. Le film s’articule autour des souvenirs d’enfance de l’écrivain Pierre Berton qui a grandi à Dawson et joué dans les ruines de l’âge d’or de la ville. Co-réalisé avec le fidèle Wolf Koenig qui est aussi derrière la caméra, le film est un autre exemple stimulant du travail d’équipe de l’époque : Tom Daly [[2](http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article488#nb2)] produit le film, mais en est aussi le monteur, et Eldon Rathburn s’amuse à créer une musique d’époque qui évoque avec à propos le western américain. Primé dans moult festivals – notamment au prestigieux Festival dei Popoli de Florence – le film n’a pas pris une ride : c’est une évocation très réussie d’une époque (le Klondike) où histoire et mythologie se confondent à souhait. Le travail au banc-titre sur les photos d’époque n’avait pas de secret pour Koenig et Low, tous deux étant passés par l’animation avant de devenir de grands documentaristes : dans leurs mains les photos de Dawson trouvent une éloquence unique, avec l’émotion en prime. (Cette capacité de faire parler des photos anciennes sera de nouveau illustrée dans *The Days of Whisky Gap*, petit film de 1961 qui raconte avec humour les débuts de la célèbre police « montée » canadienne).

****

*Universe/ Notre univers* (1960)

Désormais sûr de son métier et entouré de collaborateurs exceptionnels, Colin Low attaque la nouvelle décennie avec deux films remarquables :*Universe/ Notre univers* (1960) et *Circle of the Sun/Le Soleil perdu* (1960). Co-réalisé avec Roman Kroitor, avec à nouveau Daly, à la production et au montage, et Rathburn à la musique, *Universe*, dans sa présentation officielle, est un film de vulgarisation scientifique : les informations y abondent sur le système solaire et le monde des planètes qui nous entourent telles que peut les accumuler le grand télescope de Richmond Hill dans la banlieue de Toronto. Mais au-delà de cette fonction, qu’il remplit d’ailleurs très bien, le film est un véritable essai poétique qui n’exclut pas les considérations d’ordre moral, le tout servi par un travail hors du commun sur la plastique de l’image. Le film est aussi la démonstration impressionnante du savoir-faire des studios d’animation de l’ONF et ce n’est pas un hasard que Stanley Kubrick se soit enthousiasmé pour le film au moment où il préparait son *2001* – même la partition de Rathburn semble anticiper le chef-d’œuvre du cinéaste américain.

*Circle of the Sun/Le Soleil perdu*, qui suit immédiatement *Universe*, permet à Colin Low de retourner au pays de son enfance. De nouveau entouré des fidèles Daly (production), Spotton (caméra) et Rathburn (musique), le cinéaste se penche sur l’histoire des Blood Indians du sud de l’Alberta. S’appuyant sur les commentaires de Pete Standing Alone [[3](http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article488#nb3)], un membre de la nation récemment rentré d’un long séjour de travail aux Etats-Unis, le film décrit avec un respect admirable les traditions en voie de disparition, notamment la célèbre danse du soleil, un rituel qui dure plusieurs jours et réservé aux seuls initiés - la coupure générationnelle est ici bien traduite par la présence en marge de la cérémonie des jeunes Amérindiens. L’intervention du cinéaste se limite au fait de filmer avec discrétion, laissant à Pete Standing Alone le soin de nous sensibiliser au destin incertain de ses frères de sang : le message n’en est que plus clair et la forme ouverte du film n’en est que plus forte.

Sorti en 1964, *The Hutterites/Les Huttérites* est un nouveau voyage albertain. Low s’y intéresse, toujours avec le même respect, au quotidien d’une communauté autosuffisante vivant selon les préceptes bibliques. La caméra de John Spotton, toujours très présente, capte la vie de ces gens (la visite de la jeune femme au grand magasin est exemplaire de ce travail de caméra), alors que Low recueille leur parole. Jamais le cinéaste ne juge, se limitant à nous permettre de nous approcher d’un mode de vie en rupture avec le siècle. Au-delà de notre étonnement, le film suscite des questions pertinentes sur la conduite de la vie en général.

En dix ans, Colin Low était devenu maître de son art, un art qu’il continuera à servir à divers titres (réalisateur, producteur, chef de studio) jusqu’à sa retraite. Il tournera un ultime film en 2000 : *Moving Pictures* est un essai en bonne partie autobiographique dans lequel, après toutes ces années de pratique intense, il s’interroge sur le pouvoir des images. Voix majeure du documentaire canadien, technicien hors pair (il a été associé au développement d’IMAX), Colin Low est un humaniste pour qui le cinéma est un outil exceptionnel pour se rapprocher des hommes. Ce faisant, il est un auteur au sens le plus plein du terme, l’un des plus précieux de notre cinéma.

Notes

[[1](http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article488#nh1)] Une Arriflex 35mm. Cela faisait partie du défi : tourner avec une caméra 35mm à l’épaule. L’ONF ayant refusé de prêter le précieux appareil à ces jeunots qui partaient en vacances dans leurs familles, c’est Crawley Films, la société de production de documentaires et de films industriels d’Ottawa, qui le leur prêta.

[[2](http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article488#nh2)] Tom Daly, décédé en septembre 2011 à l’âge de 93 ans, fut une figure légendaire de l’histoire de l’Office national du film. Brillant monteur, il fut un producteur éclairé : son passage à la tête de la célèbre « Unit B » constitue l’un des grands moments de l’histoire de l’ONF ».

[[3](http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article488#nh3)] Low le filmera à nouveau en 1982 pour son film *Standing Alone* où l’itinéraire du personnage devient l’occasion d’une réflexion sur la culture et la spiritualité amérindiennes.

***VERY NICE VERY NICE* (Arthur Lipsett, 1961)**

*Michael Baker, in this close analysis, argues that it is through the rhythmic collage of the soundtrack that spectators engage, deduce, and scrutinize the thematic construct of Arthur Lipsett’s experimental short film*VERY NICE, VERY NICE*. Furthermore, it is the juxtaposition of sound and image that outwardly communicates Lipsett’s inner visions.*

I was just having fun with sound at first. One day I joined two scraps of sound together and they sounded interesting. I began collecting scraps of sound from the wastage…. It was initially a sound experiment – purely for the loving of placing one sound after another.
–Arthur Lipsett on VERY NICE, VERY NICE in a press release for A TRIP DOWN MEMORY LANE

It could be argued that not since Norman McLaren’s pioneering dots-and-loops sound experiments of the 1940s has the work of an NFB filmmaker been so profoundly informed and controlled by sound. [[1]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn1) Arthur Lipsett, over the course of seven experimental films, pioneered an approach fusing sound and music that ultimately won his oeuvre a place in the canon of Canadian avant-garde film. His first film, VERY NICE, VERY NICE (1961) would open the eyes of the international filmmaking community and captivate audiences with an inventive and illuminating soundtrack.

Although most writers refer to Lipsett’s short films as found footage, it would be just as appropriate to discuss VERY NICE, VERY NICE as found sound. The majority of the photographs that comprise the short film’s image-track were taken by Lipsett and his NFB colleagues and not “found” at all. The soundtrack, however, was in part comprised of sound tape acquired from the snip bins of the NFB editing rooms. The remaining material was recorded by Lipsett himself on a Stellavox Candid Taperecorder between 11 July 1961 and 18 July 1961. [[2]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn2) Preparing a sound editing assignment for a workshop sponsored by the NFB, Lipsett went through hundreds of hours of material before completing the sonic experiment originally entitled “Strangely Elated.” [[3]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn3) Enthusiastic about the results, the production committee encouraged the realization of VERY NICE, VERY NICE, establishing Lipsett as a celebrated filmmaker of the avant-garde, briefly providing him with a degree of artistic carte-blanche at the NFB, and garnering the twenty-five year old Montreal native an Academy Award nomination in 1962.

# Sound and Image Relationships

“In this city marches an army whose motto is – BWAA – BWAA – BWAA [the sound of a car horn blaring].” So begins Lipsett’s rumination upon the unfortunate course contemporary society has launched itself upon: one he considers blinded by consumerism, controlled by shallow politics, and typified by the desperate loneliness disguised by the mobilization of essentially voiceless crowds. Comprised of hundreds of still images taken by NFB colleagues in Montreal and by Lipsett on a personal tour of New York, Paris, and London in 1960, VERY NICE, VERY NICE is image accompaniment to a soundtrack of found sounds, dialogue snippets, and fractured musical compositions initially designed as a stand-alone sound experiment. Press notes from the NFB at the time of the film’s original release allude to the importance of the highly structured system of sounds, speech, and music designed by Lipsett to lead the viewer through an abstract narrative of rising tension and release:

The juxtaposition of such sights and sounds is by turns wryly amusing, discomforting, intriguing, startling. In the contrast between the violence of events and the trivialities of speech the film-maker seems to be pointing up the link of concern of many people with the day’s news or the emptiness of what they see and hear – emotions that seem not to rise above ‘VERY NICE, VERY NICE.’ [[4]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn4)

Conventionally, in film studies, discussions of the close marriage of sound and music as the pre-dominant agent of meaning in film are reserved for film animation (i.e. FANTASIA, 1940), or are associated with the reductive term visualized music. [[5]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn5) As explained by Siegfried Kracauer, the visualization of music creates, paradoxically and unexpectedly, the effect for the spectator of making music subservient to the image. Kracauer describes visualized music as music which “determines the selection and the rhythmic configurations of visuals that are intended to reflect the music’s moods and meanings in one way or another”. Kracauer goes on, “even though the music fathers the images, it is invariably overpowered by them; and instead of seeming to set the tune, as it actually does, it affects us as an accompaniment in the usual sense of the word.[[6]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn6)

Michael Dancsok, in his Masters thesis, “Transcending the Documentary: The Films of Arthur Lipsett”, demonstrates the conventional preference for considering sound and music as “accompaniment” to image when he discusses Lipsett’s working methods. Though Dancsok acknowledges that Lipsett’s soundtrack for “Strangely Elated” existed before it was used forVERY NICE, VERY NICE, he ties this practice exclusively to the realm of animation in order to privilege his discussion of Lipsett’s visuals. [[7]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn7) This seems disingenuous. For VERY NICE, VERY NICE it is clear, even at the level of its production, that the sound leads the images. This perceptual and analytic shift, I will argue, is key for understanding Lipsett’s work.

There seem to be two distinct ways in which Lipsett’s soundtrack controls the images of VERY NICE, VERY NICE. Firstly, it establishes the discursive tone of the film through a commentative relationship with the image, and as a rhythmic tool which helps ‘pace’ the appearance of the still photographs. Furthermore, it is through this commentative relationship and instances of parallelism that the soundtrack establishes setting, and situates the viewer within a specific temporal and spatial environment. Secondly, sound and music work together to indicate the political bias of the images and filmmaker. In this way, what was previously a sort of literal commentary becomes an implicit ideological address. Lipsett constructs a politically acute and ironic foundation upon which the audience engages the film as a whole while developing only the loosest of narratives.

While there is no denying its discursive thrust, the dramatic arc of VERY NICE, VERY NICE is abstracted by Lipsett’s manic parade of image and sound. The project proposal Lipsett submitted to the NFB consists of a single chart-graph marking the film’s rise and fall of tension.[[8]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn8) “The film will start off in a somber [sic] repressive mood and build to one of great exultation and release,” Lipsett writes of his proposal, “because of a way of life that is revealed and accepted by the tired and frustrated people who appear at the beginning of the film.” [[9]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn9) InVERY NICE, VERY NICE it is the “‘Beat’ element of society” that assists in the “leap of greatest intensity” that mobilizes the lonely and isolated people of the city and transforms their collective depression into an excitement and fluency of self-expression that topples hegemonic power structures. [[10]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn10) This is illustrated by quickening images of children and adults rushing through city streets. An up-tempo piano score propels these still-photographs and animates their stillness in such a way that movement, a metaphor for the rapid pace of society’s change, is established.

Lipsett’s specialty seems to be the structuring of sound as a fixing agent, allowing the audience to engage with the images in spite of their fleeting presence onscreen. Furthermore, it is through this audiovisual structure that Lipsett provides instructions for observing and critiquing the images. Where do our eyes go? And how do we make the jump from one disparate image to the next? “If you look back now historically he was really anticipating the world of moving images we know today, where we can flip back and forth on the TV between thirty channels,” Gordon Martin, the director of the NFB’s Screen Study film education program explains. “Arthur was using film in basic linear form and was still creating multiple imagery…his images and sounds would create after-images which would carry over as bridges to other sequences.” [[11]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn11)These “bridges” are fundamentally sonic.

There are four main musical themes in VERY NICE, VERY NICE and each contributes to the animation of the images and trajectory of Lipsett’s argument: a recurring drum roll that transforms into a march; the ominous pounding of tympani; a Beat-sounding jazz piece identified by Lipsett in his script as “Police plaintive music”; a rag-time piano standard that sounds as though its original source was a scratchy piece of vinyl. Kracauer, identifyingcommentative music with regards to its aesthetic functions, states:

Parallel commentative music restates, in a language of its own, certain moods, tendencies, or meanings of the pictures it accompanies. Thus a speedy gallop illustrates a chase, while a powerful rinforzando reflects the imminent climax, as it unfolds on the screen. In addition to conditioning the spectator physiologically to the photographic nature of the film shots, music in this vein may also assume the cinematic function of underscoring discreetly some of their implications.

Although the tympani theme appears as a leitmotif in conjunction with the recurring image of the hydrogen bomb explosion and the launch of a rocket, the other pieces emerge in fits and starts, seemingly unrelated to any particular concept although motivated by the cadence they work collectively to create. The disjunctive aural environment of VERY NICE, VERY NICEestablishes and communicates the manic nature of urban space through its aggressive juxtaposition of music, sound effects, and speech.

Lipsett’s soundtrack becomes an essay on the rapid development of urban space. He argues that it is a site that separates individuals from one another and removes their voice – this concept is introduced and underscored by the sound of the car horn interrupting (perhaps even speaking for) the narrator. The “army” referred to in the film’s opening statement is one of commerce and consumerism. The images alternately support and contradict the soundtrack in such a way that this sense of alienation is understood by the audience. William Wees, commenting on the associative process as it is concerned with the reception of experimental and avant-garde works explains:

[The] more common process of association links shots conceptually, metaphorically, and thematically. As each shot contributes to a reading of the one next to it, so the accumulated readings produce thematic categories or paradigms in which most if not all of the film’s images fit, no matter how unrelated their original contexts might have been. [[13]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn13)

VERY NICE, VERY NICE opens with static shots of office buildings, all looking the same as the next. The visually striking screen composition consists of dozens of frames within frames, the windows illustrating the disconnectedness of the individuals sitting behind them. The solicitous silence is then fractured with the aforementioned blare of a car horn. Lipsett’s gaze thus establishes urban space as the site of sound. Individuals and the masses come together in the city; there are few, if any, instances of people outside of an urban landscape. This site is dominated by the sounds of buzzing crowds, babies crying and women screaming, each interrupting the other and effectively silencing the collective. If Lipsett’s tale of the city involves the search of the masses for a new way of life, the cluttered sonic space acts as the narrator and outward manifestation of this confused state.

With regards to the complex forms and compositional relationships created through the collage approach employed by artists such as Lipsett (i.e. cutting-and-pasting such incongruent sounds and voices together), film theorist Jean Mitry argues it is not the structure of the soundtrack that reinforces the images onscreen but rather that it operates on an entirely different level of signification which succeeds even when removed from the dialectic relationship it shares with images:

What was true for the text also holds good for music: good dialogue need not have any meaning, any logical dialectic – especially when it is divorced from the images which might give it meaning. Good film music can do without musical structure provided that its intrusion into the film at a specific moment should have a precise signification. Film music is not explanation; nor is it accompaniment; it is an element of signification (no more or less) but from which it gains all its power once associated with the other elements: images, words, and sounds. [[14]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn14)

Practical support for these theoretical ideals forwarded by Kracauer and Mitry can be found in myriad examples of narrative film. A particularly interesting case is Andrei Tarkovsky, a filmmaker who has argued against, categorically, music in cinema, though in practice has been unable to successfully free himself of it:

Music can be used to produce a necessary distortion of the visual material in the audience’s perception, to make it heavier or light, more transparent, subtler, or, on the contrary, coarser.… By using music, it is possible for the director to prompt the emotions of the audience in a particular direction, by widening the range of their perception of the visual image. The meaning of the object is not changed, but the object itself takes on a new colouring. The audience sees it (or at least, is given the opportunity of seeing it) as part of a new entity, to which the music is integral. Perception is deepened. [[15]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn15)

In VERY NICE, VERY NICE, the atmosphere of crowded city streets is captured by the sonic debris of urban noises, just as the voice of the individual is often silenced by the recurring image of an ominous skull raised high atop a protestor’s picket. The significance of these images is lost without the context of the soundtrack – in fact, they are not adequately rendered without it, and their original source retains its significance.

The thematic concerns of VERY NICE, VERY NICE are understood through the juxtaposition of image and sound and elucidate the original intention of Lipsett’s “Strangely Elated”. The discursive thrust of VERY NICE, VERY NICE is found in the relationship of image and sound. What is not as immediately apparent is the ideological position of Lipsett.

A section of Bill Nichol’s Representing Reality (1991), “Axiographics: Ethical Space in Documentary Film,” examines how the ethical and ideological position of the non-fiction filmmaker are inextricably linked to the film apparatus and the process of representation: “The presence (and absence) of the filmmaker in the image, in off-screen space, in the acoustic folds of voice-on and voice-off, in titles and graphics constitutes an ethics, and a politics, of considerable importance to the viewer.” [[16]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn16)

What strikes me as most significant in this passage with regards to the delineation of the axiographic space of Lipsett’s work is the political import give to such inconspicuous elements as titles and graphics. What role does Lipsett play in instructing the response of the viewer vis-à-vis his soundtrack? Nichols would argue Lipsett occupies a very powerful place in his films, one that is no less purposed when the screen is filled with black leader or cut-and-pasted photo collage. Meanwhile, it is the soundtrack of VERY NICE, VERY NICE that is most centrally positioned to communicate the politics and ideologies of the filmmaker, insofar as Lipsett’s concern for the individual within the ever-expanding urban mass is revealed through strategies of sound.

It could be argued the images in Lipsett’s work are doubly complex in their significance. Scenes of people protesting in the streets become entangled with recurring images of beauty pageant contestants parading on stage as an outtake of NFB narrator Stanley Jackson reading the line “warmth and brightness will return… and renewal of the hopes of man” is coarsely interrupted by the cries of another man – “NOHHHH!” Photographs of police keeping protestors at a distance sweep across the screen as a soft voice subdues the screaming man: “Alright, take it easy there fellas… hey, you know I know exactly what’s going to happen.” The protests of the masses are reduced to mere spectacle by unconcerned government forces; their voices are not heard and their actions are rendered futile. Lying beneath this entire passage is the jazz number, itself an ideological statement and marker of deftly balanced intellectualism and raw emotion; the value of jazz is found in its ability to balance the performance of the individual within the milieu of an ensemble. The protesting masses, it seems, are without any such balance and will not be formally recognized.

Throughout VERY NICE, VERY NICE sound first operates as a narrator to the image-track, only to become a subversive agent as the image is detourned: the juxtaposition of sound and image produce a critical reflection via the image’s insistence to continue upon a course unendorsed by the soundtrack. “We’re living in a very competitive world today,” an unseen commentator explains, accompanied by stills of basketball players and track runners in action, “as compared to what we would compare to thirty or forty years ago; everything is highly competitive.” Images of athletes and athletic competitions race across the screen as a drum roll loosens up and becomes a breezy march. Soon thereafter, the faces of athletes are juxtaposed with the grimacing portraits of soldiers and the artificial beauty of pageant contestants. A portrait of Eisenhower follows: his election to office paralleled by the pageant, before the Stars and Stripes of the American flag and the image of a bomber jet dropping its payload replace it. Each successive photograph flashes onscreen in synchronization with the marching band that has crept onto the soundtrack. While discussing the technique of literary collage, Wees acknowledges the essential relationship between soundtrack and photography in Lipsett’s film and contends “[his] films communicate through sound and image which are recognizable as ‘documents’, as ‘raw data’ carefully selected and juxtaposed to evoke Lipsett’s complex, tragic-comic view of the world.” [[17]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn17)

Kracauer identifies the ideological position of the avant-garde filmmaker and the “[wish] to convey, through his images, contents which were an outward projection of his visions, rather than an implication of those images themselves.” [[18]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn18) VERY NICE, VERY NICE concludes with a prolonged freeze-frame of a beautiful young woman staring disinterestedly outside the frame. The mania that had previously overtaken the soundtrack during a cacophony of speech, sound effects, music and noise has subsided, leaving only the distant strains of music and the babbling chatter of an unseen man:

Well, if you’re interested in truth you know what I mean but it sort of makes – besides I’m – you can’t know anything [general babble] and confusion. He says you can’t, you can’t well it depends what you mean do you ever get I mean you’re shaped from birth you know by everything around you – you can’t you can’t prove your… [different voice] Bravo, very nice, very nice.

This last voice speaks over a black screen as a brief credit sequence begins. Once again, this narration exhibits a banality that pervades much of the dialogue heard throughout VERY NICE, VERY NICE. The physicality of the process used by Lipsett to create the sound collage becomes very recognizable at this point in the soundtrack. Portions of dialogue are interrupted by others as anonymous speakers contradict one another and render their attempts at expressing thoughts and feelings futile. The rhythmic structure that drove the preceding segments is no longer present and the voices are no longer working together to communicate a clear message. The inanity of this man’s words is illustrated and underscored by the young woman’s distracted look and exemplifies the filmmaker’s ideological position – Lipsett has animated the masses, identified the reasons for their malaise, and facilitated their uprising. It seems, however, that the same apathy that precipitated their isolation in his eyes could keep them from breaking the control that continues to suppress their voices.

# Endings and Beginnings

Very little has been written about Arthur Lipsett’s work, and few have taken the time to analyze and discuss the importance and impact of sound and music in his films. Dancsok’s thesis is one of only two academic treatises on Lipsett’s work. [[19]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn19) His influence upon found footage filmmakers, however, is undeniable. With VERY NICE, VERY NICE, Lipsett further refined a template conceived as early as the 1920s in works such as THE FALL OF THE ROMANOV DYNASTY(Esther Shub, 1927) which would foster the construction of narratives within found footage films and accentuate the ideological position of the filmmaker. Presently, individuals such as Abigail Child (MUTINY, 1983; COVERT ACTION, 1984; MAYHEM, 1987) demonstrate the powerful effect of foregrounding the soundtrack in order to more succinctly convey the discursive and thematic concerns of a project:

You get that quality of history and expectation from the soundtrack. I had a silent rough cut [of [MAYHEM]](http://articles.synoptique.ca/s8splinters#child), first, and then the sound was cut in, and things moved into different areas until everything kind of fell together…. Without a script, sound could be my script, and specifically found sound…. The sound supports a certain reading of the image that I twist. I’m trying to keep you conscious. I’m trying to give you pleasure and make you conscious of its source, where your pleasure is coming from. [[20]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn20)

If Lipsett’s intention is to guide the viewer to a particular point in the sonic interface of his films, it is precisely to a point of density such that the viewer is unable to decode what is most significant and must instead accept its complexity as a comment upon the images before moving on to other material. This is not only how the discursive thrust of the project is established but also how the ideological position of Lipsett is embedded within the text.

What is most significant, then, in VERY NICE, VERY NICE is the soundtrack as a whole. The viewer cannot and should not be expected to navigate through the compactly layered sound field, identifying the source and significance of each voice, noise, and melody. Instead, the soundtrack acts as a thematic and conceptual backbone to the collection of images as a whole and has no intention of divulging its origins. Best and Kellner identify the postmodern artist as one whose work is not of a personal nature, but rather finds its significance by communicating through artefacts of a shared nature. “The artist is no longer the originary and unique self who produces the new in an authentic vision but, rather, a bricoleur who just rearranges the debris of the cultural past.” [[21]](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn21) Should someone take up the task of delineating Lipsett’s oeuvre as belonging exclusively to the modern or postmodern art movements of the mid-twentieth century, his genius would surely be revealed through the accuracy with which he targets the elements of society he considered unattractive, not just using “debris”, but elements considered garbage – plucked from the waste baskets of a government institution and delivered to a receptive community of spectators excited to call him their own.

# Notes

[**1**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn1up) MacLaren experimented with a process involving the manipulation and synchronization of sound and image through a meticulous exercise of drawing and painting directly on the surface of celluloid strips; see DOTS (NFB, 1948).

[**2**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn2up) Expense receipts submitted to the Budget Committee of the NFB indicate this device was rented by Lipsett on the noted dates for $45.00. NFB Archives, Montreal, Quebec. Production file: 61-205; VERY NICE, VERY NICE, 1961. 06 December 2001.

[**3**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn3up) Project proposals for “Revelation” (aka “Strangely Elated”; aka “Very Nice, Very Nice”). NFBArchives, 1961.

[**4**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn4up) Press release for VERY NICE, VERY NICE. NFB Archives, 1961.

[**5**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn5up) Both Kracauer and Mitry employ the term “visualized music” for discussions of animated subjects, specifically Disney’s feature film containing the animated interpretations of classic symphonic scores.

[**6**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn6up) Siegfried Kracauer, Theory of Film (Princeton: Princeton University Press, 1997) 152-153.

[**7**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn7up) “Not only was VERY NICE, VERY NICE unique because it was a film using discarded sound, but it was also one of the few attempts to edit actuality images to pre-existing sound. The technique of putting image to sound in this way was an animation technique.” Michael Dancsok, “Transcending the Documentary: The Films of Arthur Lipsett,” M.A. Thesis (Communications), Montreal: Concordia University, 1998: 51.

[**8**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn8up) Project proposals for “Revelation” (aka “Strangely Elated”; aka “Very Nice, Very Nice”) contain Lipsett’s original pencil drawn graph. NFB Archives, 1961.

[**9**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn9up) Ibid.

[**10**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn10up) Ibid.

[**11**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn11up) Gordon Martin quoted in interview with Lois Siegel, “Arthur Lipsett: A Close Encounter of the Fifth Kind,” Cinema Canada 44 (February 1978): 9.

[**12**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn12up) Kracauer 139-140.

[**13**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn13up) William C. Wees, Recycled Images (New York: Anthology Film Archives, 1993) 15-16.

[**14**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn14up) Jean Mitry, The Aesthetics and Psychology of the Cinema (Bloomington: Indiana University Press, 1997) 249.

[**15**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn15up) Andrei Tarkovsky, Sculpting in Time (Austin: University of Texas Press, 1998) 158.

[**16**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn16up) Bill Nichols, Representing Reality (Bloomington: Indiana University Press, 1991) 77.

[**17**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn17up) William C. Wees, Making Poetry Where No Poet Has Gone Before: Jack Chambers’ Hart of London, unpublished 1996 (appears in Dancsok): 3.

[**18**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn18up) Kracauer 181.

[**19**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn19up) The other is Richard Magnan’s MA thesis from Universite de Montreal, “Les collages cinematographiques d’Arthur Lipsett comme metaphor epistemologique” (1993). I should also recommend Brett Kashmere’s piece from 2004 in Senses of Cinema,<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/04/lipsett.html>.

[**20**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn20up) Abigail Child, interview with William C. Wees, Recycled Images, 11 February 91.

[**21**](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/baker_lipsett#fn21up) Steven Best & Douglas Kellner, The Postmodern Turn (New York: The Guildford Press, 1997) 133.

# Selected Filmography

Lipsett, Arthur. 21-87. National Film Board of Canada, 1964. 16mm. NFB Cinerobotheque.

—-. FLUXES. National Film Board of Canada, 1967. 16mm. NFB Cinerobotheque.

—-. A TRIP DOWN MEMORY LANE. National Film Board of Canada, 1965. 16mm. NFBCinerobotheque.

—-. VERY NICE, VERY NICE. National Film Board of Canada, 1961. 16mm. NFB Cinerobotheque.

# Bibliography

Best, Steven & Douglas Kellner. The Postmodern Turn. New York: The Guilford Press, 1997. 124-189.

Bordwell, David. Narration in Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Dancsok, Michael. “Transcending the Documentary: The Films of Arthur Lipsett.” Montreal: Concordia University, 1998. M.A. Thesis (Communications)

Kracauer, Siegfried. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality (1960). Princeton: Princeton University Press, 1997. 133-156, 175-192.

Mitry, Jean. The Aesthetics and Psychology of the Cinema (1963). Bloomington: Indiana University Press, 1997. 247-275.

National Film Board of Canada Archives. Production file: 64-623; Time Capsule (akaA TRIP DOWN MEMORY LANE), 1964. 06 December 2001.

—-. Production file: 61-205; VERY NICE, VERY NICE, 1961. 06 December 2001.

—-. Production file: A-70-67; Print-Out (aka Fluxes), 1967. 06 December 2001.

—-. Arthur Lipsett file. 06 December 2001.

Nichols, Bill. “Axiographics: Ethical Space in Documentary Film,” in Representing Reality. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1991. 76-103.

The Oxford Guide to Film Studies. Ed. John Hill & Pamela Church Gibson. New York: Oxford University Press, 1998. 43-50, 395-412.

Siegel, Lois. “Arthur Lipsett: A Close Encounter of the Fifth Kind,” Cinema Canada 44 (February 1978). 9-10.

—-. “A Clown Outside the Circus,” Cinema Canada 134 (October 1986). Online. 06 December 2001.

Slade, Mark. “Arthur Lipsett: the hyper-anxious William Blake of modern cinema,” Montreal Gazette, 09 December 1968.

Tarkovsky, Andrei. Sculpting in Time. Austin: University of Texas Press, 1986. 155-163.

Wees, William C. Recycled Images. New York: Anthology Film Archives, 1993.

Michael Baker is a student in the Communication Studies PhD program at McGill University. He is a graduate of Concordia's MA Film Studies program. Current research areas of interest include nonfiction film history and theory, specifically the intersection of popular music and documentary film. He serves as a senior editor for Synoptique.

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |

**b. Arthur Harold Lipsett**

b. Montreal, Canada, May 13, 1936
d. Montreal, Canada, May 1, 1986

[Filmography](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/#film)
[Select Bibliography](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/#biblio)
[Articles in Senses](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/#senses)
[Web Resources](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/#web)

Almost two decades after his death Arthur Lipsett remains an anomaly within Canadian and avant-garde film histories. Uneasily oscillating between an artisanal tradition and the National Film Board’s institutional mandate “to interpret Canada for Canadians”, he was a popular experimental filmmaker whose eccentric, satirical collage films were internationally renowned. Lipsett recognised his contradictory position early on. Describing his first film, Very Nice, Very Nice (1961) less than a year after its release, he stressed, “It’s not just an interesting experiment…it moves people. It’s not ‘arty.’ Ordinary people enjoy and understand it.” [(1)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%221) 16 years later, describing his difficult relationship with the Board, he similarly stated that his work was “in between – neither underground nor conventional”. [(2)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%222) Lipsett embraced contradictions: lightly humorous and darkly ironic by turns, his films contain elements of narrative, documentary, experimental collage, and visual essay.

It is plausible to claim that during the 1960s and ’70s Lipsett was one of Canada’s best-known filmmakers. Thanks to the NFB’s promotion and distribution mechanisms, his works were screened frequently in Canadian university and high school classrooms as well as on public television. Brought to international attention through an Academy Award nomination at the age of 25, the NFB’s former “boy genius” was admired by such diverse film patriarchs as Stanley Kubrick, George Lucas and Stan Brakhage [(3)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%223), and has been compared favourably to William Blake, J.D. Salinger, Glenn Gould, Dziga Vertov, Christopher MacLaine and Bruce Conner.

Despite (or perhaps because of) the awards, accolades, mainstream exposure and cross-continental circulation he received in his lifetime, Lipsett remains largely absent from the written history of Canadian cinema [(4)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%224).No major study of his work has been published, nor have his art and life received the standard documentary treatment. Though his films have been recognised and appreciated around the world, he is best remembered in Canada as “the ghost of experimental film in the NFB documentary machine” [(5)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%225) and proof that “experimental film-making at the NFB is an impossible proposition” [(6)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%226).

The lack of critical discourse on Lipsett’s films reflects the marginalised status of the avant-garde in Canadian film culture. As the writer and filmmaker R. Bruce Elder states, experimental film “has never received the attention it merits [nationally] because the professors of movies at our universities have been too busy to take any notice of it”[(7)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%227) an observation that extends to film critics and curators. One of the few references to avant-garde activity in anyCanadian film literature of the 1960s is an article written by Marshall Delaney (a.k.a. Robert Fulford) in August 1967, describing Cinethon, a 45-hour festival of mostly American underground films held at Cinecity in Toronto. In one characteristic passage Fulford writes:

I’ve seen 14 films at the Cinethon, and only three or four have actually engaged my imagination. I find myself examining the others with an almost clinical detachment. They are not interesting in themselves; what is interesting is that someone has gone to the trouble of making them [(8)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%228).

The only Canadian filmmaker mentioned is Joyce Wieland; although he snidely criticises Wieland’s mixed-media presentation, Fulford does allow that she is an “impressively talented painter” [(9)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%229).

Lipsett was working at a time when independentavant-garde filmmaking did not exist in Canada, with a few isolated exceptions (Jack Chambers in London, Ontario; David Rimmer and Al Razutis in Vancouver; Wieland and Michael Snow, who jointly relocated to New York in 1963). In the absence of independent distribution and funding mechanisms before the late ’60s, many innovative young cineastes ended up at the NFB where salaries, equipment, budgets and some degree of creative freedom could be quickly obtained. Pierre Hébert, Derek May, Gilles Groulx, Claude Jutra, Michel Brault, Roman Kroitor, Wolf Koenig, Ryan Larkin and Lipsett were just some of the talented filmmakers to emerge at the Board in the late-’50s and early-’60s. In the experimental field, Hébert, working alongside Norman McLaren, was a pioneer of hand-scratched films and computer-generated animation. Larkin, the “Frank Zappa of animated film”, gracefully combined charcoal line drawings with colour washes and other media. In documentary, Groulx, Jutra and Brault initiated the Québécoise direct cinema movement and Kroitor and Koenig its English-Canadian equivalent, while May’s documentaries anticipated the first-person diary strain that arose later in the decade.

However these examples also call into question the very notion of “independent film”. McLaren developed and refined numerous direct film techniques at the NFB (many of which were gleaned from Len Lye during their days together at the British GPO Film Unit), but he also had his own animation department and technical staff. Furthermore, McLaren’s whimsical, populist animated films are arguably far from “avant-garde”. Which raises the larger question: Can government-sponsored art/work really be considered independent or socially critical?

\* \* \*

Although not much is known about Lipsett’s life prior to his appointment at the NFB in 1958, Michael Dancsok has pieced together the following biographical sketch:

Arthur Lipsett was born on May 13, 1936 in Montreal. His father was a chemist and his mother was a Russian Jew originally from Kiev… At the age of ten, the year after World War II ended, Lipsett witnessed the suicide of his mother. There is no explanation for his mother’s suicide…[but]perhaps knowing the cataclysm and horrors occurring in her home country, and quite possibly to her own relatives, may have led her to commit such a desperate act.

According to [Lipsett’s friend Christopher] Nutter, [his father] Saul Lipsett was cold and insensitive. He was a scientist who had little faith in aspects of life that could not be measured empirically such as the arts. His inability to show emotion and to appreciate the value of art may have added to an already unhappy household.

At the age of eight Lipsett was encouraged to enrol in the Museum School of Art and Design in Montreal because his teachers felt he was a gifted artist. According to Nutter this brought a lot of stress between father and son [(10)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2210).

Lipsett, however, was undeterred. After graduating from Westhill High School he went on to study at the Montreal Museum of Fine Arts School of Art and Design, where he was named “best student” twice in three years. At this time he received encouragement and instruction from Arthur Lismer, a member of the Group of Seven and a pioneering arts educator. Besides being an important expressionist painter and a role model for Lipsett, Lismer was also a stern critic of nuclear proliferation. Dancsok observes that Lismer’s analysis of the atomic age “may have had a strong influence on Lipsett’s own belief in his duty to create meticulous acts of ‘transformation.’”[(11)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2211).Certainly Lipsett’s intuitive use of found footage (before this became a convention of avant-garde cinema) and his criticism of corporate-industrial power structures can be traced back to Lismer’s teaching.

At the NFB Lipsett began in the animation department, assisting on numerous production, notably as a cameraman on A Saint-Henri le cinq septembre (Hubert Aquin, 1962) and as a post-production advisor on La Lutte(Gilles Groulx, 1961). Among his first solo creations were a one-minute cartoon trailer for a compilation of government-sponsored advertising films, Hors-d’oeuvre (1960); and a trailer for the inaugural Festival International du Film de Montreal (also in 1960). Around the same time Lipsett began creating films from documentary outtakes, stock footage and sound extracted from cutting room trim-bins, which he combined with his own moving and still images. In Very Nice, Very Nice, 21–87 (1963), Free Fall(1964), A Trip Down Memory Lane(1965), Fluxes(1968) and N-Zone (1970) he fused experimental form and structure with insightful sociopolitical critique, a rare combination for NFB productions of any era.

Lipsett’s long-time partner Judith Sandforth recalls the films they watched during this time: “Guy Viau, whose films became the start of the Cinematheque [québécoise in Montreal], had a fantastic personal collection. We used to go over and see films by Maya Deren, Bruce Conner, Kenneth Anger…” [(12)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2212) In the 1960s, thanks in part to the New American Cinema’s breakthrough success and Andy Warhol’s international celebrity, screenings of avant-garde films on Canadian university campuses became common. Along with underground cine-clubs elsewhere, the rise of the campus as an alternative exhibition space was an important aspect of the avant-garde’s growth in this country. Through these screenings Canadian film experimentalists such as Lipsett had an opportunity to learn and gain inspiration from their more financially independent American counterparts.



It is unlikely that Lipsett’s NFB colleagues shared his avant-garde interests or appreciated his progressive outlook. In 1970, deteriorating mental health and bureaucratic pressures forced him to resign. He finished the disjunctive live-action narrative Strange Codes (1972), and contributed to Tanya Tree’s Blue and Orange (1975) after leaving the Board. Although he was invited back in 1978, his behaviour was erratic and he quit the NFB shortly thereafter, leaving one project,Traffic Signals, unfinished [(13)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2213). The reasons for Lipsett’s resignation were stated in a (rather curious) memo sent to producer, Robert Verrall on September 21, 1978:

I, Arthur Lipsett have developed a phobia of sound tape. Also, my creative ability in the film field has dissapeared[sic]. There is no way to explain this and the result is that I cannot continue to work for the government. Sincerely, Arthur Lipsett[(14)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2214).

From then on his psychological problems worsened. Dancsok reports that Lipsett began wearing winter coats in the summer and would tape his fingers into Buddhist mantra position for protection from phantom voices. In 1982 he was diagnosed with chronic paranoid schizophrenia. After numerous failed suicide attempts (which he dubbed his “little experiments”), he took his own life in April 1986, shortly before his 50th birthday [(15)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2215).

\* \* \*

It is ironic and perhaps not entirely coincidental that sound tape, the inspiration for Lipsett’s first film, was also the source of his resignation from the NFB.Very Nice, Very Nice, which received a 1962 Academy Award nomination in the Best Live Action Short category, began as an audio collage on quarter-inch magnetic tape that he created for a sound-editing workshop. Lipsett claims, “It was initially a sound experiment – purely for the love of placing one sound after another.” [(16)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2216) Visually, the film consists mainly of still photos taken by Lipsett in New York, Paris and London to accompany the soundtrack, along with magazine photographs, outtakes from NFB documentaries, and stock shots of a mushroomcloud explosion and a space shuttle launch. To these images he married voices critical of contemporary technocratic values, including soundbites from Northrop Frye and Marshall McLuhan; by severing the words of the famous from their visual referents Lipsett renders them quasi-anonymous, shifting the focus from the speakers’ identities to the ironic implications of their statements.

Like all of his films, Very Nice, Very Nice disrupts the representational value of documentary image and sound, moving beyond the genre’s aesthetic codes of truth and reliability. The result is a sardonic re-reading of 1950s consumerism, mass media and popular culture. For example, over an anonymous claim that, “People always seem unwilling to become involved in anything… I mean really involved”, Lipsett shows the burnt corpse of a probable war casualty followed by two shots of different women looking down and away. We then hear another voice saying, “Almost everyone has a washing machine, a drying machine.” Seconds later we see a man holding a placard reading, “The End is at Hand”. Over a comic image of U.S. Air Force jets stacked up to the sky we hear mocking laughter at the suggestion that “the situation is getting worse”. And against a clip of McLuhan’s statement that, “People who have made no attempt to educate themselves live in a kind of dissolving phantasmagoria of a world”, Lipsett dissolves several blurry, disinterested faces into one another.

These examples of “vertical montage”, as Sergei Eisenstein described the moment-to-moment juxtaposition of a film’s audio and visual tracks, indicate how sound influences a shot’s signification. William Wees observes that in found footage films such as those of Lipsett and Abigail Child, “the incongruity of sound and image expose, satirise, and produce new readings of the banalities, cliches and conventional modes of discourse – verbal and visual – that are endemic to the mass media.” [(17)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2217) The critique of mass media is an important aspect of Lipsett’s work, although such a critique is easily undermined in our age of self-conscious advertising campaigns and political spin. I wonder if similar films could be made using today’s images – or is the media itself now too saturated in postmodern irony? The images of the repulsive and often overlooked damage left by both war and technological progress which punctuate Very Nice, Very Nicegive the film its lasting punch. History has had the final word on the atom bomb, the space race, Richard Nixon, Nelson Rockefeller and John F. Kennedy, and it is not flattering.

But as Lipsett’s narrator asserts at film’s end, “The more determined of us are doing something about it. Warmth and brightness will return, a renewal of the hopes of men.” Although they cut against the film’s grain, these concluding remarks suggest the possibility of an optimistic worldview while underlining the importance of active, political engagement. Throughout Very Nice, Very NiceLipsett’sresolute cynicism is offset by tender, affirmative moments of humour and humanity: images of children at play and the upbeat sounds of jazz music (complemented by shots of – is that the tenor saxophonist, John Coltrane?). It is not incongruous, then, that two of the film’s working titles were “Strangely Elated” and “Revelation”. Most importantly, these sequences place a clear value on individual expression as an act of creative resistance.

Following Very Nice, Very Nice,Lipsett directed Experimental Film (1962), a television panel discussion featuring the American film historian Herman Weinberg, the film critics Clyde Gilmour and Fernand Cadieux and the NFB producer Guy Glover. They debate the merit of experimental films by George Dunning, Robert Breer, Jan Lenica, Walerian Borowczyk and Lipsett, which are included intact, accompanied by commentary from Breer and Norman McLaren. Although the film is conventional by today’s standards, Dancsok makes the important point that “as early as 1962 Lipsett was trying to explain his practice to an uninitiated audience” [(18)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2218). However, his initially successful attempt to cultivate spectators through the television was undercut by his declining status within the Board following a switch to the presumably more democratic “pool” funding system in 1964 [(19)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2219). In 1963, Very Nice, Very Nice was shown on the Canadian Broadcasting Corporation’s television program, Quest. The following year, Lipsett’s third film, 21-87, had its Canadian premiere on the CBC program Explorations alongside a documentary on the Québécoise sculptor Armand Vaillancourt.

Described as “A wry commentary on machine-dominated man, the man to whom nothing matters, who waits for chance to call his number” [(20)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2220) and as “fragments of a prophesy”[(21)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2221) 21–87 is filled with dystopian symbolism. Starting with an image of a skull that dissolves into the open titles, the film marries monotonous sounds of a mechanised assembly line to a short sequence featuring trapeze artists, an autopsy of a burnt corpse and a robot mime. The following sequence, in which a sermon is heard over shots of a robot arm performing a science experiment, suggests Lipsett’s conflicting fascinations with spirituality and science. Over the next nine minutes shots of city parks (including many of bird-watching and feeding), caged monkeys, shop windows, advertisements, circus performers, austere runway models, subway trains, skyscrapers, cautious elderly ladies and unaware children are introduced, repeated, slowed-down and re-combined. This leisurely montage is offset by several incisive audiovisual puns, as when Lipsett punctuates a discussion about the Book of Revelations with an image of billowing smoke, implying that the Bible = “hot air”. This critique of Catholicism is continued in another piece of “vertical montage” which pairs the image of a soldier aflame, stumbling and collapsing to the ground, with the voice of a preacher proclaiming that “the body of our lord Jesus Christ… was given for thee, preserve thy body and soul in everlasting life.”

At this point the film shifts temporal registers, with an accelerated montage of funhouse mirrors, wild dancing, heavy breathing, church music, circus elephants and horse racing. In the midst of all this Lipsett inserts a startling, poignant portrait sequence. In the film’s most direct public engagement, passers-by stare blankly at the camera or obscure their faces with newspaper as they emerge from an escalator. Shot from a low angle their bodies appear to rise from the ground, a metaphor for transcendence that harks back visually to the preacher’s statement about the body of Christ. Yet the dispassionate expressions of these commuters, framed in medium close-up, also convey Lipsett’s concern for an increasingly de-humanised civilisation, foreshadowing his embryonic agoraphobia and subsequent withdrawal from public life. 21–87concludes with “a good-hearted friendly voice” [(22)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2222) repeating a line from earlier in the film: “And somebody walks up and you say your number is 21-87, isn’t it? Boy does that person really smile.” This snippet of dialogue, employed ironically, encapsulates Lipsett’s view of scientific rationality, which can be construed at the personal level as a coded response to his father’s detached, impersonal character.

Lipsett’s use of close-ups in 21–87 recalls Siegfried Kracauer’s seminal investigation and taxonomy of film language,Theory of Film(1960). Like the French film theorist Andre Bazin, Kracauer emphasised cinema’s capacity to accurately represent and record reality. Despite their significant differences, both he and Bazin advocated a form of documentary realism, bringing film and the quotidian into close, asymptotic association.

Kracauer’s socialist orientation placed special value on the close-up’s ability to magnify the refuse of everyday life. Similarly, Lipsett realised cinema’s potential to transform quotidian ugliness into a meaningful physiological experience. In the proposal for his next film, Free Fall(1964) Lipsett describes the film as an

attempt to express in filmic terms an intensive flow of life – a vision of a world in the throes of creativity – the transformation of physical phenomena into psychological ones – a visual bubbling of picture and sound operating to create a new continuity of experience – a reality in seeing and hearing which would continually overwhelm the conscious state – penetration of outward appearances – suddenly the continuity is broken – it is as if all clocks ceased to tick – summoned by a big close-up or fragment of a diffuse nature – strange shapes shine forth from the abyss of timelessness[(23)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2223).

In his use of superimpositions, percussive tribal music, syncopated rhythms and a brisk “single-framing” technique at the end of 21-87, Lipsett may have been attempting to create synesthesia through the intensification of image and sound. Citing Kracauer, Lipsett writes that, “Throughout this psychophysical reality, inner and outer events intermingle and fuse with each other – ‘I cannot tell whether I am seeing or hearing – I feel taste, and smell sound – it’s all one – I myself am the tone.’” [(24)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2224). Incidentally, Free Fall was originally intended to be a collaboration with the American composer John Cage, modelled on his system of chance operations. However, Cage later withdrew his participation fearing Lipsett would attempt to control and thereby undermine the aleatory organisation of image and sound.

In 1965 Lipsett filmed a series of psychology lectures at McGill University in Montreal [(25)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2225) and directed A Trip Down Memory Lane(1965). A surrealist time capsule combining fifty years of newsreel footage, A Trip Down Memory Lanewas Lipsett’s first pure collage film, composed exclusively from stock image and sound. Continuing his process of excavation, mediation and transformation, the film constitutes a brief audiovisual tour of the post-war technocracy. In his notes “for [producer] Donald Brittain in order to communicate to him some basic thinking” on the film, Lipsett writes “As science grows, religious belief seems to have diminished”, adding that, “The new machines (of every description) are now invested with spiritual qualities. They have become ritualistic implements.”[(26)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2226) Working from a by-then familiar repertoire of images, A Trip Down Memory Lanepieces together footage of a beauty contest and a religious procession; failed airflight, automotive and science experiments; callous animal testing; skyscraper construction; military paraphernalia; John D. Rockefeller and scenes of leisure; Richard Nixon and scenes of war; blimps, hot air balloons, a sword swallower.

Aggressive in content and tone, A Trip Down Memory Lane splits the difference between Lipsett’s last two NFB productions. Completed during a period of declining institutional support and deteriorating mental health, Fluxes(1968) and N-Zone (1970) are longer and more diffuse than his previous films. Writing on Fluxes, Andrew Munger states that “the military motif, religious rhetoric and newsreel footage of the trial of ‘final solution’ architect Adolf Eichmann, accompanied by dialogue from a trashy 1950s science fiction film, collides history and popular culture into… ‘a phantasmagoria of nothing.’” [(27)](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/lipsett/%22%20%5Cl%20%2227) The film is Lipsett’s most scathing, pessimistic work, and represents a metaphorical emptying out of the NFB trim bin.

N-Zone, on the other hand, is Lipsett’s most personal film and a departure from his associative montage style. Languid, theatrical, autobiographical and self-reflexive, N-Zonebalances a measured use of found footage with scenes of Lipsett and his friends alone and in casual conversation. Recalling the Beat ethos of the previous two decades, these “characters” enact an unspoken confrontation between unbridled individuality and a society of conformity, rational administration and collective security. Meanwhile, the usual mixed-bag of pompous politicians, circus stunts, advertising slogans and atomic bombs is replaced by a thinned-out audiovisual inventory of chanting, bells, Chinese music, celestial imagery, tea ceremonies, candles, crucifixes, statues and other religious symbols. Whereas Very Nice, Very Nice shaped the dull shards of documentary outtakes into a razor-sharp satire of Cold War suspicion, repression and nuclear escalation, N-Zonedocuments a private quest for spiritual identity within a “dissolving phantasmagoria of a world,” a “phantasmagoria of nothing”.

\* \* \*

Looking at a collage film close-up is a futile exercise. In focusing on details one misses the coherence of the whole. To understand the delicate order and momentary logic of collage one must distance oneself to the point where edges blend together and textures soften. What matters most are not the individual shapes, but the way those shapes move together. Lipsett’s films exemplify how images and sounds can be fused in a synthetic yet authentic form. By pursuing truth behind the everyday, he discovered beauty in the absurd and the basic. Like Kracauer, Lipsett recognised cinema’s ability to reveal the ugly side of life, the things we don’t want to acknowledge, the refuse. This is what Lipsett did: he transformed the fragmentary value of refuse into a unified material world.

Thanks to Astria Suparak for editorial assistance.

#### Select Filmography

Very Nice, Very Nice (1961) 7 mins
Nominated for Best Live Action Short, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Hollywood, 1962
Tours International Days of Short Films, Tours, France, 1961
Chris Certificate Award – Experimental, Columbus International Film Festival, Columbus, USA, 1962

Experimental Film (1963) 28 mins

21–87 (1964) 9.5 mins
First Prize, Ann Arbor Film Festival, 1964
Second Prize, Palo Alto Film-Makers Festival, 1964 (Kenneth Anger’s Scorpio Rising [1962] and Bruce Conner’sCosmic Ray [1963] finished first and third respectively)
Voted “Most Popular Film”, Midwest Film Festival, Chicago, 1974

Free Fall (1964) 9 mins
Honourable Mention – Shorts Category, Montreal International Film Festival, 1964
Award of Meritorious Participation, San Francisco International Film Festival – Golden Gate Awards Film and Video Competition, 1964

A Trip Down Memory Lane (1965) 12.5 mins
Plaque of the Lion of St. Marc – Teledocumentary Category, Venice International Exhibition of the Documentary and Short Films, 1966
Certificate of Motion Picture Excellence, San Francisco International Film Festival – Golden Gate Awards Films and Video Competition, San Francisco, 1966

Fluxes (1968) 24 mins

N-Zone (1970) 45 mins

Strange Codes (1972) 23 mins



#### Select Bibliography

Kevin Courrier, “The Incredible Mr. Lipsett”, Globe and Mail, February 25, 1997, p. D1.

Michael Dancsok, “Transcending the Documentary: The Films of Arthur Lipsett”, M.A. Thesis, Concordia University, Montreal, 1998

Michael Dancsok, “An Introduction to Notes and Proposals by Arthur Lipsett”, Canadian Journal of Film Studies vol. 7, no. 1, spring 1998, pp 43–47.

Gary Evans, In the National Interest: A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989, University of Toronto Press, Toronto, 1991.

Ihor Holubizky, “Films for the End of the Century: The Films of Arthur Lipsett”, Images ’89. The Images Festival of Film and Video, Toronto, 1989, pp 36-39.

D.B. Jones, Movies and Memoranda: An Interpretive History of the National Film Board of Canada, Canadian Film Institute, Ottawa, 1981.

Arthur Lipsett, “Notes and Proposals”, Canadian Journal of Film Studies vol. 7, no. 1, spring 1998, pp 47–62.

Richard Magnan, “Les Collages cinematographiques d’Arthur Lipsett”, M.A. Thesis, Universite de Montreal, Montreal, 1993.

Terry Ryan, “Six Filmmakers in Search of an Alternative”, Artscanada 142/143, April 1970, pp 25–27.

Lois Siegel, “Arthur Lipsett: A Close Encounter of the Fifth Kind”, Cinema Canada no. 44, February 1978, pp. 9–10.

Lois Siegel, “A Clown Outside the Circus”, Cinema Canada no. 134, October 1986, pp 10–14.

Mark Slade, “Arthur Lipsett: The Hyper-Anxious William Blake of Modern Cinema”, The Gazette [Montreal], December 7, 1968, p. 21.

Dusty Vineberg, “A ‘Short’ Story: Waste-basket to Potential Oscar”, Montreal Star, February 24, 1962.

William C. Wees,, Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage, Anthology Film Archives, New York, 1993.



#### Articles in Senses of Cinema

**[Landscape of Denial: Arthur Lipsett’s N-Zone](http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/03/28/n_zone.html%22%20%5Ct%20%22_blank)** by Dirk de Bruyn



#### Web Resources

**[The National Film Board of Canada](http://www.nfb.ca/%22%20%5Ct%20%22_blank)**
The National Film Board’s Website includes abstracts of all the films that Lipsett worked on during his career at the NFB.

**[Arthur Lipsett Biography – in Progress](http://www.netspaceproject.com/amelia/index.html%22%20%5Ct%20%22_blank)**
Page on the Net-Space-Project Website, includes an article by Amelia Does on Lipsett as well as filmography that links to information Does has written about the films.

**[Arthur Lipsett](http://www.fredcamper.com/Film/Lipsett.html%22%20%5Ct%20%22_blank)**
Page on the work of Lipsett, including two reviews and a letter written by Fred Camper.

**[A Clown Outside the Circus](http://www.siegelproductions.ca/filmfanatics/arthurlipsett.htm%22%20%5Ct%20%22_blank)**
Article by Lois Siegel, originally published in Cinema Canada, October 1986.

**[Arthur Lipsett in 21–87](http://www.cs.mcgill.ca/~kaleigh/film/film_essay_lipsett.html%22%20%5Ct%20%22_blank)**
Unsigned review essay on the film.

Click [here](http://www.amazon.com/exec/obidos/external-search?tag=sensesofcinem-20&keyword=Arthur+Lipsett&mode=blended" \t "_blank) to search for Arthur Lipsett DVDs, videos and books at



#### Endnotes

1. Arthur Lipsett quoted in Dusty Vineberg, “A ‘Short’ Story: Waste-Basket to Potential Oscar”, Montreal Star, February 24, 1962. Arthur Lipsett file, Cinematheque québécoise Archives, Montreal. My emphasis. 
2. Arthur Lipsett quoted in Lois Siegel, “Arthur Lipsett: A Close Encounter of the Fifth Kind”, Cinema Canada 44, February 1978, p. 10. 
3. Kubrick described Very Nice, Very Nice (1961) as “one of the most imaginative and brilliant uses of the movie screen and soundtrack that I have ever seen.” Kubrick was so enthused with the film he invited Lipsett to create a trailer for Dr. Strangelove (Stanley Kubrick, 1965) an offer Lipsett refused. Stanley Kubrick, letter to Arthur Lipsett, Arthur Lipsett Collection, Cinematheque québécoise Archives, Montreal, May 31, 1962. Lucas cites Lipsett’s 21–87(1963) as an inspiration for THX-1138(1971). See Kevin Courrier, “The Incredible Mr. Lipsett”, Globe and Mail, February 25, 1997, p. D1. Brakhage admired Lipsett’s ability to transform “documentary file footage” for “his own polemically poetic usage”. See Stan Brakhage, “Space as Menace in Canadian Film and Painting”, in Brakhage,Telling Time: Essays of a Visionary Filmmaker, Documentext, Kingston, 2003, p. 95. 
4. Lipsett merits attention in most Canadian film surveys, including David Clandfield, Canadian Film, Oxford University Press, Toronto, 1987; Take One’s Essential Guide to Canadian Film, ed. Wyndham Wise, University of Toronto Press, Toronto, 2001; and Peter Rist, Guide to the Cinema(s) of Canada, Greenwood Press, Westport, 2001. However, he is largely absent from publications devoted to Canadian experimental film, such as Richard Kerr,Practices in Isolation: Canadian Avant-garde Cinema, Kitchener-Waterloo Art Gallery, Waterloo, 1986); Recent Work from the Canadian Avant-Garde, eds Catherine Jonasson and Jim Shedden, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1988); R. Bruce Elder, Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 1989; and The Visual Aspect: Recent Canadian Experimental Films, ed. Rose Lowder, Editions des Archives du film experimental d’Avignon, Avignon, 1991. Lipsett’s lack of production during the ’80s, and his premature death in 1986, excluded him from any discussion of “recent” Canadian experimental films. 
5. “Arthur Lipsett”, Take One’s Essential Guide to Canadian Film, p. 129. 
6. Clandfield, 1987, p. 121. 
7. R. Bruce Elder, “The Cinema We Need”, Canadian Forum, February 1985, p. 34. 
8. Robert Fulford, Marshall Delaney at the Movies: The Contemporary World as Seen on Film, Peter Martin Associates, Toronto, 1974, p. 19. 
9. Fulford, 1974, p. 17. 
10. Michael Dancsok, “Transcending the Documentary: The Films of Arthur Lipsett”, M.A. Thesis, Concordia University, Montreal, 1998, p. 34. 
11. Dancsok., 1998, p. 36. 
12. Lois Siegel, “A Clown Outside the Circus”, Cinema Canada 134, October 1986, p. 11. 
13. Thomas Schnurmacher reports that the National Film Board cancelled Traffic Signals when Lipsett “was $150 short in producing receipts for [the] film… which is rather amazing when one considers that the NFB’s annual maintenance budget approaches $1 million.” Thomas Schnurmacher, “Lipsett’s archives being seized”, The Gazette(Montreal), July 19, 1979. If true, this information sheds new light on the reason for Lipsett’s resignation from the Board. 
14. Arthur Lipsett, Memo to Bob Verrall, Production Files, National Film Board Archives, Montreal, September 21, 1978. 
15. Dancsok, 1998, pp. 55–56. 
16. “Arthur Lipsett”, Press Release, Arthur Lipsett File, Cinematheque québécoise Archives, Montreal. 
17. William Wees, Recycled Cinema: The Art and Politics of Found Footage Anthology Film Archives, New York, 1993, p. 21. 
18. Dancsok, 1998, p. 37. 
19. Reviewing 21-87‘s TV broadcast in the Canadian Jewish Chronicle, Jean Sadler writes the film “is merely a parade of violent images, loosely hung together with equally violent clinical detachment.” Whereas Very Nice, Very Nicecommunicates the “despair and frustration [of] the ugly, meaningless every day actions of man as he stumbles blindly along a path of self-destruction”, 21–87“is no longer shocking or provocative”. Jean Sadler, “Television”,Canadian Jewish Chronicle, February 21, 1964, p. 64. 
20. NFB catalogue description for A Trip Down Memory Lane. 
21. Lipsett quoted in “Two Quebec Artists”, CBC Times, February 15–21, 1964, p. 15. 
22. Lipsett, “Notes and Proposals”, Canadian Journal of Film Studies vol. 7, no. 1 Spring 1998, p. 50. 
23. Lipsett, 1998. The internal reference is from Siegfried Kracauer’s Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, Princeton University Press, Princeton, 1997, p. vii. The Oxford University Press originally publishedTheory of Film in 1960. Reference is to the reprinted version. 
24. Lipsett, 1998. 
25. These lectures included “Animal Altruism”, “Fear and Horror”, “Perceptual Learning” and “The Puzzle of Pain”. They were part of “Psychology Topics for Discussion Groups”, a four-part series supervised by Professor D.O. Hebb of McGill University. Lipsett would have been assigned to film them by a producer at the NFB. As Dancsok points out, the titles are ironic given Lipsett’s own psychological problems, but entirely coincidental. See Dancsok, 1998, p. 15. 
26. Lipsett, 1998, p. 53. 
27. Andrew Munger, review of Arthur Lipsett film program in Elizabeth Schroder et al., “Independent Images”, Fusevol. 12, no. 6, August 1989, p. 35. The films reviewed include Very Nice, Very Nice, 21-87, Fluxes, and N-Zone. 

***BERLIN, SYMPHONIE D’UNE GRANDE VILLE* (Walther Ruttmann, 1927)**

**UN FILM MUET DE WALTER RUTTMANN**

**Documentaire avant la lettre et "première œuvre d'art totale" du cinéma, un hymne constamment inventif et d'une extraordinaire beauté plastique à la capitale allemande et à sa vitalité, de l'aube à la nuit.
Une diffusion suivie de trois courts métrages expérimentaux de Walter Ruttmann (Opus II. III, IV)**

Le train arrive en plein cœur de Berlin après avoir traversé des bois, des prairies, puis les faubourgs de la capitale allemande. Le jour se lève, les rues s'animent peu à peu. Le rythme du film est de plus en plus rapide, et la cité de plus en plus vivante. Après la pause de midi, l'activité règne de nouveau dans les rues, les bureaux, les usines. Le soir, les habitants se détendent tard dans la nuit, jusqu'à ce que le calme revienne enfin.

**Premières**
Issue du mouvement artistique de la Nouvelle Objectivité, Berlin, symphonie d'une grande ville est sans doute la première "œuvre d'art totale" de l'histoire du cinéma. Réalisée en 1927 par Walter Ruttmann, d'après une idée de Carl Mayer, cette symphonie en cinq actes et 24 heures rend hommage à la métropole allemande des années 1920, alors en plein essor.

**Walter Ruttmann** voulait étendre sa longue expérience de réalisateur de courts métrages géométriques et abstraits (quelques-uns sont diffusés ce soir) à un "matériel vivant", afin de "créer une symphonie cinématographique à partir des millions d'énergies en mouvement présentes dans le mécanisme des grandes villes". Le film invente ainsi une virtuosité du rythme inédite en son temps, portant les arts visuels à leur apogée, notamment grâce au travail sur les cadrages, les trucages optiques et le montage. Son tournage bénéficie en outre de nombreuses innovations techniques, telle une pellicule plus sensible qui permet des prises de vues nocturnes. Mais la puissance de sa séduction repose aussi sur l'effet de réel, en nous plongeant dans un lieu et une époque irrémédiablement disparus.
Lors de la première, un orchestre de soixante-quinze exécutants interprétait en direct la partition d'Edmund Meisel, considéré comme le premier véritable compositeur de musique de films de l'histoire du cinéma. Il a conçu une œuvre en harmonie étroite avec l'image, où les sons soulignent ou suggèrent les rumeurs de la ville et les cadences des machines, l'agitation des citadins, les ambiances survoltées ou paisibles.

L'ensemble forme une composition subtile où alternent sérénité et frénésie, mouvements de foule et scènes quasiment intimistes, à l'image et au son.

1927

|  |  |
| --- | --- |
| http://www.cineclubdecaen.com/cinepho/realisat/ruttmann/berli016.jpg | http://www.cineclubdecaen.com/cinepho/realisat/ruttmann/berli014.jpg |

Acte 1 : Un train s'approche de Berlin. Il entre en gare. 5 heures. Les cheminots s'activent en direction de la gare ou des tramways. Les hauts fourneaux et les usines robotisées fonctionnent à plein. Les gens affluent dans les gares.

Acte 2 : 8 heures. Les employés se dirigent vers leurs bureaux, les vitrines ouvrent, le marché ouvre. Le métro est bondé.

Acte 3 : quelques scènes dans la rue : une altercation, une passante qui fait de l'œil, les gens courent, appellent

Acte 4 : midi. Les machines s'arrêtent, les enfants jouent dans les rues. Les animaux du zoo reçoivent leurs visiteurs du dimanche. La course reprend puis s'arrête. C'est dimanche et ses activités sportives : natation, course, tennis, aviron.

Acte 5 : Minuit. Les cinémas passent Tom Mix, Chaplin. Les girls se préparent, ouverture d'un concert symphonique, cabarets

|  |  |
| --- | --- |
| http://www.cineclubdecaen.com/cinepho/realisat/ruttmann/berli050.jpg | http://www.cineclubdecaen.com/cinepho/realisat/ruttmann/berli055.jpg |

Le film se structure comme une symphonie visuelle, dans laquelle les Berlinois de 1927 jouent leur partition.

Contrairement à [L'homme à la caméra](http://www.cineclubdecaen.com/realisat/vertov/hommealacamera.htm) de Vertov, les prises de vues sont classiques, presque esthétisantes et rythmées par les seuls mouvements des passants alternativement rapides ou lents avec des changements d'axes qui évoquent le flux de l'activité d'une grande ville.

Dans les épisodes 1, 2 et 4, une horloge indique l'heure comme si le film se déroulait sur une seule journée. Une partie de l'épisode 4 évoque pourtant la journée du dimanche avec ses activités de détente.

Une version de 1 446 mètres a été restaurée par la cinémathèque allemande en 2007.

Le film de Ruttmann, sur une idée de Carl Mayer, lance la formule du film symphonique dont *Ménilmontant* (1925) et *Brumes d'automne* (1927) de Kirsanoff étaient les précurseurs et qui donnera un autre chef-d'oeuvre :[L'homme à la caméra](http://www.cineclubdecaen.com/realisat/vertov/hommealacamera.htm) (Vertov 1929). La formule du film symphonique se retrouve dans *Paris Londres* (Jean Arroy, 1927), *A propos de Nice* (Jean Vigo),*Saô Paulo, symphonie d'une métropole* (Alberto Kermany, 1929) ou même*Pluie*(1929) de Joris Ivens qui entreprend de restituer comme observée à la loupe l'aventure globale d'une ville sous une averse.

Georges Sadoul qui voit là s'amorcer un puissant retour au monde concret proposera d'appeler "troisième avant-garde" les cinéastes attentifs à la fois vérité des lieux, aux décors réels traités avec un soin ethnographique, aux rues démultipliées et aux surimpressions.

***MAN OF ARAN (L’HOMME D’ARAN, Robert Flaherty, 1934)***

***L'Homme d'Aran*** (*Man of Aran*) est un [film documentaire](https://fr.wikipedia.org/wiki/Documentaire) [britannique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_britannique) réalisé par [Robert Flaherty](https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Flaherty), sorti en [1934](https://fr.wikipedia.org/wiki/1934_au_cin%C3%A9ma).

Le film, qui suit un scénario fictionnel écrit par Flaherty, montre la rude existence d'une famille de pêcheurs vivant sur une île de l'[archipel d'Aran](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%8Eles_d%27Aran), au large de l'[Irlande](https://fr.wikipedia.org/wiki/Irlande_%28%C3%AEle%29).

On y assiste aux activités traditionnelles de pêche, élevage, petite agriculture, récolte du goémon à travers la vie d'une petite famille d'insulaires , un couple et leur jeune enfant.

Loin d'un film d'ethnographie réaliste à visée objective, le film , tout en étant tourné en immersion dans la population, est assez largement scénarisé : le couple de pêcheurs et leur enfant ne formaient pas une famille dans la vie civile, leur maison traditionnelle a été reconstruite partir d'une ruine, la religion, très présente à 'époque dans ces populations, n'est jamais évoquée, la chasse au requin sous sa forme traditionnelle avait été abandonnée depuis quarante ans et a été recrée pour les besoins du film..etc.

Sans être à proprement parler un film muet, le film ne contient que quelques bribes de dialogues, quelques effets sonores et courts instants musicaux qui tous concourent à soutenir la présence et la force visuelle des images.

Par ailleurs, la scène de tempête où l'on voit une embarcation traditionnelle d'Aran (un coracle, petite embarcation à quatre avirons, en toile goudronnée sur de légères membrures de bois) être déchiquetée sur les rochers alors que les pêcheurs s'échappent de justesse a bien été filmée sans trucage, mais Flaherty avait sciemment poussé les pêcheurs d'Aran à prendre des risques énormes, faisant appel à leur orgueil et en leur offrant une caisse de bière et une modeste somme d'argent.

Flaherty déclara d'ailleurs plus tard: « En y repensant on aurait dû me fusiller pour ce que je leur ai demandé de faire dans ce film ».

Dans cette course au spectaculaire, le producteur britannique Sir Michael Balcon a sa part de responsabilité : piqué par les critiques sur la mièvrerie des productions britanniques par rapport à leurs rivales d'Hollywood, il recruta Robert Flaherty, américain d'origine irlandaise , qui s'était déjà fait connaître avec des documentaires financés par Hollywood (*Nanouk l'Esquimau , Moana..)* et lui demanda de se surpasser, tout en lui allouant un budget généreux qu'il récupéra largement, au plan du prestige, mais moins au plan financier.

Les controverses furent d'ailleurs nombreuses, les ethnologues académiques ne se privèrent pas de critiquer ce qu'ils considéraient comme un faux, une reconstruction romantique et idéalisée de la vie sur les îles.

Un documentaire-enquête réalisé en 1984 par George Stoney , intitulé *Comment fut créé le mythe : le tournage de l'Homme d'Aran*, revisite la réalisation et met en lumière les diverses « licences artistiques » que Flaherty s'était autorisées[1](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_d%27Aran#cite_note-1).

Au-delà de ces aspects dérangeants, le film dégage une impression poignante à travers la manière dont il met en scène l'affrontement entre l'homme et un environnement sinon hostile, du moins extrêmement rude.

Il fut d'ailleurs apprécié à sa juste valeur et reçut, à la seconde Mostra de Venise en 1935, le premier prix du film étranger (à l'époque dénommé coupe Mussolini).

Beaucoup de critiques de cinéma le considèrent d'ailleurs comme le chef-d'œuvre de Flaherty, supérieur même à *Nanouk l'Esquimau*, et un des actes fondateurs du genre documentaire

Il fut également très bien accepté dans la toute jeune [république d'Irlande](https://fr.wikipedia.org/wiki/Irlande_%28pays%29) qui venait d'accéder à l'indépendance et en fit un objet de fierté nationale.

Fiche technique[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=L%27Homme_d%27Aran&veaction=edit&vesection=2" \o "Modifier la section : Fiche technique) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=L%27Homme_d%27Aran&action=edit&section=2)]

* Titre original : *Man of Aran*
* Titre français : *L'Homme d'Aran*
* Réalisation : [Robert Flaherty](https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Flaherty)
* Scénario : Robert Flaherty
* Photographie : Robert Flaherty
* Musique : [John Greenwood](https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Greenwood)
* Son : Slim Hand
* Montage : John Monck
* Production : [Michael Balcon](https://fr.wikipedia.org/wiki/Michael_Balcon)
* Société de production : [Gainsborough Pictures](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gainsborough_Pictures)
* Pays d'origine : [Royaume-Uni](https://fr.wikipedia.org/wiki/Royaume-Uni)
* Format : [Noir et blanc](https://fr.wikipedia.org/wiki/Noir_et_blanc#Cin.C3.A9ma) - [35 mm](https://fr.wikipedia.org/wiki/Format_35_mm) - [1,37:1](https://fr.wikipedia.org/wiki/Format_d%27image)
* Genre : [documentaire](https://fr.wikipedia.org/wiki/Documentaire)
* Durée : 76 minutes
* Date de sortie : [25](https://fr.wikipedia.org/wiki/25_avril) [avril](https://fr.wikipedia.org/wiki/Avril_1934) [1934](https://fr.wikipedia.org/wiki/1934_au_cin%C3%A9ma)

***OLYMPIA (Les Dieux du stade, Leni Riefenstahl, 1936)***

***Les Dieux du stade*** (titre original [allemand](https://fr.wikipedia.org/wiki/Allemand) : ***Olympia***) est un [film documentaire](https://fr.wikipedia.org/wiki/Film_documentaire) [allemand](https://fr.wikipedia.org/wiki/Allemagne) en deux parties tourné par [Leni Riefenstahl](https://fr.wikipedia.org/wiki/Leni_Riefenstahl) en [1936](https://fr.wikipedia.org/wiki/1936) lors des [Jeux olympiques d'été de 1936](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeux_olympiques_d%27%C3%A9t%C3%A9_de_1936) et sorti le [20](https://fr.wikipedia.org/wiki/20_avril) [avril](https://fr.wikipedia.org/wiki/Avril_1938) [1938](https://fr.wikipedia.org/wiki/1938_au_cin%C3%A9ma).

Genèse du film[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Dieux_du_stade_(film)&veaction=edit&vesection=1" \o "Modifier la section : Genèse du film) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Dieux_du_stade_(film)&action=edit&section=1)]

Déjà auteur du documentaire controversé [*Le Triomphe de la volonté*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Triomphe_de_la_volont%C3%A9) ([1935](https://fr.wikipedia.org/wiki/1935)), Leni Riefenstahl est le maître d'œuvre de ce film. [Hitler](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hitler) apprécie beaucoup le travail avant tout esthétique de cette cinéaste et il lui demande de réaliser une œuvre sur les [Jeux olympiques](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeux_olympiques) se tenant quelques mois plus tard à Berlin. Riefenstahl, qui avait déjà traîné des pieds pour réaliser *Le Triomphe de la volonté*, exige des moyens exceptionnels pour réaliser une œuvre novatrice. Hitler lui donne les pleins pouvoirs permettant à la réalisatrice de trouver des angles inédits, de travailler sur les ralentis et d'expérimenter des caméras en mouvement. L'équipe du film comprend plus de 300 personnes dont 40 cameramen. Ces derniers travaillent plusieurs mois avant les débuts des compétitions afin de mettre au point des techniques inédites, comme la caméra catapulte pour les épreuves de saut, ou la mise en place de rails de travelling le long des pistes d'athlétisme. Le budget du film est de 1,8 million de [Reichsmarks](https://fr.wikipedia.org/wiki/Reichsmark), entièrement couvert par le régime nazi.

Le film[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Dieux_du_stade_(film)&veaction=edit&vesection=2" \o "Modifier la section : Le film) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Dieux_du_stade_(film)&action=edit&section=2)]

« ***Si vous êtes un idéaliste, vous y verrez de l'***[***idéalisme***](https://fr.wikipedia.org/wiki/Id%C3%A9alisme)***; si vous êtes un classique, vous verrez dans ses films une ode au***[***classicisme***](https://fr.wikipedia.org/wiki/Classicisme)***; si vous êtes un nazi, vous y verrez du***[***nazisme***](https://fr.wikipedia.org/wiki/Nazisme)***.*** »

— [Jonas Mekas](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jonas_Mekas), 1974

La première partie s'intitule *Fête des peuples* (*Fest der Völker*) et la deuxième *Fête de la beauté* (*Fest der Schönheit*). Le montage a duré quinze mois. Conservant 10 % des images filmées au cours des deux semaines de compétitions, Riefenstahl met particulièrement l'accent sur la musculature des corps. La technique de la [contre-plongée](https://fr.wikipedia.org/wiki/Contre-plong%C3%A9e) décuple la stature des athlètes tandis que les images en mouvement, en [travelling](https://fr.wikipedia.org/wiki/Travelling) ou autre, sont très novatrices et fixent la base des règles de [prises de vue](https://fr.wikipedia.org/wiki/Prises_de_vue) des compétitions sportives.

Après la clôture des Jeux, Riefenstahl a demandé à quelques sportifs de rééditer les gestes accomplis lors de la compétition, principalement pour pouvoir filmer sous des angles de prise de vue impossible à prendre lors des compétitions. C'est ainsi que dans certaines séquences du film, notamment lors du [saut en hauteur](https://fr.wikipedia.org/wiki/Saut_en_hauteur), les gradins et tribunes sont complètement vides.

Le film est sorti en trois versions, en langue allemande, anglaise et française. Quelques légères différences de traduction marquent ces trois versions. De plus, Riefenstahl retoucha son film après sa sortie, ainsi plusieurs versions circulèrent.

Fiche technique[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Dieux_du_stade_(film)&veaction=edit&vesection=3" \o "Modifier la section : Fiche technique) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Dieux_du_stade_(film)&action=edit&section=3)]

* Titre : *Les Dieux du stade*
* Titre original [allemand](https://fr.wikipedia.org/wiki/Allemand) : *Olympia*
* Réalisation, scénario et montage : [Leni Riefenstahl](https://fr.wikipedia.org/wiki/Leni_Riefenstahl)
* Musique : [Herbert Windt](https://fr.wikipedia.org/wiki/Herbert_Windt)
* Son : [Hermann Storr](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Hermann_Storr&action=edit&redlink=1)
* Caméras : [Wilfried Basse](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Wilfried_Basse&action=edit&redlink=1), [Werner Bundhausen](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Werner_Bundhausen&action=edit&redlink=1), [Leo De Lafrue](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Leo_De_Lafrue&action=edit&redlink=1), [Josef Dietze](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Josef_Dietze&action=edit&redlink=1), [E. Epkins](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=E._Epkins&action=edit&redlink=1), [Hans Ertl](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Hans_Ertl_(Bergsteiger)&action=edit&redlink=1), [Walter Frentz](https://fr.wikipedia.org/wiki/Walter_Frentz), [Hans Karl Gottschalk](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Hans_Karl_Gottschalk&action=edit&redlink=1), [Richard Groschopp](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Richard_Groschopp&action=edit&redlink=1), [Willy Hameister](https://fr.wikipedia.org/wiki/Willy_Hameister), [Wolf Hart](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Wolf_Hart&action=edit&redlink=1), [Hasso Hartnagel](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Hasso_Hartnagel&action=edit&redlink=1), [Walter Hege](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Walter_Hege&action=edit&redlink=1), [Paul Holzki](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Paul_Holzki&action=edit&redlink=1), [Albert Höcht](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Albert_H%C3%B6cht&action=edit&redlink=1), [Carl Junghans](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Carl_Junghans&action=edit&redlink=1), [Herbert Kebelmann](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Herbert_Kebelmann&action=edit&redlink=1), [Sepp Ketterer](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Sepp_Ketterer&action=edit&redlink=1), [Albert Kling](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Albert_Kling&action=edit&redlink=1), [Ernst Kunstmann](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ernst_Kunstmann&action=edit&redlink=1),[Leo de Laforgue](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Leo_de_Laforgue&action=edit&redlink=1), [E. Lambertini](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=E._Lambertini&action=edit&redlink=1), [Gustav Lantschner](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gustav_Lantschner), [Otto Lantschner](https://fr.wikipedia.org/wiki/Otto_Lantschner), [Waldemar Lembke](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Waldemar_Lembke&action=edit&redlink=1), [Georg Lemke](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Georg_Lemke&action=edit&redlink=1), [C. A. Linke](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=C._A._Linke&action=edit&redlink=1), [Kurt Neubert](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Kurt_Neubert&action=edit&redlink=1), [Erich Nitzschmann](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Erich_Nitzschmann&action=edit&redlink=1), [Albert Schattmann](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Albert_Schattmann&action=edit&redlink=1), [Hans Scheib](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Hans_Scheib_(Kameramann)&action=edit&redlink=1), [Wilhelm Schmidt](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Wilhelm_Schmidt_(Film)&action=edit&redlink=1), [Hugo O. Schulze](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Hugo_O._Schulze&action=edit&redlink=1), [Leo Schwedler](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Leo_Schwedler&action=edit&redlink=1), [Alfred Siegert](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Alfred_Siegert&action=edit&redlink=1), [W. Siehm](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=W._Siehm&action=edit&redlink=1), [Ernst Sorge](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ernst_Sorge&action=edit&redlink=1), [Karl Vass](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Karl_Vass&action=edit&redlink=1), [Willy Zielke](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Willy_Zielke&action=edit&redlink=1), [Andor von Barsy](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Andor_von_Barsy&action=edit&redlink=1), [Franz von Friedl](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Franz_von_Friedl&action=edit&redlink=1), [Heinz von Jaworsky](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Heinz_von_Jaworsky&action=edit&redlink=1), [Hugo von Kaweczynski](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Hugo_von_Kaweczynski&action=edit&redlink=1), [Alexander von Lagorio](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Alexander_von_Lagorio&action=edit&redlink=1), [H. von Stwolinski](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=H._von_Stwolinski&action=edit&redlink=1), [E. von der Heyden](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=E._von_der_Heyden&action=edit&redlink=1)
* Production : Olympia-Film
* Pays d'origine :  [Reich allemand](https://fr.wikipedia.org/wiki/Troisi%C3%A8me_Reich)
* Langue : [Allemand](https://fr.wikipedia.org/wiki/Allemand)
* Format : Noir et blanc - 1,37:1 – 35 mm
* Genre : [Documentaire](https://fr.wikipedia.org/wiki/Documentaire)
* Durée : 201 minutes
* Dates de sortie :
	+  [Reich allemand](https://fr.wikipedia.org/wiki/Troisi%C3%A8me_Reich) : [20](https://fr.wikipedia.org/wiki/20_avril) [avril](https://fr.wikipedia.org/wiki/Avril_1938) [1938](https://fr.wikipedia.org/wiki/1938_au_cin%C3%A9ma) (première à l'[Ufa-Palast am Zoo](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ufa-Palast_am_Zoo) de [Berlin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Berlin))
	+  [France](https://fr.wikipedia.org/wiki/France) : [22](https://fr.wikipedia.org/wiki/22_juin) [juin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Juin_1938) [1938](https://fr.wikipedia.org/wiki/1938_au_cin%C3%A9ma)
	+  [États-Unis](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tats-Unis) : [8](https://fr.wikipedia.org/wiki/8_mars) [mars](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mars_1940) [1940](https://fr.wikipedia.org/wiki/1940_au_cin%C3%A9ma)

Sortie et réception du film[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Dieux_du_stade_(film)&veaction=edit&vesection=4" \o "Modifier la section : Sortie et réception du film) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Dieux_du_stade_(film)&action=edit&section=4)]

Le film est présenté le [20](https://fr.wikipedia.org/wiki/20_avril) [avril](https://fr.wikipedia.org/wiki/Avril_1938) [1938](https://fr.wikipedia.org/wiki/1938_au_cin%C3%A9ma), le jour de l'anniversaire du [Führer](https://fr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BChrer). [Goebbels](https://fr.wikipedia.org/wiki/Goebbels) est tellement impressionné par le travail de Riefenstahl qu'il lui fait verser une prime de 100 000 Reichsmarks qui s'ajoutaient aux 250 000 RMS touchés initialement.

Le film reçoit le *Deutschen Filmpreis* [1937](https://fr.wikipedia.org/wiki/1937)/38, le prix suédois *Polar-Preis* [1938](https://fr.wikipedia.org/wiki/1938), une médaille d'Or olympique du [Comité international olympique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Comit%C3%A9_international_olympique) en 1938 et un diplôme olympique en [1948](https://fr.wikipedia.org/wiki/1948) au Festival de [Lausanne](https://fr.wikipedia.org/wiki/Lausanne). *Olympia* est également récompensé d'une Coupe Mussolini lors du Festival de Venise, à la suite d'une intervention directe de [Benito Mussolini](https://fr.wikipedia.org/wiki/Benito_Mussolini) alors que le jury hésitait entre *Olympia* et [*Autant en emporte le vent*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Autant_en_emporte_le_vent_%28film%29).

À la suite des événements de l'année [1939](https://fr.wikipedia.org/wiki/1939) impliquant le régime nazi, un boycott des films de Riefenstahl est organisé par [Hollywood](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hollywood).

Après la [Seconde Guerre mondiale](https://fr.wikipedia.org/wiki/Seconde_Guerre_mondiale), le film est avant tout considéré comme une œuvre de [propagande](https://fr.wikipedia.org/wiki/Propagande) du [Troisième Reich](https://fr.wikipedia.org/wiki/Troisi%C3%A8me_Reich). Plus tard, dans les trois dernières décennies du [xxe siècle](https://fr.wikipedia.org/wiki/XXe_si%C3%A8cle), les qualités techniques et esthétiques d'*Olympia* trouvent davantage d'écho, marquant la réhabilitation de Leni Riefenstahl en tant que cinéaste. La revue[*Les Cahiers du cinéma*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Cahiers_du_cin%C3%A9ma) accorde une interview à Riefenstahl dès septembre [1965](https://fr.wikipedia.org/wiki/1965). Plusieurs auteurs soutiennent cette évolution, notamment [Jonas Mekas](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jonas_Mekas), qui écrit en 1974 : « *Et voici ma dernière déclaration à propos des films de Riefenstahl : si vous êtes un idéaliste, vous y verrez de l'idéalisme ; si vous êtes un classique, vous verrez dans ses films une ode au classicisme ; si vous êtes un nazi, vous y verrez du nazisme.* »[1](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Dieux_du_stade_%28film%29#cite_note-1).

Dans ses *Mémoires*, Riefenstahl précise : « J'ai tourné *Olympia* comme une célébration de tous les athlètes et un rejet de la théorie de la supériorité de la race aryenne. »[2](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Dieux_du_stade_%28film%29#cite_note-equ-2). L'athlète noir américain [Jesse Owens](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jesse_Owens) est présent dans le film, tout comme l'ensemble des autres vainqueurs « non aryens », mais certains auteurs font remarquer à propos des images d'*Olympia* : « Elles montrent, avec un pouvoir de séduction intemporel, l'être humain comme une forme pure, défini par ses seules attitudes et ses attributs identitaires, et non sa capacité à exister comme individu »[2](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Dieux_du_stade_%28film%29#cite_note-equ-2).

De par les techniques qui s'y trouvent utilisées et la présentation des performances des athlètes, *Olympia* peut être considéré comme un documentaire précurseur des retransmissions télévisées actuelles (si l'on met de côté les séquences esthétisantes comme les introductions ou celles dévolues à la gymnastique, à l'escrime et aux plongeons). Il est d'ailleurs extrêmement difficile à voir en salle ou en vidéo. Riefenstahl montre en détail les exploits d'Owens mais aussi, de manière plus étonnante, des défaites allemandes comme celle du match de hockey sur gazon où l'Inde gagne 8 à 1. Tout aussi étonnant est le fait que l'hymne le plus entendu à l'écran est l'hymne des États-Unis et non celui de l'Allemagne. Seule concession réelle à l'idéologie : les athlètes français, britanniques ou du Commonwealth sont peu représentés (malgré la victoire française en cyclisme montrée en détail).

Les droits du film sont rachetés en [2003](https://fr.wikipedia.org/wiki/2003) par le [Comité international olympique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Comit%C3%A9_international_olympique).

En [2005](https://fr.wikipedia.org/wiki/2005), Time.com classe ce film parmi les 100 meilleurs films de tous les temps[3](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Dieux_du_stade_%28film%29#cite_note-3).

Séquences célèbres[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Dieux_du_stade_(film)&veaction=edit&vesection=5" \o "Modifier la section : Séquences célèbres) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Dieux_du_stade_(film)&action=edit&section=5)]

Certaines scènes sont particulièrement marquantes :

* Les [nus](https://fr.wikipedia.org/wiki/Nu_%28genre_artistique%29) « grecs »
* La traversée européenne de la [flamme olympique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Flamme_olympique) depuis l'[Acropole](https://fr.wikipedia.org/wiki/Acropole_d%27Ath%C3%A8nes)
* Les victoires de [Jesse Owens](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jesse_Owens)
* Le [marathon](https://fr.wikipedia.org/wiki/Marathon_%28sport%29)
* Les épreuves de [plongeon](https://fr.wikipedia.org/wiki/Plongeon_aux_Jeux_olympiques)

En un sens, la cinéaste officielle du IIIe Reich inventa la [télévision](https://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9l%C3%A9vision). Des dizaines d'opérateurs, un budget inouï, près de deux ans de montage, une technologie révolutionnaire (dont l'emploi quasi systématique du [téléobjectif](https://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9l%C3%A9objectif)) pour une version très typée de l'[olympisme](https://fr.wikipedia.org/wiki/Olympisme). À remarquer le [kitsch](https://fr.wikipedia.org/wiki/Kitsch) des scènes grecques et la séquence du triomphe de [Jesse Owens](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jesse_Owens) où la réalisatrice, dans une inversion remarquable des intentions, met toute sa technique au service d'un évident ennemi de la cause raciale.

***KOYAANISQATSI* (Ron Fricke, caméraman, Georgio Reggio, 1982)**

***Koyaanisqatsi*** est un [film](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma) réalisé par [Godfrey Reggio](https://fr.wikipedia.org/wiki/Godfrey_Reggio) en [1982](https://fr.wikipedia.org/wiki/1982_au_cin%C3%A9ma), musique de [Philip Glass](https://fr.wikipedia.org/wiki/Philip_Glass), images de [Ron Fricke](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ron_Fricke), produit par [Francis Ford Coppola](https://fr.wikipedia.org/wiki/Francis_Ford_Coppola). Depuis [2000](https://fr.wikipedia.org/wiki/2000), il est classé au [National Film Registry](https://fr.wikipedia.org/wiki/National_Film_Registry) de la [Bibliothèque du Congrès](https://fr.wikipedia.org/wiki/Biblioth%C3%A8que_du_Congr%C3%A8s) à [Washington](https://fr.wikipedia.org/wiki/Washington_%28district_de_Columbia%29)[1](https://fr.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi#cite_note-1).

Présentation du film[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&veaction=edit&vesection=1" \o "Modifier la section : Présentation du film) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&action=edit&section=1)]

Le film n'est ni une œuvre [narrative](https://fr.wikipedia.org/wiki/Narration), ni [documentaire](https://fr.wikipedia.org/wiki/Documentaire). Il propose des [images](https://fr.wikipedia.org/wiki/Images) où l’on joue sur les échelles d’espace et de temps pour montrer au spectateur le monde où il vit sous un angle différent, et l’inviter lui-même à conclure dans le sens qu’il jugera bon. On peut considérer ce film par moments comme une description enthousiaste de la[technologie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Technologie), parfois au contraire comme une vive critique de celle-ci. Le réalisateur admet avoir voulu montrer ce qu’il nomme la beauté de la bête[2](https://fr.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi#cite_note-2).

Une chose ne fait pas de doute à la vue du film : la technologie qui, il y a peu (du temps des [Hopis](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hopis), par exemple) n'était qu'utilitaire, est maintenant omniprésente et se développe selon sa logique propre. Une image impressionnante d’une ville vue du ciel à différentes échelles se termine par la [photographie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Photographie) des circuits d’un[microprocesseur](https://fr.wikipedia.org/wiki/Microprocesseur) ; l’image est claire : la population humaine, quand elle est prise dans son ensemble, a (à peu près) autant de liberté d'action que les [électrons](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89lectrons) dans un microprocesseur. Même si l’individu reste libre, son ensemble, lui, ne l’est plus totalement et n’est pas programmé pour l’être. La frénésie de l’activité urbaine (dans la très esthétique séquence *The Grid*, tournée à l’accéléré) alterne avec une image frappante d’ennui et de vide intérieur des individus quand ils ne sont plus en train de produire (séquences passées au ralenti).

Les prophéties Hopis[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&veaction=edit&vesection=2" \o "Modifier la section : Les prophéties Hopis) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&action=edit&section=2)]

Le film se base sur trois prophéties [Hopis](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hopis) annoncées et explicitées dans le générique de fin du film. Ces prophéties permettent de mieux appréhender le film, car il est construit dessus. Les voici dans la langue originale (du film), l'anglais :

1. *If we dig precious things from the land, we will invite disaster.*
2. *Near the Day of Purification, there will be cobwebs spun back and forth in the sky.*
3. *A container of ashes might one day be thrown from the sky which could burn the land and boil the oceans.*

et leur traduction française[3](https://fr.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi#cite_note-3) :

1. Si l'on extrait des choses précieuses de la terre, on invite le désastre.
2. Près du Jour de Purification, il y aura des toiles d'araignées tissées d'un bout à l'autre du ciel.
3. Un récipient de cendres pourrait un jour être lancé du ciel et il pourrait faire flamber la terre et bouillir les océans.

Signification du titre[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&veaction=edit&vesection=3" \o "Modifier la section : Signification du titre) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&action=edit&section=3)]

Voir les explications dans l'article dédié à la [Trilogie des Qatsi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Trilogie_des_Qatsi).

Technique employée[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&veaction=edit&vesection=4" \o "Modifier la section : Technique employée) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&action=edit&section=4)]

Ce film constitue un des premiers usages de l'[intervallomètre](https://fr.wikipedia.org/wiki/Intervallom%C3%A8tre) dans un long métrage, cette technique ayant été auparavant surtout utilisée pour des courts-métrages, dont le célèbre interlude de la [BBC](https://fr.wikipedia.org/wiki/British_Broadcasting_Corporation) [*London to Brighton in Four Minutes*](https://fr.wikipedia.org/wiki/London_to_Brighton_in_Four_Minutes). La technique avait été reprise pour les deux séries [*L'Aventure des plantes*](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Aventure_des_plantes) de [Jean-Marie Pelt](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Marie_Pelt).

Fiche technique[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&veaction=edit&vesection=5" \o "Modifier la section : Fiche technique) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&action=edit&section=5)]

* Réalisation : [Godfrey Reggio](https://fr.wikipedia.org/wiki/Godfrey_Reggio)
* Scénario : [Ron Fricke](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ron_Fricke), [Michael Hoenig](https://fr.wikipedia.org/wiki/Michael_Hoenig), Godfrey Reggio, [Alton Walpole](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Alton_Walpole&action=edit&redlink=1)
* Musique : [Philip Glass](https://fr.wikipedia.org/wiki/Philip_Glass)
* Image : [Ron Fricke](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ron_Fricke)
* Montage : Ron Fricke, Alton Walpole
* Sociétés de production : [IRE Productions](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=IRE_Productions&action=edit&redlink=1) et [Santa Fe Institute for Regional Education](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Santa_Fe_Institute_for_Regional_Education&action=edit&redlink=1)
* Producteurs : [Francis Ford Coppola](https://fr.wikipedia.org/wiki/Francis_Ford_Coppola) ([producteur exécutif](https://fr.wikipedia.org/wiki/Producteur_ex%C3%A9cutif)), Godfrey Reggio ([producteur](https://fr.wikipedia.org/wiki/Producteur_de_cin%C3%A9ma)), [Mel Lawrence](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mel_Lawrence&action=edit&redlink=1), [Roger McNew](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Roger_McNew&action=edit&redlink=1), [T. Michael Powers](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=T._Michael_Powers&action=edit&redlink=1), [Lawrence Taub](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Lawrence_Taub&action=edit&redlink=1), Alton Walpole (producteurs associés)
* Distribution : [New Cinema](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=New_Cinema&action=edit&redlink=1) et [Island Alive](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Island_Alive&action=edit&redlink=1) ([États-Unis](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tats-Unis))
* Format : Couleurs - [1,85:1](https://fr.wikipedia.org/wiki/Formats_de_projection) - [35mm](https://fr.wikipedia.org/wiki/35_mm)
* Durée : 86 minutes
* Pays d'origine :  [États-Unis](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tats-Unis)
* Langue : [Anglais](https://fr.wikipedia.org/wiki/Anglais), [Hopi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hopi_%28langue%29)
* Lieux de tournage :
	+  [États-Unis](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tats-Unis)
* Dates de sortie :
	+  [États-Unis](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tats-Unis) :
		- [1982](https://fr.wikipedia.org/wiki/1982_au_cin%C3%A9ma)
	+  [France](https://fr.wikipedia.org/wiki/France) :
		- [24](https://fr.wikipedia.org/wiki/24_ao%C3%BBt) [août](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ao%C3%BBt_1983) [1983](https://fr.wikipedia.org/wiki/1983_au_cin%C3%A9ma)

Musique[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&veaction=edit&vesection=6" \o "Modifier la section : Musique) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&action=edit&section=6)]

L'ouverture de « The Grid » se caractérise par des notes lentes et tenues jouées par des cuivres. Puis la musique évolue en vitesse et dynamique. À sa vitesse maximale, un [synthétiseur](https://fr.wikipedia.org/wiki/Synth%C3%A9tiseur) joue la ligne de basse en [ostinato](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ostinato). Pour ce choix musical, Philip Glass disait : « J'ai choisi de larges et lents clusters de cuivres ... une vision allégorique de ce qu'il y avait à l'écran ... Ce n'est pas vraiment important que des nuages sonnent comme des cuivres ... mais que le choix de cuivres soit une décision artistique convaincante »[4](https://fr.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi#cite_note-4).

La musique du film devint si populaire que le [Philip Glass Ensemble](https://fr.wikipedia.org/wiki/Philip_Glass_Ensemble) fit une tournée mondiale, jouant devant un écran où était projeté le film *Koyaanisqatsi*.

La bande originale fut publiée en 1983, après la sortie du film. Alors que la musique accompagne l'ensemble du film, la durée de la bande originale n'est que de 46 minutes et ne contient pas l'ensemble des compositions. En 1998, Glass réenregistrera l'album, intitulé *Koyaanisqatsi*, qui sera publié chez [Nonesuch Records](https://fr.wikipedia.org/wiki/Nonesuch_Records). Cet enregistrement contient deux pistes additionnelles et des versions plus longues que dans l'album original.

La version complète de l'enregistrement fut publiée en CD en 2009 sur le label de Glass [Orange Mountain Music](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Orange_Mountain_Music&action=edit&redlink=1)[5](https://fr.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi#cite_note-5).

|  |  |
| --- | --- |
| **Bande originale (1983):**Label [Antilles/Island](https://fr.wikipedia.org/wiki/Island_Records) (46:25)1. "Koyaanisqatsi" – 3:30
2. "Vessels" – 8:06
3. "Cloudscape" – 4:39
4. "Pruit Igoe"  [[*sic*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sic)] – 7:04
5. "The Grid" – 14:56
6. "Prophecies" – 8:10

**Réenregistrement (1998):**Label [Nonesuch Records](https://fr.wikipedia.org/wiki/Nonesuch_Records) (73:21)1. "Koyaanisqatsi" – 3:28
2. "Organic" – 7:43
3. "Cloudscape" – 4:34
4. "Resource" – 6:39
5. "Vessels" – 8:05
6. "Pruit Igoe"  [[*sic*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sic)] – 7:53
7. "The Grid" – 21:23
8. "Prophecies" – 13:36
 | **Bande originale complète (2009):**Label [Orange Mountain Music](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Orange_Mountain_Music&action=edit&redlink=1) (76:21)1. "Koyaanisqatsi" – 3:27
2. "Organic" – 4:57
3. "Clouds" – 4:38
4. "Resource" – 6:36
5. "Vessels" – 8:13
6. "Pruitt Igoe" – 7:51
7. "Pruitt Igoe Coda" – 1:17
8. "Slo Mo People" – 3:20
9. "The Grid – Introduction" – 3:24
10. "The Grid" – 18:06
11. "Microchip" – 1:47
12. "Prophecies" – 10:34
13. "Translations & Credits" – 2:11
 |

Deux de ces morceaux de [Philip Glass](https://fr.wikipedia.org/wiki/Philip_Glass) seront utilisés par la suite dans le film [Watchmen : Les Gardiens](https://fr.wikipedia.org/wiki/Watchmen_%3A_Les_Gardiens) et ajoutés à sa bande originale; il s'agit de "Pruit Igoe" et de " Prophecies"

Contexte : La trilogie des *Qatsi*[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&veaction=edit&vesection=7" \o "Modifier la section : Contexte : La trilogie des Qatsi) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&action=edit&section=7)]

Article détaillé : [Trilogie des Qatsi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Trilogie_des_Qatsi).

Ce film est le premier de la [Trilogie des Qatsi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Trilogie_des_Qatsi), dont la réalisation s’étala sur trois décennies, et qui comporte les films suivants :

* *Koyaanisqatsi*
* [*Powaqqatsi*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Powaqqatsi)
* [*Naqoyqatsi*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Naqoyqatsi)

Notes[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&veaction=edit&vesection=8" \o "Modifier la section : Notes) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&action=edit&section=8)]



[Pruitt-Igoe](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pruitt-Igoe).



Démolition de [Pruitt-Igoe](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pruitt-Igoe) en 1972.

* Le générique de fin crédite, comme inspirateurs, [Jacques Ellul](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Ellul), [Ivan Illich](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ivan_Illich), [David Monongoye](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=David_Monongoye&action=edit&redlink=1), [Guy Debord](https://fr.wikipedia.org/wiki/Guy_Debord) et [Leopold Kohr](https://fr.wikipedia.org/wiki/Leopold_Kohr). En plus, parmi les conseillers du réalisateur on peut trouver [Jeffrey Lew](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Jeffrey_Lew&action=edit&redlink=1), [T.A. Price](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=T.A._Price&action=edit&redlink=1), [Belle Carpenter](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Belle_Carpenter&action=edit&redlink=1), [Langdon Winner](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Langdon_Winner&action=edit&redlink=1), [Cybelle Carpenter](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Cybelle_Carpenter&action=edit&redlink=1) et [Barbara Pecarich](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Barbara_Pecarich&action=edit&redlink=1).
* Bien que non revendiqué par le [situationnisme](https://fr.wikipedia.org/wiki/Situationnisme) en tant que tel, le thème de ce film ainsi que ses allusions répétées au thème de la vie transformée en spectacle telle que décrite longuement par [Guy Debord](https://fr.wikipedia.org/wiki/Guy_Debord) incite à le répertorier comme film d'inspiration situationniste, différent par nature des [films situationnistes](https://fr.wikipedia.org/wiki/Films_situationnistes) proprement dits[[réf. nécessaire]](https://fr.wikipedia.org/wiki/Aide%3AR%C3%A9f%C3%A9rence_n%C3%A9cessaire).
* Des événements survenus dans le monde depuis le tournage (explosion en [1986](https://fr.wikipedia.org/wiki/1986) de la [navette spatiale Challenger](https://fr.wikipedia.org/wiki/Navette_spatiale_Challenger), attentat du [World Trade Center](https://fr.wikipedia.org/wiki/World_Trade_Center) le [11 septembre 2001](https://fr.wikipedia.org/wiki/Attentats_du_11_septembre_2001), guerre du Golfe) interfèrent aujourd’hui fortement avec certaines images du film, lui donnant des connotations qui ne pouvaient pas s’y trouver en [1983](https://fr.wikipedia.org/wiki/1983).
* Une des séquences, intitulée *Pruit-Igoe* *(sic)* décrit les conditions d'habitat dans les cités de logements sociaux construites dans les années 1950. Cette séquence est illustrée par des images du quartier de [Pruitt-Igoe](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pruitt-Igoe), construit en 1954 et démoli à partir de 1972 à [Saint-Louis](https://fr.wikipedia.org/wiki/Saint-Louis_%28Missouri%29) dans le [Missouri](https://fr.wikipedia.org/wiki/Missouri_%28%C3%89tat%29).
* Le thème de la chanson *Earth Song* de [Michael Jackson](https://fr.wikipedia.org/wiki/Michael_Jackson) est basé sur un des thèmes composés par [Philip Glass](https://fr.wikipedia.org/wiki/Philip_Glass). La scène du tracteur qui se trouve dans le clip s'est largement inspirée du film[[réf. nécessaire]](https://fr.wikipedia.org/wiki/Aide%3AR%C3%A9f%C3%A9rence_n%C3%A9cessaire).
* On peut retrouver l'un des morceaux composés par Philip Glass pour le film, *Prophecies*, sur la bande-annonce de[*Watchmen*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Watchmen_%28film%29)[6](https://fr.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi#cite_note-6).
* On peut entendre le thème *Pruit Igoe* dans le jeu vidéo de [*Grand Theft Auto IV*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Grand_Theft_Auto_IV)[7](https://fr.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi#cite_note-7).
* Des images du film ont également été reprises pour le générique des [Racines et des ailes](https://fr.wikipedia.org/wiki/Des_racines_et_des_ailes) sur [France 3](https://fr.wikipedia.org/wiki/France_3)[8](https://fr.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi#cite_note-8).
* On peut trouver des allusions à *Koyaanisqatsi* dans la série *Les Simpson*, saison 21, épisode [*Baiser volé*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Baiser_vol%C3%A9) (lorsque Bart et Homer vont voir un film nommé *Koyaanis-Scratchy*) ainsi que dans la saison 22, épisode [*La Vraie Femme de Gros Tony*](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Vraie_Femme_de_Gros_Tony)[9](https://fr.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi#cite_note-9).

Distinctions[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&veaction=edit&vesection=9" \o "Modifier la section : Distinctions) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&action=edit&section=9)]

* [Mostra de cinéma de São Paulo](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mostra_de_cin%C3%A9ma_de_S%C3%A3o_Paulo) 1984 : prix du public[10](https://fr.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi#cite_note-10)
* Le film a été projeté hors compétition dans la sélection officielle du [festival du film de Berlin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_du_film_de_Berlin) de [1983](https://fr.wikipedia.org/wiki/Berlinale_1983)[11](https://fr.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi#cite_note-11).

***BARAKA (Ron Fricke, 1992)***

***Baraka*** est un film documentaire, sans commentaires, réalisé par [Ron Fricke](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ron_Fricke) et sorti en [1992](https://fr.wikipedia.org/wiki/1992). Sa musique comprend notamment des morceaux de [Michael Stearns](https://fr.wikipedia.org/wiki/Michael_Stearns) et [Dead Can Dance](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dead_Can_Dance). *Baraka* approfondit des thèmes chers à [Ron Fricke](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ron_Fricke) explorés aussi dans [*Chronos*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Chronos_%28film%2C_1985%29), sorti en [1985](https://fr.wikipedia.org/wiki/1985), et dans le film [*Samsara*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Samsara_%28film%2C_2011%29), sorti en [2011](https://fr.wikipedia.org/wiki/2011). Certaines séquences de *Baraka* ont été reprises au début de [*Ultimate Game*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ultimate_Game).

## Synopsis[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&veaction=edit&vesection=1" \o "Modifier la section : Synopsis) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&action=edit&section=1)]

Le film alterne des séquences montrant des paysages naturels et des rites religieux ou spirituels humains, filmés sur les cinq [continents](https://fr.wikipedia.org/wiki/Continent). Au cœur du film, des séquences plus pénibles (accompagnées notamment de morceaux de[Dead Can Dance](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dead_Can_Dance) dont *The Host of Seraphim*) montrent les aspects destructeurs de l'humanité telles la misère ou la guerre. La fin du film revient sur des séquences de spiritualité, notamment une séquence des bains rituels dans le [Gange](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gange), à [Varanasi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Varanasi) en [Inde](https://fr.wikipedia.org/wiki/Inde).

## Fiche technique[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&veaction=edit&vesection=2" \o "Modifier la section : Fiche technique) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&action=edit&section=2)]

* Titre : *Baraka*
* Réalisateur : [Ron Fricke](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ron_Fricke)
* Date de sortie au Canada : 15 septembre 1992 (Festival du film de Toronto)
* Date de sortie en France : 12 janvier 1994
* Durée : 96 minutes
* Format : [70 mm](https://fr.wikipedia.org/wiki/Format_70_mm)
* Producteurs : Mark Magidson, Alton Walpole
* Musique : [Michael Stearns](https://fr.wikipedia.org/wiki/Michael_Stearns), [Dead Can Dance](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dead_Can_Dance)
* Photographie : [Ron Fricke](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ron_Fricke)
* Genre : documentaire

## Lieux de tournage[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&veaction=edit&vesection=3" \o "Modifier la section : Lieux de tournage) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&action=edit&section=3)]

Une autre liste (à peu près complète mais manquant de précision) est décrite sur le site web du film : [Spirit of Baraka](http://www.spiritofbaraka.com/baraka)

### Afrique[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&veaction=edit&vesection=4" \o "Modifier la section : Afrique) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&action=edit&section=4)]

* [Le Caire](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Caire) ([Égypte](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89gypte))
* [Nécropole de Gizeh](https://fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9cropole_de_Gizeh), proche des pyramides de [Gizeh](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gizeh), Le Caire (Égypte)
* [Pyramides](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pyramides_d%27%C3%89gypte) de Gizeh (Égypte)
* Temple de [Karnak](https://fr.wikipedia.org/wiki/Karnak), [Louxor](https://fr.wikipedia.org/wiki/Louxor) (Égypte)
* [Lac Magadi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Lac_Magadi) ([Kenya](https://fr.wikipedia.org/wiki/Kenya))
* Lac [Natron](https://fr.wikipedia.org/wiki/Natron) ([Tanzanie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tanzanie))
* Louxor (Égypte)
* [Mara Kichwan Tembo Manyatta](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mara_Kichwan_Tembo_Manyatta&action=edit&redlink=1) (Kenya)
* [Mara Rianta Manyatta](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mara_Rianta_Manyatta&action=edit&redlink=1) (Kenya)
* [Réserve nationale du Masai Mara](https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9serve_nationale_du_Masai_Mara) (Kenya)
* [Ramesséum](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ramess%C3%A9um) (Égypte)

### Amérique[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&veaction=edit&vesection=5" \o "Modifier la section : Amérique) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&action=edit&section=5)]

* [Îles Galápagos](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%8Eles_Gal%C3%A1pagos) ([Équateur](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89quateur_%28pays%29))
* Cimetière *La Ciudad Blanca* (*The White City*, *La Ville Blanche*), à [Guayaquil](https://fr.wikipedia.org/wiki/Guayaquil) (Équateur)[1](https://fr.wikipedia.org/wiki/Baraka_%28film%29#cite_note-1)
* [Forêt amazonienne](https://fr.wikipedia.org/wiki/For%C3%AAt_amazonienne) ([Brésil](https://fr.wikipedia.org/wiki/Br%C3%A9sil))
* [Rio de Janeiro](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rio_de_Janeiro), [Brésil](https://fr.wikipedia.org/wiki/Br%C3%A9sil)
* [São Paulo](https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Paulo) (Brésil)
* Le peuple des [Kayapos](https://fr.wikipedia.org/wiki/Kayapos) (Brésil)
* [São José do Rio Preto](https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Jos%C3%A9_do_Rio_Preto) (Brésil)
* Favela de [Rocinha](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rocinha) (Brésil)
* [Serra dos Carajás](https://fr.wikipedia.org/wiki/Serra_dos_Caraj%C3%A1s) (Brésil)
* [La Havane](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Havane) ([Cuba](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cuba))
* [New York](https://fr.wikipedia.org/wiki/New_York) ([États-Unis](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tats-Unis))
* [Chutes d'Iguazú](https://fr.wikipedia.org/wiki/Chutes_d%27Iguaz%C3%BA) ([Argentine](https://fr.wikipedia.org/wiki/Argentine))
* [Monument national du Canyon de Chelly](https://fr.wikipedia.org/wiki/Monument_national_du_Canyon_de_Chelly) (États-Unis)
* [Los Angeles](https://fr.wikipedia.org/wiki/Los_Angeles) (États-Unis)
* [Oakland](https://fr.wikipedia.org/wiki/Oakland_%28Californie%29) (États-Unis)
* [Parc national de Mesa Verde](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parc_national_de_Mesa_Verde) (États-Unis)
* [Parc national des volcans d'Hawaï](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parc_national_des_volcans_d%27Hawa%C3%AF) (États-Unis)
* [Parc national de Haleakalā](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parc_national_de_Haleakal%C4%81) (États-Unis)
* [Parc national de Canyonlands](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parc_national_de_Canyonlands) (États-Unis)
* [Mine de charbon Peabody](https://fr.wikipedia.org/wiki/Peabody_Energy_Corporation) (États-Unis)

### Asie[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&veaction=edit&vesection=6" \o "Modifier la section : Asie) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&action=edit&section=6)]

* [Katmandou](https://fr.wikipedia.org/wiki/Katmandou) ([Népal](https://fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9pal))
* [Bhaktapur](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bhaktapur)(Népal)
* [Varanasi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Varanasi) ([Inde](https://fr.wikipedia.org/wiki/Inde))
* [Pékin, Place Tien an Men](https://fr.wikipedia.org/wiki/Place_Tian%27anmen) ([Chine](https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9publique_populaire_de_Chine))
* [Xi'an](https://fr.wikipedia.org/wiki/Xi%27an) (Chine)
* [Rivière Li](https://fr.wikipedia.org/wiki/Li_%28rivi%C3%A8re%29) (Chine)
* Armée de terre cuite du [Mausolée de l'empereur Qin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mausol%C3%A9e_de_l%27empereur_Qin) (Chine)
* Les collines en dents de dragon de la rivière [Li](https://fr.wikipedia.org/wiki/Li_%28rivi%C3%A8re%29) à [Guilin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Guilin) (Chine)
* [Angkor Vat](https://fr.wikipedia.org/wiki/Angkor_Vat) ([Cambodge](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cambodge))
* [Bayon](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bayon_%28Angkor%29) (Cambodge)
* [Phnom Penh](https://fr.wikipedia.org/wiki/Phnom_Penh) (Cambodge)
* [Siem Reap](https://fr.wikipedia.org/wiki/Siem_Reap) (Cambodge)
* [Kowloon](https://fr.wikipedia.org/wiki/Kowloon) ([Hong Kong](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hong_Kong))
* [Bali](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bali) ([Indonésie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Indon%C3%A9sie))
* [Java](https://fr.wikipedia.org/wiki/Java_%28%C3%AEle%29) (Indonésie)
* [Borobudur](https://fr.wikipedia.org/wiki/Borobudur) (Indonésie)
* [Temple de Prambanan](https://fr.wikipedia.org/wiki/Temple_de_Prambanan) (Indonésie)
* [Mosquée Istiqlal](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosqu%C3%A9e_Istiqlal) à [Jakarta](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jakarta) (Indonésie)
* Fabrique de cigarettes [Gudang Garam](https://fr.wikipedia.org/wiki/Kretek) (Indonésie)
* [Yogyakarta](https://fr.wikipedia.org/wiki/Yogyakarta) (Indonésie)
* Temple [Gunung Kawi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gunung_Kawi) (Indonésie)
* [Mur des Lamentations](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mur_occidental) ([Israël](https://fr.wikipedia.org/wiki/Isra%C3%ABl))
* [Église du Saint-Sépulcre](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_du_Saint-S%C3%A9pulcre_%28J%C3%A9rusalem%29), [Jérusalem](https://fr.wikipedia.org/wiki/J%C3%A9rusalem) (Israël)
* [Calcutta](https://fr.wikipedia.org/wiki/Calcutta) (Inde)
* [Madras](https://fr.wikipedia.org/wiki/Chennai) (Inde)
* [Gange](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gange) (Inde)
* [Musée national de l'Inde](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mus%C3%A9e_national_de_l%27Inde&action=edit&redlink=1), [Janpath](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Janpath&action=edit&redlink=1), [New Delhi](https://fr.wikipedia.org/wiki/New_Delhi) (Inde)
* Temple [Ryōan-ji](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ry%C5%8Dan-ji) ([Japon](https://fr.wikipedia.org/wiki/Japon))
* Usine [JVC Victor](https://fr.wikipedia.org/wiki/JVC_Victor) de [Yokosuka](https://fr.wikipedia.org/wiki/Yokosuka) (Japon)
* [Gare de Shinjuku](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gare_de_Shinjuku) (Japon)
* [Hôtel capsule](https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel_capsule) *Green Plaza*, [Shinjuku](https://fr.wikipedia.org/wiki/Shinjuku) (Japon)
* [Mosquée du Shah](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosqu%C3%A9e_du_Shah), dite aussi *Mosquée de l'Imam*, [Ispahan](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ispahan) ([Iran](https://fr.wikipedia.org/wiki/Iran))
* [Mausolée de Shah Cheragh](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mausol%C3%A9e_de_Shah_Cheragh&action=edit&redlink=1)[2](https://fr.wikipedia.org/wiki/Baraka_%28film%29#cite_note-2) et [mosquée Nasir-ol-Molk](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosqu%C3%A9e_Nasir-ol-Molk), [Chiraz](https://fr.wikipedia.org/wiki/Chiraz) (Iran)
* [Everest](https://fr.wikipedia.org/wiki/Everest) (Népal)
* [Ahmadi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ahmadi) ([Koweït](https://fr.wikipedia.org/wiki/Kowe%C3%AFt))
* [La Mecque](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Mecque) ([Arabie saoudite](https://fr.wikipedia.org/wiki/Arabie_saoudite))
* [Istanbul](https://fr.wikipedia.org/wiki/Istanbul) ([Turquie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Turquie))
* [Sainte-Sophie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte-Sophie_%28Constantinople%29) (Turquie)
* [Bangkok](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bangkok) ([Thaïlande](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tha%C3%AFlande))
* Usine NMB de claviers d'ordinateurs, [Bang Pa-In](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=District_de_Bang_Pa-In&action=edit&redlink=1) (Thaïlande)

### Australie[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&veaction=edit&vesection=7" \o "Modifier la section : Australie) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&action=edit&section=7)]

* [Uluru](https://fr.wikipedia.org/wiki/Uluru)
* [Île Bathurst](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%8Ele_Bathurst_%28Australie%29)
* [Parc national de Kakadu](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parc_national_de_Kakadu)
* [Chutes Jim Jim](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Chutes_Jim_Jim&action=edit&redlink=1) (Jim Jim Falls), [parc national de Kakadu](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parc_national_de_Kakadu), [Territoire du Nord](https://fr.wikipedia.org/wiki/Territoire_du_Nord)[3](https://fr.wikipedia.org/wiki/Baraka_%28film%29#cite_note-3)
* [Chutes Twins](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Chutes_Twins&action=edit&redlink=1)
* [Vallée de Kunwarde Hwarde](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Vall%C3%A9e_de_Kunwarde_Hwarde&action=edit&redlink=1)
* [Yellow Water](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Yellow_Water&action=edit&redlink=1)
* [Cooinda](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Cooinda&action=edit&redlink=1)
* [Uluru](https://fr.wikipedia.org/wiki/Uluru)
* [Tribu Tiwi](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Tribu_Tiwi&action=edit&redlink=1), près de la ville de [Darwin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Darwin_%28Australie%29)

### Europe[[modifier](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&veaction=edit&vesection=8) | [modifier le code](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Baraka_(film)&action=edit&section=8)]

* [Cathédrale Notre-Dame de Chartres](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cath%C3%A9drale_Notre-Dame_de_Chartres) ([France](https://fr.wikipedia.org/wiki/France))
* [Cathédrale Notre-Dame de Reims](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cath%C3%A9drale_Notre-Dame_de_Reims) (France)
* [Auschwitz](https://fr.wikipedia.org/wiki/Auschwitz) ([Pologne](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pologne))
* [Basilique Saint-Pierre](https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Saint-Pierre) ([Vatican](https://fr.wikipedia.org/wiki/Vatican))