Document generated on 04/24/2024 6:55 p.m.

24 images

Luc Bourdon

Robert Daudelin and Marie-Claude Loiselle

Number 139, October–November 2008

URI: https://id.erudit.org/iderudit/25302ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Daudelin, R. & Loiselle, M.-C. (2008). Luc Bourdon. *24 images*, (139), 54–59.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Entretien
Luc Bourdon

propos recueillis par Robert Daudelin

photo : Bernard Fougères pour *24 images*

Directeur exécutif du Festival du nouveau cinéma de 2000 à 2003, Luc Bourdon est surtout connu comme vidéaste. Auteur de plus de cinquante œuvres vidéo dans lesquelles le cinéma est fréquemment convoqué (par la présence d'Eddie Constantine, de Serge Daney et de plusieurs cinéastes d'ici), il a également signé des installations. Il nous offre aujourd'hui, avec ***La mémoire des anges***, une œuvre magistrale, fondée sur l'amour et la mémoire d'une ville, véritable voyage entre lieux de réminiscence et territoire rêvé.

D'où vous est venue l'idée de faire un film au moyen d'images d'archives ?

La véritable genèse, je ne peux pas la dater précisément, mais il y a 15 ou 20 ans, j'avais dit à Colette Loumède : « Pourquoi continue-t-on à tourner ? Pourquoi ne se sert-on pas de la multitude d'images et de sons qu'on a produits à profusion et dont on n'utilise qu'une parcelle ? » C'était une boutade, mais l'idée de faire un film uniquement constitué d'archives n'a jamais cessé de m'habiter. C'est cette boutade que Colette m'a rappelée alors qu'elle était productrice à l'ONF et voulait m'y accueillir. Au départ, elle souhaitait que l'on collabore avec l'Institut National de l'audiovisuel en France, avec Radio-Canada, mais très vite, j'ai vu ce qu'il y avait de démesuré à travailler avec autant de titres, alors que les 11 000 du fonds d'archives de l'ONF, c'était déjà énorme – une véritable mine d'or, comme tout fonds d'archives. Pourquoi en rajouter 120 000 autres ? Le fait de m'en tenir aux archives de l'ONF avait aussi l'avantage de m'offrir un matériel assez homogène et qui livrait le portrait d'une société.

Je me suis donc retrouvé dans une petite cellule du sous-sol de l'ONF, comme un moine, à visionner pendant à peu près six mois. Je trouvais étrange d'avoir le titre de « cinéaste en résidence » alors qu'il n'y avait plus aucun cinéaste permanent dans la boîte… mais beaucoup de fantômes ! J'étais un peu comme le dernier des Mohicans, et qui faisait quoi ? Qui revisitait l'ensemble de la collection !

Avec le monteur Michel Giroux, j'ai passé les trois quarts de mon temps à écouter, à fragmenter, à décoder, à nettoyer et à classifier. À chaque fois que nous travaillons ensemble, nous procédons toujours de cette manière. Une fois que ce travail est fait, on sait où sont nos moments forts et c'est un plaisir de pouvoir commencer à jouer avec le matériel. Les vrais problèmes que nous avons eus à résoudre étaient aussi simples en apparence que de trouver la façon de passer de l'hiver à l'été, de

la nuit au jour et celle d'arriver à une progression lente de 1947 à 1967, sans heurt et sans que tout ça s'impose au spectateur de façon trop évidente. Par exemple, après la scène avec Paul Anka, au petit matin, il y a soudainement davantage de circulation, les autos ont changé, ce qu'on entend à la radio a une tonalité différente, et on découvre des images de la construction de la place Ville-Marie, ce symbole de la modernité pour Montréal. Mais ce n'est pas seulement un symbole de modernité, c'est aussi celui d'une ville qui va maintenant se construire en hauteur et où, dès lors, on va raser et cacher tout ce qui est au niveau de la rue.

La première règle que je m'étais fixée était de n'utiliser que du matériel d'archives, y compris pour le son. Ensuite, je ne voulais pas recourir à des extraits de films facilement reconnaissables, ni faire un film qui soit une anthologie des meilleurs moments du cinéma canadien-français, devenu par la suite le cinéma québécois. Je voulais surtout trouver des images d'archives, des chutes de montage, des extraits de films qui étaient inédits, en tout cas à mes yeux. ***La vie heureuse de Léopold Z.***, on connaît. Barbara Ulrich, dès qu'on la voit, on sait de quel film de Groulx il s'agit. J'ai au contraire privilégié les œuvres moins connues, celles des débuts de cinéastes comme Groulx, Jutra, Patry, et suis allé explorer du côté du court métrage de commande, de ces films que les cinéastes n'avaient même pas voulu signer. Je ne voulais pas procéder par citations, mais me servir de ces images pour créer quelque chose d'autre, qui est aussi un hommage à toutes ces œuvres d'une grande qualité.

Et la période qui a été retenue, c'est vous qui en avez décidé?

Les années 1947-1967 sont très séduisantes pour toutes sortes de raisons. Les cinéastes étaient alors très actifs. Ils n'étaient pas en train de débattre de scénarios et de virgules; ils tournaient, leurs sujets étaient précis et ils avaient recours à une méthode que j'ai pu analyser : comme en jazz, il y a toujours dans leurs films un « bridge » avec la foule, une chanson; on utilisait systématiquement la voix off; on montait d'une certaine manière, avec tel type d'ouverture, de fermeture, etc. J'avais là un mode d'emploi systématique avec lequel j'étais pris, mais duquel je devais en même temps me déprendre. J'ai éliminé les voix off, tout en conservant les chansons, les musiques qui, souvent, étaient intéressantes et qui sont devenues fondamentales dans le film, avec cette idée de faire apparaître les interprètes à l'écran. Les passages avec Oscar Peterson, Raymond Lévesque ou Stravinski devenaient des moments importants et sont parmi les éléments qui constituent la colonne vertébrale du film. À un moment donné, quand on me demandait ce que je cherchais, je répondais que je voulais faire un *musical*.

On a beau dire qu'il s'agit d'un film sur Montréal,* La mémoire des anges *est en fait une célébration extraordinaire du cinéma. Et ce qu'on sent aussi, c'est le plaisir que les cinéastes de cette période avaient à faire des films. C'est immédiatement perceptible et le montage sert très bien cet aspect-là.

Ç'a été un privilège de pouvoir regarder tant de films et d'y trouver une telle qualité photographique : qualité des lentilles, qualité des procédés de développement, des pellicules noir et blanc! Par contre, on réalise qu'il y avait des problèmes sonores évidents, que nous avons pu contourner grâce à l'existence d'une banque d'archives sonores qui nous a été très précieuse.

On trouve aussi dans votre film des mouvements d'appareil d'une complexité stupéfiante, alors qu'on est bien loin de l'époque de la Louma et de tout ce qui est apparu récemment pour faciliter les déplacements de caméra... On voit que les caméramen fonçaient et étaient prêts à essayer beaucoup de choses.

Ils inventaient aussi. Dans certains textes que j'ai proposés aux deux comités du programme de l'ONF, on en était venu, un peu à notre corps défendant, à vouloir analyser ce qui s'est passé dans la période cruciale que sont les années 1965 à 1969. Mais lorsque je suis arrivé à la période de ce «grand cri» – qui est une époque de transformation où l'on a cherché à briser le carcan onéfien –, j'ai réalisé que cette période m'apparaissait mièvre. On ne trouve plus la même qualité de caméra, puisque ce n'était plus ça qui était important, mais la recherche – impératifs probablement dictés par la quantité de restrictions liées à la commande qu'on passait aux cinéastes. À mes yeux, la liberté qu'on trouve dans ces films n'était plus intéressante. Avec le 16 mm, la caméra portée à l'épaule, on était soudainement préoccupé surtout par le discours et la provocation. On s'est aussi mis à tourner beaucoup plus de fictions et l'impact de la Nouvelle Vague, avec tous ses tics, était évident : on les utilisait à profusion. Ce pourrait être l'objet d'un autre film : partir de 1957 jusqu'à 1987, pour voir comment un basculement s'effectue à un moment donné.

En travaillant sur les années 1947 à 1967, j'ai découvert une période très séduisante par les procédés de filmage et d'enregistrement – je n'étais pas face à une matière où tout semblait déjà figé –

Source : Office national du film du Canada

et j'ai aussi découvert un Montréal que je ne connaissais pas. Ça me révolte de voir qu'on résume toujours l'histoire du Québec avec]les mêmes phrases. Je n'en peux plus d'entendre René Lévesque dire : «Je pense que je n'ai jamais été aussi fier d'être québécois». J'ai également l'impression, après avoir vu plusieurs documentaires ou émissions télé où l'on retrace l'évolution du théâtre, par exemple, ou du cinéma, qu'on en revient à peu près tout le temps aux mêmes documents d'archives, aux mêmes phrases-clés, comme si l'histoire se résumait à cela.

Alors que Michel Giroux et moi cherchions des images inédites, Don McWilliams nous a dit un jour : «J'ai une bobine de quelque chose qui pourrait peut-être vous intéresser». On a alors découvert une copie de travail 16 mm tout écorchée du film qui avait été tourné sur le projet Jeanne-Mance, un des projets-clés de l'administration Drapeau. On s'est tout de suite mis à explorer toutes ces chutes non cataloguées, qui étaient pour nous très excitantes, parce qu'on était vraiment devant de l'inédit. Ces images sont celles de la fin du film, où l'on voit le quartier qui a été démoli pour faire place aux habitations Jeanne-Mance. Dans ce cas, on a mis de côté le son et la musique pour simplement construire une séquence en partant des chutes de tournage. Le simple fait de donner à voir ces images qui ont passé bien près de disparaître à tout jamais, de les avoir véritablement déterrées du cimetière pour leur redonner vie, tout en redonnant vie à un quartier dont il ne reste rien, est pour moi extraordinaire.

Parmi les lieux que vous avez recréés, la séquence du port au début du film est très impressionnante. Les Montréalais sont très peu conscients de la vie portuaire de leur ville, même si, bien sûr, cette vie n'est plus aujourd'hui ce qu'elle était dans

Parcours d'un artiste hors norme

C'est un paradoxe que les gens de cinéma m'aient toujours vu comme un vidéaste et n'aient jamais trop regardé ce que je faisais, parce qu'ils ne traversent pas facilement la barrière, alors que les gens de la vidéo considèrent que je ne fais pas de la vidéo mais du cinéma. J'ai toujours été entre les deux et c'est ce que j'aime... parce que j'ai la paix ! Je n'ai jamais voulu avoir à me colleter avec tout ce que l'industrie du cinéma charrie, mais le cinéma a toujours été présent dans mes œuvres. À la mort de Serge Daney, j'avais fait une installation dans une galerie d'art qui n'était constituée que d'images d'archives accompagnées d'un propos cinématographique lu par Marie Cardinal et Gilles Arteau. À 14, 15 ans, j'étais projectionniste au cinéma Élysée et je le suis demeuré pendant sept ans. Mon école, c'est là que je l'ai faite. C'étaient les bonnes années de l'Élysée, et les films des grands cinéastes, je les ai découverts là, en les voyant et revoyant avec un plaisir immense, parfois durant six mois comme ***Vérités et mensonges*** d'Orson Welles, ***Violence et passion*** de Visconti. Ensuite, j'ai commencé à travailler au Festival du nouveau cinéma comme chef projectionniste, tout en faisant déjà du cinéma. Rapidement, j'ai eu du mal à fonctionner avec la pression économique qui accompagne le cinéma, alors, quand la vidéo est arrivée, j'ai trouvé là un média léger, économique, qui offre beaucoup d'espace de liberté et où je n'avais pas de problèmes avec les syndicats...

Comme je venais moi-même du cinéma, ça m'embêtait de voir les gens de cinéma se sentir quasiment menacés par ce nouveau média. J'ai un jour demandé à Claude Chamberlan pourquoi le festival diffusait de la vidéo, tout en ayant l'air de ne pas en vouloir, en la présentant presque dans les corridors. Il m'a répondu : « Si tu trouves que ce n'est pas correct, fais-le toi-même », et c'est ce que j'ai fait...

Source : Office national du film du Canada

Un autre espace boudé par le milieu du cinéma, c'est celui des œuvres documentaires pour la télé, avec un formatage très précis. Pour moi, répondre à ce genre de commande, c'est un peu comme faire mes gammes : pouvoir m'immerger dans un milieu en ayant des moyens pour la recherche, tout en étant payé... J'ai fait plusieurs films de commande comme ça : sur la construction de la Grande Bibliothèque, l'École nationale de théâtre, le rapport des francophones hors Québec aux Québécois (***Le Québec vu par...***) et je viens d'en finir un autre sur le Conservatoire d'art dramatique. Depuis que j'ai quitté mon poste de directeur du Festival du nouveau cinéma, j'ai fait pas mal de choses qui sont de l'ordre de la commande, au même titre que les cinéastes de l'ONF l'avaient fait à l'époque, mais dans un contexte très différent, bien sûr. Et je vous avouerai que si je pouvais faire chaque année un documentaire pour la télé, je serais très heureux, parce que l'espace de recherche et de production que cela m'offre me va très bien, puisque je n'ai pas le « syndrome » de l'auteur. Je trouve qu'on en est venu à donner beaucoup d'importance à cette notion d'auteur. Le cinéma est un art d'équipe, et la période couverte par ***La mémoire des anges*** le montre très bien...

Source : Office national du film du Canada

les années 1950. En allant chercher dans des matériaux de sources très différentes – en mélangeant même de façon tout à fait réussie la couleur et le noir et blanc – vous arrivez à faire revivre la vie du port.

Pour moi, le port de Montréal est un objet de fascination. Je l'ai toujours visité en imaginant la vie qui avait existé là. J'ai un amour pour la ville, mais aussi pour son architecture, même si elle écorche souvent l'œil. Pour moi, ouvrir avec des images du port, entrer dans la ville par sa voie fluviale, c'était très significatif et ce choix a tout déterminé.

Par ailleurs, l'idée de jouer avec une alternance de plans couleur et de plans noir et blanc était inscrite dès le départ dans la conception du film. Les cinéastes de l'Office ont beaucoup utilisé ce procédé-là, Groulx en tête. Dans ***Un jeu si simple***, par exemple, un joueur filmé en noir et blanc lance la rondelle et le joueur qui la reçoit est en couleur. Le travail de montage chez Groulx est fascinant et, en démontant des séquences de certains de ses films, mon monteur et moi n'en revenions tout simplement pas de voir combien cette façon de travailler était avant-gardiste et le demeure encore aujourd'hui. Il y a des choses que nous n'avons même pas osé défaire, parce que ça nous aurait semblé sacrilège et parce que bien des années avant nous, Groulx nous dépassait déjà. En les défaisant et en les reconstruisant, on n'aurait pu que les altérer.

Une des grandes qualités du film, c'est d'avoir réussi à nous faire décoller de la réalité mesurable pour nous orienter vers une lecture moins systématique des documents utilisés. Une des explications que je trouve à cette réussite, outre le montage dont vous avez parlé, c'est l'usage du fondu qui revient régulièrement. Dès le début, il y a comme un espace de rêve qui s'ouvre au spectateur.

La règle numéro un du montage était de ne jamais reproduire une séquence telle qu'elle avait été montée. On s'assurait au départ de bien défaire les morceaux de façon à voir clairement chacun d'entre eux séparément, afin d'arriver ensuite à construire une nouvelle figure. La deuxième chose importante était de pouvoir créer des espaces-temps et, pour ça, il fallait avoir accès à un grand nombre de sources. Parfois, dans une séquence d'une minute, les sources peuvent provenir de huit films différents, mais l'on passe de l'une à l'autre dans une même unité de temps. Ça m'amusait de pouvoir réunir ainsi dix années en une minute.

L'autre dimension ludique du film se situe dans l'aspect « chronique » que j'ai voulu lui donner, procédé très prisé par les cinéastes de l'époque et qui m'intéressait. Et c'est là qu'on se rend compte qu'une chose qu'on ne peut plus faire au Québec aujourd'hui, c'est filmer le quidam. C'est un vrai scandale et personne ne bouge! L'affaire Duclos, c'est un drame. Moi, je rêve que des gens se reconnaissent dans les images d'archives que j'ai utilisées, qu'ils me poursuivent en justice et qu'on retourne devant les tribunaux pour invalider cette loi scandaleuse qui fait qu'on ne peut plus filmer les gens dans la rue[1]. La porte est ouverte. S'il vous plaît, poursuivez-nous! À l'époque, une profusion de plans de Montréal ont été tournés. Il y avait ce temps de pause dans les films où, pour leur donner du souffle, les cinéastes s'amusaient par un effet de montage à montrer la vie quotidienne des ouvriers ou l'activité du centre-ville de Montréal,

par exemple. Toutes ces images pour moi, c'était du bonbon. S'il peut y avoir des jeunes qui sont intéressés autant que j'ai pu l'être par l'histoire de ma ville, et que, par ce film, ils puissent découvrir un monde qui leur était inconnu ; si d'autres gens plus âgés y trouvent des réminiscences de leur passé, pour moi le rendez-vous serait réussi.

Ce qui m'a toujours fasciné en regardant des images d'archives, c'est de voir une belle jeune fille ou un homme avec une expression particulière, et de me demander, alors que ces images ont été filmées il y a cinquante ans, où est cette femme aujourd'hui, qui, si elle vit encore, doit avoir 75 ans, ou de me dire que cet homme n'existe plus. On regarde des gens qui, pour la plupart, ne sont plus. Et dans ce processus qui nous conduit à accepter que nous allons faire partie de tous ces gens qui sont disparus, il y a aussi un phénomène d'accompagnement. Pour moi, les gens qui m'ont quitté, contrairement à ce que je pensais avant qu'ils ne décèdent, sont encore plus présents qu'avant : par leurs principes, par leur regard. Notre père, notre mère, ce n'est pas parce qu'ils sont décédés qu'ils ne sont plus là. Ils sont même infiniment plus présents dans notre mémoire, dans nos souvenirs. C'est peut-être un peu «catho» comme idée, mais pour moi, tous ces disparus deviennent un peu nos anges. Ces quidams qu'on voit à l'écran étaient tous les proches de quelqu'un. En fait, les anges du titre de mon film font autant référence aux gens qui apparaissent dans les films qu'aux œuvres et aux cinéastes qui les ont réalisées. Et ces cinéastes sont de fabuleux anges!

Source : Office national du film du Canada

1. Cette loi oblige les réalisateurs à faire signer une quittance à quiconque apparaît à l'écran et qui n'est pas lié par contrat à la production.

Transcription : Marie-Claude Loiselle