

Luc Bourdon. Jouer avec les images et les sons

Luc Bourdon. Playing with Images and Sounds

Nicole Gingras

Number 118, Fall 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/97168ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gingras, N. (2021). Luc Bourdon. Jouer avec les images et les sons / Luc Bourdon. Playing with Images and Sounds. *Ciel variable*, (118), 66–73.



PAGES 66 À 69
La mémoire des anges, 2008

PAGES 70 À 73
La part du diable, 2017
Office national du film du Canada /
National Film Board of Canada

LUC BOURDON

Jouer avec les images et les sons

UN ENTRETIEN DIRIGÉ PAR NICOLE GINGRAS

Figure majeure de l'art vidéographique et du cinéma au Canada, Luc Bourdon a travaillé avec différents organismes indépendants au Québec, dont Vidéographe, Productions Réalisations Indépendantes de Montréal (PRIM), le Cinéma Parallèle et le Festival du nouveau cinéma de Montréal. Depuis les années 1980, il a réalisé une cinquantaine d'œuvres – documentaires, fictions, expérimentations –, plusieurs d'entre elles prenant pour sujet les arts et la culture, tout en accordant une place importante à l'histoire et à la mémoire. En 2021, à partir de la collection du Vidéographe qui célébrait son 50^e anniversaire, il a élaboré *Les Vidéographes*, une série de programmes diffusés pendant un an au Québec, au Canada et sur la scène internationale. Elle a servi de prétexte à cette discussion autour de la vidéo, du cinéma, de l'écriture, du montage.

NICOLE GINGRAS : Quel a été ton tout premier contact avec la vidéo?

LUC BOURDON : Techniquement, c'est en 1975 : à mon école secondaire, je tourne une première fois en vidéo, avec l'aide d'un kit

Playing with Images and Sounds

AN INTERVIEW BY NICOLE GINGRAS

A major figure in video art and film in Canada, Luc Bourdon has worked with various independent organizations in Quebec, including Vidéographe, Productions Réalisations Indépendantes de Montréal, Cinéma Parallèle, and the Festival du nouveau cinéma de Montréal. Since the 1980s, he has produced some fifty works – documentary, fiction, experimental – many of which are on arts and culture, and all of which feature the themes of history and memory. In 2021, he delved into the collection at Vidéographe, which was celebrating its fiftieth anniversary, to make *Les Vidéographes*, a series of programs broadcast over a one-year period in Canada and internationally. The series served as a pretext for this conversation about video, film, writing, and film editing.

Portapak. Toutefois, ma véritable rencontre avec la vidéo se produit une journée d'été de 1982 alors que je la passe à filmer une lettre vidéo dédiée à un artiste parti vivre à Paris. En soirée, je me glisse dans la salle de montage du Vidéographe et peaufine ma lettre jusque tard dans la nuit. La lettre fait 20 minutes. Cette nuit-là, je me souviens d'avoir découvert la liberté du médium vidéo, face à un outil qui permet de regarder autrement et de capter le temps d'une autre manière. La possibilité de dire « je vois » et de jouer avec les images et les sons.

N.G. : S'adresser à une personne à distance, établir un lien intime avec l'autre grâce aux mots sont des stratégies qui caractériseront tes œuvres. Parle-moi de cet intérêt.

L.B. : J'ai toujours aimé les mots. Je les ai aimés pour leur sonorité, leur originalité, leur pouvoir d'évocation. J'ai aimé les voix qui redonnent toute la grâce aux mots, par exemple celles de Luc Caron, de Jean-Pierre Ronfard, de Marie Cardinal récitant leurs textes.

Je lis au quotidien depuis l'âge de sept ans alors que mon père a mis *La Presse* devant moi en me disant qu'il était temps de savoir ce qui se passait dans le monde. J'aime écrire des lettres, des correspondances vagabondes et nomades, des carnets de voyage ou de nombreux textes dans la marge de mon ordinateur. Je prends soin de répondre à mes courriels comme s'il s'agissait de télégrammes à bien formuler. Je suis un artisan d'images en mouvement qui a dû écrire pour expliquer et valider ses idées de création.

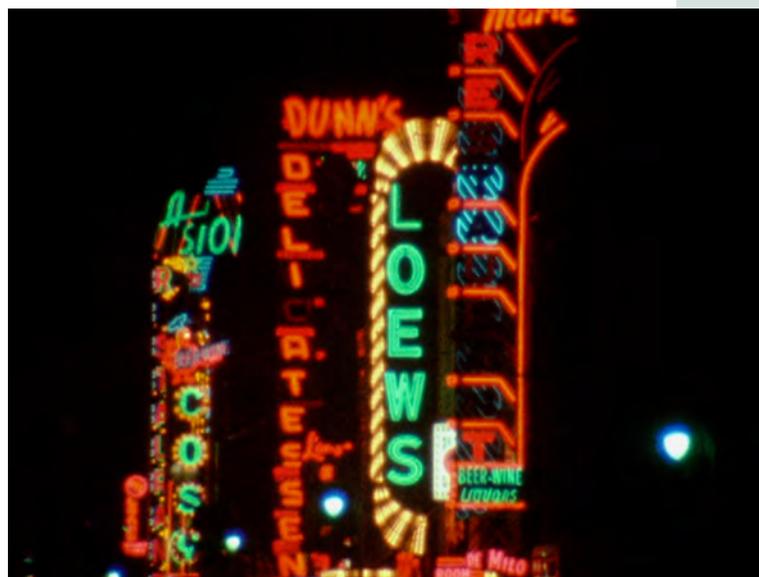
N.G. : De 1980 à 1995, ce sont tes années vidéo : œuvres courtes, narratives, exploratoires, teintées de romantisme ou de lyrisme, avec une touche autobiographique. Rétroactivement, *Plan de fuite* (1995) annonce ta transition de l'art vidéo vers le cinéma. Alors que la décennie suivante sera habitée par le cinéma.

L.B. : J'ai du mal à me situer par rapport à ce que j'ai fait. Heureusement, j'ai croisé les productions du Vidéographe lors du projet de commissariat pour son 50^e anniversaire et j'y ai regardé mes œuvres de biais. Mes créations des années 1980 à 1995 sont souvent filmées en une seule journée, ou au fil des jours, avec le désir de jouer avec l'immédiateté, l'instantanéité et la liberté de création de la vidéo. De cette époque, j'apprécie *The Story of Feniks and Abdullah* (1988), lettre-vidéo¹ sur une relation amoureuse empreinte d'une candeur et d'une naïveté que je ne peux renier. *Plan de fuite*, c'est effectivement la dernière œuvre de type art vidéo que j'ai réalisée, bien qu'elle soit tournée en grande partie en 35 mm. C'est la fin d'une période sans savoir ce qui s'annonce.

De 1996 et jusqu'en 2003, ce sont mes années au Festival du nouveau cinéma et des nouveaux médias et au complexe Ex-Centris. En 2005, je franchis une autre étape, en commençant *La mémoire des anges* (2008), mon premier long métrage – une production qui exigera plus de souffle et de recherche que les précédentes.

N.G. : Parlons de *La mémoire des anges*, film de montage réalisé à partir des archives de l'Office national du film du Canada (ONF). Comment entreprend-on un projet dont la matière première est l'histoire du cinéma au Québec?

L.B. : La productrice Colette Loumède m'invite en 2005 à développer une réalisation documentaire non traditionnelle. Nous discutons alors d'un film sans tournage, qui aurait le potentiel





NICOLE GINGRAS: What was your first contact with video?

LUC BOURDON: Technically, it was in 1975: I shot my first video at high school using Portapak equipment. But my first real encounter with video took place one summer day in 1982, which I spent shooting a video letter dedicated to an artist who had left to live in Paris. In the evening, I slipped into the editing suite at Vidéographe and stayed until late at night refining my letter. It was twenty minutes long. I remember that night as being when I discovered the freedom of video as a medium, a tool that makes it possible to look in different ways and capture time by other means: the potential of saying “I see” and playing with images and sounds.

N.G.: Speaking to someone who’s far away and establishing a close connection through words are both strategies that characterize your works. Tell me about that interest.

L.B.: I’ve always loved words. I love them for their sound, their originality, their evocative power. I love the voices that endow words with grace, such as the voices of Luc Caron, Jean-Pierre Ronfard, and Marie Cardinal reading their texts aloud.

I’ve read every day since I was seven, when my father put the newspaper *La Presse* in front of me and told me that it was time to know what was going on in the world. I love writing letters, wandering and nomadic correspondences, travel logs, and many notes in the corners of my computer screen. I take care to answer my emails as if they were telegrams to be carefully composed. I’m a craftsman of images in movement who has had to write to explain and validate his creative ideas.

N.G.: Your video-making years were from 1980 to 1995: short, narrative, exploratory works infused with romanticism or lyricism, with an autobiographical touch. In retrospect, *Plan de fuite* (1995) marked the beginning of your transition from video art to film, which dominated the following decade.

L.B.: I have trouble situating myself with respect to what I’ve done. Fortunately, I happened upon the Vidéographe productions when I was curator of the project for its fiftieth anniversary, and I got to look at my works from a different angle. Most of my productions from 1980 to 1995 were filmed in a day or two, as I wanted to play with the immediacy, instantaneity, and creative freedom that video provided. From that time, I appreciate *The Story of Feniks and Abdullah* (1988), a video letter¹ about a love affair imbued with undeniable candour and naiveté. *Plan de fuite* was indeed the last “art video” that I made, even though much of it was shot in 35 mm. It was the end of one period without knowing what would come next.

I spent from 1996 to 2003 at the Festival du nouveau cinéma et des nouveaux médias and the Ex-Centris complex. In 2005, I entered another stage by starting *La mémoire des anges* (2008), my first feature-length film – a production that would require more energy and research than the previous ones.

N.G.: Let’s talk about *La mémoire des anges*, a montage film produced from the archives of the National Film Board (NFB). How does one approach a project the raw material for which is the history of film in Quebec?

L.B.: In 2005, the producer, Colette Loumède, asked me to develop a non-traditional documentary production. We talked about a film without shooting, which would have the potential to reveal a little-used heritage by exploring the field of audiovisual archives – doing

de révéler un patrimoine peu utilisé, en explorant le champ que représente le domaine des archives audiovisuelles. Faire du neuf avec du vieux à l'ère du remix numérique.

À l'automne 2005, je parcours la collection de l'ONF avec l'aide des cassettes VHS de la vidéothèque. Le premier film que j'y visionne a pour titre *Les Borges* (1978) de Marilú Mallet: un portrait de la famille portugaise qui habitait la maison où je vis alors (et encore aujourd'hui). J'y découvre des séquences sur le passé de cette habitation qui m'est chère. Au fil des cassettes, je découvre un Montréal que je ne connais pas: celui de mes parents des années 1940 et 1950, celui de mon enfance des années 1960 et de mon adolescence des années 1970. Je croise un cinéma riche de traditions et d'expérimentations qui passent admirablement bien le temps. Je cherche les petits bijoux qui se cachent entre deux séquences, entre deux plans. Je monte en deux semaines une maquette de 30 minutes avec la collaboration de Michel Giroux. Le résultat est probant et permet de passer à l'étape suivante.

Au printemps suivant, la période de recherche et de scénarisation débute: neuf mois à visionner des films de tous types. J'y découvre le sujet, une collection de lieux, de scènes de la vie quotidienne et de chansons interprétées par des artistes du cinéma

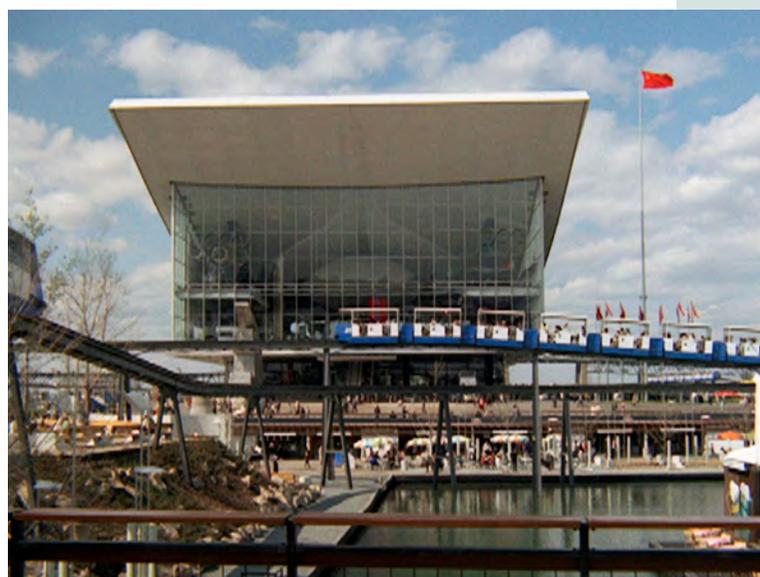
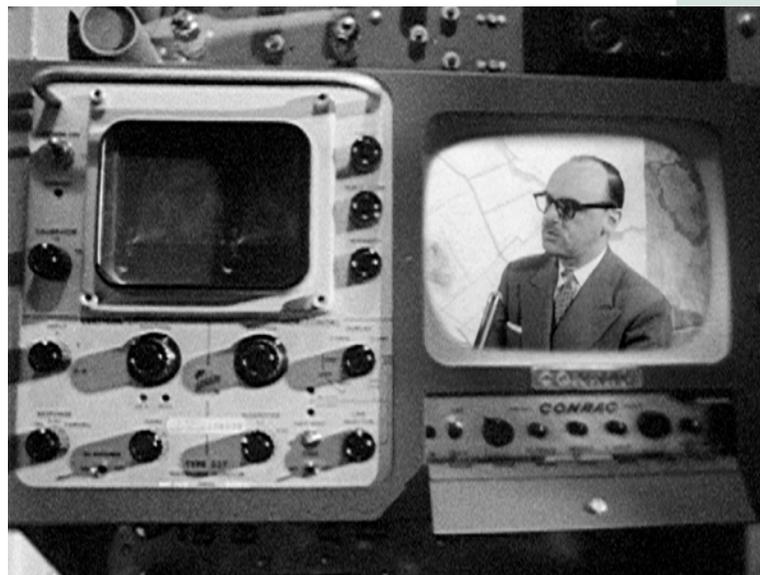
À la fin de la période de recherche, je parcours des chutes des productions conservées aux archives: des images sans son révélant une cinématographie filmée méticuleusement et un passé fascinant.

Je prends note de mes trouvailles en sachant que ce que je découvre sera ce que j'ai à faire découvrir.

et de la scène. Comme boussole, j'utilise les deux bouquins publiés pour les 50 ans de l'ONF, réunissant les titres réalisés entre 1939 et 1989. À la fin de la période de recherche, je parcours des chutes des productions conservées aux archives: des images sans son révélant une cinématographie filmée méticuleusement et un passé fascinant. Je prends note de mes trouvailles en sachant que ce que je découvre sera ce que j'ai à faire découvrir.

En 2007, j'amorce avec Michel Giroux la production d'un film à concevoir en salle de montage. Film par film, nous découpons chacune des séquences, des chansons, des musiques, chacun des dialogues, des sons d'ambiance et des plans retenus de 200 titres. Une fois ce découpage terminé, le travail de création de nouvelles séquences mettant en scène des plans d'une ville, sa population et ses vedettes peut se mettre en marche. Le film émerge et devient un objet identifiable qu'il faut faire vivre au bon rythme. Puis arrive le moment où il n'y a plus rien à dire ni à faire avec ce matériel. Des extraits de 120 films sont prêts pour la prochaine étape, celle du montage image final, à partir des négatifs de chacune de ces 120 productions.

Le montage image final terminé, on passe au montage sonore, réalisé par Sylvain Bellemare et Frédéric Cloutier: une création sonore basée strictement, comme pour les images, sur la récupération d'archives (sans l'ajout de bruitage ou d'enregistrements autres que ceux qui sont disponibles dans la collection de l'ONF).





something new with something old in the era of the digital remix. In fall 2005, I went through the NFB collection by viewing VHS cassettes from the video library. The first film I watched was Marilú Mallet's *Les Borges* (1978), a portrait of the Portuguese family that had lived in the house I was living in (and where I still live today). In it, I discovered sequences about the history of my beloved dwelling. Through the videocassettes, I discovered a Montreal that I didn't know: that of my parents in the 1940s and 1950s, that of my childhood in the 1960s, and that of my adolescence in the 1970s. I came across a body of film rich in tradition and experimentation that has stood the test of time remarkably well. I was looking for little gems hidden between two sequences, between two shots. Over two weeks, I edited together a thirty-minute rough cut with the help of Michel Giroux. The result was convincing enough to open the door to the next step.

The following spring, the period of research and scriptwriting began: nine months of viewing films of all sorts. That was when I discovered the subject: a collection of places, scenes of daily life, and songs performed by film and theatre artists. My compass was the two books published for the NFB's fiftieth anniversary, which brought together titles produced between 1939 and 1989. At the end of the research period, I went through the production outtakes preserved in the archives: images without sound revealing carefully

At the stage of the creative process in the editing suite, there isn't much difference between working with one's own images and with those made by others. The big difference is at the level of ideation of the research and writing a shooting script.

filmed cinematography and a fascinating past. I took note of these finds, knowing that what I was discovering was what I would have others discover.

In 2007, Michel Giroux and I began production on a film to be designed in the editing room. Film by film, we cut out each of the sequences, songs, music, pieces of dialogue, ambient sounds, and shots selected from two hundred titles. Once we had finished this preliminary cut, the work of creating new sequences featuring the shots of a city, its people, and its stars began. The film emerged and became an identifiable object that had to be brought to life at the right pace. Then the moment came when there was no longer anything to say about or do with this material. Excerpts from a hundred and twenty films were ready for the next step: the final visual edit, from the negatives of each of the productions.

Once the final visual edit was complete, we turned to the sound editing, done by Sylvain Bellemare and Frédéric Cloutier: a soundtrack created strictly, in a process like the images from the films, on audio harvested from the archives (without the addition of sound effects or recordings other than those available in the NFB collection). The envelope of sounds created provided the skin for the body of an impressionistic film full of songs, music, and images.

N.G.: And in 2014, your exploration of the NFB archives continued when you began to work on *La part du diable* (2017).

L.B.: Yes, *La part du diable* was the follow-up to the first montage

L'enveloppe de sons créée a permis de donner un épiderme au corps d'un film impressionniste tout en chansons, en musique et en images.

N.G. : Et en 2014, ton exploration des archives de l'ONF se poursuit en amorçant la réalisation de *La part du diable* (2017).

L.B. : En effet, *La part du diable* est la suite du premier film de montage réalisé à l'ONF. Rebelote avec trois ans de création en suivant la recherche, le montage, la finition et la diffusion d'un essai qui aborde les années 1970, celles que j'avais vécues incidemment.

N.G. : J'aime penser ces deux longs métrages comme des œuvres créées à partir d'images trouvées. Comment un cinéaste travaille-t-il avec les images des autres ?

L.B. : J'ai fait plusieurs films avec l'aide d'archives : des courts, des commandes, des bandes-annonces, des installations. Créer avec les images des autres implique une attitude de respect face au résultat d'un tournage – une création originale – dont tu n'es pas le concepteur, respect qui s'accompagne de la responsabilité de ne pas trahir les intentions de l'auteur.e. Cette responsabilité existe aussi lorsque je tourne et monte un documentaire qui nécessite la participation, la parole et les opinions des autres.

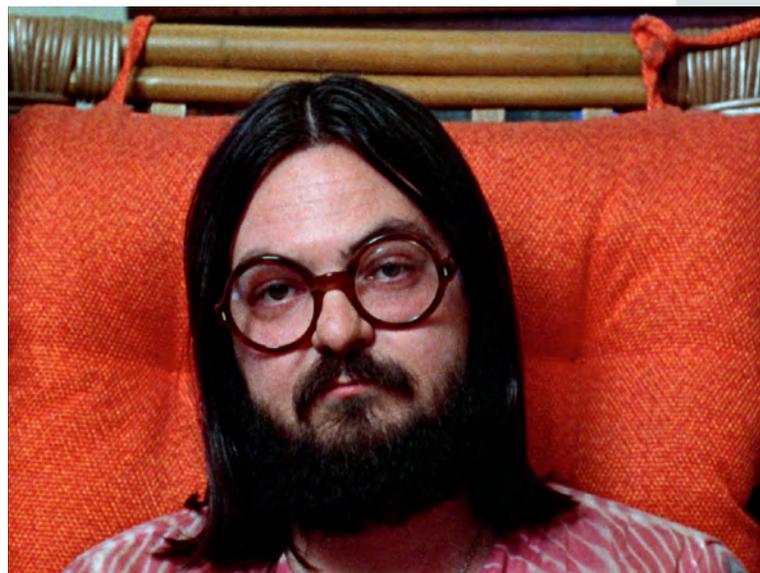
Il y a aussi une posture aisée à prendre : celle de rendre hommage à des images et des sons et, ainsi, valoriser le travail des équipes qui les ont tournés, conceptualisés, sonorisés ou produits. Cela dit, à l'étape du processus de création en salle de montage, il n'y a pas beaucoup de différence entre travailler avec ses images ou celles des autres. La grosse différence se situe au niveau de l'idéation du travail de recherche et de la rédaction d'une proposition de tournage. Le scénario s'avère être une carte pour naviguer tout au long du processus. Le travail avec les archives comporte plus d'improvisations, car il bénéficie d'une proposition de départ plus libre, plus large, qui tend à explorer le sujet.

N.G. : J'ai évoqué ton attachement presque amoureux aux mots. À la réalisation de ces deux longs métrages, comment as-tu réussi à tenir à distance la matière-mot ?

L.B. : Dans *La part du diable*, il y a une séquence de mots à l'écran, autour d'une légende amérindienne. C'est l'exception qui confirme la règle. Je suis d'ailleurs peu satisfait de cette séquence qui ralentit le rythme et oblige le public à lire un texte, provoquant un effet de cassure.

Dans les œuvres des années 1980 et jusqu'à *Plan de fuite*, j'utilise du texte sur les images ; elles deviennent un support pour y déposer mots et phrases. Les expérimentations d'un art vidéo foisonnant découvert lors de festivals m'ont influencé. Je pense, entre autres, à *Happenstance* (1982) de Gary Hill, dans laquelle se déploie tout ce jeu des mots à l'écran. Ou à *So Is This* (1982) de Michael Snow, qui demeure l'une des œuvres de fiction les plus fortes qu'il m'a été donné de croiser. Ce film sans images et sans sons, ce mot à mot captive peu à peu notre imaginaire et nous permet de construire un monde à soi.

Les expérimentations des artistes de l'art vidéo et du cinéma expérimental ont influencé, par la bande, l'évolution du langage audiovisuel et fait exploser la notion d'images en mouvement. En réalisant des documentaires, j'ai abandonné l'emploi de mots à l'écran pour me concentrer sur la tradition orale, le récit, l'entrevue, le témoignage d'êtres vivants à l'écran. J'ai expérimenté la forme





film made at the NFB. The whole process began again: three years of creation following research, then editing, finishing, and distribution of an essay covering the 1970s – a decade that, incidentally, I experienced.

N.G.: I like to think of these two feature-length films as works created from found images. How does a filmmaker work with images made by others?

L.B.: I've made several films using archives: shorts, commissions, trailers, installations. To create with images made by others involves an attitude of respect toward the result of a film – an original creation – that you didn't conceive, accompanied by the responsibility of not betraying the author's intentions. This responsibility also exists when I shoot and edit a documentary that necessitates the participation, words, and opinions of others.

There is also an easy position to take: that of paying tribute to images and sounds and, thus, to highlight the work of the teams that shot, conceptualized, made the soundtrack for, or produced them. That being said, at the stage of the creative process in the editing suite, there isn't much difference between working with one's own images and with those made by others. The big difference is at the level of ideation of the research and writing a shooting script. The scenario proves to be a map for navigating throughout the process. The work with archives involves more improvisation, as the opening concept can be freer, broader, tending toward exploration of the subject.

N.G.: I've mentioned your rather passionate attachment to words. When you made these two feature-length films, how did you manage to keep words as a material at a distance?

L.B.: In *La part du diable*, there is a sequence of words on the screen, around an Indigenous legend. It's the exception that proves the rule. In fact, I wasn't all that happy with this sequence, which slows the pace and forces the audience to read a text, causing a break in the action.

In the works of the 1980s and up to *Plan de fuite*, I used text on the images; they became a means for inserting words and phrases into the work. An abundance of art-video experiments discovered during festivals influenced me. I think, among others, about Garry Hill's *Happenstance* (1982), in which a play on words is deployed onscreen. Or Michael Snow's *So Is This* (1982), which remains one of the strongest fiction works I have ever seen. This film without images or sounds, this "verbatim," gradually captivates our imagination and enables us to build a world unto itself.

Experiments by artists with video art and experimental film influenced, through the film strip, the evolution of audiovisual language and exploded the notion of images in motion. When making documentaries, I abandoned the use of words onscreen to concentrate on oral tradition – stories, interviews, testimonials by people onscreen. I experimented with the documentary form and the use of talking heads. In my next step, I filmed actions, scenes, gestures in significant places. The love of words remains and persists in the cutting and intersecting of voices, music, and sound. It is found clearly in *Une vie pour deux (la chair et autres fragments de l'amour)*, made in 2013 with Alice Ronfard and filmed as a theatre/film laboratory. The text of this feature-length film² is embodied in the play, speech, and voices of the performers – an attempt to combine family, theatre, literature, and film.



documentaire et l'emploi de têtes parlantes. Puis, je passe à une autre étape et filme des actions, des scènes, des gestes en des lieux qui sont significatifs. L'amour des mots demeure et persiste dans le découpage et le croisement des voix, des musiques et des sons. Il se trouve clairement dans *Une vie pour deux (la chair et autres fragments de l'amour)*, réalisé en 2013 avec Alice Ronfard et filmé comme un laboratoire théâtre/cinéma. Le texte de ce long métrage² s'incarne dans le jeu, la parole et la voix des interprètes. Une tentative de conjuguer famille, théâtre, littérature et cinéma.

N.G. : Actuellement, où en es-tu avec les images et les sons ?

L.B. : La pandémie a balayé l'agenda de 2020 et secoué celui de 2021. D'autres projets ont surgi : une recherche à partir d'archives – un marathon d'images – et la production d'un court métrage qui me permettra de retrouver une caméra et une salle de montage.

¹ Collage réalisé à partir d'un texte de Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), dans le cadre d'une résidence de création au Western Front de Vancouver, à l'invitation de l'artiste Kate Craig, alors productrice. ² Dernier projet d'une suite de collaborations entre Luc Bourdon et Alice Ronfard depuis 1986, ce film est tourné en deux jours, pour garder les traces de la création de la pièce éponyme d'Evelyne de la Chenelière, libre adaptation du roman de Marie Cardinal, *Une vie pour deux* (1978).

Nicole Gingras est chercheuse, commissaire, auteure et éditrice indépendante. Elle est également programmatrice de la section FIFA Expérimental du Festival International du Film sur l'Art.

N.G. : Currently, where are you with images and sounds?

L.B. : The pandemic wiped out the 2020 agenda and has shaken up the 2021 agenda. Other projects have emerged: an archival research project – a marathon of images – and production of a short film that will enable me to return to the camera and the editing suite.
Translated by Käthe Roth

¹ Collage made from an essay by Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), as part of a creative residency at Western Front in Vancouver, upon invitation of the artist Kate Craig, who was a producer at the time. ² The last project in a series of collaborations between Bourdon and Ronfard since 1986, this film was shot in two days to record the première of the eponymous play by Evelyne de la Chenelière, a free adaptation of Marie Cardinal's novel *Une vie pour deux* (1978).

Nicole Gingras is an independent researcher, curator, author, and publisher. She is also the programmer for the FIFA Experimental section of the International Festival of Films on Art.