

Gilles Carle nous parle de *La vie heureuse de Léopold Z*

Number 45, April 1966

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51771ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1966). Gilles Carle nous parle de *La vie heureuse de Léopold Z*. *Séquences*, (45), 39–47.



Gilles Carle nous parle de

LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z

L.B. — *Après Solange, qui suivit Percé on the rocks, vous êtes passé à votre premier long métrage qui s'appelle La vie heureuse de Léopold Z. Comment en êtes-vous arrivé à vous hasarder, à vous lancer dans ce long métrage?*

G.C. — *Vous savez, après avoir fait Solange dans nos campagnes,*

* Voir le début de l'entretien avec Gilles Carle dans le numéro 44, page 31.

j'ai vu le film et je me suis dit ceci en le regardant: voilà, j'avais dans ce film au moins un personnage qui était intéressant et je ne l'ai pas vu: c'était ce père — joué par Ovilá Légaré — avec lequel je me contente de faire quelques gags. Je me suis aperçu qu'un certain type de personnages sophistiqués, qui nous plaisent en tant que cinéastes, ne sont pas au fond les personnages les plus intéressants cinématogra-

phiquement. Alors je me suis dit : mes prochains personnages vont être des personnages vraiment vrais, comme celui-là a failli l'être. Si j'avais pris ce père et l'avais fait vivre à l'écran, si j'avais montré comment il a réussi, comment il a procédé, quelles étaient ses idées, ses ambitions, ce qu'il pensait vraiment, j'aurais eu un film formidable. Je me suis dit ça après avoir escamoté ce personnage complètement. Aussi, j'avais maintenant la certitude qu'il ne fallait pas partir, pour faire un film, avec de très grandes idées intellectuelles, surtout lorsqu'on a vingt-cinq minutes à combler. Alors j'ai pensé : dans *Léopold Z*, je vais prendre à la base un ou deux personnages qui m'intéressent ou qui me paraissent intéressants et je vais les suivre. Je vais les étudier de très près, je vais oublier le cinéma, et je ne vais pas faire de séquences qui sont des clichés cinématographiques : ils ne fumeront pas, ils ne prendront pas un coup. A moins que ce soit absolument nécessaire, ils ne vivront pas dans la cuisine. Je vais les prendre pour les étudier dans leur comportement psychologique et d'une façon très simple. Je vais les mettre dans une situation où ils pourront vivre au maximum, où certaines choses pourront s'exprimer. Et c'est là que je suis allé repiger mon idée que j'avais eu à vingt et un ans : un camionneur

qui s'appelait Léo et un patron qui s'appelait Théo. Et finalement, c'est ce que j'ai fait, je crois.

L.B. — *Avez-vous eu de la difficulté à faire accepter ce film comme un long métrage par l'O.N.F. ou bien était-ce un court métrage au départ?*

G.C. — C'était d'abord un court métrage, ce qui explique en grande partie la minceur du sujet. Après l'expérience de *Solange dans nos campagnes*, je ne me suis pas lancé dans une idée qui voulait briser toutes les normes cinématographiques et amuser le monde entier. Je suis vraiment parti avec une idée très simple qui pouvait faire une demi-heure de film. Mes personnages se sont révélés, du moins à moi, si intéressants que j'ai cru qu'ils pouvaient soutenir un long métrage. Je pouvais les poursuivre à la taverne, scruter leur vie privée avec leur femme, les faire changer de situation et observer leurs réactions. Bref, c'était des personnages pleins de possibilités.

L.B. — *Après ce premier regard, vous vous êtes dit : je pense qu'il y a là de la matière pour un long métrage et je ferai un long métrage ou bien est-ce en cours de route qu'est venue l'idée du long métrage?*

G.C. — Voici. Il y a eu un premier film de tourné; seulement les intérieurs. J'ai fait un premier montage de ces intérieurs. Je l'ai mon-

tré à Jacques Bobet, mon producteur, qui a dit : C'est intéressant ; on vient d'en voir vingt-cinq minutes et on voudrait en avoir davantage. Jacques Bobet a montré le film à Pierre Juneau qui a décidé, à ce moment-là, de faire un film d'une heure et quinze. La décision a donc été prise à mi-chemin, face au matériel déjà tourné. Le film sort en ce moment dans les cinémas, mais vous savez que c'est un film qui date de trois ans. Le tournage a été commencé il y a trois ans, et les premières séquences ont imposé un style que je n'ai pas changé depuis.

L.B. — *En sorte que si je vous demandais : le feriez-vous comme ça aujourd'hui? vous diriez : non.*

G.C. — C'est-à-dire que je ne le ferais pas. Je chercherai, dans mon prochain film, une aussi grande vérité dans les personnages, mais une vérité qui, celle-là, ne sera pas uniquement un constat de certaines choses, mais qui s'exprimera dans quelque chose de plus violent, de plus vivant, qui créera une situation plus forte, si je peux dire.

L.B. — *Vous avez dit tantôt que le sujet était mince, et moi aussi cela m'est apparu en voyant le film — et je l'ai vu deux fois pour pouvoir en parler avec plus de cohésion. La première fois, j'étais avec un ami. Il arrivait de Suisse. Il m'a dit en sortant : Mon Dieu,*



Léopold (Guy L'Ecuyer)

ils ne sont pas gais les Canadiens français. Le poste de télévision que nous voyons dans ce film dès le début, les quelques réflexions que les protagonistes se passent entre eux, cela ne fait pas très gai. Est-ce que c'est une vision qui vous est venue en tournant?

G.C. — Si vous examinez le film, il pourrait s'intituler : "La chronique de deux hommes désespérés". Le patron n'appartient pas au patronat, il est un patron-prolétaire car il est sur le même pied que son employé. Ils ont entre eux des rapports de complicité en même temps que des rapports d'amitié. Examinez les séquences. Vous avez, par exemple, la séquence où Léo emprunte de l'argent à une compagnie de finances. Vous avez là une confusion des valeurs. Emprunter

de l'argent, ça devrait être un acte rationnel, peu émotif, mais Léo fait un transfert des valeurs religieuses dans le domaine civil et se comporte exactement comme au confessionnel. Même son travail, d'une certaine façon, est aliénant. Léo et Théo sont toujours face à une réalité qui les dépasse et qui, il faut bien le dire, est une réalité coloniale. Les dépassent : la façon d'acheter les parfums, le comportement avec la jeune cousine, avec la femme qui est, à mon avis, très typique, très révélateur du comportement des Canadiens français. Et je suis persuadé que Léopold Z, dans dix ans, deviendra un documentaire assez tragique. On verra le dessous des gags.

L.B. — *Tantôt vous me disiez que les personnages étaient vrais. J'ai senti qu'ils étaient vrais, mais j'ai senti aussi qu'ils étaient caricaturés. Surtout Léopold.*

G.C. — Oui. Il est caricaturé mais pas dans le jeu de l'acteur. Il est caricaturé dans les intentions du personnage. Et là je suis bien d'accord avec vous. Il y avait quand même à faire comprendre, à propos du personnage, des choses assez subtiles qui, à mon avis, n'auraient pas été comprises telles quelles. Il fallait exagérer. Et c'est ça la comédie. Et c'est ça, non seulement la comédie, mais la vérité de la comédie : faire une synthèse

rapide et caricaturale d'une vérité qui est très juste et parfois assez pénible. Alors là, je crois que c'est peut-être vrai. Mais je me demande encore si j'ai eu tort ou raison.

L.B. — *Evidemment, on voit cette amitié qui se lie et ce compromis qu'ils font ensemble d'accepter un état de fait. On sent très bien qu'ils sont complices l'un de l'autre. Mais vous avez dit tantôt qu'on en riait aujourd'hui et que dans dix ans on trouverait peut-être cela plus tragique. C'est vrai qu'on rit, mais j'ai constaté qu'on riait beaucoup plus des répliques, qui sont à mon avis théâtrales, que des situations mêmes.*

G.C. — Ce n'est pas du tout un comique de situations, c'est un comique de comportement psychologique et c'est pour ça qu'on rit des répliques et des références à tout un monde qu'il y a dans les répliques. On transforme les choses. "Quand tu contrôles l'argent, Léo, tu contrôles les âmes", il n'y a rien de drôle dans ça. C'est l'association que le spectateur établit qui fait rire à cette réplique.

L.B. — *Oui, parce qu'il transpose dans la vie courante et qu'il retrouve son milieu, quoi ! Alors je me suis demandé : un tel film, est-ce qu'un étranger pourrait le comprendre et l'apprécier ?*

G.C. — Moi, je ne crois pas. Je vais vous expliquer pourquoi. Pour

comprendre vraiment le film, il faut connaître la situation du Québec. Le Québec est en dehors de l'actualité aujourd'hui. On ne le comprend pas; on ne s'y intéresse pas particulièrement. Quelques étrangers vont s'y intéresser. C'est tout. Si le spectateur ne connaît pas la situation du Québec, le film va lui paraître exotique, il va devenir, à ses yeux, *un objet exotique* comme, vous vous souvenez, les premiers films sur les Noirs d'Afrique. Il peut se produire le même phénomène à propos de *Léopold Z.* C'est-à-dire que, dans la mesure où, peut-être, on va comprendre le Québec, on pourra en comprendre les personnages. Sinon, ils resteront des personnages purement exotiques, dans un milieu exotique et le film va demeurer pour l'étranger un film exotique, amusant parfois, sans plus. D'ailleurs, ce n'était pas son but de faire connaître les Canadiens français à l'étranger. Je considère *Léopold Z.* un peu comme une entreprise familiale: on se connaît, on se reconnaît, on se voit, et aussi, je l'espère, on se critique. Je dois dire qu'il y a une certaine réaction qui m'a déplu. Les gens ont trouvé dans le film une certaine satisfaction et ça c'est une erreur. Et c'est un échec de ma part assez grave. Peut-être à cause de la comédie. Au fond, je ne conseillerais à personne de vouloir vivre la vie de *Léopold Z.* Je vou-

drais que *Léopold Z.* envoie son fils Jacques à l'Université, qu'il lui fasse faire une vie moderne, que ce fils soit vraiment de son temps, qu'il s'intéresse aux fusées, aux satellites et qu'il ne reste pas comme son père un personnage folklorique, c'est-à-dire un personnage qui est condamné à tourner en rond comme il le fait exactement dans le film.

L.B. — *Pour être paradoxal, je dirais que Léopold est un prolétaire bourgeois, en ce sens qu'il se contente de ce qu'il a, qu'il vit tranquille, le soir, dans ses pantoufles.*



Théo (Paul Hébert)

G.C. — *C'est-à-dire qu'il n'a pas pris connaissance ni conscience de ce qui joue contre lui. C'est pourquoi son existence est folklorique.*
 L.B. — *Il se contente de la situation et il n'essaie pas d'en sortir.*

Quoi, tout va bien chez lui, sa femme, son fils... aussi lorsque son copain lui parle des problèmes matrimoniaux, il n'est nullement inquieté. Content de son fils, content de sa femme, tout va bien, n'est-ce-pas?

G.C. — C'est ce que j'appelle, dans mon jargon à moi, un film pré-révolutionnaire. Mes prochains personnages ne seront pas des gens qui feront la révolution comme on voudrait que la révolution se fit ici, mais des personnages qui prennent conscience de la révolution. Vous savez que la révolution, ce n'est pas de tuer les gens à gauche et à droite — surtout à droite. Je parle de la révolution au sens de modifier d'une façon profonde sa vie quotidienne et la société dans laquelle on vit. Dans mon prochain film, il y a un personnage qui, tout à coup, va prendre conscience d'une certaine réalité et vous verrez derrière elle un monde folklorique s'écrouler complètement, ce qui, je crois, est en train de se faire actuellement chez nous.

L.B. — *Dans Léopold Z, il y a quand même un élément que je trouve très positif: c'est la révélation de notre milieu à nous, c'est le côté documentaire de votre film. Le déneigement en hiver, c'est vraiment ça. Ça se passe ainsi. Et les maisons que l'on voit sont d'ici. (Il n'y a pas tellement longtemps je recevais un libraire français, qui me*

disait: Mon Dieu, je pars de Montréal sans avoir vu les escaliers à l'extérieur. Je voudrais donc voir ça!) Eh bien, dans votre film, vous nous montrez un Montréal comme il est, dans le milieu où vous avez situé les personnages. Et à ce moment-là, c'est un document très intéressant.

G.C. — Tantôt je parlais de l'exotisme qu'on verra dans le film à l'étranger. Vous savez qu'ici aussi on y a vu beaucoup d'exotisme. Pourtant, j'ai travaillé avec un oncle qui avait un camion semblable. Pour la classe bourgeoise et aussi pour la classe intellectuelle d'ici, cela est de l'exotisme. Pour le peuple, c'est un phénomène familier. Alors vous voyez que les rapports du film et du public sont des rapports extrêmement difficiles et complexes lorsque vous faites un film canadien français. Ce n'est pas un objet exotique, du moins à mes yeux d'auteur. Et aux yeux des gens qui le voient, c'est plutôt un objet de type familier car on reconnaît bien les personnages et les situations. Mais la classe bourgeoise a vu ce film avec autant de détachement qu'on peut voir, je ne sais pas, *Le petit Monde de don Camillo*. Avec beaucoup de distance donc, et elle l'a trouvé charmant. Elle n'est pas impliquée dans l'affaire. J'avoue que je suis un peu désolé de cette attitude, mais je suis persuadé que le temps corrigera.

L.B. — *Voulez-vous dire que votre film cherchait quand même à avoir un effet critique de la situation?*

G.C. — Je crois. Le film est sûrement critique. Il n'est pas critique à la façon dont on s'y attend car il laisse en même temps son autonomie au spectateur. Il laisse le choix de voir ou de ne pas voir. Si vous examinez sa structure, vous percevez que le film commence là où il finit en quelque sorte : dans les airs. Il boucle la boucle du folklore. Vous avez un personnage qui, toute la journée, invente constamment des petits trucs, trouve mille petites astuces, achète un manteau de fourrure, fait un tas de choses pour aboutir exactement à la même situation qu'au début. Rien n'a changé. Il a eu beaucoup de petites irresponsabilités, mais il n'a jamais eu une responsabilité d'homme. C'est quand même de la critique, ça!

L.B. — *Sans doute, votre film est critique et c'est pour ça que je ne le trouve pas tellement gai. Par contre, ou avantageusement plutôt, ce n'est pas un film engagé : vous ne cherchez pas à modifier, vous ne cherchez pas à changer la réalité. Et je trouve cela honorable.*

G.C. — Je crois qu'il y a deux grandes veines dans le cinéma. A la base même du cinéma, il y a la vei-

ne Lumière et la veine Méliès. Je revois aujourd'hui *L'Arrivée d'un train* et je trouve ça extraordinaire. Et pourtant qu'est-ce que c'est? Ce sont des gens qui descendent d'un train. Et c'est formidable! La veine Méliès, on pourrait l'appeler la veine poétique. Je la trouve ennuyeuse, ça ne m'intéresse pas, surtout au strict point de vue documentaire. Voir aujourd'hui des fusées de carton, ça n'a pas d'intérêt. J'ai vu *Pour la Suite du monde* et j'ai trouvé ça extraordinaire. Pourtant il y d'autres films qui sont probablement de plus grands films, mais ils me laissent assez froid.

L.B. — *Après ce que vous venez de dire, qui nous éclaire beaucoup sur la façon dont vous voyez vos films et dont vous les créez, est-ce que vous avez une méthode de travail que vous pourriez expliquer? Par exemple, la préparation du scénario et la mise en scène.*

G.C. — Je considère maintenant le scénario comme un outil de tra-

La cousine (Suzanne Valéry)



vail qui peut prendre toutes les formes. Je procède comme ceci : Je me fais interviewer par une secrétaire. Je prends ma matière brute et j'aboutis à un certain nombre de pages. Ensuite je travaille ces pages, j'écris des dialogues, je construis la situation et je fais un scénario complet. Mais toujours avec l'intention de le rejeter complètement si ça ne fait pas mon affaire lors du tournage. Je considère qu'un film est bon dans la mesure où on oublie le scénario. Le scénario est un outil personnel que je ne passe à personne. Avec ce qu'on appelle de bons scénarios, on ne peut faire du bon cinéma. Ça me paraît une illusion. Le film, scénario ou non, se vit devant les caméras et c'est à ce moment-là que commence le vrai travail. Avec les comédiens.

L.B. — *En vous écoutant, je demeure perplexe. En effet, si je considère le cinéma canadien, je remarque qu'en général les scénarios manquent d'intérêt. Nous avons de très bons caméramen, de très bons réalisateurs mais les scénaristes de talent se font rares.*

G.C. — Oui. Pourtant, il y a eu des scénarios à peu près pour tous les films. Cela prouve justement par l'absurde que le scénario est pour le moment ici un objet nuisible. Si vous avez un scénario formidable mais que vous en faites une réalisation médiocre, alors le

scénario a été inutile et tout le travail aussi. Je ne crois pas que le problème du cinéma soit un problème de scénario et un problème d'idées. Il y a, disons, certaines techniques de base qu'il faut apprendre, comme lorsqu'on apprend le jazz il faut connaître les rythmes de base, mais je crois que le problème du cinéma est un phénomène beaucoup plus global dans lequel le scénario ne joue qu'un rôle.

L.B. — *Alors est-ce que nos metteurs en scène manqueraient de respiration? Je veux dire qu'ils arrivent très bien à faire des courts métrages de vingt ou vingt-cinq minutes. On trouve alors des films de grande qualité. Mais quand les réalisateurs prennent plus d'une heure, on sent que l'oeuvre s'alourdit et ennueie beaucoup de gens, hélas!*

G.C. — Un long métrage n'est pas un court métrage plus long, c'est autre chose. Lorsque j'ai travaillé avec des acteurs, je m'en suis aperçu tout de suite. Lorsque vous allongez Léopold Z pour en faire un long métrage, c'est fondamentalement une perversion du métier. Un long métrage, c'est un contact différent entre l'artiste et la réalité. Je crois qu'ici nous commençons seulement à examiner notre réalité, qui est d'abord québécoise, canadienne, nord-américaine, etc. Il y a des ni-

veaux. Il faut d'abord regarder ce que nous avons ici, de très près, d'une façon très minutieuse, et très juste. Et c'est du contact de l'artiste avec sa réalité que peut naître un cinéma de long métrage chez nous. Jusqu'ici le contact ne s'est pas fait ou il y a eu un faux contact. Ou alors, il y eu négligence : on s'est inspiré du cinéma, on a fait du cinéma à l'intérieur du cinéma, du cinéma avec du cinéma. Le cinéma surgit constamment d'une nouvelle vision de la réalité. Je crois que le mouvement est amorcé avec *Pour la Suite du monde*, par exemple. Il y a même d'autres tendances : la tendance à poétiser la réalité avec *La Neige a fondu sur la Manicouagan*, la tendance à intellectualiser la réalité avec le film de Gilles Groulx *Le Chat dans le sac*. Mais c'est toujours la réalité qu'on regarde. On a une attitude poétique, une attitude intellectuelle ou une attitude documentaire. Je crois que ce qui se passe actuellement est plus important que les résultats jusqu'ici obtenus et que de toutes ces tentatives va naître un grand cinéma canadien.

L.B. — *Ce qui demande évidemment beaucoup d'indulgence de la part des spectateurs qui vont voir des films qui paraissent fort inachevés et fort imparfaits.*

G.C. — Oui, un cinéaste n'a pas plus de talent que le milieu dans

lequel il vit. Le cinéma est un phénomène total dans lequel vous avez le film lui-même, le public, la rencontre avec le public, les hommes d'affaires qui le financent, et ceux qui en font la publicité. Donc c'est un phénomène global et il doit être considéré comme tel. Mais ce n'est pas tout de faire des films, il faut faire des films originaux, des films spécifiques, spécifiques par rapport à leur forme et originaux par rapport à leur fond. Des films vendables, distribuables. Cela tient à un facteur sociologique, à une économie, à certaines idées qui sont dans l'air, à certain renouveau politique, etc.

L.B. — *Une dernière question, un peu indiscreète peut-être. Dans le cadre de l'Office national du film, avez-vous toute la liberté voulue pour faire ce que vous désirez ou bien vous sentez-vous brimé à certains moments?*

G.C. — Pour répondre rapidement, lorsqu'un film est accepté, nous pouvons le réaliser en toute liberté. Je n'ai jamais vu quelqu'un chassé de l'Office ou brimé à cause d'un film. Mais voilà, vous n'avez pas la liberté de faire le film que vous voulez. L'Office choisit parmi toutes vos idées celle qui lui convient le plus : vous pouvez accepter ou refuser. Si vous refusez, vous partez ; si vous acceptez, vous acceptez un peu d'être à l'école de l'Office national du film.