

Entretien avec Raymond Garceau

Léo Bonneville

Number 57, April 1969

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51576ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bonneville, L. (1969). Entretien avec Raymond Garceau. *Séquences*, (57), 44–54.



Raymond Garceau pendant le tournage du **Grand Rock**

entretien avec **RAYMOND GARCEAU**

Depuis plus de vingt-cinq ans, Raymond Garceau poursuit un travail consciencieux et persévérant à l'Office national du film. Sans tapage, avec un lucidité qui l'honore, il a réalisé plus de quatre-vingts courts métrages. Depuis longtemps, il rêvait d'atteindre le long métrage. Aujourd'hui, il nous donne **Le Grand Rock**, film soigné et sans prétention qui permet de constater que Raymond Garceau est toujours préoccupé par l'homme de la terre.

L. B.

L.B. — *Depuis quand faites-vous du cinéma?*

R.G. — Depuis près de trente ans. J'ai commencé à faire du cinéma durant mon cours classique avec l'abbé Albert Tessier, à Trois-Rivières. Il faisait du cinéma amateur. Ça m'intéressait. Je lui aidais à faire le montage. Ensuite, après mon cours classique, je suis allé à Sainte-Anne de la Pocatière. Là, il y avait l'abbé Maurice Proulx. J'ai travaillé un peu avec lui. Le cinéma m'intéressait toujours; la photographie aussi. Quand j'eus terminé mon cours, l'agronomie ne me disait plus rien. Je suis passé à l'École normale Jacques-Cartier, puis à l'Université de Montréal, à la faculté de psychologie. Puis, j'ai fait mon service militaire. J'ai alors rencontré des gens de l'Office national du film. Je faisais aussi partie de la Chambre de commerce des jeunes de Montréal. J'y ai trouvé un département du film. C'était en 1943. Je cherchais des films de l'Office national du film. J'ai pris rendez-vous avec un représentant de Montréal. Je lui posais des questions. Il me répondait que les studios étaient à Ottawa. Il ajoutait: pourquoi ne viens-tu pas à Ottawa? Il nous faut des gars comme toi. Des Canadiens français intéressés au cinéma, il n'y en a pas tellement. Je suis donc allé à Ottawa. On m'a présenté à John Grierson qui était commissaire en ce temps-

là. Il m'a dit: si tu veux travailler à l'Office, tu peux commencer... J'ai débuté au mois de janvier 1945.

L.B. — *Et vous êtes à l'O.N.F. depuis cette année-là?*

R.G. — Oui. Depuis vingt-quatre ans.

L.B. — *Pourquoi avez-vous choisi le cinéma comme moyen d'expression?*

R.G. — Le cinéma, pour moi, c'était naturel. J'ai toujours aimé faire de la photographie. D'ailleurs, je voyais beaucoup de films. Au collège, on n'avait pas la permission de sortir. Alors je sautais par-dessus la clôture pour aller au Cinéma de Paris de Trois-Rivières. Je passais mes après-midi à voir des films.

Le long métrage en retard

L.B. — *Vous avez une longue filmographie de courts métrages. Vous avez sûrement acquis une technique par la pratique du court métrage. Qu'est-ce qui vous a fait accéder au long métrage?*

R.G. — La seule chose que je regrette, c'est que ça vienne si tard. En 1952, quand la télévision est arrivée chez nous, je pense que l'Office national du film a fait une erreur en ne se lançant pas dans la production du long métrage au

lieu d'essayer de battre la télévision sur son propre terrain. L'O.N.F. a eu peur de la télévision. A cette époque, on avait des jeunes scénaristes qui se préparaient au long métrage ; et des techniciens et des assistants-réalisateurs. Avec la télévision est apparu le cinématvrité. Chacun voulait faire *son* film, du caméraman au dernier technicien. Eh bien, ces métiers ont disparu. On se retrouve aujourd'hui sans scénariste. On est donc en retard de quinze ans. En 1952, j'étais prêt pour le long métrage. Je voulais faire des longs métrages. Je répétais aux autorités qu'elles se trompaient en faisant des choses que la télévision faisait. Aujourd'hui, j'aurais peut-être dix longs métrages à mon crédit. Le cinéma canadien serait plus riche. Nos films passeraient dans les salles, nos comédiens travailleraient. Il faut repartir à zéro. Nous recommençons là où nous aurions dû commencer. Il fallait ignorer la télévision et continuer à faire de bons courts métrages. La télévision les aurait utilisés sans doute et nous aurions aujourd'hui une large ouverture sur le long métrage.

L.B. — *Vous arrivez de la Tchécoslovaquie. Que vous a apporté ce séjour au point de vue de votre travail ?*

R.G. — La Tchécoslovaquie, ça

ressemble beaucoup au Canada. Les cinéastes là-bas ont beaucoup de métier. J'ai travaillé aux studios Barrandov pour une production de Jiri Brdecka. J'ai travaillé ensuite sur un long métrage avec Kadar et Klos, sur le Danube, près de Bratislava. J'ai passé un mois avec eux. J'ai quitté la Tchécoslovaquie quand les Russes sont arrivés.

L.B. — *Seriez-vous resté plus longtemps si les Russes n'étaient pas venus ?*

R.G. — Je crois que je serais demeuré un autre mois pour terminer le film.

L.B. — *Vous étiez là comme assistant-réalisateur ou co-réalisateur ?*

R.G. — Comme assistant-réalisateur parce que Kadar et Klos ont beaucoup de métier. J'étais bien content d'être leur assistant-réalisateur.

L.B. — *Ce fut donc une bonne expérience pour vous ?*

R.G. — Très bonne. La Tchécoslovaquie possède des facultés de cinéma. On y trouve des professeurs et des cinéastes extraordinaires. On rencontre même des assistants-réalisateurs qui ont plus de métier que n'importe quel de nos cinéastes. Ces gens-là ont plus de métier que moi qui ai vingt-cinq ans de pratique. Il faut dire qu'ils sont préparés.



Le
Grand
Rock

tent éveillés jusqu'à deux heures du matin pour voir des longs métrages à la télévision. Ils s'habillent comme les gens de la ville. Ils n'ont même plus un jardin, même plus un poulailler. Avec l'école régionale, je ne suis pas plus rassuré. Les petits gars ne peuvent plus aller traire les vaches parce que leurs compagnons les accusent de sentir le fumier. Les enfants n'ont pas le temps de prendre leur bain tous les matins surtout quand l'autobus scolaire passe à six heures et demie. Autrefois, il y avait un contact beaucoup plus humain. L'école du rang jusqu'à la sixième année, c'était très bon. Jusqu'à dix ou onze ans, ce qui compte, c'est le contact humain. Aujourd'hui, l'enfant prend l'autobus scolaire avec des gens qu'il ne connaît même pas. Je passe peut-être pour

un conservateur. Cependant j'ai toujours été favorable à la régionale. Mais ça ne règle pas tous les problèmes. Malheureusement, il y a des choses qu'on perd.

L.B. — *Est-ce en travaillant là que vous avez eu l'idée du scénario du Grand Rock ?*

R.G. — Oui, parce que je me suis rendu compte que la campagne prépare les bandits d'une façon splendide. A la campagne, le jeune est habitué aux armes : le fusil, la carabine, le couteau. Il est habitué à tuer, à faire boucherie. Le sang ne lui fait pas peur. Pour faire un hold-up, ça prend des gens comme ça. Des gens qui connaissent les armes. Le paysan, s'il bascule, il peut aller vers la pègre, vers le crime car il est bien préparé pour ça. Surtout si on l'in-

L.B. — *Et votre long métrage, vous l'avez réalisé après votre voyage ?*

R.G. — Avant. Il était terminé avant mon départ. Mais je ne voulais pas qu'on sorte avant mon retour.

L.B. — *Qu'est-ce qui vous a donné l'idée du scénario que vous avez tourné ?*

R.G. — J'ai travaillé pour l'AR-DA ⁽¹⁾. On m'avait demandé d'aider les animateurs sociaux dans leur travail. J'avais mis sur pied un système de distribution pour fournir les animateurs sociaux à travers les salles paroissiales de la Gaspésie et du Bas Saint-Laurent. Je faisais des films sur les différents problèmes du milieu en allant voir les gens, en les mettant sur l'écran et en les confrontant. Il y a des gens là-bas qui n'avaient jamais parlé de leur vie. Ils exposaient pour la première fois leurs problèmes. Le maire, le curé, les organisateurs politiques se mêlaient à la foule. Après le premier étonnement, des comités se formaient et l'action commençait. Les films facilitaient beaucoup le travail des animateurs sociaux. Durant deux ans, j'ai fait vingt-six films d'une demi-heure pour l'AR-DA.

(1) Plan d'Aménagement Régional et de Développement Agricole.

La campagne perturbée

L.B. — *Était-ce pour l'animation ou pour la télévision ?*

R.G. — C'était pour l'animation. Ces films servent encore d'ailleurs. Le gouvernement provincial a gardé les droits sur ces films. Cette expérience m'a prouvé que la campagne avait beaucoup changé. Les valeurs rurales, les valeurs humaines à la campagne ne sont plus ce qu'elles étaient autrefois. On disait que la campagne était le réservoir de toutes les vertus traditionnelles. Elle évolue beaucoup actuellement la campagne. Elle subit une sorte de perturbation extraordinaire. La télévision, les changements dans l'éducation ont beaucoup scandalisé. L'homme travailleur, l'homme franc, l'homme droit, c'est du passé. Ces gens-là ne croient plus aux politiciens ; ils vendent leur vote contre un réfrigérateur ou une télévision ; ils ne travaillent plus ; ils vont devenir paresseux pour toucher leur prestation d'assurance-chômage. Ils sont gâtés, trop gâtés. Au point de vue matériel, ils vont peut-être réussir mais au point de vue humain, je m'inquiète. Je trouve même que la situation est grave. La moralité à la campagne est beaucoup plus basse qu'en ville. La campagne a pris tout ce qu'il y avait de laid à la ville ; elle a négligé ce qu'il y avait de beau. Les cultivateurs res-

toxique avec l'argent. C'est ça, le thème de mon film. Le Grand Rock avait la liberté. Il est beau et grand et vivait dans un paradis terrestre. Il a fait un premier compromis avec sa femme. Puis l'argent est venu. Une fois qu'il a été "touché" par l'argent, le mécanisme s'est mis en marche. La déchéance est venue.

L.B. — *Votre scénario serait né d'un milieu qui semblait se détériorer et pour lequel la valeur de l'argent prenait une importance capitale ?*

R.G. — Quand j'étais avec les sociologues de l'ARDA, je leur disais : vous autres, c'est le point de vue matériel qui vous intéresse ; moi, c'est le point de vue humain. Je suis peiné de voir le milieu rural se détériorer si vite.

L.B. — *En conséquence, votre film serait moins un film de fiction qu'un film tiré de la réalité, d'une certaine réalité québécoise ?*

R.G. — C'est entendu. Mais moi, je respecte les spectateurs. Je ne leur envoie pas une brique par la tête. Prenez John Ford. Quand il a tourné *Les Raisins de la colère*, il a réussi un film sociologique extraordinaire sans ennuyer personne. C'est pourquoi, je dis que le documentaire doit déboucher vers le long métrage. Par le court métrage, on dit bien des choses mais c'est surtout grâce au m... com-

mentaire. Alors on est obligé d'"éditorialiser" et de faire le professeur. Dans le long métrage, l'auteur s'efface, laisse le récit porter les messages. Surtout il ne fait pas comme Godard : planter les messages avec des gros clous de six pouces enfoncés dans la tête des spectateurs. Non, il faut les lui laisser découvrir : c'est là, cherchez ; c'est là, grattez un peu.

Tout est à faire

L.B. — *En réalisant ce premier long métrage, avez-vous rencontré des difficultés que vous n'avez pas éprouvées en faisant des courts métrages ?*

R.G. — Nous ne sommes pas tellement prêts pour le long métrage. Nous n'avons pas de script-girls, de costumières, de techniciens. Nous possédons de très bons caméramen mais ils ne sont pas encore prêts pour le long métrage. J'ai fait *Le Grand Rock* sans assistant-réalisateur. Moi, en 1945, j'ai commencé par accrocher de la pellicule sur un clou comme assistant-monteur. Ensuite, j'ai été assistant-réalisateur pour une vingtaine de films. Puis j'ai fait mon premier film : il durait cinq minutes. De plus, notre statut était révisé à tous les trois mois. Si nous ne faisons pas du bon travail, on nous mettait à la porte. Aujourd'hui, c'est différent. On donne de

l'argent à un jeune et on lui dit : va faire ton long métrage. Ça fait des années qu'on agit ainsi. Après maintes plaintes, les autorités ont fini par reconnaître que les "gars" ne connaissaient pas leur métier. En conséquence, nous nous trouvons sans assistants-réalisateurs. Je n'avais pas d'assistant-réalisateur pour *Le Grand Rock*. J'ai travaillé comme un nègre. J'ai été obligé de tout faire. Pour le montage, c'est la même chose. Nous n'avons pas de monteurs pour le long métrage. Les monteurs sont habitués à faire du court métrage. De plus, et c'est catastrophique, nous n'avons pas de scénaristes. Quand le cinéma-vérité est arrivé, on a éliminé tous ces métiers-là. On commençait à avoir des scénaristes qui s'essayaient à écrire. Ils avaient travaillé avec des cinéastes anglais qui connaissaient leur métier. Mais soudainement tout le monde s'est mis à faire du cinéma-vérité. Les hommes-trépied se mirent à improviser. Aujourd'hui, nous sommes dix ans en arrière. Le cinéma-vérité nous a marqués.

L.B. — *Maintenant, on en sort...*

R.G. — Oui, on en sort. Excepté les films qui restent sur les tablettes.

L.B. — *Pourriez-vous parler des difficultés rencontrées durant le tournage ?*

R.G. — C'est au niveau de l'organisation que j'ai été obligé de

tout faire. Les script-girls ne connaissent pas tellement leur métier car une script-girl est censée aider le réalisateur. Nous n'avons personne de réellement préparé pour ce travail.

L.B. — *Les scènes ont-elles été tournées dans des décors naturels ?*

R.G. — Je tourne toujours en location, c'est-à-dire en décors naturels. Parfois, j'utilise une chambre que je repeins au besoin. Les studios, je trouve ça tellement froid. L'inspiration ne peut venir. Les comédiens et tout le monde sont plus à l'aise dans des décors naturels. D'ailleurs, aujourd'hui, l'équipement est très léger. Si ça ne va pas en bas de l'escalier, vous pouvez monter. Si la lumière n'est pas là, vous la cherchez ailleurs. Si vous préférez utiliser trois caméras, vous en placez trois.

L.B. — *Vos deux acteurs principaux, où les avez-vous trouvés ?*

R.G. — J'étais à écrire mon scénario, à ma ferme, à Saint-Charles de Mandeville, près de Saint-Gabriel de Brandon. En ouvrant le journal de Joliette, je vois le portrait de Francine Racette qui jouait au théâtre des Prairies. Je découpe la photo et la dépose dans un classeur. Je continue à écrire mon scénario. Une fois ce travail terminé, je retrouve la photo de Francine Racette. Ses yeux me fascinaient. Je lui téléphone.

Elle vient. Aussitôt entrée dans mon bureau, je me dis intérieurement: c'est ma Régine. Alors je lui explique son rôle.

L.B. — *Et le Grand Rock ?*

R.G. — Pour le Grand Rock, ça été plus difficile. J'ai dû rencontrer une trentaine de personnes. Il me fallait un homme grand, fort, sympathique et sachant jouer un peu. Ça été laborieux mais j'ai été chanceux: Guy Thauvette répondit à mon attente.

L.B. — *C'est un acteur de métier ?*

R.G. — Il sortait du Conservatoire d'art dramatique. Il avait rempli quelques rôles de soutien mais il n'avait jamais eu de premier rôle.

L.B. — *Répétez-vous des scènes ?*

R.G. — Ça dépend. Il y a des fois où je suis obligé de répéter. Je suis assez exigeant.

Pour le grand public

L.B. — *Revoyez-vous les rushes (2) le soir ?*

R.G. — Je ne regarde jamais les rushes.

L.B. — *Vous avez donc confiance en votre travail ?*

R.G. — Quand je regarde la caméra, quand mon caméraman me fait signe que tout va bien, je n'ai plus besoin de savoir si c'est bon ou non. Cependant, si le producteur me demande de regarder les rushes, je les regarde volontiers.

L.B. — *Donc les rushes ne vous inquiètent pas ?*

R.G. — Si j'ai un doute, oui. J'ai été obligé d'éliminer une sé-

(2) Ensemble des prises de vue de chaque journée montées en synchronisme avec le son.

**Le
Grand
Rock**



quence complète parce qu'un comédien n'était pas bon. Ça a changé un peu le ton de mon film. Mes deux personnages principaux sont moins consistants...

L.B. — *Qu'avez-vous retranché ?*

R.G. — Le personnage du colonel français, gérant d'un club de chasse et de pêche. Il était très ami avec Régine et avec le Grand Rock. Il essaie de les tenir ensemble malgré leurs difficultés. L'histoire prenait plus de poids. J'avoue que les bouts d'essai avec l'interprète étaient assez bons. Mais arrivé au tournage en location, l'interprète est nul. Il ne peut supporter le froid, il est incapable de marcher avec des raquettes, il culbute sans cesse dans la neige, il peut à peine parler. Après trois jours de tentatives, j'ai dû le renvoyer. J'ai repris mon scénario, j'ai éliminé plusieurs scènes, amputant le film de vingt minutes. Je pense que c'est surtout Régine qui souffre de l'absence de ces scènes.

L.B. — *Rock est plus étudié.*

R.G. — Je le voulais ni myso-gine, ni responsable de tous les péchés du monde.

L.B. — *J'ai remarqué que la couleur était très belle. A qui revient ce mérite ?*

R.G. — François Séguillon a fait les extérieurs et Michel Thomas d'Hoste les intérieurs. Séguillon est tombé malade après la scè-

ne de l'original. Il s'est gelé les deux bras sans s'en rendre compte. Il faisait ce jour-là 35° sous zéro. La prise de vue a duré plus d'une demi-heure. Nous avons réussi à lui dégeler les deux bras mais le lendemain Séguillon ne se sentait pas bien.

L.B. — *Combien avez-vous mis de temps à repérer l'original ?*

R.G. — Avec la permission du Ministère, j'avais engagé deux chasseurs. Ils avaient placé des collets dans les pistes des originaux. Nous voulions prendre un original par une patte. Mais un original, c'est intelligent. Chaque matin, les originaux passaient à côté des collets. La fin du tournage approchait. Je voyais baisser la neige. J'ai dit aux chasseurs : faites quelque chose. Un matin, ils ont vu la mère original. L'un d'eux l'a tirée dans la patte et elle est restée prise dans la neige. Elle était avec son mâle qui voulait la cacher. Le mâle marchait en avant pour dépister les chasseurs. Il a fallu du temps pour les retrouver. La femelle se dissimulait sous les sapins. Elle bougeait à peine ; elle était vraiment blessée. C'est le Grand Rock qui l'a abattue. Il a été chanceux. Cette scène m'apparaît essentielle dans le film. Pour le Grand Rock, cette victoire (si l'on peut dire), c'est une espèce de revanche ; il retourne à la nature.

L.B. — *Pour quel public avez-vous fait Le Grand Rack ?*

R.G. — Pour le public en général. *Le Grand Rock* est un film commercial.

L.B. — *Qu'entendez-vous par film commercial ?*

R.G. — Ce n'est pas un film d'art, ce n'est pas un film pour ciné-clubs, ce n'est pas un film d'auteur, c'est un film qui va dans les cinémas populaires. Le cinéma, c'est le joujou du peuple; il appartient au peuple. On l'a si peu gâté que maintenant il fuit les salles de cinéma. Avec *Le Grand Rock*, j'espère récupérer le public. *Le Viol d'une jeune fille douce*, *Isabel*, ce sont des films qui commencent à accrocher. S'il y en avait davantage, le cinéma canadien se porterait mieux. Je ne suis pas contre les films d'art mais le cinéma sans spectateurs, c'est comme une fleur sans terre.

L.B. — *Votre film va totalement à l'encontre d'un autre cinéma canadien, celui de Jutra, de Groulx, de Lefebvre...*

R.G. — Ce sont des cinéastes-auteurs. Ils font leurs films sans se préoccuper des spectateurs. Ils en profitent parce qu'on n'a pas de cinéma canadien dans les salles. Sinon, ils réajusteraient leur tir. Car on ne peut faire des films

que pour les Festivals. *Jusqu'au coeur* va bien mais il faut dire que Robert Charlebois y est pour beaucoup. Cependant je reconnais que Jean-Pierre Lefebvre a un certain public. Mais j'affirme que c'est moi qui fais du cinéma d'avant-garde. Dans mon film, il n'y a aucun plan égratigné, aucun plan flou, aucun plan à l'envers, aucun plan gelé, bref, je fais un cinéma d'avant-garde. Je n'oublie jamais le spectateur et c'est pour ça qu'il y a des clichés dans mon film. Je dis beaucoup de choses. Je rejoins beaucoup de gens.

L.B. — *Redoutez-vous la critique ?*

R.G. — La critique officielle ne me dérange pas. Pour moi, c'est le spectateur qui compte.

L.B. — *Quel sera votre prochain film ?*

R.G. — Quand j'étais en Tchécoslovaquie, j'ai préparé un scénario avec une scénariste tchèque. Je compte le tourner cet été. L'histoire se situe encore à la campagne.

L.B. — *De quoi s'agit-il ?*

R.G. — Il s'agit d'un conflit entre deux générations. Une génération conteste l'autre et fait du tort à l'autre. C'est un film très moral. Mes films sont toujours moraux parce que j'ai reçu une formation

religieuse. J'appartiens à une famille très religieuse. Moi-même, je suis très religieux.

L.B. — *Cela ne vous crée pas de complexes ?*

R.G. — Si j'avais eu à abandonner ma religion, je l'aurais laissée, il y a longtemps. J'ai beaucoup voyagé, j'ai travaillé avec des protestants, des athées... J'ai une foi inébranlable.

L.B. — *Travaillez-vous seul pour votre prochain film ?*

R.G. — J'aurai un assistant-ré-

lisateur dans la personne d'un tchèque qui a beaucoup de métier. Je veux profiter de son expérience pour porter mon deuxième long métrage sur le plan international.

L.B. — *Aurez-vous un budget suffisant ?*

R.G. — J'ai confiance. On ne semble pas trop effrayer l'O.N.F. Notez que la présence de Jacques Godbout à la direction de la production française est une heureuse nomination. Jacques Godbout est un homme dynamique.

Le Grand Rock

