

Un autre regard sur le théâtre

Entretien avec Jean Faucher

Solange Lévesque

Number 82 (1), 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25399ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lévesque, S. (1997). Un autre regard sur le théâtre : entretien avec Jean Faucher. *Jeu*, (82), 100–116.

Un autre regard sur le théâtre

Entretien avec Jean Faucher

Paris – Montréal

Vous êtes Français d'origine, et vous avez été l'un des pionniers de la réalisation d'œuvres théâtrales à la télévision ; comment en êtes-vous venu à exercer cette profession au Québec ?

Jean Faucher – Je voulais être comédien, j'ai étudié chez René Simon ; j'ai été engagé comme secrétaire administrateur et comédien, par Bernard Bimont qui avait un cours et une compagnie de théâtre de tournée. C'est à ce cours que j'ai rencontré Françoise Faucher, ainsi que de jeunes acteurs québécois qui étaient venus à Paris pour perfectionner leur formation : Guy Provost et sa femme, Denise Vachon ; Georges Groulx et Lucille Cousineau. Tout se passait bien jusqu'à ce que je commence à regarder Françoise d'un œil intéressé ; monsieur Bimont, qui avait quelque chose d'un jésuite, m'a pris par le bras pour me faire la morale !... Peu de temps après, en 1951, Françoise et moi avons décidé de venir au Canada, encouragés par nos amis

québécois qui nous parlaient avec enthousiasme des Compagnons de saint Laurent. Ils nous ont introduits dans le milieu de la radio où j'ai d'abord travaillé comme pigiste. J'écrivais des textes pour *Paris à mon cœur*, une émission où l'on pouvait entendre une mosaïque de chansons et de textes sur Paris. Françoise, de son côté, a tout de suite démarré chez les Compagnons ; j'y ai moi aussi travaillé comme comédien et metteur en scène. J'ai monté, par exemple, *Oncle Piphagne* de Chancerel, pour les enfants. J'ai également joué dans *Fédérigo*, de René Laporte, qui a duré cinq semaines. Un beau jour, j'ai reçu un coup de téléphone de Florent Forget, qui me proposait d'entrer à la télévision.

Grâce à des réalisateurs comme Jean Faucher, le regretté Paul Blouin et quelques autres, le théâtre a occupé une place très importante à la télévision de Radio-Canada. Cette présence a permis à plusieurs écrivains québécois d'écrire et de se faire connaître, et à un répertoire d'œuvres très variées de pénétrer dans toutes les régions de la province. Depuis 1952, année de l'arrivée de la télévision au Québec, jusqu'à la fin des années soixante, le volume de dramatiques au petit écran s'est intensifié ; au fur et à mesure, leurs artisans ont atteint une grande maîtrise dans l'art de transmuter cet art de la scène en un objet qui, sans trahir ses origines, allait pouvoir franchir le cadre du téléviseur. Jean Faucher et ses collègues ont inventé leur façon de travailler ; ils ont dû, entre autres, adapter l'art de la mise en scène aux exigences de la télévision et apprendre à diriger les comédiens d'une façon différente. Si le théâtre québécois est en pleine expansion et connaît une popularité croissante auprès du public, ils y sont sûrement pour quelque chose, eux qui ont fait connaître les Rostand, Anouilh, Feydeau, Miller, et plus près de nous, les Dubé, Dufresne, Loranger, Perreault, Choquette, Tremblay et autres à des milliers de téléspectateurs qui, sans la télévision, n'auraient jamais eu la chance d'entrer en contact avec le répertoire dramatique national et international.

Jean Faucher retrace avec nous son itinéraire artistique et explique les différentes étapes du travail de mise en scène que doit effectuer un réalisateur de dramatiques pour la télévision.



Jean Faucher et la scripte,
Colette Raemdonck, en
studio, dans la salle de
contrôle (1989).

Photo : André Le Coz.

Vous avait-il connu par le théâtre ?

J. F. – Non. À Paris, je fréquentais beaucoup les Provost et les Groulx ; j'y avais également rencontré Jean Gascon et Forget, qui était déjà directeur des programmes pour une télévision qui n'existait pas encore ! Il effectuait un tour d'Europe pour se renseigner sur les différentes télévisions et fréquentait les artistes. Forget me proposait donc un poste de régisseur ; je lui ai dit que ça ne m'intéressait pas du tout ; que c'était la mise en scène, le théâtre qui m'intéressaient. « Tu verras, ça va venir très vite ; tu pourras faire des dramatiques à la télé », me dit-il. Je lui ai fait confiance et, au bout d'un an et demi, je passais à la réalisation et avais la chance de remplacer au pied levé un monsieur à qui on avait confié *Anne-Marie*, une télésérie d'Eugène Cloutier, et à qui un tel contrat faisait peur. C'était un téléroman limité : vingt-cinq émissions pour une seule saison, chaque demi-heure constituant une histoire en soi ; *Anne-Marie* en était le personnage central. La formule était assez amusante : il y avait un couple, des parents, une sœur, un voisin encombrant et un personnage qu'on ne faisait qu'entendre, à la fois spectateur et auteur, et qui intervenait en plein milieu de l'action. Après, j'ai eu la chance de travailler deux ans sur *Quatuor*, une histoire qui

durait deux heures au total, à raison d'une demi-heure par semaine. Un des derniers *Quatuor* que j'avais fait, *Élise Velder*, de Robert Choquette, est devenu un téléroman. Je n'ai pas voulu le réaliser ; j'ai préféré la formule *Quatuor*, ouverte à tous les auteurs. Chaque fois, c'était une expérience différente ; j'en ai fait sept, avec des auteurs comme Yves Thériault, Maurice Gagnon, Anne Hébert qui signait son premier texte dramatique, *la Mercière assassinée*, et d'autres. Ensuite j'ai fait les théâtres d'une heure, et puis les téléthéâtres. En fait, je n'aime pas beaucoup les continuités, les émissions « de cuisine ».

Au début, nous étions entrés sept régisseurs d'un coup, dont Paul Blouin, René Verne, Louis Bédard et François Gascon. Après quelques semaines, nous en avons eu assez, nous avions l'impression de ne rien apprendre ; aucun de nous ne connaissait vraiment son métier de télévision ; alors nous avons voulu aller dans la salle de contrôle ! On nous a donc promis, si je puis dire, script-assistants ; nous travaillions avec le réalisateur. À ce titre, j'ai eu la chance de tomber sur Jean-Paul Fugère, que j'avais connu chez les Compagnons ; je l'estimais déjà beaucoup. Si je m'étais retrouvé avec certains autres, que je ne nommerai pas, ça m'aurait un peu refroidi ! Il faut aimer ce qu'on fait. Je suis donc resté dans la salle de contrôle avec Fugère quelques mois. À ce moment-là, il réalisait *Pays et merveilles* avec André Laurendeau, et *Conférence de presse*. Ces deux émissions m'ont fait connaître Laurendeau et tous ses invités.

Un peu plus tard, la direction a proposé *les Plouffe* à Fugère ; j'ai donc travaillé à ce téléroman avec lui quelques semaines – ce qui m'a fait haïr encore plus les continuités ! Fugère et moi étions d'une grande rigueur dans notre travail, et voilà que nous tombions soudain sur une bande de joyeux lurons ! Émile Genest, Jean Duceppe, Denise Pelletier étaient des gens charmants mais pas toujours disciplinés dans le travail ! Heureusement, j'ai quitté presque tout de suite cette série, puisque c'est à ce moment que je suis passé à la réalisation des émissions documentaires sur film ; puis subitement est arrivée cette proposition de remplacer un réalisateur défaillant qui avait commencé cette série dont je parlais précédemment.

Les débuts de la télévision

Anne-Marie vous a donc permis de passer à la dramaturgie. J'imagine que vous avez dû presque tout inventer puisqu'il n'y avait pas de modèle, sinon celui de la mise en scène au théâtre ; la télé était un médium tout neuf... Comment avez-vous découvert et appris le métier de réalisateur de dramatiques, en particulier ?



Anne-Marie, d'Eugène Cloutier (1954). Sur la photo : Roger Garceau, Eugène Cloutier, Jean Faucher, Monique Leyrac et Roland Chenail.
Photo : Henri Paul.

J. F. – La mise en scène et le découpage en images, c'était ma grande hantise au début ; je me demandais ce qu'il fallait faire d'abord : mettre en place ou découper, c'est-à-dire prévoir l'ordonnance des plans visuels. Je ne me suis pas posé la question très longtemps ; très vite, c'est devenu machinal ; en même temps que je faisais bouger, je découpais. La prise de vue se divise en séquences et en plans. Plusieurs réalisateurs employaient un metteur en scène ; je n'ai jamais beaucoup admis cela car, en fin de compte, c'est le réalisateur qui a le dernier mot, et il ne doit pas être cantonné à un rôle de simple metteur en ondes. Il est le grand responsable de ce qu'il présente, fond et forme.

Réaliser et mettre en scène

Y a-t-il des metteurs en scène qui vous ont inspiré dans votre travail ? Avez-vous eu des maîtres ?

J. F. – Des maîtres, je n'en ai pas eu beaucoup... Je n'ai jamais pensé : « Untel, c'est mon phare, et je le suis... » Je suis plutôt orthodoxe dans la mise en scène, pas très « expérimental » ! Il y a des choses qui me dépassent et m'horripilent : *le Malade imaginaire* de Molière situé dans un hospice, par exemple, ou, à la Comédie-Française, *Dom Juan* (Francis Huster, à Paris) se roulant par terre dès le début de la pièce ; de même, un certain *Partage de midi*, toujours à Paris. Dans cette pièce, le premier acte se passe dans un bateau ; or, le décor, c'était le vide ! Du vide, avec une petite maquette de bateau d'un pied de long ! Les « re-crétions » me fatiguent un peu. J'aime bien qu'on respecte l'intention de l'auteur. Qu'on monte une tragédie en faisant jouer tous les rôles par des femmes, y compris les rôles masculins, c'est peut-être fécond sur le plan expérimental mais, à mon avis, on ne peut pas se permettre ces expériences à la télévision, ni dans un grand théâtre.

Considérez-vous que le réalisateur d'un téléthéâtre en est simultanément le metteur en scène ?

J. F. – Il doit même être plus que ça. Au début, je ne comprenais pas que les téléthéâtres soient limités à une heure et demie ; c'était une loi sacro-sainte ; le minutage était une contrainte terrible. Nous avons donc des adaptateurs qui réduisaient les pièces à cette durée. Adapter, alors, c'était effectuer des coupures ; or je ne voyais pas pourquoi quelqu'un me dirait ce que j'allais devoir couper. Parfois, voulant « faire télévision », on multipliait les décors, et je n'étais pas d'accord avec ça non plus ; par exemple, si la pièce se passait dans un salon, on éprouvait le besoin de rajouter au décor une entrée qui va là, et un petit bout de chambre pour déplacer l'action, prétendument pour enrichir les images. Avec le recul, je doute de cette procédure ; ce qui compte pour moi, c'est le texte, d'abord. Il n'y a pas une chose qui est télévision et une chose qui ne l'est pas ; la télévision, c'est ce qui intéresse le spectateur chez lui ; il peut être passionné ou embêté par le texte, mais si le texte l'embête, ce n'est pas parce qu'on l'emmène dans trois pièces au lieu d'une qu'on va regagner son intérêt. C'était un peu le péché mignon à l'époque. Je préférerais faire le plus de choses possible moi-même, mais pour y arriver,



Andrée Boucher,
Françoise Faucher et
Monique Miller en
discussion avec Jean
Faucher pour
Trézor (1958).



Jean-Louis Roux, Guy Provost, André Foucher et Jean Faucher en répétition pour *Procès pour meurtre* d'Eugène Cloutier (1959).
Photo : André Le Coz.

il faut disposer de temps ; or nous produisions un volume assez important, et il y avait des gens qui voulaient gagner leur vie ; naturellement, le fait d'être évincés ne leur faisait pas plaisir. Tout de même, de temps en temps, je prenais un adaptateur. J'ai eu de la chance ; mon travail à la télé n'a jamais été ennuyeux. Les procédés ont beaucoup changé par la suite ; il y a d'abord eu le direct, puis le *stop tape*, c'est-à-dire l'enregistrement par séquences, puis nous avons pu aller filmer à l'extérieur ; ensuite, la venue de la couleur, et enfin, le film. Les techniques ont beaucoup évolué, mais nous avons appris à nous adapter à chaque changement technique.

Les étapes du travail

La mise en scène à vos yeux n'est pas seulement déplacement et photographie ; pourriez-vous préciser les différentes étapes du travail que vous avez accompli en tant que metteur en scène des pièces de théâtre à la télé ?

J. F. – En premier lieu vient le choix de la pièce ; et grâce à Dieu, à la télévision, nous pouvions monter ce que nous voulions, à condition que la pièce soit accessible au public. Au début, j'ai monté des Claudel, des classiques et aussi des œuvres plus accessibles. Le choix de l'œuvre est donc important ; il faut comprendre qu'il y a un très grand auditoire à notre disposition et se rappeler que la télévision n'est pas un théâtre d'essai. Ensuite vient la distribution, qui est capitale, puis le travail avec les comédiens qui est peut-être le plus important. J'ai beaucoup travaillé au théâtre, en parallèle. Avant la fameuse grève des réalisateurs, nous discussions notre contrat chaque année. Une année, au moment de cette discussion, j'étais déjà engagé comme metteur en scène pour toute une saison au Rideau Vert ; monsieur Ouimet, patron à Radio-Canada, commençait à vouloir me le reprocher. Je crois que je l'ai convaincu que ce travail au théâtre m'enrichissait, moi, dans mon travail



La grève des réalisateurs à Radio-Canada (Ottawa, 1959).

pour la télévision – parce qu’il a fini par me donner une augmentation ! Le théâtre me faisait connaître les comédiens ; j’avais le temps d’approfondir le travail sur les personnages. Choisir les comédiens, c’est capital ; c’est plus que la moitié du succès d’une œuvre.

Combien de temps vous fallait-il pour réaliser une pièce d’une heure et demie ?

J. F. – Environ une centaine d’heures de répétition. Je viens de lire un livre sur Duras ; on y parle de son travail avec Madeleine Renaud dans *Savannah Bay*. Duras explique en long et en large ceci et cela ; Madeleine la laisse parler, et après, elle lui dit : « Bon, et maintenant, si on travaillait ? » C’est ma façon de voir les choses.



Quatuor (décembre 1955).

Sur la photo : Guy Provost,

Jean Faucher, Robert

Choquette, Marthe Thiéry et

J. St-Denis. Photo : J. Marcel.

dire, j’ai horreur des tables rondes ! Claude Dauphin, qui était venu ici jouer *L’Amante anglaise*, me parlait d’une pièce qu’il avait créée, où les tables rondes se multipliaient ; il avait fini par s’emporter : « J’en ai assez, on va commencer à travailler, voulez-vous ? » s’était-il écrié. Au théâtre, la table ronde aide beaucoup le metteur en scène à voir un peu de quoi il retourne ; à la télé, on ne pouvait pas s’en permettre beaucoup parce qu’on était limité par le temps. Et c’est encore pire aujourd’hui, même les continuités d’une demi-heure se font en trois jours ! Après une lecture, nous parlions, par exemple, des choses qui nous déplaisaient. En général, les déplacements de caméras et les angles de prise de vue avaient été préparés à l’avance sur papier, pour ne pas que nous perdions de temps – quitte à faire des changements une fois en studio.

Quand j’ai monté *Lorenzaccio* pour la télévision avec Guy Nadon, il y a une dizaine d’années, ce n’était pas facile ; Dieu sait qu’il aime discuter ! et intelligemment en plus ! Nous travaillions alors par séquences. Nadon tenait le rôle principal, et Jean-René Ouellet jouait le duc. Je tourne une séquence, puis je la reprends ; les deux étaient bonnes. J’ai fait la bêtise de les leur montrer ; l’un préférait la première, l’autre la seconde, et aucun des deux ne pouvait voir l’intérêt général de la production ; chacun avait sa propre perspective ! Je m’en suis tiré en proposant un montage pour les

*Faisiez-vous des tours de table ?
Plusieurs répétitions ?*

J. F. – Des répétitions, oui, des tours de table, pas beaucoup ; une fois, deux à la rigueur. J’évitais à la fois les tables rondes et les trop grands bavardages. En général, dans le travail, j’ai horreur des longs discours. Je disais : « Faites, et on verra. » Ce qui n’exclut pas les échanges, tout de même, car nous n’avons pas tous forcément la même conception d’un rôle et il faut s’en parler. Au théâtre, plusieurs travaillent en table ronde avant de se lancer ; mais, je dois le

rassurer l'un et l'autre – montage que je ne suis pas sûr d'avoir fait ! En montrant les séquences et en donnant place à la discussion, nous nous engageons parfois dans des choses impossibles !

Le choix des œuvres, les auteurs

Nous parlions précédemment des diverses implications d'une mise en scène ; le metteur en scène-réalisateur a-t-il son mot à dire quant au choix de la pièce ?

J. F. – Personnellement, j'ai eu la chance de monter des pièces qui me plaisaient parce que j'ai toujours pu les choisir. Cela vaut aussi pour les créations. On m'en a bien imposé une ou deux, par exemple, pour un concours de Radio-Canada, autour du tableau *Noces de juin* de Jean-Paul Lemieux, mais j'étais d'accord.

Quand le travail par séquences est devenu possible, plusieurs auteurs sont apparus. En fait, c'est beaucoup plus compliqué d'écrire une pièce pour le théâtre que d'en écrire une pour la télévision, où vous pouvez disposer de plusieurs décors. Le plus difficile pour le réalisateur, et ça, je ne crois pas que le public s'en rende compte, c'est de monter une pièce pour deux personnages, car il faut alors introduire une variété et maintenir l'intérêt.

La programmation était-elle établie en début d'année ?

J. F. – Dès le début de l'année, il fallait absolument savoir ce que nous allions faire. Au moins un ou deux théâtres originaux d'auteurs d'ici comme Nicole Lafrance, Jean-Robert Rémillard, Louise Maheux-Forcier, André Langevin et bien d'autres... Chacun avait son territoire. Mais nous savions que Dubé, c'était un peu la chasse gardée de Carrier et de Blouin. C'était normal, nous travaillions ensemble. Certains comédiens étaient un peu trop exposés déjà, à la télé, alors nous les évitions. Un jour, Robert Choquette avait écrit un texte, dans le cadre de *Quatuor*, pour Juliette Béliveau ; il l'avait écrit pour elle et ne voyait qu'elle ; je l'ai donc contactée, mais elle n'a jamais voulu : la télévision lui faisait peur. C'est Juliette Huot qui l'a fait. Juliette Huot était une très bonne comédienne, mais physiquement, elle n'avait rien à voir avec madame Béliveau. Les auteurs nous conseillent souvent des comédiens pour leur texte ; ce sont ceux qu'ils voient dans les continuités. Or justement, j'évitais de prendre ceux qu'on voyait ; cela provoquait des complications d'horaires, et il y en avait beaucoup d'autres qui étaient aussi bons. Nous avions un service d'auditions. Et puis, il y a des gens avec qui on a des atomes crochus ; ainsi, j'ai beaucoup employé Guy Provost parce qu'on fonctionnait bien ensemble ; il avait un emploi précieux. Mais je regardais tous les téléthéâtres de mes confrères, et quand un comédien m'emballait, il m'arrivait de le demander.



Répétitions des *Frères Karamazov* de Dostoïevski (1959). Jean Faucher avec Claude Préfontaine et Monique Miller ; et avec François Rozet et Robert Gadouas. Photos : André Le Coz.

Pour les créations, y avait-il collaboration entre l'auteur et vous ?

J. F. – Avoir l'auteur avec soi peut aider, c'est même parfois fort sympathique, mais il ne faut pas se laisser obnubiler par sa présence. Le plus souvent, nous travaillons avec des absents ou des morts ; dans ce cas, on est vraiment le roi, si j'ose dire... Parfois, l'auteur s'absente complètement par choix ; un jour, j'ai fait une œuvre d'André Langevin ; il m'a envoyé *la Neige en octobre* en me disant : « Prenez qui vous voulez, et au revoir ! » Il n'a plus jamais donné de nouvelles ! Je n'ai même pas eu d'opinion sur ce que j'ai fait. Avec Yves Thériault, c'était pareil ; j'ai fait quelques *Quatuor* avec lui et, mis à part son cachet, il se fichait complètement du reste.



Est-ce qu'il vous est déjà arrivé de ne pas monter une pièce parce que vous la jugiez trop difficile pour le grand public ?

J. F. – Oui, forcément. Nous nous trompons peut-être, mais habituellement, quand il y avait erreur, c'était justement parce que nous avions présenté quelque chose de trop difficile.

Les distributions

Quels étaient vos critères pour établir vos distributions ?

J. F. – Je peux dire qu'en général la distribution se faisait selon les emplois et les affinités. Nous devions établir une certaine coordination, si nous

ne voulions pas de distributions qui se recoupent trop. Pendant longtemps, à Radio-Canada, nous avons été quatre réalisateurs aux téléthéâtres : Louis-Georges Carrier, Jean-Paul Fugère, Paul Blouin et moi-même, plus un superviseur. Mais, en réalité, nous n'étions guère supervisés ! Heureusement, nous pouvions nous parler et nous avons rarement eu à changer nos projets. Nous étions suffisamment différents pour former un ensemble cohérent sans supervision ! D'ailleurs, si nous voulions embêter le superviseur, il suffisait de lui demander : « Qu'est-ce que vous voulez que je monte ? » Réponse : « Fais comme tu veux ! » Personnellement, j'essayais toujours de monter au moins une pièce originale sur quatre par année. Et c'était dur de la trouver.

Quel souvenir gardez-vous de Paul Blouin ?

J. F. – C'était un homme très méticuleux qui travaillait fort bien, sympathique, d'un sérieux redoutable ; le travail, c'était le travail, on n'était pas là pour badiner. Il avait ses comédiens préférés ; d'un naturel inquiet, il aimait travailler avec ceux avec lesquels il était à l'aise. Ses continuités ont marqué le public et la culture télévisuels, et ont contribué à faire émerger le théâtre. C'était un talent précieux.

La coordination

Au théâtre, une mise en scène engage le travail de toute une équipe de concepteurs ; à la télé, est-ce vous qui coordonnez toute l'équipe ?

J. F. – Non ; pour nous, au début, l'équipe se réduisait au directeur technique qui était le grand chef de tous les techniciens ; en général, il y avait deux directeurs techniques affectés aux téléthéâtres en alternance ; nous n'avions pas le choix ; c'était administratif et pour une administration, tout le monde est d'égale valeur. Après, nous nous sommes battus – nous passions notre temps à nous battre ! Gentiment, mais tout de même ! Pour le décorateur, on nous laissait un certain choix ; nous obtenions en général ce que nous voulions, mais pas toujours. En fait, nous finissions par avoir une équipe constituée d'à peu près toujours les mêmes personnes.

Quel est le travail le moins orthodoxe que vous avez fait ?

J. F. – J'ai beaucoup aimé l'expérience d'*Othello*, dans une traduction de Jean-Louis Roux. Un décor non figuratif ; les rues de Venise se limitaient à des grilles par terre. Pour Desdémone, j'avais choisi une comédienne qui jouait très bien, à mon avis, mais elle s'est fait descendre par la critique, et on ne l'a plus revue dans le métier, ce qui est bien dommage. Albert Millaire était très bien en Iago, mais il avait cette habitude d'apprendre son texte à la dernière minute ! Après une séquence, j'étais malgré tout assez content de lui ; je lui dis : « Mon vieux, c'était extraordinaire, qu'est-ce que



Françoise Faucher et
Jean-Louis Roux dans
l'Échange, de Claudel,
réinventé en 1960
à la télévision.



Un arbre chargé d'oiseaux
de Louise Maheux-Forcier.
Jean Faucher entouré de
l'équipe de tournage dans
une maison de Westmount.

ç'aurait été si t'avais appris ton texte ! » Je me suis fait engueuler ! « J'ai toujours appris mon texte ! » qu'il me répond. Ce n'est pas commode quand l'un sait son texte et l'autre ne le sait pas, lors d'une répétition ; comme nous avons peu de répétitions à la télé, il faut que ça aille rondement. Ma formule, c'était : une scène placée, une scène sue. Alors on peut fouiller les intentions de l'auteur, le sous-texte, les 2^e et 3^e degrés ; enfin, tirer les subtilités des personnages, les comédiens étant libérés du souci du texte.

La direction du jeu

Avez-vous l'impression d'avoir dû enseigner aux comédiens comment jouer à la télévision, ou sont-ce les comédiens qui ont découvert eux-mêmes comment faire passer une pièce à travers un écran qui ne mesurait pas un demi-mètre ?

J. F. – Il y a de plus en plus de metteurs en scène, ai-je entendu dire, qui arrivent en disant : « Allez-y les gars ! », rien de plus. Les comédiens se débrouillent, c'est un peu la pagaille, et ensuite le metteur en scène fait le tri du matériel. Parfois, ça arrange bien les comédiens, surtout au cinéma ; j'ai entendu des comédiens comme Philippe Noiret qui remercient le metteur en scène de leur foutre la paix !

Étant jeune, je n'avais aucune théorie ; je n'avais fait que peu de mise en scène, je ne pouvais pas savoir. Maintenant, je suis à l'âge où je peux récapituler, à l'aide des souvenirs. Je travaillais beaucoup le texte, et faisais mon découpage avant même de voir les comédiens. Ce n'était pas coulé dans le bronze, ça pouvait changer, mais avec les



Jean Faucher dirigeant
Françoise Faucher
dans *Sarah ou le Cri de
la langouste* (1989).
Photo : André Le Coz.

comédiens, je commençais la mise en place presque tout de suite. Plusieurs aiment cette façon de procéder parce qu'elle leur facilite le travail fastidieux de la mémorisation. Le travail avec les comédiens est toujours différent, ils ne sont pas tous faits de la même pâte ! Il y a ceux qui sont bons dès la première prise, et les autres qui seront à leur meilleur à la cinquième ou sixième ; quand ils jouent ensemble, que faire ? Souvent, l'impression qu'ont les acteurs face à leur travail ne correspond pas à ce qu'ils font. Parfois, ils se croient meilleurs à la deuxième séquence, et la différence entre la première et la deuxième séquence est imperceptible. Il faut trancher.

Dans les années cinquante, nous étions tous nouveaux, nous apprenions la télé ensemble, mais il y avait des choses élémentaires : le fait, par exemple, qu'en gros plan le comédien doit « en faire » moins qu'au théâtre, car la caméra prend tout et il y a danger de surcharge. De là, à mon avis, le drame du Théâtre Alcan qui était un théâtre fait pour la scène et non pour la télé ; la façon de jouer peut être un peu la



Katerine Mousseau
et Pierre Boucher dans
*la Répétition ou l'Amour
puni d'Anouilh*.

même, mais l'intensité diffère. Au Théâtre Alcan, le comédien sur scène ne savait pas trop s'il devait jouer pour le public qui était dans la salle ou pour le téléspectateur chez lui ; si on l'avait mis dans une salle, c'est qu'on voulait des rires, puisque c'étaient des pièces comiques. Voulant faire rire, ces acteurs en remettaient, ce qui n'est jamais bon à la télé. C'était donc un truc bâtarde.

Les comédiens passaient par plusieurs réalisateurs ; à qui doivent-ils leur expérience ? C'est difficile à dire. À eux-mêmes et à nous tous. Au travail. Prenons l'exemple d'une femme comme Marthe Thiéry, qui était une pionnière bien avant la télé ; quand elle



Françoise Faucher dans *l'Île des chèvres* de Hugo Betti (1969). Photo : André Le Coz.

est arrivée à la télé, elle était parfaite ! Par contre, un monsieur comme François Rozet (Dieu ait son âme !) avait une tendance à la générosité, si je puis m'exprimer ainsi !... Il fallait le restreindre un peu ; il en faisait beaucoup ; trop pour la télé. Avec sa voix et son physique, allez donc ! Il projetait au fond de la salle pour le troisième balcon ! Parfois, il m'a fallu aussi arbitrer des conflits entre les comédiens ; Paul Dupuis avec Yolande Roy, par exemple, dans un certain téléthéâtre ; Dupuis n'était pas très gentil ; il était très grand et elle était toute petite, il fallait qu'ils s'embrassent, et il ne se penchait pas ! C'est ce genre de situations aussi, auxquelles doit faire face le metteur en scène...

Le découpage

Vos plans de pièce, votre découpage, ressemblaient-il un peu à des scénarios de films ?

J. F. – Le travail à la télé est délicat ; on montre plusieurs angles, et il faut toujours qu'il y ait un petit rappel pour que le spectateur se retrouve. Au début, nous avons trois caméras, ensuite, quatre ou plus. À un moment donné, j'ai fait une pièce de Gaétan Charlebois qui avait été adaptée par Jean Daigle : *Aléola*, qui avait été montée au théâtre avec Gisèle Schmidt et Guy Provost. Pour cette nouvelle version de la pièce, j'ai pris les deux mêmes comédiens. Provost, vous lui dites de s'asseoir puis de se lever, il s'assoit puis il se lève ; il accepte tout. Gisèle Schmidt, elle, était victime de ses habitudes. Si je la faisais assise alors qu'elle ne s'était pas assise au théâtre, elle ruait dans les brancards ! Nous nous sommes quand même très bien entendus ; un jour, elle m'avait rapporté un cadeau : un fouet !!! Parfois, ce n'est pas très grave que le comédien se déplace à droite ou à gauche, mais parfois ça l'est. Les rapports entre les personnages ont une importance physique, si je puis m'exprimer ainsi, autant que psychologique, l'un allant de pair avec l'autre. À l'étape suivante viennent les générales, avec dans la salle de répétition les caméramans, les éclairagistes, les techniciens du son ; enfin, on rentre en studio et on tourne.

Combien de temps peut durer un tournage ? Par exemple celui de Cyrano... ?

J. F. – Deux jours dans le premier décor ; puis nous avons enchaîné avec l'acte de l'auberge. Ensuite, pour démonter ces deux décors et monter les suivants (nous ne pouvions pas avoir tous les décors en même temps en studio), un total de deux semaines – et deux semaines ne font jamais plus que dix jours !

Est-ce que ça pose des problèmes pour un comédien de tourner, par exemple, l'acte I, puis l'acte III, pour finir avec l'acte II ?



Anna Karénine (1988).

J. F. – Sauf exception, pas trop. On a répété un ou deux mois dans l'ordre ; le rôle est alors assimilé, et le comédien se plie assez facilement au désordre pendant le tournage.

Lorsqu'on considère toutes les œuvres que vous avez réalisées à Radio-Canada, en théâtre, on voit que vous avez vraiment touché à tout : drame, tragédie, comédie, boulevard...

J. F. – C'étaient toutes des œuvres accessibles. Le public ne nous aurait pas permis de le laisser tomber.

Le texte pivot

Croyez-vous qu'on peut rendre certaines œuvres accessibles selon la façon dont on les travaille ?

J. F. – Peut-être, mais je ne crois pas que la beauté d'un costume, d'un décor ou d'une gestuelle puisse rendre beaucoup plus accessible un texte qui ne marche pas.

C'est donc le texte qui vient en premier et qui est central, pour vous ?

J. F. – Tout à fait. D'ailleurs, il y a des textes que je ne comprends pas moi-même, et je ne vais pas les imposer aux autres si je ne veux pas me les imposer à moi-même.

Dans tout ce que vous avez accompli, qu'est-ce qui vous reste comme le plus empreint de bonheur ?

J. F. – Dès la première année, j'ai monté des pièces comiques, avec la collaboration du musicien Maurice Blackburn ; je pense au *Mariage de Barillon*, de Feydeau, la

Chasse au Corbeau, de Labiche ; dans ces œuvres, par exemple, on avait rajouté des couplets sur la musique de Blackburn ; les comédiens qui chantaient étaient ravis, et je crois que ça marchait ! Ces productions m'ont donné beaucoup de plaisir. Il y a eu aussi *Hyménée* de Gogol, et j'ai fait rajouter des chansons, toujours par Maurice Blackburn ; les comédiens chantaient en français, j'avais fait mettre des sous-titres en russe, et c'était assez drôle. Je pensais au plaisir des spectateurs, mais je pensais aussi à mon plaisir à moi, et c'est surtout ça ma grande victoire quand je repense à toute

ma carrière à Radio-Canada – je n'aime pas le mot carrière, mais bon ! – : c'est d'avoir réussi à faire des choses qui m'intéressaient tout le temps et aussi d'avoir, je l'espère, suscité l'intérêt chez les téléspectateurs. Et, étonnamment, on a fini par des demandes inattendues, surtout en période de restrictions budgétaires : on me redemande de monter *Cyrano...* ; on me l'avait demandé vingt ans auparavant, ça devait être avec Jean Coutu, tout était organisé et, à la dernière minute, Radio-Canada et Coutu ne se sont pas entendus sur le cachet. Heureusement ! je ne vois pas comment on s'en serait sorti, en direct ! Donc je l'ai réalisé vingt ans plus tard, avec des moyens relativement élevés pour la télévision. Ensuite, j'ai fait *Anna Karénine*, et puis *Lorenzaccio* ; c'était inattendu ; c'était la fin. Mais ça m'a plu beaucoup.

Vous avez monté des Molière, aussi...



Jean Faucher dans le décor
d'*Anna Karénine* (1988).

J. F. – Pas beaucoup. J'ai monté *L'École des femmes*. Je me suis permis de sortir un peu du décor traditionnel ; même au théâtre, tous sont embêtés avec cette pièce. Christian Bérard avait conçu pour Jovet un décor qui s'ouvrait ; Arnolphe avait à la fois son intérieur et un jardin. On a eu une rue, un bistrot et un jardin intérieur, et cette multiplication du décor qui n'était pas dans la pièce ne trahissait pas du tout l'idée de Molière.

Qu'est-ce que vous n'aimez pas dans le mot carrière ?

J. F. – Ça fait vieux et terminé. Je ne suis pas jeune, et c'est sans doute terminé, mais quand même ! J'ai gardé des illusions ! (Rires.) Et puis *carrière*, qu'est-ce que ça veut dire quand on n'a pas eu de plan au départ ?... Moi, j'ai voulu faire du théâtre, et puis après de la télévision. Et au fond, j'ai toujours pu faire les deux simultanément. Au théâtre, les comédiens nous trahissent parfois ; une fois que la générale est finie, le lendemain, devant le public, ils font ce qu'ils veulent ! Ça arrivait parfois aussi à la télé quand c'était du direct. Vous travaillez pendant un mois ou deux avec

quelqu'un, on est d'accord sur une conception, et puis l'artiste fait tout à fait autre chose ! On reste un peu estomaqué.

L'évolution du jeu

Du début de la télé en 1952, jusqu'à la fin des années 1980, vous avez travaillé sans relâche ; est-ce que vous avez vu des changements dans la manière avec laquelle les jeunes comédiens sont préparés pour jouer ?

J. F. – En fait, pas tellement. Ils sont vraiment bien aujourd'hui, ils sont aussi beaucoup plus nombreux ; on a plus de choix. J'ai toujours essayé de travailler avec des gens qui étaient bons ; leur préparation, je m'en fichais un peu ; je voulais qu'ils soient bons, c'est tout ! Et souples, mais pas trop, pas esclaves de ce que je leur disais.

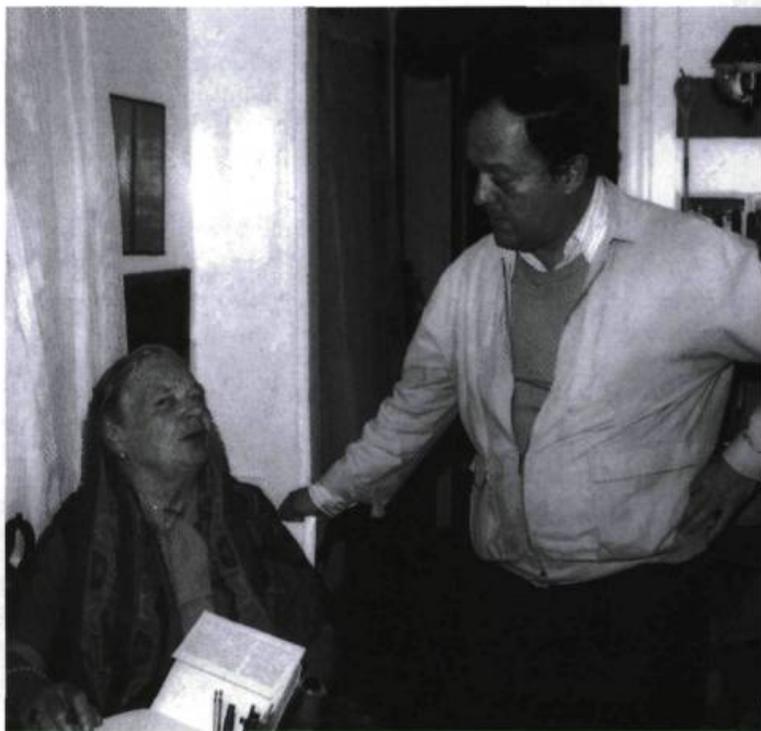
La régression du théâtre à la télévision

Si on regarde le nombre de pièces qui étaient présentées dans les années soixante et soixante-dix à la télé, on voit que le théâtre connaît une régression vraiment notable au petit écran ; à quoi attribuez-vous cette baisse ? Avez-vous l'impression que les nombreux téléromans y sont pour quelque chose ?

J. F. – C'est plutôt d'abord une affaire économique ; les téléromans, autant que je sache, étaient aussi nombreux à l'époque, mais il n'y avait pas de téléfilms. Il y avait *les Plouffe*, *le Survenant*, *14, rue de Galais*, *Anne-Marie*... tout cela en même temps ! Il y en a encore plus aujourd'hui à cause des postes privés qui se sont multipliés. Les commanditaires sont bien plus intéressés aux téléromans ; le Théâtre Alcan bénéficiait d'une commandite de prestige qui ne payait pas le quart de ce que ça coûtait. En fin de compte, ça ne rapportait pas à Radio-Canada. À ce moment-là, il y avait *le Théâtre populaire* chaque semaine, qui était entièrement commandité, et *le Télé-théâtre* tous les trois dimanches. Actuellement, on coupe tout ; donc on coupe le plus cher : le théâtre.

À vos yeux, est-ce une grosse perte ?

J. F. – Certainement. Je pense surtout aux gens qui vivent en dehors de Montréal, à ceux des régions... Le TPQ vient de tomber ; c'était le seul à aller dans des régions présenter des spectacles un peu différents, donc pas rentables. Il ne sera pas remplacé¹. Plus vous allez loin, plus les déplacements sont coûteux. Ces gens-là n'ont plus accès au théâtre. Mais ne nous illusionnons pas... c'est quand même une petite mi-



Propos et Confidences. Jean Faucher avec les écrivains Marguerite Yourcenar et Roger Peyrefitte, à Paris.

1. Depuis cet entretien, le TNM a annoncé qu'il présenterait des spectacles en tournée. NDLR.

norité des gens en région qui regrettent ; les autres s'en fichent éperdument. Ils préfèrent voir arriver un humoriste, ils se précipitent et remplissent les salles. Le rire peut tuer. Les pièces qu'on présentait demandaient un effort, à l'époque ; maintenant, ce sont des scènes qui durent deux minutes et aussitôt on passe à autre chose, c'est la philosophie du clip ; il ne faut pas s'attarder. À *Femme d'aujourd'hui*, que faisait Françoise Faucher, il fallait des entrevues de plus en plus courtes parce que les gens n'avaient pas l'attention qu'il fallait, paraît-il. On ne considère pas les gens du public

comme des êtres intelligents. C'est la mode de la facilité. Et puis avec la nouvelle manière, Radio-Canada ne produit presque plus ; il fait produire par d'autres. Au fond, la multiplication des postes privés, l'avènement de la concurrence, c'était la fin. La concurrence, c'est le triomphe du populaire, du populacier. Il reste la lecture, et les théâtres si on vit à Montréal. Je disais : « Je ne fais pas des émissions, je crée des souvenirs. » Il y a du vrai parce que, souvent, les gens me parlent de telle ou telle chose que j'ai faite. Et c'est pourquoi, par exemple, le *Cyrano*... que j'ai vu récemment, m'agace un petit peu... J'ai vu *Cyrano*... je ne sais combien de fois ; je l'ai vu à la Comédie-Française alors que j'étais jeune, et j'ai encore le souvenir des décors flamboyants, des chevaux du quatrième acte, de Ragueneau, des Cadets de Gascogne avec leur accent pittoresque... ce sont des grands déploiements qu'on ne



fait plus aujourd'hui. La pièce résiste à tout, même aux coupures ; mes petits-enfants ont vu le *Cyrano*... du TNM et l'ont beaucoup aimé ! Il y en a même qui y sont allés deux fois, mais ils auront des souvenirs moins riches que les miens, à moins qu'ils ne se permettent de lire la pièce... mais qui lit, aujourd'hui ?

Outre les cours dramatiques, j'ai lu, lu beaucoup et encore lu... Ça m'a fait aimer le théâtre. Comme les gens ne lisent plus beaucoup, plusieurs auteurs tombent dans l'oubli.

Avez-vous l'impression qu'après une présence fidèle et continue du répertoire théâtral à la télé pendant quarante ans et plus, l'absence quasi totale du théâtre marque un recul de la culture au Québec ?

J. F. – Dans la mesure où nous faisons des émissions culturelles, c'est sûr que nous accusons une baisse. Avec des jeunes, c'est un peu embêtant de vouloir parler de *l'Avare*, par exemple, et de constater qu'ils ne savent pas de quoi il retourne. Pourtant, *l'Avare*, monté comme il faut par Luc Durand, a quand même été un grand

succès. On prive donc les spectateurs du petit écran d'une chose qu'ils devraient connaître et qu'ils apprécieraient sûrement². Mais... on ne refait pas le monde !...

Les fleurons

Dans tout le travail que vous avez accompli à Radio-Canada, de quoi êtes-vous le plus fier ? Quelles ont été vos plus belles réussites ?

J. F. – La satisfaction vient aussi de la manière dont le travail a été accueilli, qu'on le veuille ou non. Ainsi, *Toi et tes nuages*, d'Eric Westphal, a beaucoup plu et a même été présenté en France avec beaucoup d'impact. J'en garde un excellent souvenir. En fait, j'ai une tendance naturelle à aimer tous les enfants que j'ai fabriqués !

Quand vous repensez à cette période si active de votre vie, qu'est-ce qui vous manque le plus ?

J. F. – Ce qui me manque le plus ? *Propos et Confidences* ; pas tant le travail que je faisais, mais les gens que je rencontrais dans le cadre de cette émission. Aller voir les gens et tourner chez eux est ce que je regrette le plus... des gens comme Romain Gary, qui est mort à peine quelques mois après l'émission qu'on a tournée avec lui, Paul Dupuis, qui était passionnant à entendre sur un tas de sujets... qui est mort au moment où ça passait, Claude Dauphin, Marguerite Yourcenar, plusieurs autres. Ces expériences sont inoubliables. Quinze ans de contact avec des grands de ce monde, ça ne s'oublie pas facilement. Pour ce qui est des dramatiques, ce sont mes discussions et les contacts avec les comédiens, voire les affrontements avec eux, qui me manquent. **J**

2. Depuis cet entretien, cette production a été présentée à Télé-Québec, le 19 avril 1997. NDLR.