

Le téléroman québécois : une aventure américaine¹

Roger de la Garde ²

Je voudrais commencer par la conclusion, une conclusion qui annonce pour les mois à venir le commencement d'une réflexion.

Je ne pouvais trouver meilleure occasion que celle du premier colloque Canada-Brésil, où l'on souhaite développer des études comparatives, pour la formuler. J'ai l'intuition qu'il existe une difficulté majeure à toute analyse comparative entre le téléroman et le telenovela, au-delà de celle des langues. Il me semble que la difficulté, pour une part, réside dans la définition même du téléroman qui le rend in-comparable.

La première définition formelle du téléroman (Eddie 1985), définition reprise à la fois par le milieu universitaire, journalistique et institutionnel, affirme que le téléroman serait non seulement d'origine, mais d'invention, québécoise.

Le téléroman serait in-comparable dans le sens

- Ø qu'il est ni local, ni global (ou universel) mais national ; il émane de l'histoire d'un peuple en formation et participe à l'accomplissement de son destin qui est de se distinguer des autres peuples, ou sociétés, des Amériques.

Mais in-comparable aussi dans le sens

- Ø que le téléroman est populaire, c'est-à-dire qu'il existe une telle complicité entre les téléspectateurs et les personnages téléromanesques que le téléroman

¹ Este artigo, gentilmente cedido por seu autor para publicação na **CIBERLEGENDA**, foi na origem apresentado no **I Colóquio Interamericano de Ciências da Comunicação: Brasil-Canadá**. A sua publicação nesta revista foi também gentilmente autorizada pela professora da Universidade de Feira de Santana (Bahia), Licia Soares de Souza, a qual foi uma das principais organizadoras do mesmo evento.

² **Roger de la Garde** est professeur au Département d'information et communication à l'Université Laval (Québec). Il remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour son appui financier. Roger.delagarde@com.ulaval.ca

serait une sorte d'espace interstitiel entre la réalité et la fiction, entre l'être et l'imaginaire, entre l'incontournable et le possible.

Mon hypothèse est que le « discours » actuel sur le téléroman rend difficile, sinon artificielle, par sa correspondance trop étroite avec une « histoire nationale » toute analyse comparative « trans-culturelle » et qu'un travail de démystification de la télévision et du téléroman, comme il est déjà commencé à propos de la Révolution tranquille (Paquet 1999), non seulement enrichirait nos connaissances de l'une et de l'autre mais toucherait à un point aveugle de la recherche québécoise à ce jour : la création, par les artisans du téléroman et de la culture populaire, des figures légendaires d'américanité au Québec et de leurs rapports de similitude et de différenciation avec les figures légendaires des séries états-uniennes.

Voilà pour la conclusion. Maintenant voici en amont sa trajectoire.

Des chiffres et des dates

Le 6 septembre 1952, à 20h, Montréal et Toronto sont reliés pour la diffusion de la première émission de télévision canadienne.

Le 6 septembre 2002, pour célébrer ce 50^e anniversaire la Société Radio-Canada de langue française diffusera 50 heures d'émissions d'archives.

Le 4 novembre 1953, Radio-Canada diffusa la première fiction télévisuelle de langue française, *La famille Plouffe*, qui avait connu un grand succès populaire comme radio roman et comme roman. Son jeune auteur, Roger Lemelin, faisait partie de la première génération de romanciers urbains québécois marqués davantage par la littérature étatsunienne que française.

Pendant presque 50 ans plus de 850 oeuvres originales de fiction télévisuelle (mon estimation) furent diffusées dont plusieurs ont établi des records de longévité et des records inégalés, même aux États-Unis, de cotes d'écoute et de parts de marché.

À propos du succès non démenti du téléroman québécois, Jean-Pierre Desaulniers (Desaulniers, Nguyen-Duy et al. 1996) pose la question du pourquoi d'une telle aberration : comment une population d'environ six millions de francophones vivant au

milieu d'une population anglophone 40 fois plus nombreuse peut-elle produire un « nombre démesuré d'heures pour les séries dramatiques, comparativement au reste du monde » (p. 7) lesquelles se classent toujours premières parmi les 30 émissions les plus écoutées (Murray, Garde et al. 2001) et établissent des niveaux records de cotes d'écoutes année après année, et ce pendant maintenant un demi-siècle ? D'ailleurs il n'est pas le seul ; parfois on a l'impression que « tout le monde » s'est posée la même question et que toujours la réponse tombe sous le sens de l'évidence ; « parce que c'est nous, parce que ça nous ressemble ».

Aborder l'étude du téléroman québécois c'est s'aventurer sur un terrain à la fois connu et miné : miné parce que très et trop connu. En raison de son extrême popularité depuis tout près de cinquante ans ; en raison du grand nombre de téléromans, feuilletons et séries produits — que j'estime à plus de huit cents (Croteau, Véronneau et al. 1993) — ; en raison de la longévité de certains titres — en moyenne, quatre années avec des pics de neuf et onze années — ; en raison de la presse spécialisée et des chroniques régulières dans la presse quotidienne qui lui sont consacrées ; en raison de la vedettarisation des comédiens — et parfois des personnages — par un *star system* qui comprend des galas télévisés et des prix d'excellence ; en raison de la notoriété des téléromanciers et des téléromancières ; en raison, finalement, des manifestations institutionnelles et des témoignages publics qui lui sont rendus — l'enseignement et la recherche universitaires, une exposition permanente de dix-huit mois au Musée de la Civilisation à Québec et une série documentaire diffusée sur la chaîne spécialisée *Découverte* — : pour toutes ces raisons, il faut reconnaître qu'il existe un véritable savoir commun à son sujet.

Que peut-on ajouter qui ne trouve écho dans la littérature et dans les conversations du quotidien ? Sans ouvrir le débat sur la non science et la science, le savoir commun ou local et le savoir savant ou scientifique (Geertz 1986), il est permis d'avancer l'existence, à travers les écrits journalistiques et autres documents — essais, biographies, guides d'écriture téléromanesque (Fournier 1998) — d'un savoir public, facilement accessible, et confirmé par l'expérience fidélisante du téléspectateur que nous sommes tous, et qui se reproduit de façon régulière. Il est également possible de reconnaître à travers des écrits et analyses qui répondent davantage aux critères de

l'expérimental qu'à ceux de l'expérientiel, un savoir plus abstrait dont l'accès n'est permis qu'à des initiés et où le consensus fait l'objet de débat.

À regarder, ou plutôt, à vouloir « fréquenter » ces deux savoirs on peut être frappé par l'impression du déjà vu, du déjà lu et du déjà entendu ; comme dans un jeu de miroirs ou dans une chambre sonore (*echo chamber*). Traversant les énoncés journalistiques et sociologiques, publicitaires et institutionnels, économiques et politiques, publics et privés, tout en les articulant, se pose et s'entend le discours ; un discours social sur la télévision.

Un discours social

À la question « que peut-on ajouter aux savoirs sur le téléroman ? », je répondrai par une question préalable : « que sait-on du discours sur la télévision ? ». Que peut-on y lire et y entendre ?

Pour l'essentiel, le discours sur la télévision renferme une définition de ce qu'est la société québécoise puisque la télévision en est le miroir. Mais c'est aussi le récit de son devenir, puisque la télévision est une fenêtre sur le monde (Faucher 2002) à travers laquelle le Québec a entrevu ce qu'il pouvait et ce qu'il voulait être.

À l'automne 1952, lorsque les premiers téléviseurs ont fait leur entrée dans les foyers francophones du pays, on se réunissait en famille afin d'assister au spectacle du petit écran. Pour la première fois, le monde était expliqué aux Canadiens français dans leur langue, avec leurs mots et leurs accents. Et pour la première fois, des personnages de fictions leur ressemblaient. Plus qu'une simple fenêtre sur le monde, la télé aura aussi été le miroir de la société.

À force de se découvrir eux-mêmes et de se comparer au reste de la planète, les Canadiens français de la province de Québec deviendront progressivement des Québécois. Ils occuperont un territoire « culturel », si ce n'est géographique, dont la télé contribuera largement à délimiter les frontières. Pendant des années, le petit écran sera un incubateur social, le lieu de rassemblement et de débats par excellence. (p. 11)

« Fenêtre sur le monde et miroir de la société », une sorte de Janus moderne, la télévision permettrait, pour employer le langage de l'heure, le passage entre le local et le

global. Lieu de « rassemblement et de débats », elle ressemble à ceux et à celles qu'elle rassemble. Elle leur ressemble et les rassemble parce qu'elle parle une langue commune, celle des mots et des accents du jour et ce sont surtout les « personnages de fictions » qui parlent cette langue.

Le succès quasi instantané et permanent du petit écran serait redevable, d'une part, aux émissions d'information qui permettaient aux téléspectateurs de voir le monde et l'Autre avec des yeux et de le dire avec des mots qui leur sont familiers — c'est son côté ouverture sur le global — et, d'autre part, aux personnages de fictions en qui les téléspectateurs se reconnaissaient — c'est son côté miroir du local. Cette dichotomie — information/fenêtre sur le monde et fiction/miroir de la société — semble avoir été retenue par la très grande majorité des analystes du téléroman (Bouchard 2000).

Alors que jusqu'ici le discours sur le téléroman se greffait sur celui plus général de la télévision, i.e. sur son volet « miroir du local » et de l'identité, une sorte de renversement semble s'opérer. Les travaux de Jean-Pierre Desaulniers suggèrent qu'une « relecture » de l'histoire du téléroman révélerait que celui-ci a joué plus que tout autre genre télévisuel, y compris l'information et les affaires publiques, un rôle d'agent culturel dans la transformation du Québec en une société moderne, libérale et laïque. Et qu'il remplit toujours ce rôle aujourd'hui. Ce discours sur le téléroman trouverait appui sur ce que Véronique Nguyen-Duy nomme le « téléroman social ».

Selon cette chercheuse (Nguyen-Duy 1999) la caractéristique principale du téléroman québécois, c'est sa participation à la négociation des normes et valeurs collectives. Ainsi, précise-t-elle, le téléroman serait donc plus qu'un simple miroir social, soit-il déformant ; il est de plus en plus donné et reçu comme un moyen de

faire ressortir les désirs de changement à travers la continuité et de construire ainsi une identité collective qui jette des ponts entre le passé et le futur. Dans cette perspective, nous formulons l'hypothèse que le caractère distinct du téléroman repose en bonne partie sur la relation de plus en plus étroite qui unit les téléromans et la vie sociale. (p. 136).

Pour sa part, Desaulniers nous invite à considérer le téléroman non seulement comme un lieu de rassemblement par la ressemblance (l'effet miroir) mais aussi comme un lieu

de passage (l'effet fenêtre). C'est-à-dire non seulement le téléroman serait un lieu où le Québec se reconnaît dans les personnages et les situations représentées mais aussi là où il s'ouvre sur le monde ; sur un monde en changement, sur son propre monde dans la tourmente du changement. S'ouvrir sur le monde, pour le Québec, c'est s'ouvrir sur la modernité ; c'est s'ouvrir sur un modèle particulier de société moderne, et sur la place qu'il pourrait et devrait occuper à la table des nations. Et cette modernité, cette société moderne, pour des raisons géo-politiques, économiques et culturelles évidentes est américaine sinon états-unienne. Bref, le téléroman invite le Québec à s'inventer un modèle de société américaine, à découvrir son américanité.

C'est ce lien particulier, ce tissage étroit entre une fiction, un récit narratif télévisuel comme il s'en trouve ailleurs, et la mémoire actualisée d'un Québec en devenir qui retient l'attention ; c'est ce lien articulé entre la fiction et un social en devenir, et qui en constitue sa réalité, que je retiens ici.

La thèse de Desaulniers est intéressante, sinon intrigante, voire envoûtante.

D'une part elle relativise le jugement de Gérard (Carle, Lacoursière et al. 1997), lorsqu'il affirme que les élites québécoises ont tourné le dos aux figures légendaires d'américanité, du fond populaire pionnier, contrairement à la culture savante aux États-Unis qui s'en est largement alimenté. À ces figures d'américanité, les élites québécoises ont préféré les modèles venant d'Europe ou encore, façonner leurs « héros mythiques » selon le point de vue des Européens. À titre d'exemple, le roman pionnier du terroir *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon. Et d'affirmer Gérard Bouchard : « Le véritable légendaire du Canada français dans ses régions et dans son américanité pionnière reste à créer. » Desaulniers affirmerait que « le véritable légendaire du Canada français dans son urbanité et dans son américanité moderne a été créé et il se nomme Québec ».

L'innovation dans la continuité

Desaulniers et d'autres avant lui reconnaissent la filiation entre le téléroman et les formes de récits narratifs qui l'ont précédé, dont le radiroman.

Le téléroman ne tient évidemment pas à une apparition spontanée. La télévision a récupéré la tradition du conte, des feuilletons dans les journaux et magazines, celle aussi

des radioromans. Mais l'esprit et les intentions cachées vont avoir changé. Le téléroman deviendra le porte-parole de gens désireux de faire bouger les choses. (p. 14)

En d'autres mots, les premiers téléromans s'inscrivent dans la lignée de la production d'une littérature urbaine naissante des années de l'entre deux-guerres et de l'après guerre avec des auteurs tels Ringuet (Langevin 1953), et surtout Gabrielle et Roger Lemelin (Lemelin 1944).

Déjà, avant qu'arrive la télévision, on créait dans les médias de grande diffusion ces figures légendaires de notre américanité qui suivent la lente migration du rural vers la ville, des régions vers la métropole, du canadien français vers le québécois, d'un Nous homogène vers un Nous pluriel. Ces figures légendaires d'américanité proviennent du fond populaire ouvrier urbain et non pionnier. La culture savante non seulement ne les a pas boudées mais les a alimentées.

Il apparaît assez évident que c'est un milieu ouvrier urbain qui est réfléchi par le premier téléroman, *La famille Plouffe*, diffusé le 4 novembre 1953. Son succès instantané en constitue une preuve sans appel. Le Québec, même rural, s'est reconnu dans ces personnages.

Ce téléroman met avant tout en scène des personnages dans un contexte de vie de gens ordinaires. [...] chacun exprime les travers d'un type social, sans éloge excessif ni condamnation brutale [...] Et pendant 10 ans ces personnages vont évoluer. Les enfants vont vieillir et exprimer leurs ambitions, chacun à sa manière. Ovide l'intellectuel devient haut-fonctionnaire à Québec. Napoléon [irascible et maladroit] reprend la boutique de plomberie de son père pour en faire une PME d'avant la lettre. Guillaume, après avoir été vedette au hockey, devient directeur d'une firme en relations publiques. [...] Le souffle qui animait les classes populaires désireuses de passer au rang de classe moyenne se retrouve tout entier dans cette dramaturgie. En fait, les téléspectateurs ne font pas que se voir dans les Plouffe. Ils se voient aussi tels qu'ils désirent être. Subitement, cette série devient autant un miroir des conditions d'existence que des aspirations de la majorité. (p. 24-25)

Nathalie Bouchard pour sa part, précise que

suites logiques des radioromans diffusés en Amérique du Nord pendant les années 30, les feuilletons sont un phénomène urbain et industriel lié à l'apparition des massmédias. Ces histoires à suivre ont su s'adapter à de nombreux supports avant d'accéder à la radiodiffusion : pensons au livre, à la bande dessinée, au photoroman, au quotidien, au magazine et à l'écran de cinéma (Bouchard, 1993 : 251).

Mais là où la thèse de Desaulniers trouve son unité c'est dans l'affirmation que les téléspectateurs non seulement se reconnaissent dans ce qu'ils sont (urbains, classe moyenne, ouvriers), mais dans ce qu'ils veulent devenir c'est-à-dire modernes, libres, autonomes voire distincts. Se libérer d'un passé qui étouffe implique, voire exige, qu'on change de comportements et surtout de mentalités en faveur des comportements et des mentalités d'une autre forme de société, en l'occurrence la société de consommation. Et le modèle de société de consommation qui s'offre à eux sera celui qu'ils inventeront : un Québec de langue française, moderne, libéral, laïque, industriel et qui affiche son américanité à travers les figures légendaires sortis de ses téléromans.

La question qui se pose est celle du lien articulé entre les personnages et le récit narratif téléromanesque. Desaulniers suggère, de façon convaincante à l'aide d'images d'époque et d'extraits de téléromans, dans l'excellente série documentaire *Téléromans PQ* (Fournier 2001), que les personnages vivent, à des degrés divers mais à la manière du mythe, le récit du Québec moderne.

Les histoires de cœur, les drames personnels, les complications de la vie quotidienne traduisent-ils à leur manière des questions plus générales, plus sociales, voire politiques ? Et ce traitement correspond-il aux « humeurs » des différentes époques ? [...] jusqu'à quel point y a-t-il correspondance entre l'évolution de ces drames et les « humeurs » des différentes époques ? (p. 104)

Sans fournir de réponses définitives les parallèles qu'il trace entre l'histoire du Québec (la « vraie ») et les histoires que racontent les téléromans donnent à la notion de correspondance entre les deux non seulement la force d'un argument mais l'évidence du discours.

Les personnages

Mais revenons aux personnages. Ma visite de l'exposition *Les téléromans*, en 1997, et l'écoute des témoignages des téléromanciers et des téléromancières, des comédiens et

des observateurs privilégiés de la série *Téléromans PQ*, me suggèrent une façon alternative de poser le lien entre les personnages et le récit narratif téléromanesque.

Depuis les tout débuts, et malgré la volonté expresse de ses principaux artisans et instigateurs, un fort consensus se dégage autour de l'usage social de la télévision : cette technologie est perçue d'abord et avant tout comme celle du divertissement, loin devant l'information et l'éducation. Une étude menée par le Bureau des Recherches et Sondages de la Société Radio-Canada à Montréal, en 1962 (Lavoie 1976), le montre bien. Cette même enquête révèle que cet usage social est plus marqué chez les téléspectateurs francophones du Canada que chez leurs compatriotes de langue anglaise. Tous les témoignages recueillis lors de l'exposition *Les téléromans* et tous les témoignages de la série documentaire *Téléromans PQ* concordent sur ce point : la raison d'être de la télévision c'est de divertir et la raison d'être du téléroman c'est de raconter une « bonne histoire ». Qu'elle soit drôle ou tragique, cette histoire vise à toucher les téléspectateurs de tous âges et de tous les milieux. Bref, d'enchanter le plus grand nombre possible.

Pour ce faire, les auteurs et les comédiens trouvent parfois leur inspiration créatrice dans leur propre récit de vie et dans ceux des gens qu'ils côtoient. Le plus souvent ils la trouvent dans les actualités, les lignes ouvertes radiophoniques, les *talk show*, les faits divers et les courriers du cœur. Les questions du jour, les *issues* comme disent les journalistes états-uniens, sont évidemment à privilégier d'autant plus qu'ils donnent au récit téléromanesque l'une de ses qualités les plus recherchées : le réalisme.

La cohérence du téléroman

La tentation est grande et tout à fait justifiée de tracer un parallèle, sinon une correspondance, entre l'histoire mouvementée de la modernisation du Québec et l'histoire de la télévision et du téléroman. Tous deux sont apparus dans les années 1950 et sont généralement considérés comme des précurseurs de la Révolution tranquille, de 1960 à 1963, laquelle aurait déclenché ce vaste, et profond, mouvement de modernisation du Québec. La télévision en général, et le téléroman en particulier, auraient non seulement « préparé les esprits » à désirer un tel changement mais auraient accompagné et soutenu ce mouvement dans sa consolidation et dans ses soubresauts.

Dans sa préface, Guy Fournier n'écrit-il pas (Croteau, Véronneau et al. 1993)

Chez nous, la télévision nous a littéralement « fabriqué » une « culture instantanée » (p. IX)

[...] c'est grâce à la télévision si nous pouvons maintenant parler de culture. Une culture qui n'est ni américaine, ni française. Une culture nord-américaine d'expression française qui devrait, à moins que la politique ne s'en mêle, assurer la survie définitive des Québécois [...] Avant la télévision, il n'y avait pas de culture au Québec. Il y avait du folklore et c'est bien différent. (p. X)

La télévision n'est pas la conséquence de la Révolution tranquille. Elle l'a précédée et amorcée. (p. XI) [...] Dans notre société, rien ne surpasse la télévision quand il s'agit de transmettre des valeurs, de créer des modèles, d'influencer les consciences ou de modifier les comportements. Ni les éducateurs, ni le clergé, ni les politiciens n'ont le pouvoir des « romanciers » de la télévision et de tous ses autres créateurs. (p. XII)

Trois raisons

Mais au moins trois raisons militent en faveur d'une remise en question et invitent à considérer autrement ce lien entre personnages et récit. *D'abord* les témoignages des principaux artisans de la télévision. Comme le fait remarquer le téléromancier à succès, Réjean Tremblay (*Téléromans PQ*, 10^e épisode, « Réalité et fiction »).

Quand j'écris une émission pour la télévision la première chose c'est le divertissement ; intéresser, émouvoir, toucher les gens. [...] Je pense qu'il y a moyen à travers ça soit de toucher à des débats sociaux, soit carrément à des débats humains [...] parfois, peut-être, que tu vas influencer quelqu'un à réfléchir un peu [...] Dans la scénarisation, ce qui est souvent le plus passionnant, ce sont les grands enjeux [...] mais les grands enjeux peuvent être « plates à mort » quand tu essaies de dramatiser. Alors que les drames humains sont porteurs d'émotions.

Sans vouloir nier l'importance du « climat social », il semble que l'évocation des grands enjeux je suffit pas pour « divertir, intéresser, émouvoir et toucher les gens ». Il serait difficile, mais non impossible, de dramatiser les « grands enjeux » ; cependant, cette dramatisation passe toujours par le débat humain, c'est-à-dire par la manière dont sont

vécus les grands enjeux. L'ouverture sur les enjeux et les débats sociaux passent, à la télévision et dans le téléroman, non pas par le récit des faits (l'information) mais par le récit d'un personnage qui les vit. L'explication viendrait de l'expérience racontée, ou « vue », sur le petit écran et non par l'étalement raisonné (la chronologie) des faits.

La deuxième raison nous est fournie par les témoignages des téléspectateurs eux-mêmes à l'occasion de l'exposition *Les téléromans* et par leur mise en musée.

De décembre 1996 à février 1998 le Musée de la Civilisation, à Québec, a présenté l'exposition *Les Téléromans*, dont le but n'était pas, en premier lieu, de faire l'analyse du phénomène téléromanesque mais, en quelque sorte, de « raconter son histoire » et de marquer son inscription dans l'histoire du Québec moderne.

Les téléspectateurs, au cours des décennies, auraient aimé *LE* téléroman, tous genres confondus. Le téléroman, ce sont des histoires (et non pas l'Histoire) qu'on raconte et, surtout, qu'on se raconte. On ne raconte pas l'histoire du peuple mais on raconte au peuple des histoires. Le téléroman serait une façon distincte, québécoise, de raconter des histoires en utilisant la technologie de grande diffusion de l'heure — autrefois c'était le radiroman et le roman feuilleton — afin de rejoindre des milliers sinon des millions dans l'intimité du foyer et de l'écoute « familiale », c'est-à-dire en compagnie de familiers. Le récit muséal de l'histoire du téléroman est celui de l'affranchissement des « petites gens », des gens du quotidien et non celui d'un peuple ou d'une nation.

Si l'exposition *Les téléromans* réussit à conférer un caractère générique aux pratiques télévisuelles de fiction, c'est grâce à la présentation indivise des objets. C'est le lit « de », le chapeau « de », le manuscrit « de », le témoignage « de » ¼ quelqu'un : un personnage, un comédien, un auteur, un réalisateur.

L'univers romanesque des Québécois est peuplé de ces images de personnages des téléromans. (entretien avec Gilles Pelletier, 96-12-10 à 17h15, émission *Nouvelles*, CBV radio MA de la Société Radio-Canada à Québec)

Les extraits sont là pour rappeler un trait particulier des personnages ou ceux d'une époque révolue. Sauf quelques tableaux chiffrés, qui informent sur la popularité et la longévité de certains téléromans, aucun objet n'invite le visiteur à sortir de cet « univers romanesque » de personnages et de comédiens qui ont peuplé l'imaginaire québécois, et

de la mémoire qui est inscrite dans l'exposition par le biais de sa chronique et des souvenirs évoqués.

Mais qui sont ces personnages ?

Souvent un personnage va être un genre de pot-pourri de quelques personnes qu'on connaît. Il faut que ça parte de gens qui nous ont intrigué, qui nous ont amusé, qui nous ont touché.

L'écriture de fiction c'est pas seulement soi qu'on projette dans les personnages. C'est tous ceux qu'on connaît, c'est tous ceux qu'on a croisés dans sa vie [...] on utilise tout ce qu'on entend.

On lit les journaux, on écoute les *reality show* [...] Tu vas chercher ça là ; la télévision, la radio, les quotidiens [...] les histoires sont là. (extraits du document audiovisuel *Les auteurs de téléromans*, Musée de la Civilisation à Québec)

Ces propos auraient sans doute trouvé un écho chez Roger Lemelin, auteur du premier téléroman *La Famille Plouffe*.

Le familier

Si au cours de l'histoire des téléromans certains personnages ont pu choquer, voire scandaliser, certaines couches du public par leurs propos ou leurs comportements, dans la très grande majorité des cas ils ont connu la faveur des téléspectateurs parce qu'ils leur étaient familiers. C'est moins un geste d'auto-reconnaissance de la part du téléspectateur qu'un acte de re-connaissance. En d'autres mots, il s'agit moins du téléspectateur qui se reconnaît dans le personnage, qu'il y trouve un peu son reflet, que d'y re-connaître quelqu'un qu'il connaît déjà, cet « autre » qui lui est familier.

Ce qui légitime le téléroman comme catégorie générique, ce sont ses personnages familiers, attachants, qui « content » des histoires au plus grand nombre. Ces histoires, drôles et tristes, sont celles de ces centaines de personnages de tous âges, de tous les coins du Québec, de tous les milieux sociaux, riches et pauvres, bons et méchants qui ont vécu, à des degrés divers, l'histoire d'une époque : celle de l'affranchissement que représentait le changement. Le changement ne peut s'opérer sans liberté et sans conflits.

Ici la liberté et les conflits sont celle et ceux des individus, des personnages, et non des groupes ou de la société. Pas de nationalisme, au sens d'un art qui identifie et qui informe une formation sociale, mais d'un art qui différencie. Non seulement cet art différencie le « nous » des « autres » (entre autres, les Américains des États-Unis) mais, et surtout, qui différencie les personnages d'aujourd'hui avec ceux d'hier (évolution) et les personnages entre eux (les urbains, les ruraux, les riches, les défavorisés). C'est comme si le téléroman, cet art populaire, vivant, accessible, aux personnages si attachants et aux histoires qui racontent l'évolution difficile d'un « désir profond de changement » permettait à chaque téléspectateur de se tailler, à la mesure de ses expériences, sa propre mémoire de cette évolution mais, toujours à l'intérieur des limites de la chronique et dans la perspective d'une « culture » qui différencie.

Tout se passe comme si, grâce à des familiers qui lui rendent visite régulièrement, une fois par semaine, dans une atmosphère de relative sécurité et de confort (le foyer), le téléspectateur apprend, à travers les histoires que lui racontent ses visiteurs, à s'approprier ce que signifie « vivre ailleurs au Québec ». Un Québec immanent mais qui renferme tensions et contradictions. Vivre au Québec, être Québécois, pour des « gens ordinaires », signifie re-connaître les multiples « visages » du Québec : l'urbain et le rural, la ville et la banlieue, le bureau et l'usine, les quartiers cossus et les quartiers délabrés, les entrepreneurs et les « suiveux », les patrons et les syndicalistes, les hommes virils et les hommes « roses », les femmes féminines et les « bitches », les jeunes et les vieux, les « pures laines » et les « ethnies », les Blancs et les « autochtones », les « straights » et les « gais », les drogués, les « poignés », les malades, les « winners » et les « losers ». Vivre au Québec et être Québécois signifie aussi : connaître l'amour et ses peines, les p'tits bonheurs comme les p'tites misères, les conflits des générations, la réussite et le chômage, l'amitié et la trahison, l'incertitude et la peur, l'appartenance et l'isolement, la générosité et la bigoterie, l'accueil et le rejet. On apprend à vivre au Québec et à être Québécois parce que des familiers qui sont crédibles, parce que fidèles « au rendez-vous hebdomadaire », viennent nous « raconter comment ça se passe dans la vie de tous les jours » et comment ça pourrait se passer dans notre vie de tous les jours. Le sens des choses, le sens de l'identitaire, se trouve dans l'appropriation de la signification des gestes du quotidien, du banal et du trivial.

En somme, si les personnages des téléromans sont si populaires et si réalistes ce n'est pas parce qu'ils reflètent la « réalité » ou que le téléspectateur se « voit » comme dans un miroir. Plutôt, le téléroman convoque le téléspectateur à « accepter » de partager avec les personnages les récits de leurs aventures, leurs confidences, leurs espoirs et leurs échecs et, ce faisant, à « apprendre » à connaître et à reconnaître en quoi nos aventures, nos confidences, nos espoirs et nos échecs peuvent ressembler ou différer de ceux des personnages. Mieux le téléspectateur connaîtra les personnages (à travers le récit de leur histoire mais aussi les traits des comédiens qui les incarnent), plus ces personnages deviendront familiers et plus le téléspectateur leur fera confiance. Les premiers personnages, ceux de la famille Plouffe, étaient connus grâce au radiroman et au roman du même nom. Les personnages d'aujourd'hui le sont grâce aux magazines et aux reportages qui laissent filtrer les principaux thèmes des intrigues et qui charrient les potins sur les comédiens qui les incarnent. Tout cela crée et renforce le caractère familier, familial, privé et domestique des personnages. Ce qu'ils racontent peut reconforter ou effrayer le téléspectateur mais d'une certaine manière, ça ne le surprend pas. Il savait déjà que « ça » existait (telle ou telle situation, attitude, valeur ou idée) grâce aux informations (écrites et électroniques) mais aussi grâce aux conversations avec son entourage. Ce que le personnage ajoute c'est le détail du « vécu », du « témoignage », du récit. Le téléroman confirme ce qu'on « connaissait » déjà par d'autres sources mais sans, nécessairement, l'avoir « vécu » par empathie avec un familier et un proche : avec « quelqu'un de la famille ». C'est dans ce sens qu'on reconnaît, qu'on s'approprie la signification des choses du quotidien dont on avait déjà une « connaissance ».

Le téléroman, qui est l'histoire des « p'tites gens » et des « p'tits bonheurs » — de leur « vie de tous les jours » (épreuves, réussites, amours, angoisses, joies et peine) — s'applique, en retour, à in-former d'autres réalités en les ramenant aux dimensions de la « petite vie », en rendant le citoyen « familier avec », en implosant le public et le privé, en créant un espace culturel où les sujets les plus complexes trouvent, non pas leurs solutions (les tensions persistent toujours) mais leur insertion dans un monde où ils ne risquent pas (trop) de déranger ; ils seront rendus « familiers » et donc facilement (pense-t-on) maniables. In-formé par la culture, le citoyen privé se convainc de participer activement à vie publique. Et, de fait, il y participe dans les limites de cet espace culturel qu'est la télévision où s'implosent le privé et le public.

Le type de rapport que le téléroman incarne entre fiction et réalité ne serait donc pas un d'une re-présentation (fausse ou vraie) des lieux et des espaces d'une époque donnée mais plutôt un d'appropriation par la re-connaissance des personnages qui ont pris part à ce mouvement, qui ont vécu ce « goût de changer » et les changements qu'il a engendrés.

Une troisième raison serait la propulsion des comédiens et des personnages fictifs au rang de vedette de proximité, c'est-à-dire la construction et l'appropriation des personnages-comédiens-vedettes, le plus souvent indissociables et indifférenciés aux yeux du public, et représentatifs de ceux-qui-sont-en-train-de-se-regarder-devenir-ceux-qu'ils-regardent. En d'autres mots, nous assistons à la naissance non pas d'un nombre restreint de grands héros, ceux que forgent les grands événements de l'extraordinaire, mais d'une foule de petits héros que forgent les routines, les bonheurs et les déboires de l'ordinaire quotidien, celui de la vie urbaine et de la vie urbanisée que partagent de plus en plus les habitants de l'Amérique du Nord c'est-à-dire les Américains, qu'ils soient du Québec ou des États-Unis ou du Canada.

Le téléroman a continué le chantier de l'imaginaire, cette quête de l'identité, qu'avaient lancé les premiers médias de masse et de l'art populaire au Québec depuis la fin du dix-neuvième siècle — la presse quotidienne, la tabloïds, les magazines, le cinéma muet, le vaudeville, le théâtre, la radio, les variétés musicales, la bande dessinée, la publicité, le roman, le feuilleton et tous les produits dérivés — et qui avaient ouvert la voie à l'expression d'une culture populaire. C'est-à-dire d'une culture dans laquelle prend place la représentation de ceux qui la vivent, *d'une culture qui inspire ceux et celles dont elle s'inspire*, d'une culture de proximité, d'une culture qui est traversée par la marchandisation et la consommation, qui se plie aux règles du marché libérale mais qui traverse, aussi, cette marchandisation et cette consommation. En d'autres mots, d'une culture qui se saisit *à travers* sa consommation et non *dans* sa consommation, d'une culture dont les signes ne doivent pas être considérés « comme moyen de communication, un code à déchiffrer [mais] comme des modes de penser, un idiome à interpréter » (Geertz 1986). Ce sont des « documents primaires [c'est-à-dire] des conceptions qui cherchent elles-mêmes — ou pour lesquelles on cherche — une place ayant un sens dans un répertoire d'autres documents, également primaires » (p. 126).

Références bibliographiques

- QUOTE EN.REFLIST Bouchard, N. N. (2000). « À la recherche des téléromans : revue de la littérature consacrée aux radioromans et aux téléromans québécois. » *Communication* 20(1): 217-248.
- CARLE, G., J. Lacoursière, et al. (1997). *Épopée en Amérique*. Épisode 13 « S'inventer une culture, 1945-1960 ». [S.l., s.n.]: 1 cassette (VHS) (53 min).
- CROTEAU, J.-Y., P. Véronneau, et al. (1993). *Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois de 1952 à 1992*. Québec, Publications du Québec.
- DESAULNIERS, J.-P., V. Nguyen-Duy, et al. (1996). *De La famille Plouffe à La petite vie : les Québécois et leurs téléromans*. [Québec] [Saint-Laurent], Musée de la civilisation ; Fides.
- EDDIE, C. (1985). *Les conditions de production et de réception des téléromans diffusés à Radio-Canada (CBFT, Montréal), 1952-1977*. département des littératures. Québec, Université Laval: 307.
- FAUCHER, J.-B. (2002). « Télé : si la tendance se maintient. subversive, séductrice et inventive, la télévision d'ici a accompli des tours de force. Mais le petit écran est-il devenu trop petit ? » *L'Actualité*. 27: 11.
- FOURNIER, G. (1998). *Écrire pour le petit écran*. [Montréal], Éditions de l'Institut national de l'image et du son.
- FOURNIER, R. (2001). *Téléromans PQ*. A. Boudin. Montréal, AstralMedia.
- GEERTZ, C. (1986). *Savoir local, savoir global*. Paris, Presses Universitaires de France.
- LANGEVIN, A. (1953). *Poussière sur la ville*. Montréal, Cercle du livre de France.
- LAVOIE, E. (1976). « Matériaux pour une histoire de la télévision au Québec 1959-1968. » *Communication* 2(2): 147-159.
- LEMELIN, R. (1944). *Au pied de la Pente douce*. Montréal, Éditions de l'*Arbe.
- MURRAY, C., R. de la Garde, et al. (2001). « Star Wars. Canadian TV Fiction ». *Eurofiction. Television Fiction in Europe. Report 2001*. M. Buonanno. Bruxelles, Council of Europe: 153-173.
- NGUYÊN-DUY, V. (1999). « Le téléroman et la volonté d'une télévision originale ». *Variations sur l'influence culturelle américaine*. F. Sauvageau. Sainte-Foy (Québec), Les Presses de l'Université Laval: 131-158.
- PAQUET, G. (1999). *Oublier la Révolution tranquille. Pour une nouvelle socialité*. Montréal, Éditions Liber.
- RINGUET (1938). *30 arpents*. Paris, Flammarion.
- ROY, G. (1945). *Bonheur d'occasion*. Montréal, Société des Éditions Pascal.

NOTES

1. Depuis quelques années, la moyenne se ramène plutôt à deux et à trois années.

2. Voir tout particulièrement Desaulniers, J.-P., V. Nguyen-Duy, et al. (1996). *De La famille Plouffe à La petite vie : les Québécois et leurs téléromans*. [Québec] [Saint-Laurent], Musée de la civilisation ; Fides.
3. Jean-Pierre Desaulniers agissait comme conseiller et comme présentateur dans la série de 10 émissions.
4. Cette « étude empirique sur les attitudes à l'endroit de la Société Radio-Canada et de certains aspects de la radiodiffusion canadienne [fut menée] en mai et juin 1962 à travers tout le Canada auprès de 4 367 personnes par 250 interviewers d'une firme indépendante, Canadian Facts Ltd. » (p. 149)
5. Depuis une dizaine d'années des travaux d'historiens et de politologues remettent sérieusement en question cette thèse fondatrice de la Révolution tranquille.
6. Auteur, animateur et diffuseur de télévision depuis 1958.
7. Gilles Pelletier, comédien et homme de théâtre, a joué pendant plus de 40 ans dans les téléromans québécois.
8. Sans doute aussi du Mexique, mais ma connaissance très limitée de ce pays m'interdit de l'affirmer.
9. « [...] en insistant sur la représentation, on signifie qu'il n'y a pas de véritable effet-miroir entre la réalité et le contenu des séries télévisuelles, qu'il n'y a pas de correspondance univoque entre les valeurs qu'elles transmettent et celles qu'on retrouve dans la société. On élimine le côté mécanique du miroir et du reflet et on introduit la notion de travail pour construire l'image, les images projetées. On attire donc l'attention sur tous les médiateurs qui produisent ou infléchissent le sens des œuvres, du scénariste au télédiffuseur » (p. XIV), Croteau, J.-Y., P. Véronneau, et al. (1993). *Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois de 1952 à 1992*. Québec, Publications du Québec.