

De la fiction et des hommes

Les séries dramatiques sont l'âme de la télévision de qualité depuis son origine

Pierre Barrette

Number 128, September 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10093ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barrette, P. (2006). De la fiction et des hommes : les séries dramatiques sont l'âme de la télévision de qualité depuis son origine. *24 images*, (128), 38–39.

De la fiction et des hommes

Les séries dramatiques sont l'âme de la télévision de qualité depuis son origine

par Pierre Barrette

Une série comme *Minuit le soir*, bien qu'inégale, permet d'envisager l'avenir avec un relatif optimisme.

Lorsque le PDG du plus important empire médiatique au Québec, Pierre-Karl Péladeau, affirme que les séries lourdes coûtent trop cher étant donné le nouveau partage des revenus publicitaires à l'ère des chaînes spécialisées, il formule simplement dans le langage de l'homme d'affaires ce que tous les observateurs de la culture québécoise savent depuis longtemps : qu'il est extrêmement difficile de tourner au Québec des fictions de qualité – entendre : qui peuvent rivaliser avec ce qui se fait ailleurs – qui soient rentables du strict point de vue du retour sur l'investissement. Le cinéma en offre bien sûr un exemple patent, qui n'existerait tout simplement pas si l'État n'en constituait pas le principal bailleur de fonds. Pourtant, est-il quelqu'un pour remettre en question un tel choix de société? Voudrait-on confier à une poignée de puissants investisseurs le sort de notre cinématographie, et soumettre aux aléas du marché la production de quelques films condamnés à la popularité, et qui devraient pour cela s'aligner sur un ensemble de dénominateurs communs aux finalités mercantiles? Autant que le septième art, la chanson, la littérature, les arts plastiques, les séries dramatiques produites pour la télévision – téléthéâtres, téléromans, télé-

séries, *sitcom* – font partie de la grande histoire culturelle du Québec. Au moment où une crise – qui n'est pas seulement celle du financement, mais celle de la forme elle-même – se profile de plus en plus clairement, il est pertinent croyons-nous, d'interroger le sens et la place de la fiction dans l'espace télévisuel d'hier à aujourd'hui.

La naissance d'une identité

Peut-être en partie à cause du degré de spécialisation qu'atteignent aujourd'hui les métiers de la télévision, on s'étonne de voir avec quelle régularité durant les années cinquante les auteurs québécois de fiction furent recrutés parmi les écrivains de l'époque, et pas les moins importants. L'ère des pionniers a vu s'établir une véritable continuité entre le champ littéraire et la toute nouvelle institution d'État, et c'est d'une manière naturelle que les Germaine Guèvremont (*Le survivant*, puis *Le Chenal du Moine*), Roger Lemelin (*Les Plouffe*, *Au pied de la pente douce*), Claude-Henri Grignon (*Un homme et son péché*, puis *Les belles histoires des pays d'en haut*) et plus tard Françoise Loranger (*Sous le signe du lion*) ou VLB (*Race de monde* et tous ses autres téléromans), dans certains cas après avoir écrit pour la radio, sont passés au petit écran. On cherchera en vain

ailleurs dans le monde de tels exemples d'une collaboration aussi systématique et profitable, qui explique certainement en partie la nature particulière des liens qu'entretiennent la plupart des Québécois de cette génération avec leur télévision, et qui s'est largement transmise depuis. Alors qu'aux États-Unis, par exemple, les premières années de la télévision ont vu apparaître des émissions qui prenaient le relais des genres cinématographiques en leur donnant une forme adaptée aux contingences du nouveau type de production (par exemple, la série *Dragnet* pour le policier, *Bonanza* pour le western, *The Honeyymooners* pour la comédie, etc.), la télévision québécoise s'est rapidement constituée en un riche terreau pour la culture littéraire locale, offrant un cadre et des possibilités neuves à l'expression bouillonnante des créateurs de l'époque. Dès ses débuts, donc, les responsables de la chaîne française de Radio-Canada ont compris l'importance d'intégrer à la programmation des séries qui mettaient en scène des personnages et des situations avec lesquels le public était déjà familier, et auxquels il lui était naturellement facile de s'identifier. En ce sens, le rôle des séries dramatiques dans le développement d'un fort attachement des Québécois à leur télévision fut absolument central, et il ne

serait pas étonnant non plus qu'on trouve là l'une des multiples racines de la Révolution tranquille.

Mais, ce qui est plus important encore pour notre propos, en passant au petit écran, ces œuvres et les autres qui ont suivi sont devenues autre chose que de la littérature, du théâtre ou du cinéma. On confond souvent à tort le fonctionnement esthétique de la fiction télévisée avec celui des autres médias, la plupart du temps dans le but déclaré de marquer l'infériorité de la première sur les secondes. Alors que le livre, le film, la pièce constituent des matériaux finis, des œuvres fermées sur elles-mêmes en quelque sorte, ontologiquement uniques, la fiction télévisée – sauf dans le cas du téléthéâtre, mais ici le théâtre l'emporte clairement sur la télévision – emprunte au mode du feuilleton son aspect sériel, sa diffusion dans un temps élastique qui lui confère en même temps que sa fugacité une incomparable ouverture. Le format le mieux caractérisé par cette ouverture est bien entendu le *soap opera* quotidien diffusé depuis leurs débuts par les chaînes américaines, dont certains peuvent durer des décennies et qui finissent pour cette raison par échapper complètement à toute définition traditionnelle de ce qu'est une œuvre. Sans apparaître aussi extrême dans sa conception de la temporalité, la tradition québécoise du téléroman s'est approprié cette logique, ce qui en fait une forme particulièrement bien adaptée au petit écran, dont la présence au sein des foyers, au cœur même de l'espace privé familial, prédétermine dans une large mesure des formats qui se moulent au rythme quotidien de la vie. C'est ainsi que durant des décennies, les œuvres marquantes de notre télévision furent ces émissions (*Rue des Pignons*, *Terre humaine*, *Les Berger*, *Les dames de cœur*, etc.) qui collaient au plus près d'une sorte d'actualité intemporelle, un air du temps fortement marqué par les dimensions identitaire et projective, des séries qui valaient souvent plus pour l'espèce de socialisation de l'intime qu'elles promettaient que pour leurs qualités intrinsèques.

La fiction à la croisée des chemins

Certainement, ce type de fiction qui respecte la nature même du média en proposant un flux qui opère ni plus ni moins que comme une extension de l'espace de visionnement (la *télévision miroir*, comme d'aucuns l'ont baptisée) va continuer à exis-

ter. Pourtant, des transformations importantes (esthétiques aussi bien que technologiques) affectent aujourd'hui si profondément cet espace même qu'on commence à comprendre que c'est tout le domaine de la fiction télévisée qui sera amené à se redéfinir dans les prochaines années. Le meilleur indice de cette situation est peut-être la pression constante qu'exercent sur la programmation les récents concepts de télé-réalité (sur le modèle des *Loft Story*, *Occupation double* et autres *Star Académie*) : il est clair que, dans une large mesure, ces émissions qui attirent un public jeune et ultra-conscient des lois du média travaillent dans une zone où cohabitent la promesse de l'authenticité et une organisation de la mise en scène qui suit de près les règles de la fiction traditionnelle. D'où la multiplication des concepts hybrides depuis quelques années, qui mêlent à divers titres improvisation et écriture, spontanéité et scénarisation. TQS nous en présentait sa version l'an passé sous la forme de *Casting*; la société d'État réplique cette année avec son *Quatre coins*, mais c'est à la chaîne câblée HBO aux États-Unis qu'on doit la paternité du genre, et à Steven Soderbergh l'initiative de mêler de la sorte les registres dans deux séries (produites par George Clooney), *K Street* et *Inscripted*, qui constituent de véritables expérimentations formelles dans lesquelles sont mises en question les limites de la fiction et où les divers niveaux de réalité ne cessent de se confondre.

L'autre dimension du problème concerne la technologie disponible et ses effets sur les rapports que nous entretenons avec les émissions de fiction. Traditionnellement en effet, les télé-séries, de par leur nature sérielle et l'aspect nécessairement éphémère et fugace de leur transmission – qu'on pense à l'époque du direct, qui offre un exemple extrême mais paradigmatique – donnaient peu de prise au regard analytique et au développement d'une exégèse telle que le permet depuis longtemps la culture des cinéclubs et des salles de répertoire pour le cinéma. Avec l'arrivée massive des cassettes VHS dans les années 1980 et le développement fulgurant du marché des DVD depuis quelques années, il semble que s'installe graduellement une nouvelle attitude vis-à-vis du matériau télévisuel, une attitude de mémoire et de conservation, visible en outre dans la multiplication des chaînes consacrées au répertoire télévisé et au

nombre croissant d'émissions qui rappellent l'histoire du média. Simultanément – et il serait bien douteux qu'il s'agisse là d'une simple coïncidence – le produit offert à la télévision tend de plus en plus à se rapprocher des canons cinématographiques : dans ce domaine également, la chaîne américaine HBO fait figure de chef de file, avec des séries dramatiques telles *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *Carnival*, ou une *sitcom* comme *Curb Your Enthusiasm*, dont l'écriture, la réalisation et le niveau général de qualité n'ont rien à envier à la plupart des films



Six Feet Under.



The Sopranos.

produits pour le grand écran. Plus près de nous, même si les effets de cette vague semblent lents à se faire sentir, des séries récentes telles *Temps dur* (scénarisée par l'écrivain Jean-Marc Dalpé) ou encore certains épisodes de la série *Minuit le soir* (malheureusement inégale) permettent d'envisager l'avenir avec un relatif optimisme. Car ce sont des productions comme celles-là – outre le fait qu'elles démontrent combien en comparaison les bluettes opportunistes de Réjean Tremblay ou les mauvaises copies de concepts américains proposées par Fabienne Larouche sont ineptes – qui ouvrent naturellement la voie à d'un financement adéquat de ces séries qu'on dit *lourdes* – des dramatiques qui, trop souvent, paraissent en effet bien pesantes... ■