

Une société distincte... par ses téléromans Entrevue avec Jean-Pierre Desaulniers

Yves Beauregard

Number 68, Winter 2002

N'ajustez pas votre appareil! Le petit écran a 50 ans

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8181ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Cap-aux-Diamants inc.

ISSN

0829-7983 (print)

1923-0923 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Beauregard, Y. (2002). Une société distincte... par ses téléromans : entrevue avec Jean-Pierre Desaulniers. *Cap-aux-Diamants*, (68), 40–45.

UNE SOCIÉTÉ DISTINCTE... PAR SES TÉLÉROMANS

Entrevue avec Jean-Pierre Desaulniers par Yves Beauregard

Yves Beauregard : En quoi le téléroman, tel que nous le connaissons, peut-il être considéré comme un genre spécifique au Québec?

Jean-Pierre Desaulniers : Ici, dès le début de la télévision, avec *La Famille Plouffe*, il y a eu un ancrage très précis dans la culture québécoise avec une première caractéristique qui est l'identification. Les personnages ont des noms familiers, ils vivent dans des endroits identifiés au Québec et à des époques marquées par notre histoire. Ils sont inscrits dans des métiers, des vocations et toutes sortes d'occupations repérables dans le cadre du pays. La deuxième caractéristique, c'est une thématique qui a traversé l'ensemble des dramatiques québécoises, une sorte de continuité qui appartient à notre culture. L'idée du nomade est très présente. Il faut voir *Le Survenant* comme un nomade qui ne parvient pas à se sédentariser. Cela va séduire absolument les sédentaires. Dans *Les Filles de Caleb* aussi, on va retrouver cette dualité. Le

Scène du téléroman
La Famille Plouffe,
présentée par Radio-
Canada, de 1953 à 1957.
Photo : Studio Orssach.
(Gracieuseté du journal
Échos-Vedettes).



téléroman présente dans toute son histoire des préoccupations, des valeurs et des symboles qui sont proprement québécois.

Y.B. : Qu'est-ce qui distingue nos téléromans québécois des *soap operas* américains, des feuilletons français ou sud-américains?

J.P.D. : Les émissions dont vous me parlez, *tele novellas*, *soap operas*, *sitcoms* américains, les petites comédies dramatiques françaises appartiennent strictement à des genres, alors que le

téléroman québécois a tout exploité. Il a ouvert sur tous les genres et exploré à peu près toutes les possibilités stylistiques expressives. Il a abordé avec de multiples approches et à partir de différents angles la question centrale qu'est la culture québécoise.

Y.B. : Que manquait-il aux premiers téléromans pour parvenir à la forme achevée que nous connaissons depuis quelques années?

J.P.D. : Tous les éléments fondateurs étaient déjà là. Il n'y a pas vraiment de différence entre *La Famille Plouffe* et *Le Retour*. Il y a des variations d'expressivité, de légèreté, de point de vue sur les choses. C'est sûr que *La Famille Plouffe* a un contenu beaucoup plus naïf que les téléromans actuels, mais le fond est le même. La technique a beaucoup changé. On était en direct avec *La Famille Plouffe*. Le rythme était beaucoup plus près du théâtre que du cinéma.

Y.B. : Avec *La Petite Vie*, est-ce qu'on revient à cela?

J.P.D. : C'est presque du théâtre cela aussi, mais avec *La Vie, la vie*, par exemple, on se retrouve beaucoup plus dans une exploration cinématographique, vidéographique à la limite, parce que c'est beaucoup plus léger que le cinéma. On travaille sur l'image, on fait des extérieurs. On a beaucoup profité des inventions technologiques, en matière de contenu et de débats, de valeurs et idées, d'émotions, on a plus le même regard qu'il y a 50 ans, sur l'amour, la sexualité, les relations parentales, mais le fond est le même.

Y.B. : Comment peut-on expliquer que certains téléromans aient remporté tellement de succès, comme *La Famille Plouffe*, *Les Belles Histoires des Pays-d'en-Haut*, *Rue des pignons*, *Le Temps d'une paix*?

J.P.D. : C'est pour des raisons différentes et en même temps pour la même raison. Ils répondent tous à des circonstances favorables, à un besoin culturel inconscient. Une question sociale a été posée, qui était latente dans le public. Mais ce ne sont pas les mêmes questions ni les mêmes réponses.

Par exemple, comme *La Famille Plouffe*, nous avions une image très négative, dépressive, misérabiliste de nous à partir du refus de la ville, d'Aurore l'enfant martyre, des jeux d'hypocrisies. Mais à la fin de la Seconde Guerre mondiale, c'était l'euphorie culturelle et on participait au courant de modernisation, à

l'urbanisation. *La Famille Plouffe* a répondu d'une certaine manière, à cette question : qui est-on, là, aujourd'hui? C'était cela le Canada français! Cela a créé un renouveau identitaire extraordinaire. Roger Lemelin cédait de plus en plus à la pression des jeunes comédiens, comme Jean-Louis Roux, qui ne voulaient pas avoir de caractères trop caricaturaux, pour ne pas être obligé de faire une carrière comme «vieux garçon intellectuel», par exemple. Il avait tendance à arrondir les coins. L'archevêché surveillait les téléthéâtres, mais pas les téléromans; il voyait cela comme un divertissement familial et inoffensif, alors que l'évolution va venir de là. Les curés n'ont rien vu passer.

Le Temps d'une paix a été historiquement une consolation post-référendaire. On se consolait dans ce lieu caché qu'était l'histoire, la campagne. Quand *Lance et compte* est arrivé, ça a été l'éclatement post-référendaire total. On avait purgé notre peine.

Pour moi, *Les Filles de Caleb* est aussi le symptôme d'un moment important. Un étudiant de l'Université Laval associe *Les Filles de Caleb* aux négociations du lac Meech. C'est la même période! Au Québec, on a un sens de la liberté très particulier, mystique si on veut. On n'a pas de responsabilités, on est détaché de la famille; pour nous la liberté, c'est de partir tout seul. C'est ça qu'Émilie et Ovila négocient dans *Les Filles de Caleb*. Ovila, «on l'aime ben pareil» parce qu'on sent qu'il s'appartient quand il est tout seul. À cette époque, le premier ministre du Canada, Brian Mulroney, qui est un gars de convention et de négociation, négocie notre sens de la liberté à la manière d'articles d'une convention collective. On est là, un peu mal à l'aise, et on dit : «si on était raisonnable à la façon d'Émilie, on accepterait cela, mais on est en train de sacrifier une espèce de sentiment magique, d'impression très, très forte qui nous habite, qui s'appelle la liberté». Accepter ou refuser? On se sentait coupable et le sentiment de sacrifier sa liberté était très, très puissant. *Les Filles de Caleb* arrive au moment même où on se sent piégé! C'est pour cela qu'on lui a accordé tant d'importance. C'est en ce sens que je parle de circonstances favorables, de questions latentes qui demandent une sorte de résonateur.

La Petite Vie est une émission qui a commencé comme une satire, une parodie des anciens téléromans. La personne la plus attaquée, c'est Mia Riddez et son *Rue des pignons*! C'est l'idée qu'on est pauvre, qu'on a de la misère, mais que si on se comprend mieux, si on s'écoute un peu mieux, on va s'aimer et on va être heureux! C'est le gros message des téléromans des années 1970, des petits bonheurs, comme *Terre humaine*, *La Petite Semaine*, *La Petite Patrie*, et c'est à ça que Claude Meunier s'attaque. Dans *La Petite Vie*, plus ils se comprennent, plus ils se haïssent. C'est une série non pas sur la famille et les valeurs comme telles, mais sur la représentation de la famille et des valeurs.



Y.B. : Pourquoi certains téléromans durent-ils seulement une saison? Y a-t-il une recette de réussite particulière?

J-P.D. : *Le Paradis terrestre* est un mythe. C'était un téléroman qui portait sur la décadence des mœurs, autant chez les pauvres que chez les riches. Un peu un héritage de Marcel Dubé! Au cours des années 1970, on a arrêté ce genre de téléromans, mais *Le Paradis terrestre* a continué. On ne l'a pas vraiment abandonné à cause de la scène «des deux gars ensemble», mais probablement que c'est ce qui a fait déborder le vase. Les raisons sont très difficiles à saisir. Un téléroman ne marche pas, il n'est pas adapté aux besoins culturels, les gens ne le comprennent pas, il est trop abstrait ou trop simpliste. Ça peut être une question d'écriture, de réalisation, de production, de financement. Il n'y a pas de recette, sinon de répondre à des besoins sociaux et culturels.

Il y a aussi à l'intérieur des téléromans des luttes de classes. La bourgeoisie était très présente

Les personnages de *La Petite Vie* émission présentée par Radio-Canada, en 1993, 1994 et 1996, (Gracieuseté du journal *Échos-Vedettes*).

au début de la télévision. À Radio-Canada, c'était Outremont qui dominait dans les années 1950. On a fait le procès du prolétariat. Puis, à travers l'ensemble des téléromans, on a voulu faire le procès de la bourgeoisie. Les grands procès de Marcel Dubé étaient exemplaires là-dessus, avec *William*, par exemple. La télévision appartient à la classe moyenne qui s'est emparée des dispositifs culturels dans l'ensemble. C'est une classe qui tolère mal les autres. On s'est beaucoup moqué de Mario Duquette dans *Du tac au tac*, mais c'est le parfait exemple du prolétaire qui veut accéder à la classe moyenne. On le tire à bout portant, on se moque de ses habits, on le freine, on lui interdit l'accès à cette classe. Dans ce contexte, plusieurs téléromans sont apparus, mais ont manqué leur cible, comme *Les Brillant*. À la fin des années 1970, le prolétariat était très puissant, parce que majoritaire. Les syndicats regroupaient beaucoup de gens de la classe moyenne. On a eu des téléromans comme *Cré Basile!*, ouvrieriste. Par la suite, dans les années 1980, l'ouvrier a disparu des téléromans.

Olivier Guimond et
Béatrice Picard de
Cré Basile!, émission
présentée par CFTM-TV,
de 1965-1970. Photographie
1965. (Gracieuseté
du journal *Échos-Vedettes*).

Y.B. : Quelles ont été les conséquences d'un téléroman comme *Cré Basile!*?

J.-P.D. : *Cré Basile!* a introduit un nouveau genre, le burlesque, le *sitcom*, qu'on connaissait ici au théâtre et à la télévision américaine. *Cré*

Basile! est une copie de *The Honeymooners* dont Marcel Gamache achetait, semble-t-il, les scénarios et les adaptait au Québec. Donc, c'est du Jackie Gleason, mais pas sous forme de pâle copie; il est réinterprété et intégré complètement dans la société québécoise. La véritable commotion créée par *Cré Basile!* réside dans le fait que Télé-Métropole arrive avec quelque chose de compétitif. À la naissance de Télé-Métropole, on avait essayé un quotidien qui s'appelait *Ma femme à moi*, écrit par Pierre Dagenais, qui n'avait pas marché. Radio-Canada est sorti très meurtri de sa grève et de la naissance de Télé-Métropole, mais trouvait une certaine sécurité dans la fidélité du public à *La Soirée du hockey* et aux téléromans. L'arrivée de *Cré Basile!* a déstabilisé le jeu entre Radio-Canada et Télé-Métropole. Dès l'année suivante, Radio-Canada a réagi en sortant *Moi et l'autre*. Ils ont essayé de débaucher Olivier Guimond, d'ailleurs, avec *La Branche d'Olivier*. Ils ont été le chercher aussi pour le *Bye-Bye*, en 1970. À partir de ce moment, la classe ouvrière est à Télé-Métropole et la classe moyenne à Radio-Canada. Radio-Canada va découvrir l'énergie, l'impact de la classe moyenne à cause de *Cré Basile!*

Y.B. : Pourquoi ne peut-on pas dire que les téléromans poursuivent simplement en images, les thèmes et les règles des radioromans?

J.-P.D. : Renée Legris traite de ce sujet. Pour Henri Grignon dans *Un homme et son péché*, *Séraphin*, *Les Belles Histoires des Pays-d'en-Haut* – l'auteur se promenait d'un titre à l'autre, selon l'angle et l'approche qu'il voulait donner à son œuvre –, le radiroman est beaucoup plus évolutif, inscrit dans la modernité que *Les Belles Histoires des Pays-d'en-Haut*, qui est l'illustration assez conforme d'un terroir. La Donalda de la radio est une femme beaucoup plus vindicative que de la Donalda martyre de la télé. À l'inverse, le radiroman *La Famille Plouffe*, en 1935, est une série historique, alors que le téléroman, en 1955, est une série moderne qui parle de la modernisation et de la modernité. On a joué beaucoup entre les deux. Le téléroman a traité plus rapidement de modernisation que le radiroman. Il est plus conforme à l'esprit de l'époque, à l'éclatement.

Y.B. : Peut-on distinguer les téléromans urbains des téléromans ruraux?

J.-P.D. : On a tendance à associer les téléromans ruraux au passé, ce qui n'est pas vrai. L'extérieur de la ville n'est pas nécessairement du passé. Mais géographiquement, tout le territoire québécois a été pris en charge par les téléromans, sauf le Saguenay.

Y.B. : Comment expliquer l'insuccès des uns et le succès phénoménal des autres : *D'Iberville*, *Le Temps d'une paix*, etc.? Peut-on dire que les auditeurs québécois aiment l'histoire dans les téléromans?



J.-P. D. : À mon avis, les téléromans historiques qui marchent le plus sont ceux qui parlent de modernisation. Ceux où l'on voit la continuité. C'est ce dont parle Pierre Gauvreau dans *Le Temps d'une paix*. Rosanna tient tête aux principes généraux de la société. Joseph-Arthur est un gars de modernité par sa passion pour les nouveautés. Il faut se rappeler l'épisode qui présente le passage du dirigeable R-100. Dans *Les Filles de Caleb*, on voit la modernisation de l'école. La passion d'apprendre d'Émilie était très moderne. Un jour, un professeur de l'Université Laval a passé des micros aux étudiants et leur a demandé de commenter les téléromans. Un jeune a dit : «J'aime *Le Temps d'une paix* parce qu'ils pensent comme nous». Il avait compris l'idée; il l'avait juste inversée par manque de connaissances historiques. Les téléromans historiques marchent beaucoup à cause de notre lien avec les personnages. *Shehawe* a eu un impact documentaire, mais pas d'impact émotionnel, parce que c'était trop loin de nous.

Y.B. : Existe-t-il des périodes historiques qui n'ont jamais été abordées dans les téléromans?

J.-P.D. : Oui, le XIX^e siècle! Cette période, qui pourtant est extrêmement effervescente au Québec, a fait l'objet de films, mais pas de téléromans riches en événements. Les Troubles de 1837-1838, l'Union, la Confédération, toute cette organisation de la société plus abstraite, politique, on n'ose pas l'aborder et on a l'impression que c'est une grande période morte. *Marquerite Volant* a tenté de faire sauter le tabou de la Conquête et, à mon avis, à cause de certaines maladresses du scénario, n'a pas débouché sur une nouvelle lecture du XIX^e siècle.

Y.B. : La rediffusion des téléromans des années 1950 et 1960 est-elle envisageable?

J.-P.D. : Il y a trois ou quatre ans, le midi, on a rediffusé *Les Belles Histoires des Pays-d'en-Haut*, et cela a eu un bon succès. Mais on ne peut pas tout ressortir. Les gens étaient extrêmement attachés à ce téléroman. Un jour, je dîne avec Laurent Picard

qui était président de Radio-Canada à la fin des années 1960. Je voulais l'interroger sur la façon dont il avait vu évoluer Radio-Canada à l'occasion de l'affrontement avec Télé-Métropole. Il m'avoue qu'il était tellement sollicité sur le plan politique par Ottawa, qu'il n'a pas vu ce qui se passait sur le plan de la télévision. À un certain moment, il se met à regarder l'heure. Je lui demande ce qui se passe? Il me dit qu'il souhaite que son magnétoscope fonctionne bien, car il enregistre *Les Belles Histoires des Pays-d'en-Haut*, qu'il ne veut manquer pour rien au monde. Cette émission, qu'il avait mise en ondes lui-même, il y a 30 ans, il ne l'avait jamais écoutée. L'anthologie diffusée actuellement au Canal-D connaît beaucoup de succès. Les téléspectateurs adorent retrouver les personnages des téléromans d'autrefois.

Y.B. : Avec la multiplication des téléromans, est-ce qu'on assiste à un affaiblissement du genre téléromanesque?

J.-P.D. : Il y a vingt ans, une guerre a eu lieu entre Télé-Métropole et Radio-Canada. Ils ont porté à dix-neuf le nombre de séries par année, ce que nous avons encore maintenant. Si on était un peuple normal, on ne se permettrait pas ça! C'est trop cher! Mais les téléromans répondent ici à un besoin culturel fondamental! Certains sont sacrifiés à cause des plages horaires. Un diffuseur essaie de rejoindre tous les groupes d'âge, c'est la première des choses. Ensuite, il s'arrange pour produire des émissions recevables et acceptables par tout le monde : les hommes, les femmes, les jeunes, les vieux... Ma position d'anthropologue est de dire que les téléromans

sont en santé au Québec. On s'y pose de vraies questions. C'est un lieu de référence important. J'ai, bien sûr, mes téléromans préférés.

Y.B. : Comment la langue québécoise s'est-elle adaptée au genre téléromanesque? Est-ce qu'il y a des limites, des excès, une norme?



Marina Orsini et Roy Dupuis, dans *Les Filles de Caleb*, émission présentée à Radio-Canada, de 1990-1991. Photographie Michel Gauthier. (Gracieuseté du journal *Échos-Vedettes*).

J.-P.D. : Il y a eu des affrontements dans ce que j'appelle la guerre entre la classe moyenne et la classe ouvrière. *Cré Basile!* avait volontairement un langage de terroir. Radio-Canada était beaucoup plus *stiff* dans son langage et l'est encore dans une certaine mesure. Les puristes à la Georges Dor reprochent très souvent à la télévision, et aux téléromans en particulier, de ne pas faire une bonne éducation linguistique. Mais une langue complètement dénaturée n'est plus porteuse de sentiments. Il a eu une émission à Télé-Québec, *Hôtel Hélène*, je crois, avec Maude Guérin. Les personnages y parlaient très mal, ils sacraient, c'était de la terre qui sortait de la gorge. Dans *Fred-Dy*, il y a aussi deux personnages, Ben et Mona, qui parlent mal. L'idée de l'auteur, c'est que tout le monde a quelque chose à nous apprendre, même des assistés sociaux, et qu'on peut tirer des leçons d'eux ou de leurs drames. Il faut rendre justice à la langue dans toutes ses dimensions et apprendre aux gens à créer ou à voir ses nuances, à sentir ses résonances partout. À trop vouloir homogénéiser, on se coupe de la réalité!

Y.B. : Quelles sont les tendances actuelles de ce genre, peut-on parler d'un oubli de l'histoire, d'une omniprésence du quotidien? Pourquoi tant de téléromans actuels se concentrent-ils sur le présent?

J.-P.D. : On n'est pas dans une période très faste en matière de production de téléromans. Comme dans les courants littéraires, il y a des modes. Avec *Lance et compte*, Réjean Tremblay a initié une mode, celle d'explorer un lieu : la boxe, le hockey, par exemple. C'est passé! Actuellement,

il y a une sorte d'unité. Dans les années 1980, on a beaucoup travaillé sur l'individualisme. Cela a donné lieu à un aboutissement tragique, fatal : la séparation d'Émilie et d'Ovila dans *Les Filles de Caleb*, puis celle de Francine et Rémi dans *Jamais deux sans toi*. Pendant une douzaine d'années, on va se tirer les uns sur les autres, et que chacun gagne son individualité! Depuis une dizaine d'années, nous travaillons à nous rapprocher de l'autre sans perdre notre autonomie, en acceptant de faire des concessions. Cela a été initié par *Le Retour*. Chacun gagne son individualité et sa liberté. Madeleine ne va jamais renier son partenaire. Elle va sans cesse se rapprocher de sa famille. Il y a une espèce d'apothéose avec la lettre posthume à Catherine, celle qui lui en a voulu le plus d'être partie! Cette lettre-là était tellement belle, que j'ai demandé la cassette.

Pour moi, *Les Deux Frères*, c'est aussi cette idée de réconciliation. Les deux enfants sont laissés à eux-mêmes par des parents divorcés et comptent rapidement l'un sur l'autre. On y voit aussi les excès de la liberté. La réconciliation finale est absolument extraordinaire. Non seulement ils se réconcilient entre eux, mais ils se réconcilient avec leur père. C'est le pardon au père! On questionne beaucoup la déconstruction de la famille aujourd'hui. On se demande ce qu'est la responsabilité familiale. Comme dans *La Vie, la vie* ou *Mon meilleur ennemi*, c'est la recherche d'une petite communauté, d'une petite *gang*. Ils se sont lâchés sur des coups de tête et essaient de se réconcilier. Dans *Un gars, une fille*, Sylvie et Guy n'ont pas vraiment de raisons d'être ensemble, mais ils essaient de faire marcher leur

Jean-Pierre Masson et
Andrée Champagne,
vedettes du téléroman *Les
Belles Histoires des Pays-
d'en-Haut*, émission présen-
tée par Radio-Canada, de
1956 à 1970. (Gracieuseté
du journal *Échos-Vedettes*).





Denise Filiatrault et Dominique Michel dans *Moi et l'autre*, émission présentée par Radio-Canada, de 1966 à 1971. Photographie 1969. (Gracieuseté du journal *Échos-Vedettes*).

union. À la limite, dans *La Petite Vie*, c'est la haine qui crée le ciment familial. Pour moi, les années 1990 et le courant actuel sont porteurs

d'une grande question historique contemporaine : qu'est-ce qu'on fait entre nous? Est-ce qu'on construit quelque chose? Dans tous ces rassemblements, comme dans les équipes de sport, y a-t-il moyen de se faire du *fun* et de se retrouver? Les téléromans, c'est comme les humeurs du temps, comme une œuvre littéraire, et on les partage avec d'autres. C'est pour cela que le téléroman est un questionnement social. Après *La Famille Plouffe*, la mère va disparaître du téléroman. Elle revient presque 30 ans plus tard dans *Le Temps d'une paix*, sous les traits de Rosana. Actuellement, elle est dans *Le Monde de Charlotte*, c'est Diane dans *Fred-dy*, Madeleine dans *Le Retour*. La vraie mère québécoise, c'est Moman de *La Petite Vie*. Elle est le vrai pivot entre les enfants. Elle occupe les quatre fonctions essentielles d'une mère et rien d'autre. Elle lave le linge de Rod, elle nourrit Rénald, elle console Caro et elle éduque Thérèse! J'ai regardé les téléromans comme un grand courant littéraire propre à une nation et, effectivement, j'y ai vu beaucoup de ressemblances! ♦

Jean-Pierre Desaulniers est professeur au département des communications de l'Université du Québec à Montréal.

Pour en savoir plus :

Téléromans PQ, fiction ou réalité diffusé au Canal-D, le samedi soir.

Le nouveau site
en onde dès février 2002!

www.capauxdiamants.org