

**Lettres québécoises**  
La revue de l'actualité littéraire



## **Fiction télévisuelle** Quand l'art rencontre l'argent

Francine Bordeleau

Number 107, Fall 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/37449ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Productions Valmont

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bordeleau, F. (2002). Fiction télévisuelle : quand l'art rencontre l'argent. *Lettres québécoises*, (107), 12–15.

Tous droits réservés © Productions Valmont, 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

# Fiction télévisuelle : quand l'art rencontre l'argent

*L'écriture télévisuelle, lucrative, rapporte plus que du pain et du beurre aux auteurs qui peuvent même espérer, en prime, un statut de vedette publique auquel les romanciers ont bien du mal à accéder. Et la table est sans doute mise pour longtemps, car la production de téléromans et de séries ne diminue pas, au contraire. Qu'y trouvent donc les téléspectateurs, fidèles au genre depuis un demi-siècle ?*

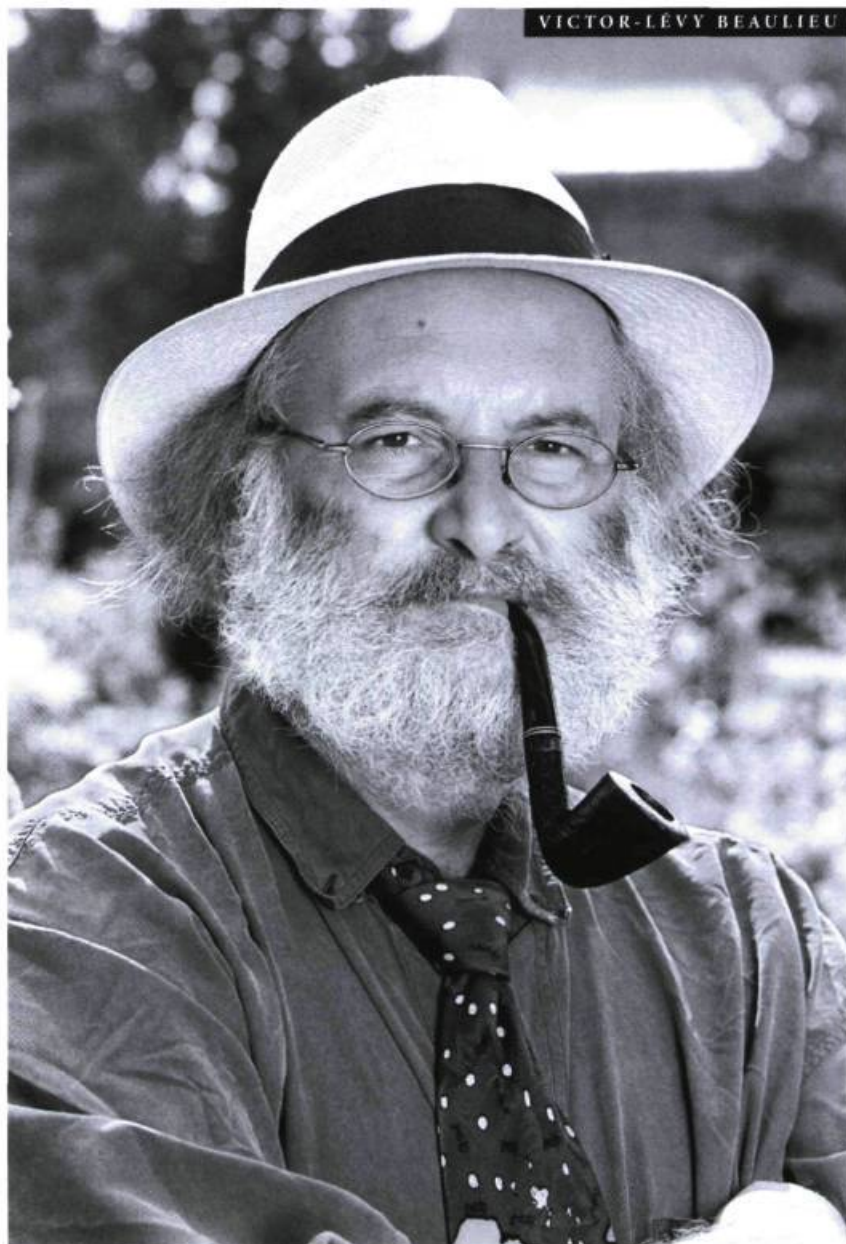
D O S S I E R | FRANCINE BORDELEAU

« S I ZOLA VIVAIT AUJOURD'HUI, IL ÉCRIRAIT POUR LA TÉLÉ ! » lance Janette Bertrand. Transposés à l'époque actuelle, *Germinal*, *Nana* et les autres titres de la saga des *Rougon-Macquart* seraient les équivalents de, mettons, *Race de monde* et *L'héritage*, deux célèbres téléromans de Victor-Lévy Beaulieu. Pourquoi pas ? De même Eugène Sue (*Les mystères de Paris*), Alexandre Dumas (*Le comte de Monte-Cristo*) et Ponson du Terrail (*Les drames de Paris*), les trois exemples canoniques du feuilleton publié dans les gazettes du XIX<sup>e</sup> siècle, pourraient certainement être désignés comme les ancêtres de nos scénaristes actuels.

Une certaine intelligentsia se plaît à attribuer à Victor-Lévy Beaulieu le virage « littéraire » qu'aurait pris le téléroman. Or, la télé québécoise s'est révélée, dès ses commencements, une niche de prédilection pour les Roger Lemelin, Germaine Guèvremont, Claude-Henri Grignon, Françoise Loranger, et a imité en cela Hollywood qui a su tirer parti des Fitzgerald, Faulkner, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, David Goodis, Norman Mailer et autres Arthur Miller. De la plume des écrivains, donc, est né ce genre typiquement québécois qu'est le téléroman.

*Des raisons très profondes expliquent que le téléroman soit un phénomène particulier au Québec, et tiennent essentiellement à ceci : nous sommes un peuple jeune, encore en crise d'identité parce que perdu dans une mare d'anglophones. Ce peuple jeune, qui en est au stade de l'adolescence, a besoin de se regarder et aime le faire. Voilà ce qu'offrent les téléromans. Ils suscitent l'engouement parce qu'ils sont les miroirs de notre société,* dit M<sup>me</sup> Bertrand.

Pendant que les États-Unis carburent aux grosses séries, aux *soaps* surchargés d'intrigues aussi invraisemblables qu'interminables et aux *sitcoms*, l'Amérique du Sud se gave de *telenovelas*. Mais le Québec semble en effet avoir inventé le feuilleton hyperréaliste où s'agitent, mis en scène dans des histoires à conflits et rebondissements multiples, des personnages qui résonnent comme des archétypes. Ces histoires et la façon de les raconter ont bien évidemment évolué. Mais l'engouement perdure de décennie en décennie et la fiction télévisuelle défraie la chronique par périodes : par exemple lorsque entrent en ondes *Lance et compte*, *Des dames de cœur*, *L'héritage* durant la seconde moitié des années quatre-vingt ; *Les filles de Caleb*, *La p'tite vie*, *Les héritiers Duval*, *4 et demi...*, *Omertà*, *Le retour* pendant la décennie quatre-vingt-dix ; et, au tournant des années deux mille, *Fortier*, *Deux frères*, *Tabou*, *Tribu.com*, *Les poupées russes*, *La vie la vie*.



VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Selon Jean-Pierre Desaulniers, professeur en anthropologie des communications à l'Université du Québec à Montréal et incontournable spécialiste des téléromans et des télééries, « *La vie la vie* remportera sans doute une foule de Gémeaux à l'automne, mais ne constitue sûrement pas un succès populaire. Avec son auditoire de 900 000 personnes "seulement", la série est plutôt un succès d'estime, de notoriété ». Reste que grâce à un trio – le scénariste Stéphane Bourguignon, le réalisateur Patrice Sauvé et le monteur Michel Groulx – soucieux de sortir des cadres rebattus, *La vie la vie* a causé une onde de choc et est devenue presque instantanément, de par son propos et son esthétique, une série culte.

## LA VOIX DU SCÉNARISTE

En 1986, Louis Caron et Réjean Tremblay créaient avec *Lance et compte* un nouveau genre : la téléérie. Son rythme trépidant, ses nombreuses scènes extérieures, sa réalisation l'éloignaient du téléroman traditionnel pour la rapprocher du film. Ce serait le début des télééries dites lourdes : *Les filles de Caleb* en 1990-1991 (de Fernand Dansereau, d'après le roman d'Arlette Cousture), *Scoop I, II, III et IV* en 1992 à 1995 (Fabienne Larouche et Réjean Tremblay), *Au nom du père et du fils* en 1993 (Robert Gauthier et Clément Perron, d'après le roman de Francine Ouellette), *Omertà I* (Luc Dionne) et *Urgence* (Fabienne Larouche) en 1996... La téléérie coûte cher : facilement 800 000 \$ ou 1 000 000 \$ pour un épisode d'une heure, soit cinq, six, voire sept fois plus que le téléroman. Mais pour le téléspectateur, le résultat en vaut généralement le coût, qui se voit offrir avec la téléérie un hybride de téléroman et de film.

*La vie la vie*, pour sa part, est une manière d'hybride de téléroman et de téléérie !

*Dans une production télévisuelle, l'aspect formel est fondamental. Un épisode d'une demi-heure de La vie la vie pouvait comporter une quarantaine de scènes alors qu'une heure de téléroman représente environ trente scènes. Au départ, cela apportait un rythme plus cinématographique*, dit Stéphane Bourguignon.

Avec un budget jouant dans les 165 000 \$ par épisode, *La vie la vie* disposait en outre de plus d'argent que les téléromans habituels. « Nous avons toutefois élaboré une structure de production qui nous a permis de maximiser chaque dollar », précise M. Bourguignon.

Cela étant, le scénariste dira que, dans un téléroman ou une téléérie, « l'écriture est vraiment le matériau de base, bien des gens ne se rendent pas compte à quel point l'écriture est importante ». En fait, les téléspectateurs reconnaissent peut-être de façon intuitive que le feuilleton télé procède d'abord d'une écriture. Il suffit de jeter un œil sur le *TV Hebdo* ou le *TV 7 jours*, où les auteurs commentent le plus sérieusement du monde le comportement et la psychologie de leurs personnages – comme s'ils étaient des entités indépendantes –, et laissent entendre, sans complètement vendre la mèche, la tangente des drames à venir ! À l'exception des cinéphiles avertis, les consommateurs de cinéma s'intéressent peu aux scénaristes des films ; de la télé se dégage le phénomène inverse. Ah ! voici le dernier Fournier, le dernier Larouche, Beaulieu, D'Astous/Boyer, Lussier/Poirier...

Cet éclairage projeté sur les auteurs n'est pas récent. « Les auteurs de télé ont toujours été très connus. Ainsi, Claude-Henri Grignon présentait devant les caméras ses propres émissions. Ici, l'écriture télé n'a jamais été considérée comme un genre mineur », rappelle Yves Légaré, directeur général de la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC). Grignon et ses *Belles histoires* attireraient, au début des années soixante, un auditoire de plus de 2,5 millions ! « Les téléspectateurs apprennent à connaître les auteurs à travers leurs séries. Il y a vraiment une identification œuvre et auteur », ajoute Annie Piérard, présidente de l'organisme et elle-même scénariste.

Ceci éclaire jusqu'à un certain point cela : contrairement à la télé étatsunienne, celle du Québec n'a pas encore adhéré à la pratique de l'équipe de scripteurs anonymes. À quelques exceptions près – *La maison Deschênes*, *Watatatow*, *Histoires de filles*, notamment –, la série québécoise reste écrite par une seule personne ou un tandem ; l'univers et le ton de chacun sont ainsi fortement reconnaissables. « Nos téléromans et télééries ont des prétentions culturelles », dit par ailleurs Jean-Pierre Plante, auteur et producteur au contenu chez Avanti

Ciné Vidéo (maison qui compte parmi ses succès *La petite vie*, *Un gars, une fille*, *Catherine*). De fait, la série, « produit à la limite du culturel et de l'industriel », comme le souligne fort justement M. Plante, a besoin de ses auteurs et de ses voix.

## L'AIR DU TEMPS, L'OR DU TEMPS ?

En un demi-siècle, la fiction télévisuelle québécoise a connu plusieurs phases. Prise dans son ensemble à la manière d'un long texte, d'une *Comédie humaine* qui irait de *La famille Plouffe* jusqu'à *La vie la vie*, elle forme non seulement « un genre littéraire entier et original, mais surtout un vaste atrium social<sup>1</sup> ». Un atrium dont on ne sait pas toujours s'il précède les modes et les valeurs de la collectivité, ou s'il se colle à elles. Ainsi, lorsqu'en 1954 débarque à l'écran, juste après *La famille Plouffe*, *Le survenant*, incarné par un très viril Jean Coutu possédant vraiment la gueule de l'emploi, des milliers de foyers adoptent un personnage de la marge porteur du flambeau de la liberté absolue, un « étranger » qui change la vie d'un village tricoté serré des environs de Sorel. Mais dans l'imaginaire comme dans la réalité d'alors, l'étranger ne fait pas forcément figure d'extraterrestre : les coureurs des bois, les acteurs du premier courant de colonisation (entre 1880 et 1915) en constituaient déjà des avatars...

Qu'ils le fassent de façon implicite ou explicite, les auteurs transmettent nécessairement des valeurs, voire un message. Avec Lise Payette qui pourfend le macho et se veut l'une des porte-parole de l'affranchissement des femmes, jeunes professionnelles et « super mamies » confondues, Janette Bertrand affiche franchement ses couleurs.

*J'avais des choses graves à dire : sur la violence conjugale, le harcèlement sexuel, les sectes... J'ai écrit pour briser des tabous, pour susciter la discussion, et j'ai la certitude d'y être arrivée car les téléspectateurs eux-mêmes me l'ont affirmé*, dit la célèbre auteure des dramatiques *Avec un grand A*.

De l'autre côté du spectre on trouve par exemple un Réal Giguère, auteur sans aucune velléité pédagogique, dont *L'or du temps* a tenu la route de 1985 à 1993 au réseau TVA. Dans la lignée du *Clan Beaulieu* (diffusé à TVA de 1978 à 1982 et écrit par Marcel Cabay), et à l'évidence inspirée du très réel clan Péladeau, sa très riche famille DeBray révèle au Québécois moyen le monde glauque de la grande bourgeoisie d'affaires. Au rendez-vous : garces fortunées, gigolos, danseuses, fille de multimillionnaires jouant à la travailleuse sociale de CLSC, malfrats minables, sexe torride, plus magouilles à répétition, plus argent à profusion. *L'or du temps* ? Une machine à rêves qui ressemble comme un clone aux grosses séries étatsuniennes, une version locale des *Dynasty*, *Dallas* et autres *Santa Barbara* qui adhère totalement à l'idéologie, alors dominante, du Québec inc., du gagnant, de la réussite individuelle.

« Je ne veux pas faire de dramatiques à message, je ne crois pas que le téléroman doive être un reflet de la réalité », dit pour sa part Sylvie Lussier, auteure, avec Pierre Poirier, de *4 et demi*... diffusé à la SRC de 1994 à 2000. Toutefois, nuancera-t-elle, « le téléroman est une chronique de l'ici-maintenant ». Avec peut-être un iota d'avance puisque, pour M<sup>me</sup> Lussier comme pour M<sup>me</sup> Bertrand, « les auteurs de dramatiques, à l'instar de tous les autres créateurs, doivent être des antennes ».

*Les auteurs sont branchés sur la vie, sur les courants populaires. La fiction télévisuelle n'influence pas vraiment les valeurs, mais la télé est le médium qui prend le plus le pouls de ce qui est en gestation, ou en éclosion dans la société. Cela étant, on ne sait jamais si le climat sera favorable au propos, à l'esthétique de la série*, souligne M. Bourguignon.

Avec une intrigue reposant sur l'inceste et la haine, avec aussi son langage très littéraire, *L'héritage* apparaissait comme du jamais vu... et le public en redemandait. *Le Grand-papa* de Janette Bertrand, avec son personnage atypique de vieillard plein de défauts amoureux d'une religieuse nouvellement défroquée, avait en 1979 jusqu'à 2,7 millions de téléspectateurs, soit une cote d'écoute fort proche des 3 millions atteints en 1986 par le célébrissime *Temps d'une paix*, de Pierre Gauvreau. *Le retour*, signé Anne Boyer et Michel D'Astous, inaugurerait la réhabilitation de la mauvaise mère : une femme abandonne ses enfants en bas âge, revient dans sa famille vingt ans plus tard, et devient l'un des personnages

les plus populaires du petit écran. Fortier, de la prolifique Fabienne Larouche, lance une psychologue tourmentée sur les traces de tueurs en série tordus... Bref, des auteurs prétendent aussi innover, en ce qui concerne les personnages autant que les thèmes et la forme. Et ça marche !

« Au Québec, historiquement, la télé a été porteuse de changement. Il faut bien reconnaître là l'influence et le pouvoir des séries, omniprésentes sur les écrans depuis cinquante ans », dit Louise Spickler, présidente de l'Institut national de l'image et du son (INIS). Il n'y a pas de mystère. Pour M. Desaulniers, la fiction télévisuelle est moins le miroir de ce que nous sommes que « le miroir de nos désirs. Elle présente une correspondance avec la société de manière subjective, pas de manière objective ». On pourrait dire en somme que la fiction novatrice, mais arrivant au bon moment, est celle qui rejoint l'inconscient collectif, qui en quelque sorte relève du « bon-sang-mais-c'est-bien-sûr-il-fallait-y-penser ». Du *Survenant* à *La vie la vie*, les séries devenues « cultes » avec un propos et une forme apparemment avant-gardistes ne sont peut-être que celles, au fond, ayant su cristalliser des valeurs, des esthétiques diffuses dans l'air. D'ailleurs, dira modestement Stéphane Bourguignon, « quand je suis arrivé avec ma série circulaient déjà nombre de projets similaires ». Et bientôt de nouvelles séries, qui passeront malencontreusement pour des copies de *La vie la vie*, risquent en effet de voir le jour.

## DE LA COUPE AUX LÈVRES, IL Y A LOIN.

De fait, séries et téléromans sont généralement des projets de longue haleine. À cet égard, *4 et demi...*, présenté à la SRC au printemps 1993 et mis en ondes dès l'automne 1994, apparaît comme une très rapide exception. D'autant que Sylvie Lussier et Pierre Poirier signaient là leur premier téléroman. Cependant, ces deux vétérinaires de profession aimaient déjà l'émission *Bêtes pas bêtes*, et par conséquent connaissaient l'univers de la télé, comme l'attestait leur premier épisode et la « bible » de *4 et demi...* – la bible consistant en une description assez détaillée de l'univers mis en scène par tel téléroman, de ses personnages, des décors principaux, etc. Sitôt présenté, le projet était presque aussitôt acheté. « Mais pas parce qu'on avait des contacts à la SRC, tient à préciser M<sup>me</sup> Lussier. *Bêtes pas bêtes* relevant du secteur jeunesse, Pierre et moi étions totalement inconnus à l'étage des dramatiques pour adultes. »

Totalement néophyte, Danielle Trottier a quant à elle eu de la chance : son idée a plu à André Monette, producteur longuement à l'emploi de Radio-Québec (avant le changement de nom de la société d'État) et maintenant producteur indépendant qui développe divers projets, notamment pour la maison Point de mire. *Emma*, son « condo », ses amours et *tutti quanti* auront tout de même passé par l'étape de plusieurs mois de développement entre le producteur et l'auteure avant d'être soumis à TVA.

À l'heure actuelle, M. Monette s'active au tournage de *La Grande Ourse*, une série lourde en dix épisodes écrite par Frédéric Ouellet, et qui devrait être diffusée par la SRC à l'automne 2003. « Un budget de 800 000 \$ par épisode, et 90 jours de tournage : c'est comme si je réalisais 3 films », dit le producteur.

La télé québécoise n'existerait pas sans financement public. Il revient au producteur exécutif – André Monette est davantage, lui, un producteur au contenu – de chercher les sous, principalement auprès de Téléfilm Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC).

*L'exercice est fastidieux, et très vérifié. De toute façon, les organismes eux-mêmes établissent les budgets pro forma en fonction de catégories précises et ont redoublé de vigilance depuis l'affaire CINAR. Le budget de développement sert à payer l'auteur et l'équipe technique, qui commencent à travailler avant le tournage proprement dit. Mais le producteur n'est payé qu'à compter du premier jour de tournage, au prorata de l'argent dépensé en salaires et en biens et services, explique M. Monette.*

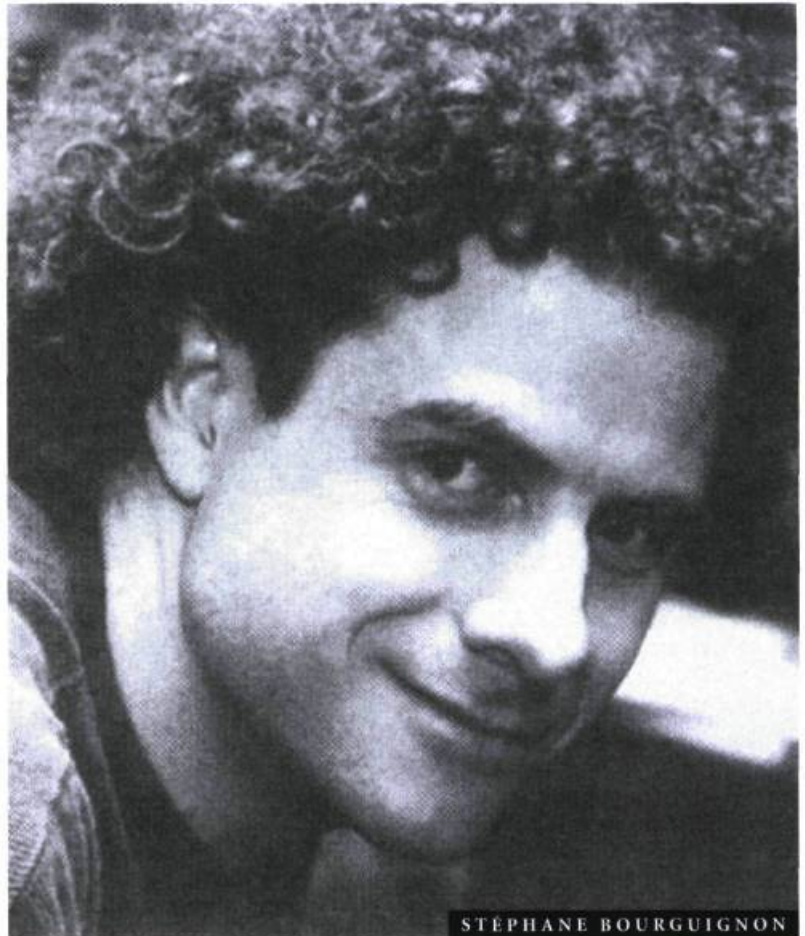
« Comparé aux États-Unis, un budget de 800 000 \$ par épisode, c'est une farce », dit Frédéric Ouellet. Le scénariste a eu l'idée de sa série en 1995. Un meurtre survient dans une petite ville en proie à des phénomènes surnaturels ; sont donc sur la sellette deux enquêteurs... Radioscopie d'un microcosme, accents surnaturels, meurtre : *a priori* *Twin Peaks*, de David Lynch, n'est pas loin. Bon, M. Ouellet ne renie pas l'influence de Lynch ni celle de Lars von Trier et de son *Royaume*, mais assure que *La Grande Ourse* n'est pas une copie. L'un de ses projets précédents avait échoué au test du financement, « à la dernière minute ». *La Grande Ourse* a convaincu Téléfilm Canada, André Monette, le réalisateur Patrice Sauvé, la maison de production Point de mire, sans oublier la SRC et les organismes publics.

Nombreux, donc, sont les regards extérieurs qui scrutent un projet. Et les scénaristes, souvent, ne ménageront pas les réécritures. Ce qui n'empêche pas les échecs : *Méto-boulot-dodo*, *Le 101 Ouest, avenue des Pins*, *Rachel et Réjean inc.*, *Le dépanneur olympique*, *Ma tante Alice*, *CTYVON*, *Les Olden*, *Santa Maria* et, histoire d'enfoncer le clou, *Les Parfaits*, dernier-né de Guy Fournier rapidement retiré de la grille horaire de TVA au printemps 2002, étant quelques-uns des plus notoires. « Il arrive bien sûr qu'on se trompe, mais c'est généralement de bonne foi. On essaie de prévoir les goûts du public, sans toujours y parvenir », dit Jean-Pierre Plante.

## LES COTES D'ÉCOUTE

Une bonne série, une bonne dramatique sont celles qui « ont le don de rejoindre le public, le public est seul juge », affirme de son côté M<sup>me</sup> Bertrand. Est-ce à dire qu'il faille cartonner au sommet des échelles BBM ou Nielsen ? qu'en matière de fiction télévisuelle, la loi du grand nombre – le « syndrome Hygrade » – fasse foi de tout et remplace l'argumentation critique ?

« La plus grosse erreur, c'est de donner aux gens ce qu'on croit qu'ils aiment », dit M. Bourguignon. Lui est passé de la scénarisation au roman, pour revenir à



STÉPHANE BOURGUIGNON

la scénarisation, et jette un œil peu amène sur l'industrie. « Le grand tournant de l'histoire de la télé a été apporté par l'évaluation des cotes d'écoute. Le nivellement a alors commencé. »

On n'en sort pas : l'argent provient de la publicité, et les commanditaires payent en fonction de l'auditoire. La série, populaire par essence, est une locomotive d'emblée. La hantise des télédiffuseurs : mettre en ondes, aux heures de grande écoute, une fiction que bouderait le public. Or, sur papier, bien des projets peuvent sembler vendeurs, à défaut d'être porteurs. Et ils paraîtront d'autant plus vendeurs s'ils sont signés par une valeur sûre : un clan qu'ont intégré, sur la seule foi de *4 et demi*... Pierre Poirier et Sylvie Lussier. « En nous réengageant, le télédiffuseur espère un succès », admet cette dernière. À *4 et demi*... arrêté en pleine gloire – car il faut savoir arrêter – succéderont donc *Lauberge*, à compter de janvier 2003, et la télésérie policière *Jack Carter*, qui se veut une histoire délirante aux allures de bande dessinée.

Ne serait-ce que chez les télédiffuseurs, la tentation est grande de répéter les succès passés. Toutefois, on ne saurait trop étirer l'élastique : le public finit tout de même par se lasser de la redite. « Il faut un an pour amortir les coûts d'un téléroman. La série idéale durera au moins trois ans », dit M<sup>me</sup> Bertrand. Reste que d'une série à l'autre, la machine doit être alimentée : d'où une certaine recherche de sang neuf, dont on peut aussi espérer qu'il ira chercher un nouveau public. Objectif atteint avec les *Chambres en ville*, *Watatatow*, *4 et demi*... *Omertà*, *La vie la vie*, notamment, qui ont amené à la télé des ados et de jeunes adultes, deux clientèles traditionnellement récalcitrantes aux séries.

La tyrannie des cotes d'écoute explique sûrement, en grande partie, l'oscillation entre audace et conservatisme qui semble le lot des séries. Ainsi, la production actuelle incite à deux interprétations inverses : celles du verre à moitié plein, ou à moitié vide. Pour Stéphane Bourguignon, en l'occurrence, le verre est à moitié vide.

*La télé remâche, recrache... Aujourd'hui, plusieurs des artisans de l'industrie n'ont pas d'autre culture que celle de la télé. Le Québec commence à faire des choses qui se tiennent visuellement. Bien ! Mais on manque de scénaristes, de visions d'auteur.*

Au fait, le cinéma québécois subit des reproches similaires : pas si mal sur le plan technique, mais le scénario manque de rigueur.

## L'ART DU SCÉNARIO

La télé québécoise a longtemps fonctionné sur un mode plus ou moins artisanal : une grande partie de ses créateurs actuels ont appris sur le tas. Mais en se professionnalisant, le milieu a également senti le besoin d'une formation particulière. Celle-ci est maintenant offerte par l'INIS qui, depuis 1996, a élaboré des programmes en cinéma, en télévision et en nouveaux médias pour les réalisateurs, les producteurs et les scénaristes. Une Janette Bertrand, forte de ses cinquante années d'expérience en écriture dramatique, y donne des ateliers. Et c'est à l'INIS qu'André Monette, directeur du programme télévision, a découvert Frédéric Ouellet.

« L'INIS permet que s'établissent des réseaux, des filières. Cette notion de réseau est très importante pour qui veut percer l'industrie », estime M<sup>me</sup> Spickler. Une session de formation dure quatre mois (les intéressés à la session de janvier ont jusqu'au 1<sup>er</sup> novembre pour envoyer leur dossier), chaque cohorte pour les trois métiers de la télé est contingentée à vingt-quatre personnes, et les critères d'admission sont stricts. Un passage par l'établissement ne donne pas le talent, mais inculque au moins les grandes règles de la construction dramatique et familiarise avec les contraintes inhérentes à l'écriture télévisuelle : une écriture que Stéphane Bourguignon considère moins comme un genre que comme « un format dans lequel on peut ensuite faire à peu près tout ce qu'on veut ».

La différence est notable entre l'écriture du roman et celle du téléroman. Chaque auteur a sa technique propre, donne plus ou moins d'indications quant au jeu des comédiens, aux déplacements des personnages, etc. Ainsi, l'auteur de *La vie la vie* a écrit avec une précision quasi maniaque alors que les scénarios de *4 et demi*... ne comportaient que peu de didascalies et respectaient somme toute

les conventions téléromanesques, soit une structure formée d'une intrigue principale et d'une intrigue secondaire, cinq actes ponctués par les pauses publicitaires (celles-ci servant à rythmer l'action et à faire des points tournants) et environ soixante-dix pages de dialogues par épisode d'une heure. « Les contraintes budgétaires dictent le nombre de personnages par émission et les décors. Le scénariste doit écrire avec, en tête, l'idée que tout a un prix », ajoute Annie Piérard.

La télésérie possède elle aussi ses règles d'écriture. « La télésérie commande une autre façon de penser. L'action avance plus par l'image que par les dialogues; le langage, plus cinématographique, ne se limite pas aux mots », remarque M. Ouellet. Selon Jean-Pierre Desaulniers, là se trouve, dans le langage, la révolution apportée par *La vie la vie*.

*Règle générale, le réalisateur réagit à l'écriture. Or, dans ce cas-ci, les conventions de travail ont été rompues. Tout le monde a travaillé ensemble, de sorte que les messages visuels sont appuyés par l'écriture. La série, qui traite de la trentaine, a par ailleurs livré un contenu, des interrogations qui étaient attendus.*

## VITALITÉ OU STAGNATION ?

Si Stéphane Bourguignon a décidé de retourner au roman, et de s'orienter vers le cinéma, Janette Bertrand concocte pour sa part un nouveau projet de télésérie. « Enseigner à l'INIS m'a redonné le goût d'écrire », dit-elle. Mais du même souffle elle reconnaît aussi que « tout le monde veut faire des téléséries parce que l'argent est là ».

La SARTEC compte près de 900 membres. « Une bonne proportion vivent de leur plume, le secteur le plus lucratif étant la télé », renchérit M. Légaré. À titre de syndicat d'auteurs, la SARTEC même négocie des ententes contractuelles avec télédiffuseurs et producteurs. Ces ententes, aussi volumineuses que des textes de convention collective, établissent des tarifs minimaux selon le type d'œuvre et de télédiffusion. Dans le cas d'une dramatique de soixante minutes présentée par TVA ou la SRC, le cachet minimal par épisode tourne autour des 6 500 \$, mais l'auteur a bien sûr tout loisir de négocier à la hausse, au gré de sa notoriété et des cotes d'écoute.

Aguichante, la sirène télévisuelle ! Au point que la seule maison Avanti « reçoit chaque année une centaine de scénarios non sollicités », affirme Jean-Pierre Plante. Ils proviennent de « tout le monde et de n'importe qui », et sont lus. Bon, si le quidam s'imagine en auteur de séries riche et célèbre, les producteurs ont peut-être le fantasme de découvrir un génie inconnu !

« En télé, il y a place pour la relève. Mais a-t-on de meilleurs créateurs, de plus grands visionnaires ? » demande André Monette. L'INIS poursuit cet objectif de former une relève par conséquent plus professionnelle dès le départ. La formation spécialisée serait aussi l'une des meilleures façons de garantir la vitalité et le renouvellement de l'écriture télévisuelle.

*Il importe effectivement de prévoir une relève qui écrira des séries porteuses de questionnements plus jeunes et actuels. Ces temps-ci, la dramaturgie québécoise ne traverse pas une période très luxuriante. Nous sommes en fait à un moment où auteurs et réalisateurs ont de la difficulté à saisir les vraies questions du monde, estime M. Desaulniers.*

L'avenir se trouve-t-il chez un Frédéric Ouellet, lui-même un peu plus jeune que Stéphane Bourguignon ? Événement inusité dans l'histoire de la télé, M. Ouellet s'est vu confier un projet majeur – une télésérie lourde – sans avoir vraiment fait ses classes. Il faudra cependant attendre un an pour juger si *La Grande Ourse* « sort des sentiers battus de notre télévision », est aussi éclatée que nous le promet son auteur et s'inscrit, en définitive, dans un certain renouvellement.

I. La formule est de Jean-Pierre Desaulniers dans *De La famille Plouffe à La petite vie*, Québec et Montréal, Musée de la civilisation et Fides, 1996, p. 16.