

Québec français



Dossier littéraire
Les téléromans

Esther Croft, Christine Eddie, Monique Proulx and Monique Adam

Number 55, October 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/47218ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Croft, E., Eddie, C., Proulx, M. & Adam, M. (1984). Dossier littéraire : les téléromans. *Québec français*, (55), 24–37.

Une question d'image ou

Les Québécois, c'est bien connu, lisent peu ou pas du tout. Et toutes les politiques, tous les programmes d'éveil culturel semblent désespérément inefficaces devant cette indifférence fidèlement transmise de père en fils (ou de mère en fille). Les Québécois continuent à lire peu ou pas du tout «leur» littérature. Les grands romans français ou américains connaissent au Québec un bien meilleur sort que les grands romans québécois. Nos romanciers, en effet, se sentent presque choyés s'ils parviennent à séduire quelque 3 000 lecteurs. Comment expliquer ce fossé entre le produit écrit ici et le lecteur d'ici? Simple bouderie de ce qui ne vient pas d'ailleurs ou difficile identification du public à l'image pessimiste qu'on lui présente de lui-même?

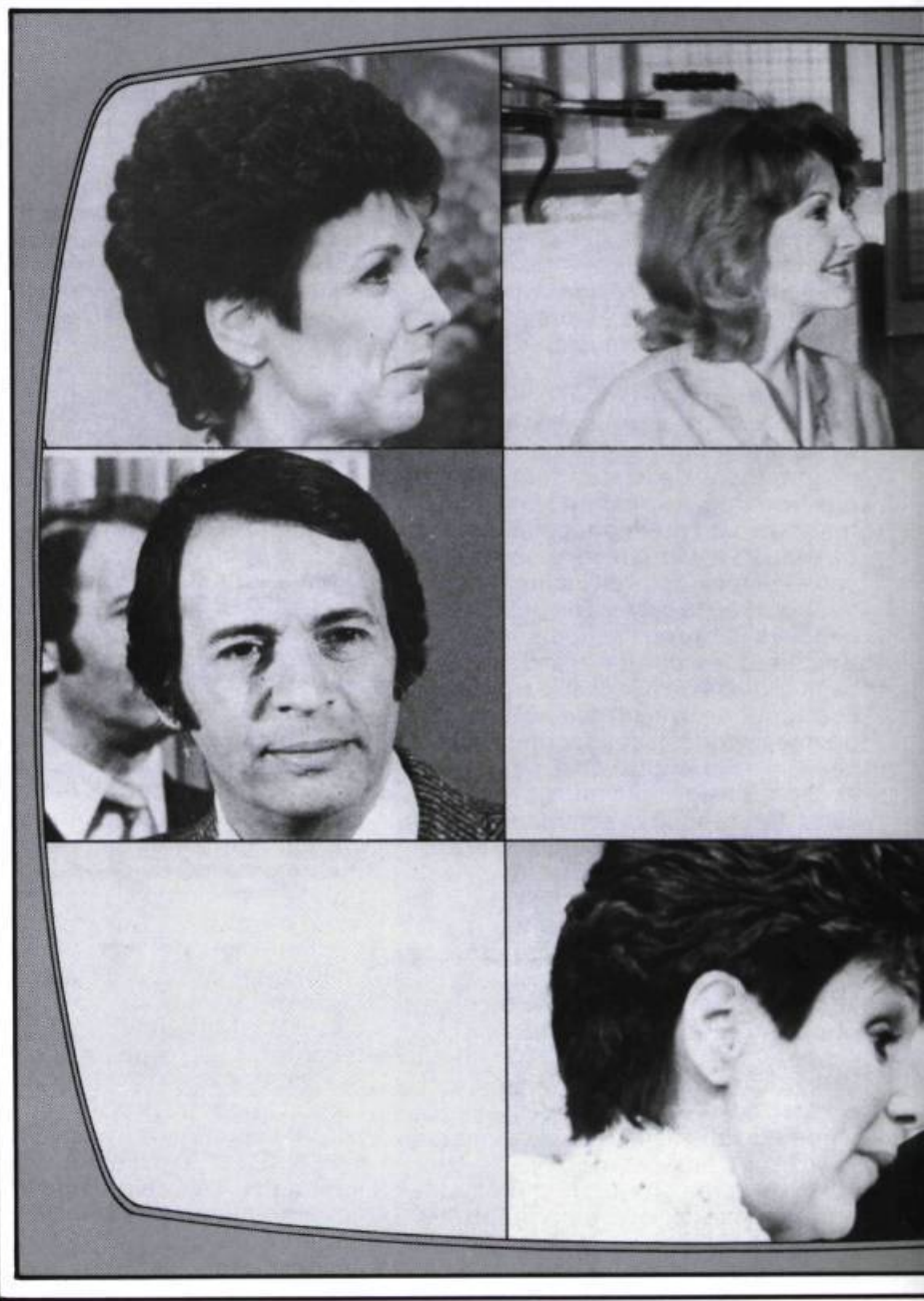
Par rapport à l'univers cinématographique, la situation n'est pas tout à fait la même quant à la fréquentation. Les Québécois vont au cinéma. Ou du moins, sur une période d'un an, par exemple, ils voient généralement plus de films qu'ils ne lisent de livres. Mais pas n'importe quel film: autant que possible, des productions non québécoises. À cet égard, la réflexion de Ginette Major, intitulée *Le cinéma québécois à la recherche de son public*¹ est assez convaincante. «Non seulement, dit-elle, le public boude-t-il le cinéma québécois, mais il le juge en termes sévères. Il ne s'y reconnaît pas et le juge comme un cinéma dévalorisant et vulgaire». Là encore, on rejette une certaine forme d'image; on refuse une vision agrandie et souvent déformée de soi et de sa réalité.

Le même phénomène semble apparaître depuis quelque temps dans la vie théâtrale. Après un certain engouement pour les pièces québécoises durant les années 70, on assiste aujourd'hui à une sorte de démobilitation. L'alcoolisme héréditaire du père et la soumission toute possessive de la mère ont fini par nous lasser. On se tourne de plus en plus vers les productions anglaises ou américaines pour tenter de comprendre ce qui se passe aujourd'hui. Actuelle-

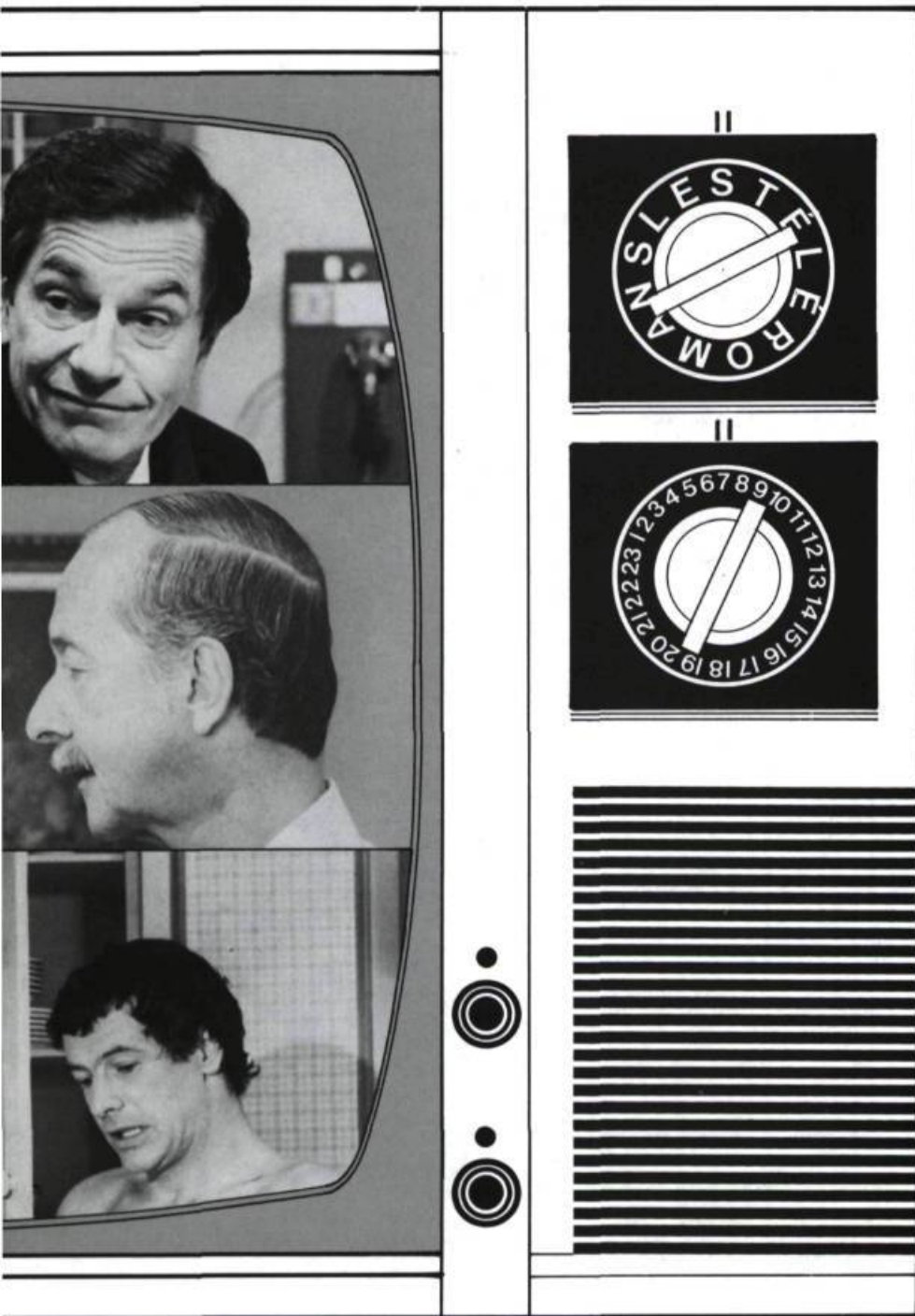
ment, si on consulte la programmation de la plupart des grandes compagnies théâtrales, on se rend vite compte que les pièces québécoises représentent un très faible pourcentage des spectacles offerts, quand elles ne sont pas totalement exclues. Les auteurs dramatiques actuels éprouvent-ils plus de difficulté à

présenter une juste image de la réalité présente ou le public refuse-t-il encore une fois de se reconnaître dans la représentation qu'on lui suggère?

À différents niveaux du champ culturel, l'homme québécois semble donc rejeter de façon presque systématique les différentes formes de miroir qu'on lui pré-



une image en question



sente : l'image à trois dimensions de la scène, l'image agrandie de l'écran de cinéma, l'image plane du livre. Pourtant, il demeure un format de photo de famille qui semble le satisfaire complètement : celui des émissions télévisuelles « *made in Quebec* ». Comme s'il s'agissait du seul miroir dont le tain soit sans faille.

En effet, là où les différentes industries culturelles poussent régulièrement des cris d'alarme, les différentes chaînes de télévision, elles, brandissent fièrement leur cotes d'écoute. Là où les données statistiques frisent la catastrophe, les chiffres « télévisuels » sont ronflants de satisfaction. Les Québécois lisent peu ?

Mais leur télévision est ouverte en moyenne 24 heures par semaine. Les romanciers se cherchent des lecteurs ? L'auteur du *Temps d'une paix* rejoint allègrement plus de 2 millions de téléspectateurs². Les jeunes Québécois maîtrisent mal leur français ? Mais à la fin de leur cours secondaire, ils auront passé trois fois plus de temps devant leur petit écran-couleurs que devant le tableau noir ou blanc. La production théâtrale québécoise n'est pas assez abondante ? Il ne faudrait pas oublier par ailleurs que Montréal est peut-être la ville où il se réalise le plus d'émissions francophones au monde. *Les Plouffe* de Gilles Carle n'a pas connu le succès escompté ? Consolons-nous, *Terre humaine* dépasse le million de spectateurs.

Que signifient toutes ces données dans l'ensemble de la problématique culturelle québécoise ? On sait maintenant (grâce à différentes recherches) que le phénomène télévisuel au Québec ne peut plus être ignoré ; non seulement en tant que divertissement, mais aussi en temps que système d'influence qui transmet des valeurs, des modes de vie, qui rejoint des besoins très précis. Mais on ne s'est peut-être pas encore suffisamment interrogé sur l'impact de l'image projetée sur le petit écran et reçue dans l'intimité de la maison. Pourquoi ce miroir est-il mieux reçu que les autres ? Pourquoi les comportements de certains types de personnages sont-ils qualifiés de misérabilistes quand ils sont vus au cinéma alors qu'ils sont acceptés comme allant de soi lorsqu'ils évoluent à la télévision ? Quelle fibre intime réussissent à rejoindre les téléromans, les téléthéâtres et même les messages publicitaires que n'atteignent pas les scénarios de film ou les textes dramatiques ? Lorsqu'on sera parvenu à saisir un peu mieux cette notion d'image de soi véhiculée par les médias, on comprendra sans doute un peu mieux la signification profonde de cette longue histoire d'amour entre le public québécois et sa télévision qui dure maintenant depuis trente ans.

Esther CROFT

¹ *Québec français*, n° 51.

² BBM, Rapport-réseau, 14-20 novembre 1983.



Les belles histoires

christine eddie

La proximité géographique des États-Unis ne pouvait que se répercuter d'une façon ou d'une autre sur la télévision québécoise. Aussi ne peut-on vraiment s'étonner de constater que, de l'ensemble des feuilletons présentés par notre télévision, l'essentiel (plus de 70%) soit d'origine américaine. Au milieu de cette chasse-gardée de nos voisins du sud qui s'est imposée depuis nombre d'années, le téléroman québécois, forcément, devait subir quelques influences, tout en essayant de développer et de maintenir un genre qui ait ses caractéristiques propres.

S'il s'inspire à la fois du genre américain et du genre européen, le téléroman n'est, totalement, ni l'un ni l'autre. Dès les débuts de la télévision, durant les années cinquante, le réflexe des responsables de programmation fut pourtant, comme aux États-Unis, de miser sur des radioromans qui avaient une bonne cote auprès du public. Les séries marquantes de ces premières années furent, sans conteste, *La Famille Plouffe*, *Le Survenant*, *Les Belles Histoires des pays d'en haut* et *La Pension Velder*, quatre adaptations de radioromans¹. Mais, à la différence des premiers feuilletons américains, ces œuvres avaient été, originellement, des romans publiés, parmi les plus célèbres d'une littérature québécoise encore balbutiante. L'adaptation pour la télévision, cependant, si elle reprenait le cadre et les personnages du roman, si elle renouait avec le souffle et le rythme du radiroman, était, en vérité, une œuvre tout à fait indépendante de ses existences antérieures. Séraphin fut rajeuni de vingt ans pour la télévision; les Plouffe qui, durant deux ans (1953-1955) vécurent simultanément à la radio et à la télévision, connurent des aventures et des intrigues parallèles et différentes dans chaque média; le Survenant devait aller, à la télévision, bien au-delà de là où l'avait laissé la radio; les Velder de même. S'il

donnait des visages aux voix longuement écoutées à la radio, le nouveau média réclamait un ton et un style neufs.

Outre cette tendance du début à rapatrier vers la télévision des œuvres radio-phoniques, Radio-Canada fit beaucoup appel, dans un premier temps, à des écrivains de la littérature pour signer des téléromans. De fait, jusqu'en 1967, la majorité de ces œuvres télévisées étaient dues à la plume d'écrivains dont la réputation était bien établie. Depuis, une génération d'auteurs écrivant spécialement pour la télévision s'est imposée et a pris le relais même si, à l'occasion, des « littéraires » (Jasmin, Beaulieu, Dubé, par exemple) font ou refont une incursion dans le genre.

Selon les époques, la connaissance du média et de ses contraintes joua beaucoup dans la conception des téléromans. Les conditions de production, certes, ne furent pas les mêmes pour *La Famille Plouffe* et pour *Le Temps d'une paix*. Du direct au différé et du kinescope à la vidéocassette en couleurs, il s'est produit, en trente ans, une révolution dans le domaine de la technique en télévision qui a singulièrement modifié le produit final dans sa facture globale. De plus, l'évolution sociale générale, l'expérience acquise par tous, auteurs et comédiens, réalisateurs et techniciens, les caprices de la censure et l'assouplissement des conditions de travail sont autant d'éléments supplémentaires qui furent prépondérants dans la fabrication de téléromans. Prenant conscience de tout cela, les auteurs apprenaient les exigences de la télévision et s'y adaptaient.

Au total, plus d'une cinquantaine de Québécois se sont risqués — car l'expérience comportait des risques — à écrire un téléroman. Chacune de ces émissions a duré, en moyenne, un peu plus de deux ans et s'est présentée en près d'une centaine d'épisodes d'une demi-heure, même si certaines telles *Les Belles Histoires...* ou *Rue des pignons* connurent d'exceptionnelles longévités.

Au rythme donc d'une épisode par semaine durant trente-neuf semaines par année, les téléromans enchantèrent plusieurs générations de Québécois, les tenant rivés au petit écran les soirs de semaine, entre 19h00 et 21h00. La sympathie entre le public et les person-



Janine Sutto et Gilles Latulippe dans *Poivre et Sel*.



Marie-Lou Dion, Marie Cantin, Daniel Gadouas et

nages des téléromans fut immédiate dès 1953 (date des premiers épisodes des *Plouffe*) et la fidélité des téléspectateurs, inébranlable encore jusqu'à aujourd'hui.

Les cotes d'écoute élevées témoignent toujours de l'intérêt manifeste que suscitent les téléromans. Mais que racontent-elles, ces émissions qui livrent leurs

¹ Christine Eddie prépare actuellement un doctorat à l'université Laval sur les rapports entre la production et la réception des téléromans à Radio-Canada entre 1952 et 1977.

de nos téléromans



Claude Prigent dans *Le Temps d'une paix*.

intrigues au compte-goutte, incitant le public à revenir, chaque semaine, à la même heure et au même poste ?

Deux types de téléromans

Il faut dire, tout d'abord, que l'on retrouve deux types bien différents de

téléromans au Québec. Il en est, en effet, dont les épisodes se suivent semaine après semaine — ce sont la majorité — et d'autres dont les épisodes sont indépendants les uns des autres tout en conservant les mêmes décors et les mêmes personnages. Dans le cas des premiers, la continuité de l'intrigue sur une longue période et l'absence de dénouement, une fois la demi-heure passée, obligent le téléspectateur à ne manquer aucun épisode, s'il souhaite suivre le fil de l'histoire. Cette catégorie de téléromans a donné lieu à quelques séries policières² mais ce genre resta davantage l'apanage des Américains qui en produisaient et en produisent toujours de grandes quantités. Même si les séries à caractère historique furent davantage exploitées et connurent plus de succès (*Les Belles Histoires...*, *D'Iberville*, *Kanawio*, *Les Forges du Saint-Maurice*, *Le Temps d'une paix*), il reste que le genre le plus développé, parmi les téléromans dits « à continuité », est celui des études de mœurs. Dans un cadre très contemporain et autour des milieux les plus variés (l'univers des personnes âgées dans *Grand-papa*, celui des routiers dans *Y'a pas de problème*, la vie d'un centre de ski dans *Mont-Joye*, d'une ferme familiale dans *Terre humaine*, d'un hôpital dans *Septième nord*, d'un bureau dans *De 9 à 5*, etc.) ces émissions mettent en scène une pléiade de familles québécoises, urbaines ou rurales, modestes ou bourgeoises, heureuses et malheureuses. Centrés sur les relations familiales et amoureuses, ces téléromans développent, à un rythme très lent, le quotidien de personnages ressemblant à tout le monde. Peu de héros et pas d'exotisme. Dans une ambiance toute québécoise et dans un climat d'intimité, ces personnages partagent, avec les téléspectateurs, les hauts et les bas de la vie affective, agissant et réagissant comme le ferait le commun des mortels.

Du deuxième type de téléroman — ceux à épisodes indépendants — sont issues des émissions au ton généralement plus léger. Satires sociales ou chroniques humoristiques, ce genre d'émission devint plus fréquent à partir de la fin des années soixante. Même si Radio-Canada présenta plusieurs séries de ce genre durant ses premières années, celles-ci furent de courtes durées et laissèrent peu de traces dans la mémoire des Québécois. En 1965, par contre, Olivier Guimond devait renouveler le

genre en créant le personnage de Basile Lebrun dans *Cré Basile* que diffusa Télé-Métropole jusqu'en 1970. Dans la tradition du burlesque et sous le signe, quelquefois, de la loufoquerie, d'autres émissions devaient suivre le mouvement : *Moi et l'autre*, *Symphorien*, *Chez Denise*, *Du tac au tac*, *Poivre et sel*, etc. Ce genre de téléroman offre aux téléspectateurs détente et sourire, sans prétention. La satire et l'humour y sont parfois fins, parfois lourds, rarement impopulaires.

Autres temps, autres mœurs

Qu'ils soient à continuité ou à épisodes indépendants, les téléromans, tout en demeurant fort populaires, se sont aussi attirés beaucoup de critiques. On leur reproche, entre autres et inlassablement depuis une quinzaine d'années environ, un trop grand respect des normes et de la conformité : leurs valeurs seraient traditionnelles et périmées.

Pourtant, il paraît rétrospectivement évident que les valeurs véhiculées par ce genre d'émission ont beaucoup évolué. Ainsi, si Radio-Canada décidait de rediffuser actuellement des épisodes de *La Famille Plouffe*, il est à peu près certain que les « grivoiseries » du Père Gédéon passeraient inaperçues et ne gêneraient personne. Entre 1957 et 1959, par contre, le personnage de Roger Lemelin scandalisa plus d'une fois les téléspectateurs, les critiques, le clergé et même... les politiciens puisque le député beauceron d'alors, Raoul Poulin, prit la peine d'intervenir à la Chambre des communes pour exiger la suppression du téléroman, en novembre 1957.

Un peu à la manière de ces films vieillots que l'on regarde aujourd'hui d'un œil amusé, les téléromans d'antan affichaient une pudeur et un conservatisme autrefois ambiants mais devenus tout à fait désuets. Des *Filles d'Eve* de Louis Morisset au quatuor de *La Bonne Aventure*, par exemple, ce sont non seulement vingt années qui ont passé, mais aussi une révolution tranquille, une évolution des mentalités et un mouvement féministe qui se sont imposés, laissant des traces partout, y compris dans la fiction télévisée québécoise. Même si les histoires d'amour font (et feront ?) toujours rêver, on ne peut plus les raconter sans tenir compte du contexte actuel. Les valeurs ont évolué et, avec elles, le public.

À preuve, *Sous le signe du lion* d'abord refusé par Radio-Canada qui jugea les thèmes abordés trop «adultes» pour le public de l'époque. Lorsqu'en 1961 le téléroman de Françoise Loranger est finalement diffusé, il est placé en fin de soirée, le mardi, à 22 h 30, heure plutôt tardive pour rejoindre un vaste public. Deux ans plus tard, en première reprise, *Sous le signe du lion* est à l'horaire à 21 h 30. Plus récemment, lors d'une nouvelle reprise, en 1978-1979, le téléroman est passé à 21 h 00 le vendredi soir. Autre temps, autres mœurs. Ce qui n'était acceptable que pour certains l'est devenu pour presque tous.

Censure et interdit

Il reste que même si la télévision est le média de masse par excellence, ou peut-être justement parce qu'elle l'est, tout ne peut pas s'y dire. Une télévision doit, en effet, s'accommoder des règles morales de la société qu'elle dessert et c'est pourquoi elle renvoie souvent, à la société, l'image de sa propre tolérance. Ainsi, à la télévision indienne, un baiser sur la joue est considéré comme étant à la limite de l'indécence; en URSS, une scène de lit n'est tolérée que si le drap est pudiquement remonté jusqu'au menton et si les protagonistes sont au moins fiancés; au Brésil, l'image d'un homme au foyer est interdite comme, en Australie, le terme même de «divorce»; en revanche, en Yougoslavie ou en Grande-Bretagne, la nudité de face suscite peu d'émoi. La censure, à la télévision, est généralement symptomatique de phénomènes sociaux bien ancrés dans les mœurs d'un peuple et d'une époque.

Le Québec n'a pas échappé à ce type de censure, et les téléromans, parce qu'ils sont diffusés à une heure d'écoute familiale, furent peut-être plus souvent que d'autres émissions la cible d'interventions diverses. De fait, la plupart des auteurs de téléromans admettent s'être vus refuser ou forcés à modifier des textes et des scénarios jugés trop «osés» ou «déplacés». Deux cas de censure, en particulier, ont laissé une marque importante dans l'histoire des téléromans à Radio-Canada: l'ultimatum servi à Marcel Dubé, en novembre 1963, pour qu'il élimine de son téléroman *De 9 à 5* un personnage indépendantiste et, neuf ans plus tard, la suppression définitive, en cours de saison, de l'émission *Le paradis terrestre* parce qu'on y avait vu un couple homosexuel échangeant des marques de tendresse et un homme, vu de dos,



Michelle Léger dans *La Bonne Aventure*

ou jusqu'aux reins. Ces deux interventions de Radio-Canada soulevèrent, à l'époque, de fougueux débats qui ne changèrent en rien, cependant, les décisions prises.

Pour deux cas de censure plutôt «voyants», il faut compter des dizaines d'histoires du même genre, mais plus

discrètes. Les sujets à scandale ont évidemment évolué à travers les années: durant les années cinquante, la langue, la religion et la morale étaient très surveillées; les années soixante ont mis un frein à tout ce qui touchait la sexualité et la politique surtout; et, à partir des années soixante-dix, l'avortement, l'homosexualité, la politique et le racisme sont restés des sujets à traiter avec «grand soin».

Il est vrai que la censure ou l'autocensure ne justifie pas tout. Il en est des téléromans comme de tout autre type d'œuvre de création: certains sont plus avant-gardistes que d'autres, certains plus réussis, mieux joués, écrits ou réalisés. L'erreur serait de les amalgamer tous à cause de leur forme en ne faisant aucune distinction quant au fond.

Mais il n'en demeure pas moins qu'on s'entend habituellement pour dire des téléromans qu'ils sont une sorte de miroir de la société québécoise. La plus convaincante illustration de cette essence québécoise pourrait bien être le fait que le téléroman ne semble pas être un produit exportable hors-Québec, malgré les efforts qui sont sans doute faits en ce sens. Si les Canadiens anglais, aux débuts de la télévision, se sont offert une version anglaise de *La Famille Plouffe* et d'*En haut de la pente douce*, l'expérience ne se répéta plus par la suite même si, occasionnellement, il en fut question. Par ailleurs, lorsque des émissions de *Quelle famille!* furent diffusées en France, les Français réclamèrent, semble-t-il, des sous-titres qui leur auraient permis de comprendre l'accent de la famille Tremblay et censurèrent certains épisodes qu'ils avaient jugés trop osés. *D'Iberville*, lorsqu'il fut présenté par les télévisions francophones d'Europe, reçut un accueil mitigé et, dans l'ensemble, négatif. Et si toutefois *La P'tite Semaine* a connu une carrière internationale et un certain succès auprès des publics français, suisse, belge, suédois et nigérien et si *Le Temps d'une paix* est actuellement traduit en espagnol, on reste loin, malgré tout, du succès populaire de ces émissions au Québec.

Les téléromans, donc, même s'ils ont un peu emprunté aux formules étrangères, restent des œuvres essentiellement québécoises. Héritiers d'une longue tradition écrite et radiophonique, ils ont trouvé, à la télévision, des structures, un format, une périodicité et un contenu qui leur sont propres.

¹ Plus tard, *Je vous ai tant aimé*, *Rue des Pignons* et *La Sagouine* seront aussi des œuvres reprises par la télévision après avoir vécu à la radio.

² *Absolve te* en 1962, *Monsieur Lecoq* en 1964-1965 et une version québécoise d'*Arène Lupin* en 1960.



Françoise Loranger

et l'écriture télévisuelle

Depuis quelques années, on s'interroge beaucoup sur les contenus de notre télévision. Des chercheurs tentent d'analyser l'impact de la fiction en image sur le public; on essaie, tant bien que mal, de définir, de façon théorique, la spécificité du média télévisuel, ses possibilités, ses contraintes. Mais les auteurs eux-mêmes n'auraient-ils pas des éléments de réponse à ces questions? Nous avons, au Québec, des écrivains qui ont connu, de l'intérieur, l'évolution de ce champ particulier d'écriture dramatique; des écrivains qui avaient déjà exploré l'univers du roman et/ou du théâtre et qui n'ont pas boudé pour autant les nouvelles avenues des médias électroniques. Françoise Loranger est de ceux-là. Auteur de roman et de pièces de théâtre, elle a aussi écrit plusieurs dramatiques radiophoniques et elle fut parmi les pionniers de l'écriture télévisuelle québécoise. Elle a signé plusieurs téléthéâtres dont les plus connus sont *Une maison... un jour* et *Un cri* qui vient de loin; elle a également conçu l'un des meilleurs téléromans de Radio-Canada, *Sous le signe du lion*.

Françoise Loranger était là, aux premières heures du petit écran, à l'époque des lourdes caméras et des réalisateurs inexpérimentés, à l'époque où la création télévisuelle était une fête continue parce que tout y était nouveau chaque jour. Elle faisait partie de ces auteurs encore peu connus qui tentaient de se tailler une place dans ce nouvel univers. Et, suivant l'évolution des mentalités et des progrès techniques, elle a su, avec une intuition et une imagination remarquables, faire surgir d'une image encore hésitante des actions dramatiques d'une grande intensité.

Aujourd'hui, avec authenticité et clairvoyance, elle nous livre ses souvenirs et ses réflexions sur la télévision québécoise; tantôt comme écrivaine, tantôt comme témoin, jamais comme spectatrice indifférente.

Esther CROFT

PROPOS

Les débuts : de la radio à la télévision

Quand j'ai commencé à écrire pour la télévision, j'avais déjà publié *Mathieu*; j'avais aussi écrit pendant plusieurs années pour la radio; j'avais même fait certaines choses pour la scène mais je n'avais encore jamais été jouée. Parce qu'à cette époque, les auteurs québécois étaient mal reçus au théâtre; personne ne voulait de leurs pièces. Et si un directeur finissait par accepter un texte d'ici, il le faisait comme une faveur énorme qu'il daignait accorder à celui qui l'avait écrit. Et la pièce était immanquablement montée avec un vague mépris.

C'est d'abord pour cette raison que la télévision nous apparaissait comme un débouché intéressant. Mais il ne faudrait pas croire que les auteurs radiophoniques ont été acceptés d'emblée au petit écran; au début, ils étaient même carrément refusés, car les responsables de la télévision voulaient aller chercher de nouveaux noms, de nouveaux auteurs. Mais comme ces nouveaux auteurs n'avaient aucune formation en écriture dramatique, les résultats demeuraient peu convaincants. C'est ainsi qu'au bout d'un moment, la direction s'est vue forcée de revenir aux écrivains de la radio qui avaient une certaine expérience du dialogue et de l'action dramatique.

Mais la télévision en était encore à ses débuts et on n'avait aucun critère de référence. Il n'y avait aucun lien pour se former aux exigences de l'écriture télévisuelle. Heureusement, on avait vu beaucoup de cinéma et on se rendait bien compte que la force de la télévision résidait dans l'image. C'est toute la dif-

férence, d'ailleurs, entre la technique de la radio et celle de l'écran. La radio, c'est un théâtre pour aveugle, en quelque sorte. C'est par la suggestion qu'on amène les gens à imaginer les lieux, les personnages; tandis qu'à la télévision, ils sont là, on les voit; et très souvent les mots peuvent et doivent être remplacés par la gestuelle ou par l'action elle-même.

Les premiers temps, l'expérience était très stimulante. Il y avait une sorte de vibration qui s'est un peu perdue aujourd'hui. Parce que les émissions étaient tournées en direct, on vivait à chaque instant cette fébrilité que l'on retrouve au théâtre, cette tension qui maintient tout le monde à la pointe de son talent. Toute la série *Sous le signe du lion* s'est faite dans cet état. Bien sûr, il y avait des éléments qui accrochaient, tout n'était pas parfait, loin de là; mais ce n'est pas d'abord la perfection qui compte: c'est la création, c'est la possibilité d'être mis en état de créer, et cette possibilité-là, on l'avait largement.

Télévision : entre théâtre et cinéma

J'ai toujours pensé que la télévision était plus près du cinéma que du théâtre. On n'écrit pas de la même façon pour la scène et pour l'écran. Tout d'abord, parce que le théâtre, c'est le temple du mot, de la parole; alors qu'à la télévision, il y a autre chose; la parole est importante, bien sûr, mais il y a aussi l'image, il y a toutes les ambiances que l'on peut créer et qui ne pourraient pas être obtenues au théâtre. L'écriture télévisuelle se distingue également de l'écriture théâtrale par la structure des pièces; le théâtre nécessite une certaine continuité de

l'action ; à la télévision, il est facile de couper, de passer rapidement d'une scène à une autre, de revenir en arrière. De plus, la forme théâtrale exige un resserrement rigoureux des personnages et de l'intrigue. L'auteur doit arriver à tout faire sentir au public sans jamais rien expliquer ; il doit faire en sorte que le non-dit passe à travers ce qui est dit. Enfin, à la scène, les personnages sont tout petits ; les expressions du visage sont à peine perceptibles et c'est là que réside la principale difficulté. Et c'est sans doute pour cette raison que le théâtre demande beaucoup de maturité : les contraintes sont très grandes et les moyens bien petits pour parvenir à exprimer ce qui doit être exprimé.

En somme, il est plus facile d'écrire pour la télévision ; non seulement, parce que ce média donne plus de liberté à l'auteur, mais aussi et surtout parce que les images sont là pour soutenir le texte et pour faire ressortir les émotions.

Finalement, la télévision ressemble davantage au cinéma ; la seule différence, c'est que la télévision a quelque chose de plus intimiste à cause de la grandeur de l'écran. Par exemple, un film à grands déploiements présenté à la télévision n'a pas le même impact qu'au cinéma. Les scènes d'ampleur sont un peu perdues parce que l'image ne donne pas l'information nécessaire. C'est toujours un peu flou une image de télévision. Mais ce flou n'est pas forcément désagréable ; il peut même aider à créer des atmosphères pour peu qu'on sache s'en servir.

Les difficultés

Ce qui demeure difficile, pour un auteur de télévision (comme d'ailleurs pour un auteur de théâtre), c'est que la pièce, une fois terminée, ne lui appartient plus. Elle devient vite l'objet du réalisateur et celui-ci a un pouvoir absolu. C'est lui qui choisit le texte et c'est lui qui décide comment il sera présenté. J'ai vu des réalisateurs commander explicitement des textes et s'arroger le droit, à la dernière minute, de refuser le scénario final ; j'ai vécu moi-même ce genre de refus et je ne suis pas la seule, évidemment. Des auteurs comme Anne Hébert et Marie-Claire Blais ont déjà connu le même sort. J'ai vu aussi des réalisateurs modifier des pièces, changer des scènes, déplacer des actions. À mon avis, ils n'ont pas le droit de faire ça. Mais ils sont les seuls maîtres à bord : eux ont la

possibilité de se tromper, parce qu'ils sont en place, soutenus par une institution ; nous n'avons pas cette liberté. Heureusement, il existe des réalisateurs qui travaillent très bien, qui sont très respectueux du texte qu'ils réalisent. Louis-Georges Carrier, par exemple, est très attentif à ce qu'il fait, et plusieurs autres aussi. Pour ma part, j'avoue n'avoir pas eu beaucoup de problème ; cela vient peut-être du fait que je m'adapte facilement. Quand j'ai terminé une pièce, j'ai l'impression qu'une seule chose doit compter : c'est l'œuvre elle-même. Alors, je suis prête à mettre mon égo de côté au moment de la production et à travailler avec le réalisateur.

Une autre difficulté, pour un auteur de télévision, c'est cette impression d'écrire dans le vide. On ne sait pas ce que les gens pensent. Lorsque j'ai fait *Sous le signe du lion*, il m'a fallu très longtemps avant de me rendre compte que le téléroman rejoignait les gens et qu'il était regardé avec beaucoup d'intérêt. La réponse n'est jamais immédiate. Même si, aujourd'hui, il y a des cotes d'écoute, ce n'est pas suffisant ; les cotes d'écoute révèlent le nombre de personnes qui ont regardé telle ou telle émission, mais elles ne disent jamais comment l'émission est perçue. Et c'est cela que l'on voudrait savoir. Parce que si on écrit des dialogues (pour la radio, le théâtre ou la télévision), c'est qu'on veut établir un dialogue avec le monde, c'est qu'on veut communiquer avec le public.

Car c'est bien pour un public que l'on écrit. Et je ne suis pas du tout d'accord avec ce qu'on dit de mépris sur le public de télévision. Quand j'ai commencé dans cette carrière, on disait que celui-ci avait douze ans. C'est aberrant d'affirmer des choses pareilles. Pour ma part, j'ai toujours cru que les spectateurs étaient beaucoup plus exigeants que les administrateurs. Ce sont eux qui ont 9 ou 12 ans et qui décident que le public a le même âge. Évidemment, il y aura toujours des gens qui comprendront plus difficilement certaines choses, qui aimeront mieux des jeux télévisés que des émissions plus dérangeantes, mais ce n'est pas toute la population qui réagit de cette façon. Le public est beaucoup plus évolué qu'on ne le croit et il apporte souvent des réponses étonnantes.

Enfin, ce qui demeurera toujours un peu douloureux pour un auteur de télévision (ou de théâtre), c'est d'être con-



Alain Charbonneau, Marjolaine Hébert, Guy Provost dans *Terre humaine*.



Nathalie Gadouas, Claudie Verdant, Andrée dans *Monsieur le Ministre*.

fronté au résultat. Quand j'ai vu *Sous le signe du lion* pour la première fois, j'avais l'impression d'avoir commis une erreur. Je regardais l'émission d'un air très sévère et je me disais : « non, ce n'est pas ça : ça aurait dû être beaucoup mieux ». Puis, deux ans plus tard, lorsque Radio-Canada a repris le téléroman, mes



Sylvie Léonard, Alain Gélinas et Jean Duceppe



achapelle, Michel Dumont et Stéphanie Laplante

tensions avaient disparu ; j'avais même un certain plaisir à le regarder. Cela prouve à quel point on est subjectif et incapable de porter un jugement sur ce qu'on fait ; on est trop anxieux de voir la chose telle qu'on l'avait imaginée. Il faudrait peut-être arriver à travailler sans se préoccuper des résultats. Car si on

attache trop d'importance au produit fini, on est profondément blessé ; celui-ci n'est jamais à la mesure de nos exigences.

Je pense à certains auteurs qui ont été déçus de leur expérience, comme Monique Proulx, par exemple. Et je trouve ça regrettable. Parce que, pour moi, Monique Proulx a beaucoup de talent et au Québec, on a besoin d'auteurs comme elle, qui ont quelque chose à dire. Je suis sûre qu'elle pourrait obtenir des résultats plus satisfaisants à la télévision que ceux qu'elle a connus. Il faut qu'elle essaie encore une fois ; c'est à nous qu'elle doit donner une autre chance, pas seulement à elle.

Je trouve toujours dommage de voir des auteurs désenchantés de ce qu'ils ont fait. Partout, on se plaint du manque d'auteurs, à la télévision surtout. Mais on ne fait rien pour aller en chercher ; souvent même on se permet de rejeter ceux qui pourraient être bons. Comment les jeunes auteurs apprendront-ils leur métier s'ils ne sont jamais joués ?

La télévision aujourd'hui

Alors, on se retrouve devant une télévision d'une pauvreté extraordinaire, comme celle que l'on connaît aujourd'hui. On ne fait plus rien de nouveau, on n'invente plus rien. Tout se perd dans l'administration. Et quand l'administration s'empare de tous les pouvoirs, c'est forcément la création qui se retrouve perdante. On diminue les coûts de production, on appauvrit la programmation. C'est plus facile d'acheter des productions étrangères que d'en faire chez soi.

De plus, il semble y avoir une sorte de vieillissement de notre télévision ; il n'y a plus la même ardeur qu'au début, le même désir de faire des choses vraiment nouvelles et fortes. On travaille peut-être trop à la petite semaine et ce qui se produit manque de souffle. On atteint rarement cette pensée de fond qui saurait animer le tout. Dans les téléromans, par exemple, quand débouche-t-on sur autre chose que les petits problèmes immédiats ? Les grandes questions ne ressortent jamais de ces émissions-là. Les préoccupations demeurent toujours au niveau des réalités matérielles. Bien sûr que c'est ça, la vie, mais ce n'est pas que ça. On nous montre toujours quelqu'un qui est assis à table ou qui prépare un repas ou qui s'en va travailler. Mais un être humain, ça ne se résume pas à ça ! Si les auteurs réfléchissaient un peu là-dessus, ils auraient autre chose à dire. Pour l'instant, ils nous présentent un miroir, c'est vrai, mais un miroir très superficiel ; nous aimerions avoir la possibilité, parfois, de regarder derrière ce miroir-là...

Mais je n'aime pas faire la critique des autres. Parce que je sais très bien qu'écrire, dans quelque domaine que ce soit, c'est une carrière difficile. C'est le lieu de l'insécurité totale. Et c'est ça, justement, qui différencie un artiste, un créateur et les autres êtres humains ; c'est cette capacité de vivre dans l'insécurité. Et de toutes les carrières possibles, le métier d'écrivain est, à mon avis, le métier le moins bien protégé, le moins soutenu et le moins encouragé.

Propos recueillis par
Esther CROFT

Pistes bibliographiques sur la télévision québécoise

C.R.T.C., *La publicité à la télévision : les attitudes des Canadiens*, Ministère des Approvisionnement et Services Canada, Hull, 1978.

[EN COLLABORATION], *Liberté*, n° 141 (mai-juin 1982). [Numéro spécial sur les téléromans].

LAFRANCE, Jean-Paul, *La télévision, un média en crise*, Québec/Amérique, Montréal, 1982.

LAURENCE, Gérard, *Le contenu des média électroniques*, Édisem, collection « Méthode des sciences humaines », Saint-Hyacinthe, 1980.

MÉAR, Annie (sous la direction de), *Re-*

cherches québécoises sur la télévision, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, Laval, 1980.

PAGÉ, Pierre et Renée LEGRIS, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977*, Fides, Collection « Archives québécoises de la radio et de la télévision », Montréal, 1977.

ROSS, L. et H. TARDIF, *Le téléroman québécois 1960-1970 ; une analyse de contenu*, Département de sociologie, Université Laval, Québec, 1975.

Service des Relations publiques de Radio-Canada, *Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada*, Radio-Canada, Montréal, 1978.

Service des Relations publiques de Radio-Canada, *Télévision et fiction, Études littéraires*, vol. 14, n° 2 (août 1981).



Écrire pour et malgré

TÉMOIGNAGE

J'aime la télévision au même titre que les frites congelées, les partys de famille et les chansons de Martine Saint-Clair : c'est-à-dire peu et rarement, mon Père. Il y a dans l'acte même de s'écraser devant le petit écran, l'esprit en léthargie et la patate chip à la main, une sorte d'abdication monstrueuse de la vie. Que l'on choisisse l'insoutenable légèreté de l'information télévisuelle plutôt que la substantielle pesanteur des éditoriaux écrits, cela passe toujours : le charme saturnien de Bernard Derome doit encore y être pour quelque chose, et puis lire, c'est tellement fatigant. Que, en guise de cinéma, on en vienne à se contenter de celui, collégien, que nous servent les inénarrables Jolis-Homier Roy en affectant de se chicaner à propos de films qu'on n'ira jamais voir, ou, pis, que l'on se satisfasse des échantillons précambriens sous-titrés en finlandais dont Richard Guay nous dresse le vaillant panégyrique, les dimanches soirs, cela frise déjà le symptôme névrotique. Mais que, à une joyeuse partie de jambes en l'air avec son concubin, on en soit rendu à préférer les hypothétiques ébats des *Oiseaux* se branlent pour venir ou les amours fadasses des écopés téléroman-savonniers, cela est énorme, cela dépasse mon entendement. C'est avec des mystères comme ça qu'on devient athée.

Je ne me rappelle pas avoir déjà tellement aimé la télévision, sauf peut-être dans ma période pré-pubertaire, où je suis tombée en amour avec un des fils Bonanza, et plus tard, au cours de mon adolescence attardée, quand le lieutenant Spock et ses oreilles phalliques se sont mis à m'inspirer des rêves érotiques. Je me rappelle par contre très bien avoir cru dur comme fer, il n'y a de ça que quelques années, qu'il suffisait d'écrire de bons textes pour que les émissions télé deviennent bonnes et en avoir déduit sournoisement que les auteurs des si plates dramatiques télé devaient être eux-mêmes bien plates. Erreur, magistrale erreur. Je profite de l'occasion pour m'excuser auprès des écrivains de talent que j'ai malencontreusement méprisés, qui ont vu leur œuvre écorchée vive par la télévision et qui ont sans doute versé

des larmes de sang en assistant les premiers au visionnement, cette hécatombe.

D'abord, qu'on se dise que l'auteur de dramatique télé, une fois qu'il a remis son texte, devient une sorte d'excroissance bubonique, un furoncle embarrassant avec lequel l'équipe de réalisation ne sait pas trop que faire, et ne fait d'ailleurs rien. Il n'est pas du tout le bienvenu sur le plateau de tournage, et s'il rencontre un jour les comédiens qui incarneront ses chers personnages, c'est par hasard, à une mondanité quelconque qui ne manquera pas de clôturer le montage de son chef-d'œuvre. Même tenu à l'écart tel un germe nocif, l'auteur naïf qui en est à sa première expérience télévisuelle fait confiance à l'équipe de réalisation et nage, euphorique, dans l'expectative. Il croit candidement, l'heureux, qu'en son absence, l'on répétitionne ferme avec les comédiens qui deviendront ses chers personnages, que l'on épiluche ses chères répliques, que l'on ausculte le sens profond qu'il a subtilement caché dans les replis de sa chère structure dramatique. Pauvre chou... Il ignore encore l'identité des trois ennemis pernicious qui sont à grignoter, comme des piranhas affamés, la qualité de son cher texte :

- 1) Le réalisateur, puisqu'il faut l'appeler par son nom. Quand il sait lire intelligemment un texte et diriger des comédiens, ce qui constitue déjà en soi une rareté inestimable, le réalisateur se bute lui-même à l'ennemi n° 2 (le temps qui fuit et qui coûte cher), ce qui revient à dire que, dans le meilleur des cas, il se contentera de faire de belles images.
- 2) Le temps qui fuit et qui coûte cher. À la télévision, où l'on est syndiqué jusqu'aux yeux et où le moindre débordement sur les horaires ridiculement serrés se paie rubis sur l'ongle, la devise est : PAS LE TEMPS. Pas le temps de répéter, de consulter l'auteur sur les coupures, de faire de la mise en scène, de corriger les comédiens, de reprendre les séquences moches. Alors là, hein, pour les fioritures et les subtilités du texte, vous repassez.

- 3) Le public-cible, ou spectateur moyen.

En son nom, ici comme ailleurs, il se commet bien des coupures et complaisances diverses. C'est le pourvoyeur chéri des cotes d'écoute et, à ce titre, celui qu'une bonne équipe de télévision ne peut jamais se permettre d'oublier ni de brusquer. Le spectateur moyen est pudique, romantique, fatigué, a trois ans et demi d'âge mental, et c'est en pensant à lui que l'auteur doit façonner ses chefs-d'œuvre.

Les deux dramatiques que j'ai visionnées avant le spectateur moyen, me trouvant inopinément à en être la génitrice, m'ont laissée le même arrière-goût râpeux, et quelques interrogations existentielles : est-ce bien moi qui suis coupable d'avoir commis cette chose, et si oui, pourquoi, Lucifer, n'ai-je pas plutôt employé mon temps à inventer une nouvelle recette de sauce à spaghetti ? Le produit fini ressemblait si peu au produit initial, dans les deux cas, avec ses personnages dilués, son rythme agonisant, son découpage erratique, qu'il devenait une sorte de vague réminiscence de ce qui aurait pu être, un fantôme désossé dont personne, en tout cas pas moi, n'avait envie de se vanter d'être l'auteur.

Les séries télévisées sont soumises à des aléas encore plus périlleux que les dramatiques. En plus d'avoir à affronter les trois obstacles dommageables dont j'ai déjà brièvement parlé, elles se butent à un iceberg de taille : l'essoufflement de l'auteur. Il n'est malheureusement pas possible d'être génial à la petite semaine, aussi régulièrement qu'un flux menstruel de femme en santé. Cela — appelons-le souffle créateur ou inspiration sacrée — cela vient parfois immédiatement, et souvent prend du temps. Or, le temps, en télévision, nous ne reviendrons pas là-dessus, est une denrée plus précieuse et plus rare qu'un orgasme de pape. L'auteur, harcelé par les dates de tombée, pressé comme un agrume, finit pas ne plus essayer d'être génial, ce qui est le défaut de la débâde.

la télévision



Sur les dix-sept émissions de la série à laquelle j'ai fourni mon modeste mais hebdomadaire cinq minutes — et dont je tairai le nom pour ne pas réveiller en moi la vieille honte qui sommeole —, il se trouvait, réflexion faite, pas moins de huit très bons textes, quatre potables, et cinq médiocres. Le plus étrange, dans tout cela, ô mystères insondables de la télévision, c'est que une fois passés par le goulot de la réalisation, les bons textes comme les mauvais ressortaient tous englués dans la même visqueuse médiocrité. Alors, je vous le demande, à quoi bon s'esquinter les méninges et s'essorer les tripes ?

La conclusion s'impose d'elle-même. S'il se trouve des gens parfaitement à l'aise dans l'écriture télévisuelle, ce ne sont certainement pas des écrivains soucieux de perfectionnisme et dotés d'un solide sens critique, mais bien plutôt des tâcherons de l'écriture, sorte de fonctionnaires à excréments régulières qui ont pour mission de faire s'esbaudir les masses inertes.

C'est Michel Tremblay qui racontait comment, à la suite du premier succès des *Belles-sœurs*, il avait demandé une

bourse d'écriture à un organisme gouvernemental quelconque : « Si vous ne me donnez pas d'argent, avait-il dit à peu près en ces termes, je vais me mettre à écrire pour la télévision, et

dans deux ans, je vais être un auteur fini. » Il eut sa bourse, heureusement pour nous.

Monique PROULX

Monique Proulx est née à Québec en 1952. Après ses études collégiales au cégep de Limoilou, elle s'est inscrite en Lettres à l'Université Laval.

D'abord animatrice d'ateliers de théâtre, elle fut aussi agent d'information à l'Université du Québec avant de se consacrer définitivement à l'écriture.

Lauréate du prix Adrienne Choquette 1983 pour son recueil de nouvelles intitulé *Sans cœur et sans reproche*¹, Monique Proulx a également écrit des textes dramatiques

pour la radio et la télévision. Deux de ses téléthéâtres, *Un aller simple* et *Gens de la ville*, ont été diffusés aux Beaux Dimanches de Radio-Canada. Elle est aussi l'auteur de deux pièces de théâtre, *Vie et mort des souris vertes* et *Mesdames et Messieurs, l'hymne national*. Elle prépare actuellement un scénario de fiction pour le cinéma.

¹ Éditions Québec-Amérique, Montréal, 1983, 248 p.



Une entrevue avec

Lise Payette

• Vous semblez être passée très facilement de la vie politique à la vie d'auteur de téléroman. N'y a-t-il pas une très grande différence entre ces deux univers ?

— Il ne s'agit, au fond, que d'un changement de moyen de communication. J'ai toujours été préoccupée par les dossiers qui concernent les femmes. Je les ai défendues à la radio, à la télévision, dans les journaux; je les ai défendues en politique et je pense que je le fais, maintenant, avec un autre moyen. Si vous avez lu le livre que j'ai écrit, vous savez que j'estimais ne plus pouvoir être utile, moi, en politique. C'est-à-dire que ce moyen, cet outil de travail, ne pouvait plus me convenir; dans la situation où je me trouvais à l'intérieur du pouvoir, j'avais le sentiment que je ne pouvais plus faire beaucoup de choses. Alors, j'ai tout simplement changé d'outil de travail; mais c'est toujours de la communication. Il m'est plus facile de défendre le dossier des femmes par l'intermédiaire de quatre comédiennes que de le faire en politique. Mais si vous regardez bien les quatre femmes que je décris, vous remarquerez qu'elles vivent les dossiers de la condition féminine. Et je me dis qu'avec un million de téléspectateurs, j'atteins peut-être mieux mon but qu'en étant ministre d'État à la condition féminine.

• Pourquoi avoir choisi précisément le téléroman comme forme d'écriture ?

— Le téléroman m'intéresse depuis fort longtemps, depuis une quinzaine d'années. Lorsque j'étais à la télévision, je me suis souvent dit que j'aimerais faire ce genre de travail. Parce que je considère qu'il s'agit là d'un phénomène socio-culturel important au Québec. C'est un véhicule qui a toujours intéressé un très grand nombre de téléspectateurs. De plus, si on cherche une évolution des mentalités, le téléroman est un véhicule extraordinaire de messages.

• Dans cette perspective, comment définiriez-vous le téléroman comme genre ?

— Le téléroman est d'abord un miroir; il faut que les gens puissent s'y reconnaître. Au fond, ce qu'on fait, c'est qu'on tend un miroir aux téléspectateurs en leur disant: «Voici ce que vous avez

l'air». Nos téléromans québécois ne ressemblent pas du tout à ce qui se fait aux États-Unis. Les «soap» américains, par exemple, vont traiter de questions d'espionnage, d'espions russes, etc. On ne peut pas faire ça ici. Il faut vraiment que ce soit un reflet de notre vie.

• Des «miroirs», il y en avait déjà plusieurs dans la programmation québécoise... Qu'est-ce qui vous a décidé à en créer un de plus ?

— Ce qui m'a décidée, au cours des dernières années, c'est que je trouvais que les téléromans en général avaient tendance à nous présenter un miroir qui ne nous ressemblait pas. Comme l'actualité était difficile à vivre, les auteurs, pour répondre à un besoin de la population, s'étaient tournés vers le passé ou vers la campagne. C'était plus facile de décrire un monde de la campagne, parce que les changements y paraissent moins brutaux, le rythme de vie y est resté plus calme. C'est comme si on avait senti le besoin de prendre des repères dans le temps. C'est rassurant le passé, ça ne fait pas peur, parce qu'on sait ce que c'est. C'est pourquoi on y retourne si facilement. Qu'on se penche sur le passé, par besoin d'équilibre, je suis d'accord, mais qu'on ne fasse que ça, je trouve que c'est dangereux. C'est pourquoi j'ai voulu, moi, présenter un miroir de 1982, qui se passe en ville, avec des activités de la vie quotidienne urbaine et qui traite des problèmes de la majorité de la population, puisque mes quatre femmes ont une trentaine d'années et que cela représente la majorité pour l'instant. Ce qui m'intéressait, c'était de peindre des personnages d'aujourd'hui, avec les angoisses d'aujourd'hui et avec des solutions d'aujourd'hui. C'est ça la réalité.

• Pourquoi les auteurs, tant au théâtre qu'à la télévision, sont-ils si réticents à parler du présent ?

— Cela vient probablement de toutes les difficultés qu'on a traversées au plan politique. On a cessé de parler des sujets chauds, parce qu'on n'en était plus capables. Pendant la période référendaire, des gens en sont venus aux poings dans les familles; puis ils ont voulu se protéger, ils ont voulu ne plus parler de rien. Les créateurs se sont dit: «Ne



Nathalie Gascon et Christiane Pasquier dans La



Joanne Côté dans La Bonne Aventure.

touchons pas à ça, ça n'a pas de sens». À mon avis, il faut avoir le courage de recommencer à vivre aujourd'hui.

• Votre téléroman semble dépasser, à certains moments, la seule fonction de miroir. Les valeurs qui y sont véhiculées sont plus nouvelles que celles que l'on



Bonne Aventure.



retrouve dans la majorité des autres téléromans. S'agit-il alors pour vous d'un reflet des mentalités ou d'une provocation au changement ?

— Un peu des deux. Sans doute que si je n'étais pas un peu agent de changement, je resterais tranquillement chez

moi en lisant quelques chroniques traitant des miroirs. Si je sens le besoin de toujours intervenir, c'est probablement parce que je souhaite être un agent de changement. Pour ce qui est du téléroman, je sais que, par définition, il faut que ce soit un miroir. Mais la tentation est grande, pour un auteur, d'introduire dans le miroir les changements qui vont permettre aux gens de vouloir ressembler à tel ou tel personnage, de s'identifier.

• **Pourquoi le titre *La Bonne Aventure* ? Est-ce que ça ne fait pas un peu jeu de hasard ? On se fait tirer aux cartes, on se fait dire la bonne aventure...**

— Non, ce n'est pas ça. Nous, les filles, nous avons été éduquées pour pouvoir nous débrouiller jusqu'à trente ans. On nous a raconté qu'on allait se marier, avoir des enfants, qu'on allait être heureuses ; qu'il n'y avait plus de danger et qu'on serait tranquilles jusqu'à la fin de ses jours. Et puis, entre 26 et 35 ans, on découvre que tout le bagage qu'on a reçu ne sera pas utile ; et c'est là qu'on commence à vivre. Vivre, ça veut dire prendre ses décisions chaque jour, inventer sa vie. Ça veut dire ne plus avoir de point de repères ; ça veut dire que l'éducation qu'on a reçue, on est obligé de la balancer par-dessus bord, parce qu'elle n'a plus de valeur pour nous, c'est alors que commence la bonne ou la mauvaise aventure. Moi, je souhaite qu'elle soit bonne dans le sens où elle est exigeante, où elle nous oblige à nous surpasser parce qu'on n'a pas l'équipement nécessaire. On ne nous a pas donné ce qu'il fallait pour assumer des responsabilités, prendre des décisions. Je pense que ça peut être une bonne aventure si on passe au travers, si on invente sa vie, si on fait face. Mais, dans certains cas, c'est la mauvaise aventure qui commence à trente ans ; parce que c'est le vide, parce qu'il faut renier ce qu'on nous a appris, parce que tout ça ne nous sert plus et qu'on ne trouve pas ce qu'il faudrait pour continuer.

• **Dans votre téléroman, les personnages masculins sont chaleureux, empathiques à l'univers féminin. N'est-ce pas une vision idéaliste de la réalité ?**

— Moi, je ne suis pas d'accord pour dire que les hommes y sont aussi parfaits. Prenez Hubert, par exemple : il est amoureux de Martine, donc il fait le nécessaire pour essayer de convaincre cette femme.

Et comme elle n'est pas facile à convaincre, il doit en mettre beaucoup, non seulement pour qu'elle vive avec lui, mais pour qu'elle l'épouse. Mais il faut voir comment le personnage va évoluer... J'essaie toujours de placer mes personnages masculins dans des situations où on peut les voir évoluer en relation avec les femmes. Mais jamais ils ne se situent au premier plan, sauf dans les scènes où j'utilise deux hommes. Cela devient alors des conversations de gars (non pas des conversations de tavernes), mais des conversations où ils sentent le besoin de dire ce qu'ils pensent. Même s'ils s'en défendent. Car les hommes parlent aussi de leurs sentiments entre eux. Ils se disent ce qu'ils pensent véritablement. Cependant, ils n'en parlent jamais aux femmes avec les mêmes mots, de la même façon.

• **N'est-ce pas parler de changement que de nommer ce qui se fait silencieusement. En ce sens, vous contribuez à définir un nouveau type de rapport masculin.**

— Une chose est sûre : ce sont des personnages qui parlent, alors que dans les téléromans, actuellement, les hommes sont tous des personnages qui disent seulement : « Comment ça va ? Oui, ma femme, je vais aller traire les vaches. » Moi, j'essaie de faire des personnages qui m'apparaissent des personnages de ville, des personnages d'hommes vivant à notre époque, avec des femmes conscientes d'une certaine évolution du monde des femmes. Je sais que cela existe, j'en connais. Alors, ce ne sont pas des personnages de science-fiction.

• **On a souvent dit que vous vouliez écartier les hommes de votre discours. Est-ce qu'on vous a reproché de ne pas donner de premiers rôles masculins ?**

— C'est ça le mythe. On m'a attribué cette attitude de détruire les hommes, ce qui n'est pas vrai. Mais je sais que quand quelqu'un se penchera sur ça plus tard, j'aurai probablement fait plus que n'importe qui. De dire la vérité aux hommes, ça peut les choquer, mais ça fait bouger les choses. Mon but dans le téléroman, ce n'est pas de les détruire, mais d'aider les femmes à vivre avec eux.

• **Vos personnages féminins, contrairement à plusieurs autres téléromans, ne sont pas caricaturaux. Leur crédibilité**

repose-t-elle pour vous justement sur le fait que ces personnages véhiculent des valeurs actuelles, vraies ?

— Mes personnages ne sont pas des personnages féministes en parole; ce sont des femmes qui vivent en féministes parce que la situation ne leur laisse pas le choix. Dès qu'on souhaite que sa vie soit meilleure, qu'il y ait des changements dans sa façon de vivre, on est déjà engagé dans cette voie-là. Mes personnages sont des féministes modérées; chaque fois que l'amour intervient, elles recherchent, elles se défendent, elles disent oui, elles disent non. C'est dans ce sens-là que c'est intéressant comme agent de changement.

• **Dans la plupart des téléromans, les personnages restent figés: c'est l'intrigue qui évolue. Or, dans *la Bonne Aventure*, ce sont les personnages qui évoluent au même rythme que l'intrigue.**

— À ce point de vue, il y a même des gens qui trouvent mes personnages scandaleux; parce qu'il y en a une qui n'est pas mariée et qui va avoir un enfant, qui veut sa chambre à part, qui devient une famille monoparentale. Il y en a une autre qui a perdu son mari, qui va élever ses deux enfants toute seule, qui a aussi des problèmes d'argent; c'est tout le rapport des femmes avec le monde du travail. Mais les quatre personnages, au fond, c'est une seule femme, à un moment ou l'autre de sa vie. Et ça m'amuse, parce que les femmes que je rencontre me disent: « Pendant toute la première année, je pensais que je ressemblais beaucoup à Anne, mais cette année, je trouve que je ressemble plus à Martine ». Ainsi, les femmes peuvent s'identifier tour à tour à l'une ou l'autre des femmes de l'émission, selon ce qui leur arrive, selon les différents moments de vie qu'elles traversent.

• **Il n'y a pas le mythe de la vedette, de la grande héroïne dans votre téléroman, de figure d'identification unique, où un personnage devient une valeur populaire pour son public. Les quatre personnages féminins sont sur le même pied.**

— Les comédiennes le sentent aussi. Elles ont chacune leur bon moment. Il n'y en a pas une qui a plus d'importance que les autres.

• **L'écriture est un apprentissage, une discipline. Vous y semblez à l'aise comme si vous aviez fait cela toute votre vie. On**

a l'impression que vous connaissez ces méthodes d'instinct; pourtant, la télévision, c'est un média très particulier.

— J'ai toujours écrit. Pas des téléromans, pas des livres, mais j'écris depuis trente ans dans les journaux, les magazines. Faire un article, c'est le même principe. Le téléroman, c'est tout simplement une autre forme. Je ne l'ai appris de personne. Je fonctionne par intuition. J'observe beaucoup, je vais au cinéma, je suis sûre que je pourrais faire un long métrage. Je vais m'essayer un jour. Si je regarde la télévision, je décortique beaucoup. Au bout de cinq minutes, je vais savoir combien il y a de caméras. Il y a un côté technique auquel je suis sensible.

• **Au niveau de l'écriture, par exemple, est-ce que vous écrivez à la pièce ou avez-vous une structure globale ?**

— Moi, je fais une structure globale pour l'année. Je prends mes quatre personnages, et je fais évoluer des situations pour à peu près trente-neuf semaines. C'est une scénarisation globale. Après ça, je travaille sur le scénario émission par émission. En général, je fais quatre ou cinq scénarios à la fois, mais en me référant toujours au plan principal qui est celui de la saison.

• **Quelles sont les contraintes que vous impose l'écriture télévisuelle ?**

— Elles sont de toutes sortes. Par exemple, on a droit à huit personnages par émission. Quand il y en a neuf, il faut s'arranger pour qu'il y en ait sept dans une autre émission. Là, ça devient un puzzle, presque mathématique, qui est souvent un peu douloureux, parce que je me dis que si je pouvais avoir le dixième dont j'ai besoin, l'émission pourrait être bien meilleure. Mais là, il y a d'autres contraintes, de coût, de nombre de comédiens, de nombre de décors dont on peut disposer dans un studio. Ce serait tentant, par exemple, de tourner dans un parking, dans la rue, dans un restaurant, mais c'est trop coûteux et compliqué.

• **Votre désir d'écrire s'étend-il à d'autres genres ou est-il inscrit à l'intérieur d'autres projets à plus ou moins long terme ?**

— J'écris autre chose, mais j'ai de la difficulté parce que ce que je fais actuellement est très occupant. Cela totalise



Chantal Perrier et Claire Richard dans *Une Vie*.



Yves Corbeil et Marie-Soleil Tougas dans *Peau de banane*.

1 200 pages par année. Il ne me reste donc pas beaucoup de temps. Un livre ? Peut-être l'année prochaine ! Mais je ne me sens pas du tout bousculée; le téléroman est entièrement satisfaisant pour le moment. J'ai beaucoup de plaisir à le faire, beaucoup de plaisir avec cette méthode de travail. Je n'en suis pas encore lassée.

Cotes d'écoute

(semaine du 14 au 20 novembre 1983)

Cotes générales

| | | |
|-------------------------------------|--------|-----------|
| 1. <i>Le temps d'une paix</i> | R.C. | 2 130 000 |
| 2. <i>Poivre et sel</i> | R.C. | 2 044 000 |
| 3. <i>Terre humaine</i> | R.C. | 1 969 000 |
| 4. <i>Les Moineau et les Pinson</i> | T.V.A. | 1 878 000 |
| 5. <i>La bonne aventure</i> | R.C. | 1 564 000 |
| 6. <i>Une vie</i> | T.V.A. | 1 559 000 |
| 7. <i>Belle-rive</i> | T.V.A. | 1 391 000 |
| 8. <i>Peau de banane</i> | T.V.A. | 1 116 000 |
| 9. <i>Monsieur le ministre</i> | R.C. | 1 079 000 |
| 10. <i>Du tac-au-tac (reprise)</i> | R.C. | 1 009 000 |
| 11. <i>La vie promise</i> | R.C. | 806 000 |



Janine Sutto, Julie St-Pierre, Robert Rivard, Yves Jacques, Denise Proulx et Gilles Latulippe dans *Poivre et Sel*.

Radio-Canada

| | |
|--|-----------|
| 1. <i>Le temps d'une paix</i> | 2 130 000 |
| 2. <i>Poivre et sel</i> | 2 044 000 |
| 3. <i>Terre humaine</i> | 1 969 000 |
| 4. <i>La bonne aventure</i> | 1 564 000 |
| 5. <i>La soirée du hockey</i> | 1 215 000 |
| 6. <i>Les grands films</i> | 1 164 000 |
| 7. <i>Monsieur le ministre</i> | 1 079 000 |
| 8. <i>Le vagabond (série américaine)</i> | 1 073 000 |
| 9. <i>Du tac-au-tac</i> | 1 009 000 |

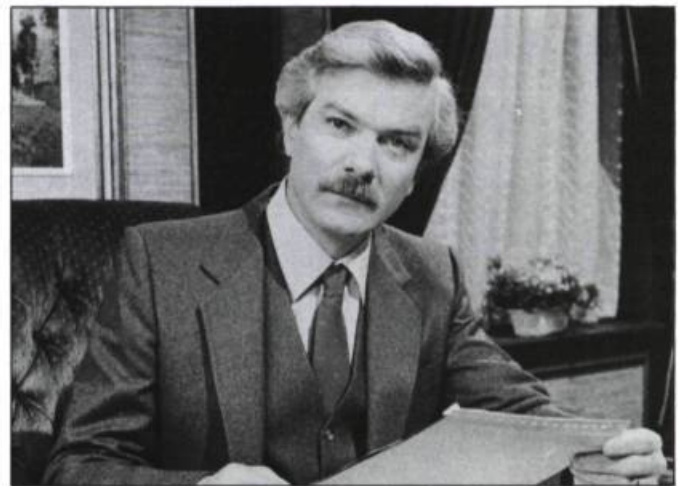


André Desjardins et Anouk Simard dans *Belle Rive*.

T.V.A.

| | |
|---|-----------|
| 1. <i>Les Moineau et les Pinson</i> | 1 878 000 |
| 2. <i>Une vie</i> | 1 559 000 |
| 3. <i>Belle-rive</i> | 1 391 000 |
| 4. <i>La croisière s'amuse (série américaine)</i> | 1 163 000 |
| 5. <i>Peau de banane</i> | 1 116 000 |

BBM, Rapport-réseau, 14-20 novembre 1983



Michel Dumont dans *Monsieur le Ministre*.

• Quelle est votre attitude face à l'écriture, vous définissez-vous comme un écrivain ?

— Moi, je ne me définis ni comme un écrivain, ni comme une politicienne. Je suis essentiellement une communicatrice. Pour moi, la définition de la communication, c'est de rejoindre le plus de

monde possible. Cela a toujours été la base de ce que j'ai fait. Si je fais de la radio, je ne veux pas avoir 150 auditeurs. Si je fais de la télévision, je ne veux pas rejoindre 1 000 téléspectateurs. Je ne veux pas écrire pour être lue par 3 000 personnes. Il y a des gens qui méprisent mon attitude. Mais quand on a la prétention de vouloir communiquer, le seul

but, c'est de communiquer avec le plus de monde possible. Donc, si c'est le téléroman qui me permet de le faire plutôt que le roman, je suis très heureuse ainsi.

Propos recueillis par
Monique ADAM