

Recherches sociographiques



Le téléroman, art de nouveaux conteurs: formes et influences de récit téléromanesque

Catherine Saouter

Volume 33, Number 2, 1992

Images, Art et culture du Québec actuel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/056693ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/056693ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

The television serial, which extends the long and fruitful career of the serialized novel in the press and on the radio, is the most widely consumed fictional form, far outstripping the film and the novel. Structurally and thematically speaking, the television serial is in the process of becoming a veritable paradigm, spreading beyond the strict boundaries of television into other forms of expression: cinema, literature, comic books. A few elements are provided as a demonstration, based mainly on the television serial *Les Filles de Caleb*.

Publisher(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (print)

1705-6225 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saouter, C. (1992). Le téléroman, art de nouveaux conteurs: formes et influences de récit téléromanesque. *Recherches sociographiques*, 33(2), 259–276. <https://doi.org/10.7202/056693ar>

LE TÉLÉROMAN, ART DE NOUVEAUX CONTEURS: FORMES ET INFLUENCES DU RÉCIT TÉLÉROMANESQUE

Catherine SAOUTER

Le téléroman, qui prolonge la longue et fructueuse carrière du feuilleton dans la presse et à la radio, est la forme de fiction la plus largement consommée, loin devant le film et le roman. Du point de vue structurel autant que thématique, le téléroman est en voie de devenir un véritable paradigme qui déborde des stricts cadres télévisuels jusque dans d'autres modes d'expression: cinéma, littérature, bande dessinée. Quelques éléments de démonstration basés principalement sur le téléroman *Les Filles de Caleb* sont apportés.

Avec l'avènement de la télévision, apparaissent des productions entièrement conditionnées par ce mode de diffusion: le téléjournal, les variétés, les *talk shows*, les *spots* publicitaires. D'autres, largement éprouvées par les médias déjà existants, ont exploité les ressources du nouveau médium avec une efficacité sans cesse croissante. Le feuilleton télévisé, le *téléroman*, est de ceux-là. Après une longue et fructueuse carrière dans la presse, puis à la radio, le feuilleton a entamé, à la télévision, une nouvelle phase de son existence avec un succès tel qu'il est devenu la part de la programmation la mieux reçue des téléspectateurs, et ce, à l'échelle internationale. On connaît le succès mondial d'un feuilleton comme *Dallas* qui a soulevé bien des interrogations de la part des intellectuels et des théoriciens des médias. Ce succès est loin d'être isolé puisque les chiffres d'audience d'autres séries télévisées atteignent des records comparables, à l'échelle d'un continent comme l'Amérique latine avec les *telenovelas*¹, aussi bien que dans les limites nationales d'un petit pays de six

1. « Plus de cinquante millions de Brésiliens se branchent à l'unisson chaque soir sur l'épisode de la *telenovela*. [...] Les plus retentissantes sont programmées sur le réseau Globo et sont produites dans ses studios. Ce réseau est le quatrième *network* du monde venant juste derrière les trois grands réseaux des États-Unis. À lui seul, il produit quotidiennement plus de six heures de fiction ». (Michèle MATTELART, « Un genre brésilien, la "telenovela" », dans Jean-Marie CHARON et Florian SAUVAGEAU (dirs), *L'État des médias*, Montréal/Paris, Boréal/La Découverte/Mediapouvoirs/C.F.P.J., 1991, p. 66.)

millions d'habitants comme le Québec, où la consommation de feuilletons télévisuels devient phénomène de société.

La tradition du feuilleton qui s'épanouit et se consolide tout au long du siècle aboutit à la promotion, dans le téléroman, d'un certain type de récit, du point de vue tant thématique que structurel, narratif et visuel. Prépondérants dans le téléroman, ces thèmes, structures et rhétoriques visuelles dépassent désormais les cadres strictement télévisuels et se retrouvent dans d'autres modes d'expression. Cela conduit à s'interroger non seulement sur la teneur de ces modèles mais aussi sur leur expansion et leur influence dans notre culture. Nous allons tenter, dans le présent article, en identifiant ce modèle du feuilleton télévisuel, de retracer ces marques d'influence dans d'autres productions. Nous prendrons comme exemple *Les Filles de Caleb*, qui connut une première version littéraire, puis une seconde, téléromanesque: nous y trouvons, de façon étonnamment harmonieuse, les apports d'une romancière, d'un scénariste, d'un cinéaste et les transferts réussis d'un mode d'expression à un autre, de l'écriture au langage visuel. La forte cohésion de ce récit, quel que soit son conteur ou le mode d'expression qui le véhicule, est pour nous l'indice d'une autorité croissante du modèle téléromanesque.

1. *Le contexte de réception du téléroman*

Si le téléroman est en voie d'influencer plusieurs secteurs du champ culturel, cela est dû tout d'abord à un contexte de diffusion et de réception privilégié qui lui donne une large place dans notre Encyclopédie culturelle.

Pour une part, l'exceptionnelle réception du téléroman tient à celle de la télévision qui a d'ailleurs supplanté la radio et le journal dans la transmission des nouvelles, et le cinéma dans le domaine du loisir populaire. Elle fournit, mieux que tout autre rituel social, le sentiment d'appartenance au monde et participe intensément à en construire l'image. Le téléroman en tire le bénéfice d'une audience garantie à laquelle aucun autre objet culturel ne peut prétendre.

Pour une autre part, le succès du téléroman tient à celui depuis longtemps acquis par le feuilleton. La consommation de la fiction a connu une croissance phénoménale depuis la révolution industrielle. Le découpage du temps en travail et loisir, l'alphabétisation généralisée ont fourni à ce qu'on finira par nommer les industries culturelles, des masses avides de récits². La fidélisation des lecteurs de journaux, la

2. «Le besoin en "histoires racontées" a pris des proportions énormes. Empruntons quelques indicateurs chiffrés au cas français: les trois chaînes du service public ont diffusé un peu moins de 2 500 heures de fiction télévisée (téléfilms, séries, feuilletons) en 1986. En 1989, les cinq chaînes (TF1, Antenne2, FR3, La cinq et M6) en ont diffusé plus de 12 000 heures». (Michel SOUCHON, «Les programmes et la programmation, enjeu de la concurrence entre chaînes», dans Jean-Marie CHARON et Florian SAUVAGEAU (dirs), *L'État des médias*, Montréal/Paris, Boréal/La Découverte/Mediapouvoirs/C.F.P.J., 1991, p. 60.)

viabilité du cinématographe, l'explosion de l'édition ont été réalisées par la mise en circulation de fictions. La compétition des journaux, à la fin du XIX^e siècle, s'est jouée à coups de feuilletons plus palpitants les uns que les autres³. La machine cinématographique, dès le tournant du siècle, s'est confondue avec le cinéma, *qui raconte des histoires avec le cinématographe*.

Cette consommation intensive de fictions accompagne toute l'histoire de la culture de masse et des médias de communication. Lorsque la dernière moitié du siècle voit apparaître un nouveau médium, *de facto*, elle est initiée à une nouvelle forme de fiction modelée par la nouvelle technologie : le téléroman.

Depuis déjà quarante ans, la télévision québécoise produit et diffuse des feuilletons nationaux et étrangers qui occupent près de la moitié de la grille horaire et plus de la moitié du temps d'écoute moyen. Notons que les feuilletons nationaux emportent la faveur devant les *Dallas* et *Dynasty*, locomotives de l'industrie américaine du téléroman.

Lorsque naît la télévision au Québec en 1952, dans la programmation figure *La famille Plouffe*, premier téléroman d'une généalogie prolifique. En 1991, l'audience de la télévision québécoise dépasse les trois millions de téléspectateurs grâce aux *Filles de Caleb*, téléroman en vingt épisodes, dernier phare d'une série de succès parmi lesquels on compte *Le Temps d'une paix*, *Les Dames de cœur*, *Lance et compte*, pour ne citer que ceux qui, en leur temps, pulvérisèrent les records de cotes d'écoute en franchissant le cap des deux millions de téléspectateurs. Chaque saison, les diffuseurs publient les chiffres détaillés du Bureau of Broadcast Measurement qui témoignent de la fidélité de l'audience.

Cette fidélisation est tellement forte que le Colisée de Québec, en 1987, souffrit de la concurrence de *Lance et compte* dont les joutes fictives de hockey eurent la préférence du public le temps d'une saison. Mieux — pire — pendant la guerre du Golfe, en janvier 1991, Bernard Derome offrit les excuses de Radio-Canada pour l'interruption des *Filles de Caleb* par un bulletin spécial en donnant la garantie d'une diffusion de l'épisode tronqué dans les meilleurs délais.

De plus, la continuité est tellement établie qu'une série comme *Jamais deux sans toi*, créée en 1979, reprend son cours dix ans plus tard, non seulement avec les mêmes personnages, mais avec les mêmes acteurs, dont les rides et les cheveux blanchis participent à la matière signifiante de la fiction.

Dans les thèses qui expliquent cet engouement et cet enracinement dans le comportement culturel collectif, est exprimée — entre autres par Marcel RIOUX⁴ —

3. « *Le Siècle* (rival de *La Presse*) gagne d'un coup 5 000 lecteurs de plus avec *Capitaine Paul* de Dumas Père. [...] *Le Juif errant* de Eugène Sue fait remonter *Le Constitutionnel* de 20 000 exemplaires. [...] Gaboriau, avec *Monsieur Lecoq* (dans *Le Petit Journal*), fera monter le tirage à plus de 300 000 en 1868. » (J. WOLGENSINGER, *L'histoire à la une, la grande aventure de la presse*, Paris, Gallimard, 1989.)

4. Marcel RIOUX, *Les Québécois*, Paris, Seuil, 1974.

l'idée d'une adéquation particulièrement réussie entre un médium associé à la modernité et une tradition culturelle orale et rurale, qui trouve dans la télévision un prolongement naturel malgré les mutations sociales et technologiques. Dans cette perspective, on peut considérer comme exemplaires les déclarations de l'ex-ministre Lise PAYETTE, auteure de téléromans, selon lesquelles la tribune du téléroman était autrement efficace que celle de ministre. Il y avait là un indicateur de la participation reconnue du téléroman au discours social. Dans le même sens allait la couverture journalistique du *Matou* et de *Lance et compte* qui ne se lassait pas de répéter que le Québec, avec ces deux histoires, abandonnait sa mentalité de *looser* pour celle du gagnant. Cette identification entre les ressorts de la fiction et le tissu social du moment se retrouve encore à propos des *Filles de Caleb* lorsque Pierre Curzi explique qu'il a joué Dosithée, père sans fils pour reprendre la terre, à l'image d'un Québec contemporain qui cherche ses héritiers⁵. Un tel rapprochement symbolique entre les construits de la fiction et les thématiques sociales s'était déjà produit au moment des *Dames de cœur*: les associations et groupes de femmes invitaient à leurs conférences non pas les actrices, mais les personnages du téléroman.

L'imprégnation des univers téléromanesques dans l'affectivité des téléspectateurs est telle que les pèlerinages sur les lieux de tournage contribuent de façon significative à l'essor touristique des régions: dans les Laurentides, le village de Séraphin (*Les Belles Histoires des Pays d'en haut*), dans le comté de Charlevoix, la maison de Rose-Anna (*Le Temps d'une paix*), en Mauricie, l'école d'Émilie (*Les Filles de Caleb*). Sans compter la cristallisation sur certains héros qui, comme le Jean-Paul Belleau des *Dames de cœur*, eurent droit, en 1989, à la une des journaux et à des lignes ouvertes dans les stations de radio.

En quarante ans, le téléroman est devenu un des objets culturels significatifs du Québec. Il alimente des carrières d'auteurs et de comédiens, polarise celles de cinéastes et nourrit les aspirations de la jeunesse: on entend, dans les classes universitaires, les étudiants d'études littéraires révéler que leur vœu le plus cher est d'apprendre à scénariser des téléromans.

2. *Les Filles de Caleb, performance narrative*

Dernière livraison, au Québec, d'une culture de masse richement nourrie, le téléroman *Les Filles de Caleb* s'inscrit donc dans une continuité qui l'expose à un téléspectateur averti, grand connaisseur et grand consommateur du genre. À lui s'adressent des conteurs (romancière, scénariste, réalisateur), eux-mêmes détenteurs

5. Une émission de présentation du téléroman avait été programmée la semaine précédant la diffusion proprement dite des *Filles de Caleb*. L'émission présentait les personnages autant que les acteurs, décrivait les conditions de tournage et les décors, produisait des entrevues avec les vedettes, le réalisateur, les techniciens. Une émission semblable a été produite en 1991, introduisant un nouveau téléroman, *Marylin*.

de ce savoir. Nous allons observer cette connivence dans la matière du récit et de son adaptation en même temps que la maturité de cette tradition téléromanesque.

Le contexte de production

Ce téléroman⁶ est l'événement télévisuel de la saison 1991. Diffusé par Radio-Canada, il est l'adaptation d'un roman du même titre, sous la plume de Arlette COUSTURE⁷ et qui fut *best-seller*. C'est Fernand DANSEREAU qui en a rédigé le scénario, à partir du roman. La réalisation est de Jean BEAUDIN qui, antérieurement avait mis en scène *Le Matou* — le film et la télé-série⁸ — adapté du *best-seller*⁹.

Les Filles de Caleb, production à gros budget, à laquelle travaillèrent cent cinquante artisans et techniciens, près de cent acteurs et plusieurs milliers de figurants, bénéficie de l'expérience et de la réussite de productions comme *Le Temps d'une paix* ou *Lance et compte* mais aussi de celles de moindres envergure et succès comme *Cormoran* ou *Formule 1*. Les transformations du milieu de la production et l'apparition d'entreprises privées ont sorti certains téléromans des studios et des cadres budgétaires étriqués. Ces conditions, on le sait, avaient donné naissance à un véritable genre, le *téléroman de cuisine*. Le nouveau type de téléromans connaît un mode de production relativement semblable à celui du cinéma, c'est-à-dire reposant sur une alliance entre la finance et la création, avec toutes les contraintes mais aussi les moyens que cela implique.

La réalisation des *Filles de Caleb* compte donc ainsi des décors naturels, des extérieurs, des figurants et, de façon significative, un metteur en scène qui a plus œuvré au cinéma qu'à la télévision. André Mélançon fut le premier réalisateur pressenti. L'accord rompu, un autre réalisateur de *cinéma* prit la place. Rappelons que le réalisateur de la première série de *Lance et compte* était Jean-Claude Lord, *cinéaste*, remplacé pour les suivantes par Richard Martin, réalisateur à la *télévision*. Comme on peut le constater, la distinction entre le travail pour le cinéma et celui pour la télévision tend à disparaître. Il faudra y revenir.

Les Filles de Caleb ne sont pas un téléroman en rupture de genre et n'apportent aucune innovation, ni sur le plan de la création, ni sur le plan de l'industrie. *Le Matou*, dix ans auparavant, avait connu un cheminement tout à fait comparable. *Les Filles de Caleb* sont plutôt le parachèvement d'une approche du feuilleton télévisuel québécois qui lui donne statut de paradigme: cette production compte, au mieux de leur performance, tous les traits constitutifs de ce genre télévisuel.

6. *Les Filles de Caleb*, Québec, réalisation de Jean BEAUDIN, scénario de Fernand DANSEREAU, production de Cité-Amérique, dix épisodes, 1990-1991.

7. Arlette COUSTURE, *Les Filles de Caleb*, t. 1 et 2, Montréal, Québec-Amérique, 1985.

8. *Le Matou*, Québec, réalisation de Jean BEAUDIN, 1985, 180 min et *Le Matou*, réalisation de Jean BEAUDIN, télé-série en six épisodes, 1987.

9. Yves BEAUCHEMIN, *Le Matou*, Montréal, Québec-Amérique, 1981.

Le travail de l'adaptation

Le téléroman *Les Filles de Caleb* est l'adaptation pour la télévision d'un roman d'Arlette COUSTURE, en deux volumes, qui raconte l'histoire d'une *seule* des filles de Caleb, Émilie, puis celle d'une *seule* des filles d'Émilie, Blanche. Le titre, pourtant, annonce un pluriel sur une même génération. Déphasage notable, car, comme indice paratextuel, il laisse attendre que surgisse du texte quelque autre femme qui rivalise avec Émilie dans les destinées du récit. Tel n'est jamais le cas, sans que cela ne cause de problème ni à l'auteure, ni à l'éditeur, ni au lecteur, ni non plus, par la suite, à l'adaptateur, au diffuseur et aux téléspectateurs. Pour le moment, laissons de côté cette apparente maladresse pour admettre, de par le consensus qui entoura la réception de l'œuvre, que l'héroïne est bien l'unique Émilie aux côtés de laquelle l'auteure a construit une pléiade de personnages secondaires que la critique et le public ont adorés.

Un tel accueil pouvait laisser craindre qu'une transposition audiovisuelle, télévisuelle ou cinématographique, comme cela est si fréquent, ne provoque un appauvrissement du récit et du travail de la narration. Au contraire, il semblerait que Fernand Dansereau et Jean Beaudin ont su saisir l'essence de l'œuvre et en rendre tout l'esprit.

Plus crûment, nous avançons que *Les Filles de Caleb* est un roman écrit dans une logique téléromanesque. Fernand Dansereau, scénariste de métier, a su extraire le scénario latent tout au long du texte. Jean Beaudin a parachevé la forme logiquement destinée à ce récit, d'ores et déjà inscrite dans la matière écrite d'Arlette Cousture, celle du téléroman. La force paradigmatique du téléroman est telle que, ses structures étant reconnues par le lecteur dans les pages du roman, elles deviennent gage de la qualité de l'écriture et lui confèrent le statut d'œuvre.

Nous allons tenter la démonstration en procédant à l'analyse comparative d'un extrait du roman et d'un extrait du téléroman. Structures narratives, séquentialisation et dialogues vont retenir notre attention. Dès la première page du roman, dès la première minute du scénario, la comparaison est éclairante.

La première scène d'Arlette COUSTURE (AC) tient dans les neuf premières lignes de son texte. Caleb, le père, finit d'aider la vache Grazillia à mettre bas, rentre chez lui et se déchausse dans la cuisine d'été. La première scène de Fernand DANSEREAU (FD) dure trente secondes. Caleb abat Danseur, le cheval blessé.

La deuxième scène des deux auteurs se passe dans la cuisine. Émilie affronte son père sous les regards de toute la famille : elle en a assez de manger après les hommes les restes toujours froids des repas. AC poursuit le texte en continuité jusque dans la chambre des filles où Émilie, punie et giflée, est consignée par son père. FD, suivant les règles de la scénarisation, introduit une troisième scène à cause du changement de lieu, et construit l'épisode de la gifle. Une quatrième scène est signalée comme telle par AC qui sépare la scène de la chambre du retour de Caleb dans la cuisine par des indicateurs typographiques : *****. FD numérote 4 ce retour à la cuisine. AC

clôture cette quatrième scène par de nouveaux ***** et FD par une pause commerciale.

Les durées construites par AC et FD sont identiques. La transposition ne provoque pas de distorsion temporelle. La vache avait déjà vêlé quand commence le roman et le temps de rentrer à la maison dans le roman correspond à la mise à mort du cheval dans le scénario. Les scènes suivantes sont en continuité dans le roman comme dans le téléroman. Le rythme narratif est le même. Les indicateurs typographiques de AC guident FD dans le découpage des scènes.

Dans la scène de confrontation de la cuisine, le travail de FD sur le roman consiste essentiellement à transposer en style direct des répliques que AC a rédigées en style indirect :

- (AC) Émilie, l'aînée des enfants, fit comprendre à ses frères et sœurs qu'ils avaient avantage à baisser le ton. (P. 12.)
- (FD) Céline: «Émilien, Napoléon, attendez pas que votre père se choque.» (Sc. 2.)
ou bien
- (AC) «Qu'est-ce qu'on mange?»
Céline, d'une voix mal assurée, lui décrit le menu: soupe, lard grillé, betteraves, omelette, patates jaunes et... Caleb l'interrompt.
«Encore?» (P. 12.)
- (FD) Caleb: «Qu'est-ce qu'on mange encore?»
Céline: «Ben... la soupe au pois, l'omelette avec des grillades... tu le sais.»
Émilie: «Mais on a mis des betteraves avec les patates jaunes.» (Sc. 2.)

Cette conversion au style direct passe au premier abord pour une simple opération mécanique, logique pour un passage de l'écrit à l'audiovisuel. Cependant, au passage, Fernand Dansereau intervient finement dans la dynamique des personnages. Certaines réparties changent de porteur ou sont partagées. L'entièreté d'un dialogue est conservée mais dans un ordre légèrement différent. Un peu plus loin, une intervention d'Émilie connaît à son tour une modification.

- (AC) «Si vous voulez, pâpâ, j'aurais peut-être le temps de vous réchauffer un pâté de viande.» (P. 12.)
- (FD) Émilie: «Je peux réchauffer un pâté de viande si vous aimez mieux ça pâpâ?» (Sc. 2.)

Cette série de réparties entre père, mère et fille construit la montée dramatique dont le point culminant est la décision d'Émilie de ne pas réchauffer de pâté à la viande. Commence alors pour de bon la confrontation ouverte entre Caleb et Émilie. Si on rattache ces dialogues aux scènes d'ouverture —cheval abattu *versus* vache vêlant—, la perspective interprétative prend des tournures singulièrement différentes.

Comme thème d'ouverture, Arlette Cousture a choisi la fécondité. La vache Grazillia est le symbole de la ruralité fertile, du lien fécond entre l'homme et la terre et aussi, du lien de l'homme, comme principe viril, avec la femellitude. Fatigué mais riche d'un veau, l'homme rentre chez lui pour souper. Comment inscrire sa mauvaise humeur pour motiver la confrontation avec Émilie ? L'auteure annonce que cela sera sans raison : « Elle (Céline) ne voyait pas comment le vélage de Grazillia avait pu le mettre dans un état pareil » (p. 11). Le lecteur admet donc, de fait, qu'il en soit ainsi et suit le groupe des femmes et des jeunes enfants qui baissent le front devant l'irrationalité du père irascible. Le lieu commun n'est pas loin : « après tout, tous les hommes sont... surtout à cette époque ». Le texte met en scène les dialogues en réservant le style direct au père, la parole des autres est médiatisée par l'auteure dans le style indirect, s'interposant entre la voix de ses personnages et le lecteur. La voix d'Émilie s'entend pour la première fois à propos du pâté à la viande, que *peut-être* elle réchauffera. La proposition contient sa propre négation. Couardise, insinuation, irrationalité. Les sentiments ont décidément peu d'envergure. Ce prologue se termine quinze pages plus loin par la victoire d'Émilie : désormais, la famille, tous sexes confondus, mangera en un seul service autour de la table agrandie par Caleb. La dernière réplique est pour Émilie qui clôt la partie sur une note humoristique : « C'est donc bon des patates chaudes ! Hein, moman ! » (P. 28.)

Fernand Dansereau, sans toucher à la structure ni au programme narratif du prologue, va pourtant sensiblement en infléchir les paramètres de l'interprétation. Tout d'abord, il change la scène d'ouverture. La mort du cheval n'est pas de son invention, elle fait partie du texte de la romancière, il l'a simplement déplacée. Ce faisant, Caleb y gagne de bonnes raisons d'être de mauvaise humeur. Son silence pudique sur son chagrin se transforme en colère, quand, déjà accablé par la mort de son cheval, on le remet en question dans ses droits et devoirs paternels. Au thème de la fécondité et de l'enracinement, le scénariste a substitué le thème masculin de l'alliance de l'homme et du cheval, du devoir de la mort, de la dure conquête pour assurer la vie. À cet homme s'oppose une fille, dotée d'une parole — elle gagne une répartition sur Céline —, fidèle adjuvant de la mère, héritière de la lignée des femmes qui, sans équivoque, réchauffera le pâté si on le lui dit — il n'y a pas de *peut-être* dans la réplique de Dansereau. La confrontation démarre sur une joute verbale qui tournera forcément à l'avantage de la fille parce que, comme *féminin*, elle détient la force de la parole et parce que, comme *jeunesse*, elle dit la vérité. Le prologue de Dansereau se termine sur la même victoire d'Émilie et la même table agrandie. La boutade, cette fois-ci, vise le père, son silence et son dépassement : « Ah b'en pâpâ ! Vous en avez dormi un grand bout ! » (Sc. 14.)

Fernand Dansereau a respecté ici, comme ailleurs, au long de son travail d'adaptateur, les logiques de construction de la romancière. Lorsque celle-ci termine sa séquence par une interpellation à la mère, en contrepoint de l'ouverture sur la vache, Dansereau construit une interpellation au père en contrepoint de l'ouverture sur le cheval. Respect qui laisse sentir la fidélité à l'œuvre mais qui la hausse aux dimensions de la tragédie. Les personnages irrationnels sont devenus porteurs de

destin. Cet écart est bien celui senti lorsque le roman, à la longue, fait d'Émilie un personnage têtu et relativement borné alors que le téléroman conserve une Émilie passionnée, fidèle à ses valeurs et engagements.

Le travail de la réalisation a de quoi surprendre. Point n'est besoin d'être grand esthète pour être sensible au soin des éclairages, à la qualité des décors, à la minutie de la mise en scène, à la mobilité de la caméra. Or, tout ce qui ici, pourrait relever essentiellement de l'initiative de la réalisation, suit en fait avec une fidélité rare des indications présentes dans le roman. La chose est d'ailleurs signalée par Jean BEAUDIN (JB) lui-même qui, en entrevue, évoque son plaisir du scénario et du roman à jouer sans faire de distinction entre les deux écritures.

Comparons les indicateurs de jeu du roman, du scénario avec le travail effectif de la mise en scène, toujours dans la scène d'affrontement entre Caleb et Émilie.

- (AC) Il dévisagea Émilie, certain qu'elle obéirait et à sa remarque et à son regard glacial, mais elle n'en fit rien. Elle commença plutôt à se bercer, doucement d'abord puis de plus en plus rapidement, au point que la chaise se mit à craquer de tous ses joints. Les jeunes, conscients que quelque chose n'allait pas, se réfugièrent près de leur mère qui, elle, brassait frénétiquement une cuiller en bois dans un chaudron vide de soupe pour se tenir occupée certes, mais surtout pour éviter d'être prise à témoin de l'orage qui se préparait. (P. 13-14.)
- (FD) Loin de céder, Émilie commence à se bercer de plus en plus fort. Léda se met à pleurnicher réclamant de grimper dans les bras de sa mère. Napoléon s'est levé de table pour s'approcher d'Émilie. (Sc. 2.)
- (JB) Quatre plans servent à rendre la scène :
 un gros plan sur Caleb, parlant ou réagissant aux paroles d'Émilie,
 un plan rapproché sur Émilie, s'agitant dans la chaise berçante avec, en avant-plan, l'amorce de la table à dîner,
 un plan rapproché sur les enfants, les frères le nez dans leur assiette à l'avant-plan, une sœur nourrissant le bébé dans sa chaise haute à l'arrière-plan,
 un gros plan sur Céline, un quart-dos, le nez dans ses chaudrons. (Sc. 2.)

Les plans sur Caleb, Céline et Émilie, la position des corps et les jeux d'expression suivent exactement le roman et le scénario. En choisissant le gros plan pour Céline, JB exclut des indicateurs communs à FD et AC, les enfants s'accrochant à ses jupes. Il les remplace par un plan réservé aux enfants dans lequel le travail sur la profondeur de champ vient judicieusement maintenir le *milieu* dans lequel se déroule l'altercation, celui de la famille et de la cuisine, abondamment décrit et inscrit depuis le début de la scène par de nombreux — et acrobatiques — mouvements de caméra. Cette distanciation apparente du réalisateur est la marque de ses propres initiatives : il puise à son tour dans le roman et montre l'*exiguïté de la table, le bébé fatigué dans sa chaise haute, les filles en service, les garçons servis, le fourneau en fonte émaillée, la*

pompe à bras au bord de l'évier, etc. Il contribue à son tour à une nouvelle écriture, visuelle cette fois, mais qui puise ses ressources à même la matière littéraire. Sans avoir à inventer de nouveaux objets, il parvient au contraire à traduire l'entièreté des descriptions du roman. À preuve, la réintroduction d'un gros plan sur les souliers (les mitons du roman) que Caleb délace. Pendant que les mains s'affairent sur les souliers boueux, *hors champ*, JB donne à entendre les pleurs du bébé. Scène de simple transition dans le roman, escamotée dans une ellipse dans le scénario, elle devient, *réintroduite* à l'image, un symbole de cette opposition entre le monde des hommes et celui des femmes qui nourrit tout l'argument du récit — en deux tomes comme en vingt épisodes. Par le travail de Fernand Dansereau et de Jean Beaudin, le téléroman devient clairement une bonification du roman d'Arlette Cousture.

Roman, scénario et réalisation, dans cette scène d'ouverture, travaillent une même diégèse que les différents traitements narratifs — du roman, du scénario, de la réalisation — ne séparent pas en trois récits distincts, tributaires des techniques de chacun des modes d'expression. Cette cohérence est pour le moins remarquable et parle de la connivence, de l'imaginaire, de la conception du rôle du conteur partagés par les trois auteurs, tous médias confondus.

Cette connivence participe à la qualité du produit final, le téléroman proprement dit, et s'élargit aux producteurs, diffuseurs et téléspectateurs. Non seulement tout le monde a aimé, mais tout le monde a lu et (ou) vu *Les Filles de Caleb*. De notre point de vue, un tel engouement est la marque d'un consensus autour des structures du téléroman, des types d'univers et des types de dynamiques narratives qu'elles engendrent. Pour que le téléroman, entendu dans cette acception, prenne valeur de paradigme, il faut pouvoir reconstituer les démarches de son élaboration et le retracer dans d'autres objets.

3. *Le téléroman, paradigme culturel*

La construction du paradigme

Le téléroman repose sur une subordination narrative *et* visuelle de l'espace du récit à la figure héroïque qui, elle, contient et contraint son devenir dans les stricts cadres de la dimension privée et individuelle. Aux restrictions de l'espace, correspondent les restrictions des personnages : ils n'agissent pas, ne se déplacent pas. Ils siègent dans un espace délimité et procèdent à des entrecroisements interpersonnels reposant sur une seule dynamique : celle de la parole. Le téléroman comme genre compte des caractéristiques thématiques et structurelles identifiables au plan du récit mais aussi un traitement visuel normalisé, en adéquation avec les caractéristiques du récit. L'élaboration de cette normalisation visuelle est certainement due, pour une bonne part, aux conditions de production longtemps rigides et restrictives.

Tout récit engage un milieu, une durée, des protagonistes et des actions. Le téléroman a pour caractéristique de privilégier certaines constructions typées de ces

constituants. L'espace est privé, il est dégagé de ses implications collectives. Le temps est essentiellement linéaire, subordonné au devenir du héros principal (ou du groupe héroïque). Les personnages sont montrés dans leur dimension intime et dans leur devenir individuel. Ils n'incarnent pas de rôles sociaux. L'action principale est la parole dans le cadre d'échanges interpersonnels. La corrélation de ces constituants ainsi caractérisés va de pair avec un traitement visuel dont les rhétoriques sont bien établies et que nous allons retracer dans les exemples qui vont suivre : peu ou pas de scènes extérieures, peu de protagonistes dans le cadre, tailles de plans standardisées, récurrence du champ/contre-champ, recours à l'ellipse pour indiquer les changements de lieu, d'espace intérieur (ou privé) à espace intérieur (ou privé).

L'espace du téléroman est modalisé de façon caractéristique. La place que lui réserve le traitement visuel est strictement codifiée. L'espace capté par la caméra construit un contexte minimal ; il sert à donner un cadre tridimensionnel vraisemblable aux personnages et à leurs relations. L'espace du téléroman n'inscrit pas un milieu au sens d'une problématisation de l'intrigue, il n'est que le réceptacle des personnages. Il ne peut évoquer de dimensions sociales et collectives qui relativiseraient la dimension privée incarnée par les personnages, dimension qui est la caractéristique première de tout téléroman¹⁰.

Cela n'implique pas obligatoirement de supprimer les plans d'ensemble et les scènes extérieures. Au cours de la dernière décennie, le changement des modes de production (privatisation et accroissement des budgets) a enrichi les représentations mais le téléroman ne les a adoptées que dans la mesure où ces traitements visuels restaient conformes à la conception de l'espace imposée par le genre.

À ce titre, il est intéressant de rappeler le travail effectué dans la mise en images du *Matou*. Nous avons montré, dans un précédent article¹¹, comment le roman, par un système de citations, faisant l'économie de la description comme opération littéraire, bâtissait pourtant une géographie de territoires concentriques autour d'un centre montréalais, précisément le Plateau Mont-Royal. Les plus éloignés du centre concernaient l'*étranger*, le hors-Québec, même, le hors-Amérique. L'évocation de ces espaces était guidée par la présupposition d'un savoir partagé ou non avec le lecteur. Les lieux connus du lecteur — par expérience propre — étaient cités par des indicateurs toponymiques simples, nom de rues, d'intersection. Les lieux supposés non connus étaient médiatisés par des citations d'œuvres ou d'auteurs *connus* ou par des métaphores éprouvées. L'adaptation avait aisément disposé des territoires dont étaient donnés les repères toponymiques mais, à l'image, rien n'avait pu se substituer à la métaphore ou à la citation littéraire. Il en était résulté une importante réduction de l'espace du récit qui portait atteinte au sens même de l'œuvre du romancier.

10. À ce sujet, voir Line ROSS et Hélène TARDIF, «Les représentations du social dans le téléroman québécois» (*Communication et information*, 1, 3, 1976) et Jean-Pierre DESAULNIERS, *La télévision en vrac : essai sur le triste spectacle*, Montréal, Saint-Martin, 1982.

11. Catherine SAOUTER, «Le Matou d'Yves Beauchemin : du fait littéraire à la chaîne de productions-médias». (*Voix et images*, 36, 1987.)

D'autre part, les circulations des personnages dans les réseaux de rues et de ruelles du plateau telles que décrites dans le roman, avaient été remplacées dans le film par des ellipses et des arrivées de personnages dans des plans fixes, devant les lieux clés du récit : le restaurant, l'hôtel, la maison. Cette narration à l'économie avait pourtant été amorcée par une scène d'ouverture spectaculaire. Un complexe mouvement de caméra sur une ruelle très animée laissait à peine apercevoir, parmi les figurants et d'innombrables objets hétéroclites, le futur héros déambulant de l'arrière-plan à l'avant-plan. Dans un épisode à la campagne, l'économie laissait soudain la place à des panoramiques et des mouvements de caméras qui dévoilaient de larges espaces naturels. Ce faisant, l'adaptation et la mise en images évacuaient la dimension urbaine si importante dans le roman et laissaient sentir que les seuls espaces admissibles étaient les espaces privés et ceux du terroir. En cela, le film était une simplification outrancière du roman.

Ainsi, le roman, qui présentait un double univers, celui, réaliste et réducteur, du héros positif, Florent le restaurateur, et celui, littéraire, fantastique, historicisant, du héros négatif, Egon Ratablavasky, est simplifié dans la version en images. Il est entièrement centré sur ce Florent et ses adjutants, en bonne logique téléromanescque. Même Émile, qui charma tant le lectorat, devint un enfant pittoresque et décoratif dans la version filmée.

Ce travail de transposition du littéraire au filmique porte la marque d'une structuration téléromanescque. L'espace du récit est ramené aux dimensions du quotidien du spectateur. La contextualisation suit des règles destinées à seulement bien faire comprendre les changements de lieux (sorties de cadre, ellipses, raccords dans le mouvement). Les lieux soigneusement implantés et décrits sont des lieux intérieurs, privés, rattachés à la sphère de tel ou tel personnage (travail sur la profondeur de champ, l'éclairage, la décoration). Un seul plan réellement dense, le premier du film, plante le milieu et ce plan vaut pour l'ensemble du film. L'implantation du contexte et la normalisation des lieux dans *Le Matou* sont autant celles de *Jamais deux sans toi* que celles du *Temps d'une paix*, indépendamment des contextes de production.

Suivant un processus différent, la série *Lance et compte*¹² a donné l'occasion de constater la même conception de l'espace du récit. Pendant trois saisons, *Lance et compte* passionna les téléspectateurs. Placée en milieu foncièrement urbain, centrée autour de l'équipe de hockey de la ville de Québec, elle rompait avec les cadres traditionnels. En effet, tout en conservant les logiques habituelles des interminables joutes interpersonnelles, elle inscrivait fortement une dimension collective, celle du sport national et du Québec contemporain. Cela était dû à l'originalité du scénariste, mais aussi au travail du réalisateur, cinéaste soutenu par un budget sans précédent. Scènes extérieures (rues, parcs, parkings, autoroutes), scènes de foules (arénas,

12. *Lance et compte* 1, 2 et 3, Québec, réalisation de Jean-Claude LORD et Richard MARTIN, production de Denis HÉROUX et Radio-Canada, 1986-1989.

magasins, rues), variété des lieux (maisons, vestiaires, hôpitaux, restaurants, camions, autobus), diversités urbaines (Montréal, Québec, Trois-Rivières, Chicoutimi), prolifération de figurants et de personnages secondaires, tout concourait à inscrire des héros dans un milieu hautement référentiel que le téléspectateur reconnut comme étant celui dont il faisait lui-même partie. Cette inscription de soi dans la trame de l'histoire par le biais de la dimension sociale et collective a largement contribué à la jubilation de la réception. Cette identification enthousiaste participa de toute évidence à la fameuse concurrence subie par le Colisée de Québec.

Cependant, les deux séries suivantes furent confiées à un réalisateur de télévision. Jean-Claude Lord, cinéaste, avait importé du cinéma la variété des tailles de plans, la nervosité des montages, la déclinaison des raccords, la dialectique des implantations et des actions. Cette complexité d'écriture n'était pas celle de la télévision. Dans le sens de notre démonstration, il est tout à fait spectaculaire de constater que les deux séries suivantes, bénéficiant de budgets supérieurs à la première, connurent un infléchissement rigoureux vers des logiques davantage téléromanesques : normalisation du montage, plans de contextualisation disjoints des séquences d'actions, prépondérance retrouvée de la dimension privée sur la dimension collective. Ce virage a été l'occasion d'affirmer un académisme télévisuel : l'accroissement des budgets permet d'approcher *Dallas* — du champagne dans les verres plutôt que du *7up* — non pas de problématiser l'agir du héros dans un tissu social. Ce conservatisme a été celui de l'adaptation du *Matou*, il fut accueilli sans broncher dans *Lance et compte*, il préside dans *Les Filles de Caleb*.

Le milieu bâti tant par Arlette Cousture que par Jean Beaudin est non problématique : il est un écran mythique, en appui sur un espace référentiel connu du lecteur/téléspectateur qui nourrit une vision historique dénuée de perspective sociale ou politique. Les conteurs ont appris à bâtir des espaces, des milieux au service d'une fresque idéale : celle qui montrait la place de la Défense à Paris ou du Kremlin à Moscou (*Lance et compte*) comme celle qui montre les jolis chemins enneigés de Saint-Tite à Saint-Stanislas (*Les Filles de Caleb*). Une telle capacité n'était pas encore celle du *Temps d'une paix* pour lequel le budget avait permis la reconstitution maniaque de l'intérieur de Rose-Anna mais donné comme arrière-plan décoratif de chiches aperçus des montagnes de Charlevoix.

Désormais, le téléroman se joue sur la scène du monde, émancipé de la cuisine. Dans *Chambres en ville*, qui, pourtant, connaît de bien plus modestes budgets, la caméra glisse vers la cage d'escalier et la salle de bains, supporte plus de deux protagonistes dans le même cadre. Même Lise Payette qui, dans *Des Dames de cœur*, avec une écriture des plus conventionnelles, draina derrière elle tout l'auditoire féminin, ne se contente plus de l'immuable plan fixe qui, après la pause publicitaire, montre le balcon de Claire ou de Évelyne, suivi d'une coupe brutale vers un interminable champ/contre-champ sur deux personnages verbo-moteurs.

L'espace est désormais compris comme un adjuvant du récit, créé par contiguïté avec le corps du héros. Il sert l'effet de réel, satisfait la complicité du spectateur dans

son horizon d'attente. Au service de la fétichisation du héros, il renforce le point de vue des personnages. Ce statut dans le récit, compris et maîtrisé par les conteurs, peut donc donner lieu à des implantations nouvelles (extérieurs et scènes de foule de *Lance et compte* et des *Filles de Caleb*) qui magnifient sans risque les attermoissements des personnages. Il nous paraît tout à fait exemplaire que Beaudin, dans *Le Matou*, ait caché la ville dans des ellipses et montré la campagne dans des plans larges. Il y avait là un marquage idéologique de l'espace. En bonne continuité, Jean Beaudin a pu mettre cette idéologie au service des *Filles de Caleb* et exposer sans la trahir les beaux paysages de la Mauricie.

L'exportation de la structure

—au cinéma

Le premier exemple d'exportation de la structure téléromanesque au cinéma que nous avons abordé ici est celui du *Matou*. Il n'y a eu qu'un seul tournage, film et série télévisée confondus. L'écart entre les deux produits tient au nombre de séquences, plus grand pour la télévision. Nous avons déjà décrit les options prises par l'adaptation pour transposer les espaces du roman à partir du modèle préexistant du téléroman. Nous voulons souligner ici cette décision des instances productrices de confondre le film et la télé-série. La différence entre les deux objets ne tient qu'à une question de format et le réalisateur qui accepte le travail, fournit deux objets presque semblables, l'un pour les salles de cinéma, l'autre pour le petit écran. La structure des deux objets est identique et elle est celle du téléroman. *Le Matou* a sans doute été la première réalisation où un cinéaste rendait compte d'une conception télévisuelle de l'écriture visuelle. La réussite, dix ans plus tard, des *Filles de Caleb* par le même réalisateur manifeste, chez lui, l'intégration de plus en plus complète des deux médias.

Les heurts entre producteurs et réalisateurs de *Lance et compte*, la solution télévisuelle qui l'emporta sur la version cinématographique sont une de ces étapes significatives de l'autorité croissante du paradigme téléromanesque.

Un des chefs-d'œuvre du cinéma québécois marque d'une pierre blanche cette osmose entre cinéma et télévision. *Le Déclin de l'empire américain*¹³ est un véritable téléroman en un épisode, qui exploite jusqu'aux dernières et meilleures outrances les logiques du paradigme. Un espace réceptacle sans d'autre fin que de donner un cadre réaliste, implicitement partagé avec le spectateur, inauguré par un unique et spectaculaire travelling, très vite subdivisé en deux lieux essentiels, un gymnase et une cuisine. Deux groupes de personnages, les dames et les messieurs, peu ou pas de figurants et la loghorrée verbo-motrice que l'on sait. L'image y est au service de la

13. *Le Déclin de l'empire américain*, Québec, réalisation de Denis ARCAND, 102 min, 1986.

parole, le déroulement des interactions en vase clos comptabilise les séquences et les échappées hors du huis-clos se font sur Dame Nature, dans la splendeur de son automne. Prenant appui sur les logiques du paradigme — Dominique Michel *raconte dans le sauna du gymnase ses épopées exotiques* — la satire atteignait efficacement son paroxysme grâce à la connivence solidement établie sur des stratégies éprouvées. Dans les productions les plus récentes, moins brillant, mais structuré de façon identique, signalons *Le pianiste* de Jean-Claude Gagnon.

— dans le roman

Les Filles de Caleb sont ici l'exemple type de l'exportation du téléromanesque dans le littéraire. Une grande part de la réussite de l'adaptation tient sans aucun doute à ce que la romancière a elle-même procédé à un traitement téléromanesque du récit.

Tout d'abord, l'univers du récit est entièrement centré sur Émilie : les espaces évoqués sont contigus au corps de l'héroïne. Il n'y a pas de narration parallèle qui renseignerait le lecteur à la fois sur ce que fait Émilie à Saint-Tite et Ovila à La Tuque, Caleb à Saint-Stanislas. Le lecteur apprend, *en même temps* qu'Émilie, par une lettre, par une visite, par un récit rapporté, ce qui s'y est passé.

D'autre part, les descriptions sont un répertoire factuel d'objets et de repères tridimensionnels. Elles sont équivalentes aux implantations écrites de façon brève dans les scénarios. C'est bien pour cela que Fernand Dansereau et Jean Beaudin ont pu les transcrire entièrement dans la mise en images.

De plus, le texte est segmenté en séquences qui respectent l'équation éprouvée *unité de lieu, de temps et d'action* qui, dans le téléroman, donne *une location, une action, une séquence*. Propice à cette forme d'identification que pratique communément le téléspectateur devant le téléroman, l'espace du roman n'a pas à être remanié par l'adaptation. La romancière rythme elle-même les scènes comme un scénario en accumulant les indicateurs typographiques *****.

Aussi, cet espace-réceptacle reçoit des personnages dont les circonvolutions sont essentiellement rapportées par des dialogues qui guident le traitement séquentiel du roman. Arlette Cousture bâtit l'entièreté de sa matière romanesque sur ce que se disent ses personnages. Le parallèle avec le téléroman est ici des plus caractéristiques.

Encore, le roman, par une curieuse opération de recentrement, quitte ce qui aurait pu passer pour une fresque sociale pour se consacrer au compte rendu du devenir d'Émilie. Certains personnages, fortement campés au début du texte, comme Joachim Crête, l'élève récalcitrant, ne réapparaissent que dans quelques pages du deuxième volume. Au départ, véritable opposant d'Émilie, Crête ouvre une polémique qui engage tout le village. Cette communauté devient un moment acteur du récit et Émilie se retrouve alors protagoniste parmi d'autres. Un tel dialogisme n'est qu'éphémère, Joachim Crête réapparaît ultérieurement comme figure du destin qui

aurait pu laisser sa place à une rude tempête de neige ou à une malencontreuse brûlure sans que soit changée la teneur du propos. La focalisation sur l'héroïne, sa fétichisation, fait partie du modèle téléromanesque et infléchit l'écriture littéraire. Ainsi bel et bien, si un roman a été tenté sur *les filles de Caleb*, *une seule* occupe son écriture¹⁴.

— dans la bande dessinée

Nous avons eu l'occasion, dans un précédent travail¹⁵, d'observer le corpus de la bande dessinée québécoise, particulièrement prolifique au début des années quatre-vingt. L'analyse avait alors fait surgir un véritable paradigme entretenu par les dessinateurs et (ou) scénaristes dont les traits principaux étaient *la fétichisation du personnage, la dichotomie espace/personnage, le rejet de la dimension collective et le thème de la quotidienneté et de la famille*.

Nous avons relevé les analogies d'écriture entre télévision et bande dessinée : même rhétorique du cadrage et de la taille de plan, même traitement de l'espace, même focalisation sur le personnage. Le téléroman semblait donner des modèles importants aux dessinateurs de BD.

Dans notre corpus, nous avons été frappée par l'invariance des postures, par la récurrence de certaines tailles de plans et la rareté d'autres, par l'absence de dessins concernant les actions : cela constitue un répertoire des gestes et postures extrêmement restreint qui limite par le fait même l'ampleur des possibles narratifs. Nous avons relevé le prototype du découpage : une case au début du récit présente le contexte et vaut pour l'ensemble de l'histoire. Nous reconnaissons ici un procédé caractéristique de l'implantation spatiale dans le téléroman dans lequel, aussi, un plan d'ensemble, souvent unique et invariant, sert à la contextualisation de la séquence et doit être mis en mémoire pour des séquences ultérieures qui se produiraient au même endroit. Le reste suit : le tournage du téléroman se fait en gros plan et en plan rapproché ; le cadrage isole une, deux figures dans le champ : de même dans la bande dessinée. Dans les feuilletons, peu ou pas de scènes de foule. La représentation fait l'économie des espaces de circulation, des moyens de transport, de tout ce qui concerne l'anonymat des lieux collectifs. Le découpage de la planche dessinée fournit une même gestion et un même entendement de l'espace.

14. *Les filles* ne représentent-elles pas plutôt l'ensemble des femmes hors texte, inspiratrices ou réceptrices de l'œuvre, dont Émilie serait la représentante générique ? « [...] Le public d'un livre est, me semble-t-il, une entité de droit plus vaste que la somme de ses lecteurs, parce qu'il englobe, à titre parfois très actif, des personnes qui ne lisent pas nécessairement, ou pas entièrement, mais qui participent à sa diffusion, donc à sa réception ». (Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 72.) Si l'on suit Gérard GENETTE, on ne peut manquer de remarquer l'espace important réservé par l'auteure à la dédicace, à l'avertissement et aux remerciements. Seize femmes sont nommément citées sans compter le « à toutes les filles de Caleb » de la dédicace.

15. Catherine SAOUTER, *La bande dessinée québécoise (1979-1984) : éléments pour une sémiologie de la bande dessinée*, Montréal, Université du Québec à Montréal. (Thèse de doctorat.)

Les revues *Croc*, *Titanic*, le journal *l'Ebdorado*, les albums des éditions Ovale, Ludcom, Paulines ont publié un nombre important d'auteurs, en comparaison avec l'étroitesse du milieu et du marché. L'uniformité frappante des travaux, malgré leur nombre, témoigne de l'autorité du paradigme. De notre point de vue, cette autorité est certainement une cause majeure du manque d'expansion de la bande dessinée québécoise dans le champ culturel. Si le téléroman peut fort bien s'accommoder d'une bande sonore dialoguée assortie de simples images *porte-manteau* — on est alors très proche du feuilleton radiophonique —, la bande dessinée, elle, ne peut masquer une absence d'images par une prolifération de dialogues. Elle y risque un rapprochement tout à sa défaveur avec la littérature. Dans le cas de la bande dessinée québécoise, nous avons la marque d'une influence du téléroman comme réduction de l'imaginaire et obstacle à la création.

Le téléroman, art de nouveaux conteurs

Nous avons ici souligné quelques points qui font du téléroman une forme désormais majeure de la culture médiatique. Tout d'abord, le téléroman est une forme de récit, issu d'une tradition éprouvée, qui bénéficie d'une réception sans comparaison avec le meilleur film ou le meilleur roman. Il y a, pour le téléroman, un horizon d'attente en adéquation parfaite avec les modes de création de ses producteurs. Une idéologie commune lie les créateurs et les téléspectateurs concernant les univers, les arguments et les protagonistes de cette sorte de récit. Cette complicité accompagne une structuration qui, ainsi que Vladimir PROPP le démontra pour le conte¹⁶, fait partie de l'horizon d'attente, de la codification et de la performativité du récit. Cette idéologie du récit et de sa structuration crée un paradigme qui se résume pour l'essentiel à une intrigue focalisée sur une figure héroïque ou sur une famille de personnages en nombre fini, inscrit dans un milieu non porteur des antagonismes sociaux mais appartenant à l'univers référentiel du public récepteur et construit sur la base des implicites d'un savoir partagé. Le programme narratif du téléroman est linéaire et fondamentalement propulsé non par les *agir* des protagonistes mais par les *dire*.

Ce paradigme téléromanesque est reconnu comme une figure productrice du discours social : les auteurs et le public y entendent les débats de l'heure (*Des Dames de cœur*), l'expression de l'image collective (*Lance et compte*), l'appartenance culturelle historique (*Les Filles de Caleb*). Ce paradigme est tout autant opératoire quand il s'agit d'alimenter le champ culturel, et il permet la naissance d'œuvres indépendamment des modes d'expression utilisés, cinéma, bande dessinée, littérature.

Le téléroman semble en voie de devenir une forme des plus adéquates de commentaire sur le monde, à mi-chemin entre le réel et le fictif, en adéquation avec le

16. Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Seuil, 1970.

système de communications de l'Occident industriel avancé, où, de façon toujours plus déterminante, le savoir s'acquiert à travers la représentation médiatisée davantage que par l'expérience phénoménologique. Art de nouveaux conteurs, le téléroman permet de s'interroger sur le sens et la portée sociale de l'expansion de telles procédures, qui réglementent avec autant d'autorité et peut-être même d'universalité les modèles narratifs et les visions du monde.

Catherine SAOUTER

*Département des communications,
Université du Québec à Montréal.*