

Le téléroman, genre hybride : réalité et fiction à la télévision

Annie Méar, Christian-Marie Pons, Andréa Martinez-Mailhot, Barbara Bellafiore and Fabienne Mercier

Volume 14, Number 2, août 1981

Télévision et fiction

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500547ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500547ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Méar, A., Pons, C.-M., Martinez-Mailhot, A., Bellafiore, B. & Mercier, F. (1981). Le téléroman, genre hybride : réalité et fiction à la télévision. *Études littéraires*, 14(2), 293–306. <https://doi.org/10.7202/500547ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1981

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

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

LE TÉLÉROMAN, GENRE HYBRIDE:

Réalité et fiction à la télévision

*annie méar, christian-marie pons,
andréa martinez-mailhot,
barbara bellafiore, fabienne mercier*

L'objectif de cet article est de cerner les différentes relations qu'entretiennent le réel et la fiction dans le téléroman, que l'on désigne aussi du nom de « feuilleton » dans de nombreux pays francophones. Le téléroman, comme son nom l'indique, s'ins-taure à la croisée de deux instances : celle de la télévision (TÉLÉ-roman) et celle du récit (télé-ROMAN). Dans la première partie de cet essai, nous tentons de définir la télévision en tant que système de représentation et en tant qu'élément constituant du socio-culturel. Pour ce faire, nous définissons d'abord les filtres de la production télévisuelle, afin de déterminer ensuite les rapports entre la réalité socio-culturelle et la fiction télévisée. Dans un deuxième temps, nous précisons les mécanismes du fonctionnement narratif du feuilleton télévisé, caractérisés par des modes d'énonciation spécifiques. Le troisième et dernier volet de l'étude est enfin consacré à l'analyse des relations qu'entretiennent le récit et les différentes intrigues qui le composent.

La télévision en tant que système de représentation

Considérant toute production télévisuelle comme un système de représentation, nous tentons de repérer ses rapports avec le réel. La notion de réel est à entendre ici dans le sens de réalité historique, de référence à un vécu, acception excluant toute conceptualisation philosophique du terme. Dans le système de production d'une émission télévisée, nous distinguons donc trois éléments fondamentaux, à savoir un *objet initial*, la *télévision* et enfin un *objet télévisé*. On peut représenter l'articulation de ces trois éléments constitutifs du processus de production télévisuelle, par le schéma suivant :

OBJET INITIAL
(événement)

TÉLÉVISION
(institution, matériel)

OBJET TÉLÉVISÉ
(émissions)

L'objet initial désigne la matière pré-texte qui sert de base à l'émission télévisée; il peut s'agir d'un événement historique, d'un thème posé, d'un récit... La télévision désigne l'instance productrice et émettrice; ce terme est à entendre ici dans un sens large: il désigne non seulement l'institution elle-même, mais tout son appareil de production. Quant à l'objet télévisé, il désigne très précisément l'émission telle que diffusée sur les ondes. L'instance de production, la télévision, devient phase intermédiaire entre les deux phases initiale et finale, dans l'élaboration de l'objet télévisuel; plus précisément, la télévision se pose comme *lieu de formation* provoquant une mutation entre l'état initial de l'objet et son état final d'objet télévisuel. L'objet initial peut être un événement historique, tel le changement de gouvernement au Nicaragua, les dégâts d'un cyclone, le voyage du Pape en Irlande, etc. C'est à partir de cet objet initial que la télévision produira, sous forme de reportages, commentaires... telle ou telle émission destinée aux téléspectateurs. Soulignons que l'objet initial (l'événement) et l'objet télévisuel (l'émission qui en est faite) ne peuvent être confondus.

1. *L'objet initial*

Il est relativement aisé de décider si l'objet initial relève du réel ou du fictif. C'est à partir de cette origine que s'établissent les distinctions classiques des différents genres d'émissions télévisées. L'événement peut être réel, inscrit dans l'histoire (exemples déjà cités: révolution en Amérique Centrale, cyclone, voyage du Pape); il peut également s'agir d'un match ou d'une compétition sportive, de la rencontre de deux politiciens, du spectacle sur scène d'une troupe en tournée, etc. Ces événements, ancrés dans le réel, sont la base des bulletins d'information, des reportages sportifs, des émissions d'affaires publiques ou de variétés, etc. L'événement peut également relever de l'imaginaire: l'événement, fictif dans ce cas, est alors conçu par un ou des scénaristes, metteurs en scène, réalisateurs qui inventent et créent l'événement, ou les événements qui deviendront la base des dramatiques, des comédies, des aventures policières, etc. La téléfiction relève donc de l'imaginaire et le téléroman en est une instance particulière.

2. *L'objet télévisé*

Si la distinction entre réel et fictif est assez facilement opérable sur l'objet initial, il n'en va pas de même pour l'émission proprement dite. Dans la mesure, en effet, où le rapport entre l'objet télévisé et l'objet initial n'est pas un rapport d'identité, puisque l'émission n'est pas l'événement dans sa réalité mais l'image, la représentation de celui-ci, il est possible d'envisager tout objet télévisé, qu'il soit d'origine réelle ou imaginaire, comme étant plus ou moins fictif. Le passage de trois à deux dimensions, la sélection des plans, le différé, le ralenti, l'insertion publicitaire, etc., sont autant d'indices révélant l'objet télévisé comme travail de représentation du réel plutôt que ce réel lui-même. Il est possible, par exemple, de re-montrer au ralenti une séquence d'un match de hockey : ce spectacle au ralenti, ceux qui assistent au match réel dans le stade ne peuvent en être témoins. Cette démonstration, permise au téléspectateur, n'existe pas dans la réalité de l'événement qui constitue le match ; elle est créée de toutes pièces par la télévision et relève donc du fictif. En d'autres termes, le téléspectateur n'assiste pas réellement au match mais à la représentation de celui-ci. Tout ce qui est télévision est donc de l'ordre du fictif, de la représentation.

Par ailleurs, toute fiction entretient un rapport explicite ou implicite avec le réel. La fiction produite pour la télévision, en particulier, se développe le plus souvent sur un mode réaliste : est réaliste ce qui n'appartient pas au réel, mais qui prend l'apparence du réel. Le téléspectateur est encore ici placé devant un problème de reconnaissance entre un réel et un pseudo-réel, celui que la fiction présente dans une émission de télévision. La présence d'un même et unique média, le téléviseur, pour présenter sous une même forme aussi bien des objets initiaux donnés pour réels que des objets initiaux donnés pour fictifs, favorise donc une confusion entre l'origine réelle ou fictive de l'objet télévisuel.

3. *Réalité fictive et fiction réaliste*

Nous venons de montrer qu'il est relativement aisé de repérer l'appartenance de l'objet initial soit au monde réel, soit au domaine du fictif. Nous avons aussi montré qu'en revanche, au niveau de l'objet télévisuel, il n'est guère possible

de poser des distinctions aussi nettes entre réel et fictif, qu'il est plus sensé d'évoquer une combinatoire des deux termes, l'un et l'autre étant plus ou moins présents.

Par ailleurs, pour définir la téléfiction par rapport au réel télévisé, nous indiquerons son appartenance au réel ou au fictif en termes de tendances; le champ théorique qui nous intéresse oscille entre le pôle du réel et celui du fictif, tout objet télévisuel se définissant par rapport à un continuum allant de la réalité fictive à la fiction réaliste. Le pôle réalité fictive détermine la construction de l'objet télévisuel, à partir d'un événement réel. Le fait qu'il soit construit, représenté, entraîne l'objet dans le champ du fictif. Tout bulletin d'information, par exemple, est le résultat d'un ensemble d'opérations télévisuelles visant à reconstruire l'événement pour le présenter. Par contre, le pôle fiction réaliste définit l'objet télévisuel par rapport à l'imaginaire de ses concepteurs, tout en tenant compte cependant d'une certaine réalité historique. Le téléroman appartenant à cette dernière tendance, c'est d'elle que nous allons maintenant traiter, par le biais de la morphologie narrative du téléroman.

La morphologie narrative du téléroman

Nous nommerons téléroman tout récit fictif présenté à la télévision sous forme d'une série de fragments successifs.

1. *Le récit téléromanesque*

Le téléroman, comme forme narrative, se spécifie par la présence d'une articulation entre la totalité d'un récit et les fragments de celui-ci. Nous nommerons l'instance du récit dans sa globalité, le continuum; nous nommerons l'instance du récit dans sa fragmentation, l'épisode. Pour qu'il y ait téléroman, il faut pouvoir reconnaître, à partir des unités fragmentaires que sont les épisodes, la réalité d'un même et unique récit se développant à travers le continuum des fragments. Ainsi, par exemple, dans **Le Clan Beaulieu**, à travers l'épisode du 12 mars 1979 nous exposant la promotion professionnelle de Wilfrid Mercier (qui devient directeur des ventes) et l'épisode du 2 avril 1979 où l'on assiste à la visite de monsieur Maréchal (un retraité d'origine française) chez

Monique et Léon-Joseph Beaulieu (beau-frère de Wilfrid Mercier), il nous est possible de reconnaître l'histoire de la famille Beaulieu. Il est, par ailleurs, important de noter que la fragmentation du récit en épisodes est fonction, non pas du récit lui-même ni de la logique de celui-ci, mais du format du média qui impose une certaine durée et une certaine fréquence à chacun des épisodes : pour le téléroman québécois, il s'agit, en général, d'une demi-heure hebdomadaire.

2. Les différentes structures du téléroman

Les structures du téléroman sont fonction des impératifs imposés par l'articulation qui lie le continuum et les épisodes. D'une part, la notion de continuum implique la reconnaissance d'un récit continu à travers la discontinuité des épisodes, c'est-à-dire un récit dont la conclusion définitive est repoussée ad infinitum ou presque. D'autre part, la notion d'épisodes implique une unité de narration, dont le format canonique est indépendant du récit véhiculé. Il semble que le téléroman puisse se doter de deux types de structuration pour traduire cette double articulation ; dans les téléromans les plus regardés au Québec, on remarque en effet une structuration des épisodes soit en « succession », soit en « imbrication ».

a) Structure en succession

Quand le rapport entre fragments téléromanesques est un rapport de succession, chacun des épisodes expose une intrigue complète comportant un début, un déroulement et une conclusion. Dans les faits, chacun de ces épisodes peut être visionné isolément et indépendamment du continuum dont il relève, car il présente une intrigue résolue et apporte tous les éléments nécessaires à la compréhension de celle-ci. Ce type de structure impose un cadre temporel à l'exposition de l'intrigue (une demi-heure) et ce laps de temps limité ne permet guère de développer qu'une seule intrigue à la fois. Désignant par I la séquence initiale, par D le développement de l'intrigue et par F la séquence finale, nous présentons ci-dessous ce premier type de structure, dite « en succession ».

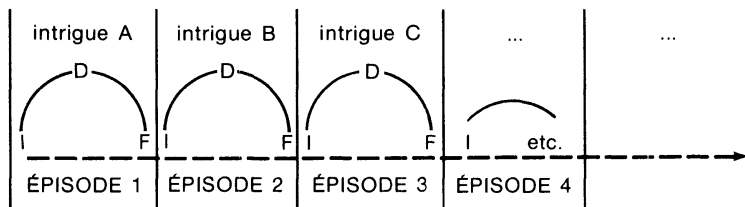


Fig. 1 Structure « en succession »

On appelle parfois les téléromans caractérisés par ce type de structure des « téléromans sans suite ». Parmi les téléromans québécois les plus connus, **Dominique** et **Jamais deux sans toi** se classent dans cette catégorie.

b) *Structure en imbrication*

Dans cet autre genre de structuration du téléroman, le fragment épisodique ne correspond pas forcément à l'énoncé complet d'une intrigue avec introduction, développement et fermeture. La fragmentation, au contraire, est opérée à cheval sur deux intrigues et parfois le fragment épisodique ne rend compte que d'une partie seulement d'une des intrigues. Dans ce cas, le continuum est donc forgé par le tramage de plusieurs intrigues développées simultanément et non pas successivement comme dans la structure précédente. Ces intrigues développées simultanément sont imbriquées les unes dans les autres. Pratiquement, il devient alors difficile d'isoler un épisode de son continuum dans la mesure où des éléments essentiels à la compréhension du récit manquent dans un épisode donné : ces éléments figurent dans les fragments précédents et suivants et la conclusion de l'intrigue peut même être renvoyée dans un fragment à venir. Ce type de structure se distingue par une irrégularité possible dans l'exposition de l'intrigue, puisqu'il n'est pas obligatoire qu'elle s'ouvre, se développe et se conclue dans la demi-heure de l'épisode ; cette structure est également caractérisée par le fait que plusieurs intrigues soient en cours de résolution en même temps. Nous représentons ci-dessous ce second type de structure dite « en imbrication ».

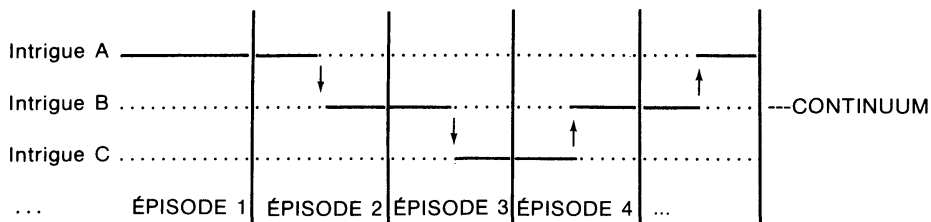


Fig. 2 Structure « en imbrication »

Les téléromans caractérisés par ce genre de structuration se définissent parfois comme des « téléromans avec suite ». Parmi les téléromans récemment produits et diffusés au Québec, **Terre humaine**, **Grand-Papa** et **Le Clan Beaulieu** relèvent de cette catégorie.

c) *Combinatoire des deux structures*

En fait, les deux types de structures présentées ne sont posés ici qu'à titre de tendances. Ces structures n'étant absolument pas imperméables l'une à l'autre, les récits télévisuels utilisent fréquemment une combinatoire de ces deux types. La structure de la série **Dominique**, par exemple, bien que tendant à la succession, mène, à l'intérieur du corpus étudié, une intrigue sur deux épisodes.

3. *Éphémère vs permanence des éléments narratifs*

La définition des deux structures possibles du téléroman met à jour un certain nombre de caractères essentiels à cette forme narrative où s'imbriquent les éléments éphémères et les éléments permanents du récit.

La structure en succession s'établit en développant une intrigue nouvelle pour chaque épisode : en conséquence, le récit global ne peut avoir lieu et durer que par un renouvellement perpétuel d'intrigues différentes. Dans la structure en imbrication, par contre, le récit global se constitue par une série d'intrigues imbriquées l'une dans l'autre : ici, les intrigues se chevauchent et il n'y a pas nécessairement clôture d'une intrigue à la fin d'un épisode. Dans les deux cas, cependant, l'existence même du téléroman dépend d'un apport répété

d'intrigues nouvelles et différentes pour remplacer celles qui se concluent.

Nous avons indiqué que la reconnaissance d'un continuum était nécessaire à l'existence même du téléroman. Sans cette réalité du continuum, les différents épisodes apparaîtraient comme une pluralité de courts récits indépendants et non comme les fragments d'un récit unique. Cette constitution d'un continuum à partir d'épisodes est assurée par une série d'éléments récurrents et permanents. Leur permanence établit l'appartenance de chacun des épisodes à la série. Parmi ces éléments, citons, outre la régularité dans la programmation hebdomadaire, le genre (narratif), qui demeure permanent tout au long du récit, le générique et surtout le titre de la série ; la présence des personnages principaux, les héros du récit ; un certain nombre d'éléments circonstanciels, communs à la majorité des actions et des situations que vivent les personnages. La présence de ces éléments permanents est capitale dans le téléroman, dans la mesure où, comme nous l'avons déjà signalé, la réalité d'un continuum est nécessaire à la réalité du téléroman et que, d'autre part, ce sont ces éléments qui réalisent le continuum.

D'un autre côté, en règle générale, il ne peut y avoir de récit sans action et encore moins de téléroman, dans la mesure où ce dernier se définit précisément comme étant la cumulation d'une multiplicité d'intrigues. La présence d'un certain nombre d'éléments variables est donc tout aussi nécessaire à la constitution d'un récit. Ces variations peuvent se manifester soit dans l'apparition, l'évolution ou la disparition d'un élément (héros, action...) au cours du récit. Ce sont précisément ces variations qui caractérisent le récit.

Un exemple

Nous allons illustrer cette distinction à établir entre les éléments récurrents et les éléments éphémères du récit téléromanesque, en prenant comme exemple l'épisode du téléroman **Dominique** diffusé le 19 mars 1979. Cette série est le récit des aventures quotidiennes de Dominique Dupuis, jeune femme d'une quarantaine d'années, veuve et mère de deux enfants, Pierre-Luc et Geneviève, qui ont respectivement aux

environs de dix-huit et dix-sept ans. Dominique est employée dans une galerie d'art que dirige Jean-Paul Vanier, cinquante ans environ; Pierre-Luc et Geneviève sont au cégep. Les trois Dupuis vivent ensemble dans un appartement du Carré Saint-Louis à Montréal. Tels sont les éléments permanents qui servent de toile de fond aux différents épisodes. Dans l'épisode en question, voici ce qui se passe: Dominique fait une chute en décrochant ses rideaux, se luxe le cou et doit aller se faire poser un plâtre. Malgré son handicap, Dominique se laisse persuader de se rendre à la soirée à laquelle, par l'entremise de son amie Suzanne, elle doit rencontrer Robert Massé, célibataire d'une quarantaine d'années. Quand celui-ci arrive chercher Dominique, il a, lui aussi, une jambe dans le plâtre. Dans cet épisode, l'introduction du personnage de Robert Massé, le handicap de Dominique, sont les éléments nouveaux qui permettent la mise en place d'une nouvelle intrigue qui durera le temps d'un épisode.

Après avoir explicité dans les pages précédentes les paramètres qui, selon nous, caractérisent la morphologie narrative du téléroman, nous allons maintenant préciser comment la fiction et le réel s'agencent pour produire la texture même du téléroman tel que nous le connaissons au Québec.

La fiction et le réel dans le téléroman

Nous avons posé la fiction comme étant un produit de l'imaginaire, une invention; par contre, nous avons défini le réel comme étant un produit historique, une référence à un vécu. Nous allons donc nous interroger maintenant sur l'essence même de la combinaison de ces deux termes dans le cadre du téléroman, pour tenter de comprendre quel lien unit la fiction et le réel. Nous reprendrons ici la définition communément donnée du réalisme: on qualifie en général de réaliste ce qui n'appartient pas au réel, mais qui prend l'apparence du réel. Le style réaliste use du discours du réel, dans une relation d'imitation, à l'opposé du style fantastique, par exemple, qui, lui, invente sa propre logique en créant des êtres fabuleux, des fées, des géants, des elfes, des djinns, des divinités, etc.; si le fantastique entretient un rapport avec le réel, il est en général d'ordre symbolique. Cependant, tout discours réaliste, à la télévision, n'a du réel que l'apparence;

par le fait même, il demeure un discours de l'imaginaire. Nous allons donc tenter de préciser successivement les paramètres du simulacre et de la distanciation avant de traiter des distorsions du possible ; il s'agit là, en effet, selon nous, des éléments essentiels qui caractérisent l'écart entre le réel et la construction imaginaire du réel, entre réalité et réalisme dans le téléroman.

1. *Simulacre vs distanciation*

a) *Simulacre*

Selon *Le Petit Larousse*, « monter un simulacre » consiste à « faire paraître comme réelle une chose qui ne l'est point ». Dans un rapport d'imitation, la fiction simule un réel et met en scène un pseudo-réel ; pour réussir l'illusion, elle efface son origine fictive en ne gardant du faux-semblant que le vraisemblable. La téléfiction, par exemple, efface la fiction pour ne conserver que le pseudo-réel, par un processus qui n'est pas sans analogie avec le style dit mimétique, en rhétorique classique, qui consiste à raconter un récit comme s'il s'agissait d'une réalité vécue dans le présent du narrateur. Cette simulation du réel, ou cette occultation du fictif, est rendue possible par une série d'opérations diverses que nous allons expliciter ci-dessous.

Tout d'abord, comme nous l'avons souligné plus haut, il y a similarité entre les processus de représentation, qu'il s'agisse de la diffusion d'un événement réel ou d'un événement fictif. Face à son écran de télévision, la perception sensorielle du téléspectateur sera rigoureusement identique, qu'il soit témoin d'un événement réel lors d'un reportage, par exemple, ou qu'il assiste à un spectacle de fiction, tel un téléroman, pourvu que le canal de présentation soit identique dans les deux cas. Par ailleurs, la téléfiction nous présente, en général, un espace scénique réaliste, dans la mesure où celui-ci n'apparaît pas comme la reconstitution fabriquée d'un décor en studio. Soulignons également qu'il y a très souvent, dans l'espace fictif du récit, insertion d'éléments du réel, tels les noms propres. Dans **Jamais deux sans toi**, par exemple, on évoque la rue Querbes, la ville de Montréal ; Rémi Duval, héros fictif,

se révolte contre la représentation de la pièce *Les Fées ont soif*; il lit *Le Devoir*.

Ces personnages sortent d'ailleurs très souvent du cadre téléromanesque pour s'afficher en de nombreuses autres situations et accentuer ainsi les interrelations constantes de la réalité et de la fiction dans le téléroman. C'est ainsi qu'une affiche murale nous présente Angèle Coutu, la blonde Francine Duval de **Jamais deux sans toi**, allant faire ses emplettes à la Baie. On peut également la surprendre au détour d'un message publicitaire télévisé, en train de s'excuser de son incompetence linguistique (« Excuse me, sir, I don't understand! ») et plus tard de prendre la décision de suivre des cours dans un institut de langues. Si l'on ne croise pas Francine-Angèle, on rencontrera sans doute son mari Rémi Duval qui, dans ses heures creuses au cabinet d'assurances Desmarais et Associés, nous propose quelque affaire fiduciaire dans les pages du *Devoir*. À part Francine et Rémi, on peut également voir Marie-Josée Lafleur (Micheline Lanctôt), l'amie féministe de Francine, qui assiste au montage d'un film, dénonçant le viol, intitulé *Mourir à tue-tête*.

Si nous quittons la rue Querbes pour nous rendre à la Place des Arts, nous y rencontrerons Dominique Michel qui vient de quitter son masque de Dominique Dupuis, après avoir réglé quelques problèmes familiaux, dans le téléroman qui porte son nom. Par ailleurs, quand notre regard croise celui du grand-père Lamontagne (**Grand-papa**), alors qu'il savoure un café Maxwell House, en compagnie de sa femme, au son d'une musique publicitaire, ou quand nous l'écoutons raconter les petits secrets de sa vie privée, dans un supplément hebdomadaire, nous avons de la difficulté à cerner les limites du réel et du fictif.

Le traitement du temps est aussi l'une de ces opérations qui contribuent à la mise en scène du simulacre télévisuel. Dans **Le Clan Beaulieu**, **Terre Humaine** et **Grand-papa**, par exemple, le temps du récit suit le temps réel, tant au niveau de chaque épisode d'une demi-heure qu'au niveau du déroulement de l'ensemble de la série; de même, les saisons du récit suivent souvent le temps des saisons réelles: scènes de ski pendant les épisodes diffusés en février dans **Le Clan Beaulieu**, partie de sucre dans une émission de printemps de **Terre humaine**,

allusion au jour de Pâques au moment des fêtes pascales dans **Grand-Papa**, etc.

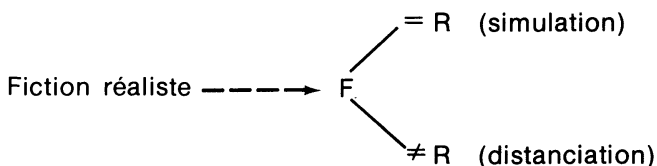
b) *Distanciation*

Le récit télévisé manifeste son origine fictive, se présente comme un événement imaginaire : tout en conservant un rapport avec le réel, il s'affirme au niveau de la fabulation. Le style diégétique contribue à accentuer cette impression de fabulation, en racontant un récit tout en indiquant explicitement qu'il s'agit d'un récit et non d'un vécu. Cette distanciation est accentuée par divers indices : la présentation hebdomadaire de la demi-heure rituelle, la présence du générique, l'utilisation d'indices sporadiques dans le récit, rappelant que celui-ci n'est qu'un réel artificiel, reconstruit. À cet égard, nous avons dans **Jamais deux sans toi** un exemple frappant quand l'auteur, Guy Fournier, tient à signifier aux téléspectateurs, de façon explicite, la distorsion qu'il introduit entre le personnage et la personne de deux de ses acteurs : en effet, Francine Duval (personnage fictif interprété par l'actrice Angèle Coutu), face à Max Rousseau (personnage fictif interprété par l'acteur Jean Coutu), s'entend « ramener à la réalité » par Rose Bergeron, mère de Francine dans le téléroman : « Ils se ressemblent comme père et fille ! » dit-elle. Angèle Coutu est effectivement la fille de Jean Coutu dans la réalité, et tous deux se retrouvent confrontés, dans cet épisode de **Jamais deux sans toi**, dans les rôles d'un homme et d'une femme attirés l'un par l'autre. Dans un autre épisode du même téléroman, Guy Fournier, l'auteur réel de la série, se cite lui-même par l'intermédiaire de l'un de ses personnages. Un autre facteur contribue encore à ce phénomène de distanciation. Il s'agit de l'utilisation de techniques narratives classiques, tel le flash-back qui nous fait revivre dans **Terre humaine** une scène vécue vingt ou trente ans plus tôt par Jonas et Éléonore Jacquemin.

2. *Les distorsions du « possible »*

Ainsi, par des processus de simulation et de distanciation, la fiction réaliste se pose à la croisée de deux oppositions, à savoir l'histoire réelle et l'histoire fictive : par la simulation, l'histoire contée fait figure d'histoire réelle ; par la distanciation

la même fiction réaliste se présente comme une histoire fictive². En posant F pour fiction et R pour réel, nous avons, d'une part, F perçu comme équivalent () à R, par effet de simulation, et, d'autre part, F perçu comme différent () de R, par effet de distanciation. Ces deux occurrences contradictoires (équivalence et différence) se trouvent réunies dans l'instance d'une fiction réaliste :



Ce schéma nous montre que l'objet télévisuel (soit dans sa totalité, soit dans l'une de ses parties) peut être perçu *en même temps* comme réel et comme fictif par le téléspectateur : c'est une histoire (fictive) qui pourrait être vraie (i.e. réelle), et rien n'empêche qu'elle *puisse* exister réellement. Le réalisme téléfictif permet donc une mise en scène du *possible*. Lieu privilégié de l'inventeur, le possible permet, en effet, de fabriquer du réel, dans la mesure toujours où pseudo-réel et réel sont confondus par les vertus de la simulation. Il s'agit, non pas de présenter le réel historique, mais de le *représenter*, ce qui entraîne nécessairement une interprétation de ce réel qui doit, presque nécessairement, relever du possible : une chose est digne d'intérêt dans la mesure où elle peut être vraie, qu'on peut y croire, et, qui plus est, qu'on peut y croire sans danger, sans compromission essentielle, sans engagement vital, dans la mesure où, en fin de compte, il s'agit de fiction. Faire croire un possible, telle serait finalement la manipulation opérée par une fiction réaliste.

Conclusion

En terminant, nous voudrions dégager quelques-uns des effets probables du discours de fiction réaliste qui caractérise le téléroman. En effet, la représentation du possible, dans le cadre d'un épisode de téléroman, suppose une localisation de certains éléments du réel, et une occultation de certains

autres. Afin de soutenir sa propre logique, le discours réaliste qui vise à fabriquer un possible doit nécessairement sélectionner, dans le réel, les éléments qui sont adéquats, écartant ainsi ceux qui ne le sont pas. La fiction du téléroman pose donc, comme réel, un réel déformé, subjectif. Le concepteur de téléromans érige un univers du possible à sa convenance, et si le créateur est adroit, les téléspectateurs prendront peut-être pour vrai ce qui n'est qu'une pseudo-réalité. Par ailleurs, cette sélection des éléments qui entrent dans la composition de l'univers téléromanesque permet de poser un regard critique sur certaines réalités. C'est ainsi que le téléroman peut débattre des problèmes de l'heure tels l'avortement ou la cellule mono-parentale dans **Dominique**, l'adoption ou le cancer dans **Grand-Papa**. Bref, ce décalage observé dans le téléroman entre fiction et réalité est une caractéristique nécessaire de ce genre hybride qui transmet au téléspectateur une certaine vision du monde.

*Département de communication
Université de Montréal*

Notes

- ¹ Cet article est basé sur un projet plus vaste d'analyse des téléromans québécois, subventionné par le ministère des Communications, Québec, et dirigé par Annie Méar.
- ² L'ambiance du mot «histoire»: soit événement vécu (historique) soit fiction et le réel s'agencent pour produire la texture même du téléroman tel que nous la connaissons au Québec.