

Université de Montréal

**De la *télé-oralité* à la *télé-visualité***  
**Évolution de la fiction télévisuelle québécoise**  
**du *téléroman* à la *sérietélé***  
**(1953-2012)**



par

Yves Picard

Département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de PhD en

Études cinématographiques

Février 2013

© Yves Picard, 2013

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :  
*De la télé-oralité à la télé-visualité.*  
Évolution de la fiction télévisuelle québécoise  
du *téléroman* à la *sériété*  
(1953-2012)

Présentée par :  
Yves Picard

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Pierre Barrette (Université du Québec à Montréal), membre du jury  
Micheline Frenette (Université de Montréal), représentante du doyen de la FES  
André Gaudreault (Université de Montréal), président-rapporteur  
François Jost (Université Sorbonne nouvelle-Paris 3), examinateur externe  
Germain Lacasse (Université de Montréal), directeur de recherche

## Résumé

La thèse comporte deux parties. Dans la première, constatant, d'une part, que les publications de référence à l'égard de la fiction télévisuelle québécoise sont rares, et que, d'autre part, les études télévisuelles souffrent d'un manque à penser l'esthétique de la fiction, elle avance une approche nouvelle. La fiction télévisuelle est l'objet d'une évolution esthétique portée par ses deux dispositifs et scandée en trois degrés d'expression. Elle évolue d'un dispositif où le son prévaut dans le cadre de la *télé-audition* à un autre dispositif où l'image prédomine au sein de la *télé-vision*. La fiction télévisuelle réalise ce parcours en trois degrés d'expression: du degré zéro, la monstration de la parole, nommé la *télé-oralité*, au second degré, l'image énonciative, nommé la *télé-visualité*, en passant par le premier degré, une oscillation transitoire, nommé la *télé-dualité*. Elle *remédiatise* le trajet du cinéma de fiction des premiers temps à l'*auteurielité*, un demi-siècle plus tard. Dans la seconde partie, la thèse applique le modèle théorique au corpus *téléromanesque*. Elle démontre que la fiction télévisuelle québécoise connaît une évolution du *téléroman* à la *sérietélé*, en passant par la *téléserie* et par une trilogie épistémique. Au terme du parcours réflexif, une conclusion s'impose: le *téléromanesque* actuel participe de plain-pied à ce qui semble être, depuis le nouveau millénaire, l'*Age d'art* de la fiction télévisuelle. [216 mots]

**Mots-clés** : Études télévisuelles, Fiction télévisuelle, Oralité, Visualité, Télévision, Monstration, Énonciation, Téléroman, Séries télévisées, Québec.

## Abstract

The thesis has two parts. In the first, noting, on the one hand, that reference publications on Québec's television fiction are rare, and, on the other hand, that television studies suffer from a lack of works on aesthetics, it advances a new approach. The televisual fiction is the subject of aesthetic evolution driven by two apparatus and punctuated by three degrees of expression. It evolves from an apparatus where the sound prevails through *tele-hearing* to an apparatus where the image predominates within the *tele-eying*. The televisual fiction achieves the journey through three degrees of expression: from the zero-degree, the monstration of the speech, called the *tele-orality*, to the second-degree, the enunciative image, called the *tele-visibility*, through the first-degree, a transilient oscillation, called the *tele-duality*. It remediates the aesthetic path of the fiction film from *earlyism* to *auteurism* half a century later. In the second part, the thesis applies the theoretical model to the *téléromanesque* corpus. It shows that Québec's television fiction evolves from *téléroman* to *sérietélé*, through the *téléserie* and an epistemic trilogy. At the end of the reflexive journey, a conclusion emerges: the current Québec's television fiction is taking full part in what appears to be since the new millennium the *television's art age*. [205 words]

**Keywords** : Television Studies, Televisual Fiction, Orality, Visuality, Television, Monstration, Enunciation, Teleroman, TV Series, Quebec.

## Table des matières

<b>Introduction</b>	<b>1</b>
<b>Première partie : De la <i>télé-oralité</i> à la <i>télé-visualité</i></b>	<b>21</b>
Chapitre 1 : <i>(Re)penser</i> la télévision	22
Chapitre 2 : Dispositifs de la télévision	42
Chapitre 3 : Degrés d'expression de la télévision	63
Chapitre 4 : Genres culturels de la fiction télévisuelle	94
<b>Seconde partie : ... du <i>téléroman</i> à la <i>sérietélé</i></b>	<b>111</b>
Chapitre 5 : <i>Téléroman</i>	114
Chapitre 6 : <i>Télesérie</i>	162
Chapitre 7 : Trilogie épistémique	197
Chapitre 8 : <i>Sérietélé</i>	226
<b>Conclusion</b>	<b>281</b>
Bibliographie	301
Annexes	xiii

## Liste des figures

Fig. 1 & 2 Photogrammes de <i>La Famille Plouffe</i> (Guy Beaulne, Jean Dumas et Jean-Paul Fugère 1953-1959) & d' <i>Apparences</i> (Francis Leclerc 2012)	Page couverture
Fig. 3, 4 et 5 Image promotionnelle de trois fictions télévisuelles phares: <i>La Famille Plouffe</i> (1953-1959), <i>La Petite vie</i> (1993-1998) et <i>Les Bougon, c'est aussi ça la vie !</i> (2004-2006)	Page 233
Fig. 6 & 7 Affiches de <i>Affreux, sales et méchants</i> (Ettore Scola 1976) & des <i>Bougon, c'est aussi ça la vie !</i> (Louis Bolduc, Alain Desrochers et Podz 2004-2006)	Page 234
Fig. 8 & 9 Photogrammes de <i>Bram's Stoker Dracula</i> (F.F. Copolla 1992) et de <i>Musée Éden</i> (Alain Desrochers 2010)	Page 249
Fig. 10 & 11 Photogrammes de <i>Musketeers of Pig Alley</i> (D. W. Griffith 1912) et de <i>Musée Éden</i> (Alain Desrochers 2010)	Page 249

## Liste des tableaux (première partie)

Tableau I	<i>Téléromans</i> et <i>sérietelés</i> étudiés en deuxième partie	Page 15
Tableau II	<i>Téléseries</i> et trilogie épistémique étudiées en deuxième partie	Page 16
Tableau III	Schématisme tabulaire des deux parties de la thèse	Page 20
Tableau IV	Système de la télévision	Page 90

## Liste des encadrés (deuxième partie)

Objet introuvable	Page 116
Roman-feuilleton, <i>radiroman</i> , <i>cinéroman</i> et <i>téléroman</i>	Page 118
La télévision québécoise des débuts	Page 119
<i>Les belles histoires des pays d'en haut: le radiroman</i>	Page 128
Le cas de la <i>sitcom</i> au Québec	Page 136
<i>Duplessis</i> : un mini-téléroman révélateur	Pages 144-145
Pierre Gauvreau: une vie à trois temps	Page 147

Le cas de <i>Jasmine</i> et de la <i>télé-série sociétale</i>	Page 181
Le <i>téléromanesque</i> de Fabienne Larouche: une œuvre ?	Page 188
<i>Virginie / Fortier</i>	Page 189
La <i>télé-série</i> et la grande séduction du cinéma québécois	Page 196
<i>Grande Ourse</i> (2004) et <i>L'Héritière de Grande Ourse</i> (2005)	Page 232
<i>Le Cœur a ses raisons</i> (2005-2007)	Page 236
<i>Bob Gratton, my life, ma vie</i> (2007-2009) & <i>Taxi 0-22</i> (2007-2009)	Page 237
<i>Apparences</i> (2012)	Page 245
<i>Temps dur</i> (2004)	Page 250
<i>Minuit, le soir</i> (2005-2007)	Page 251
<i>Tout sur moi</i> (2006-2011)	Page 256
<i>Les 4 coins</i> (2006) et <i>Chambre no 13</i> (2006)	Page 280

## Liste des extraits vidéo (clé USB)

<b>Extrait 1</b>	<i>La Famille Plouffe</i> - premier épisode	Page 122
<b>Extrait 2</b>	<i>La Famille Plouffe</i> - premier épisode	Page 122
<b>Extrait 3</b>	<i>La Famille Plouffe</i> - dernier épisode	Page 123
<b>Extrait 4</b>	<i>La Famille Plouffe</i> - dernier épisode	Page 123
<b>Extrait 5</b>	<i>Le Survenant</i> - premier épisode	Page 125
<b>Extrait 6</b>	<i>Le Survenant</i> - premier épisode	Page 125
<b>Extrait 7 (a &amp; b)</b>	<i>Le Survenant</i> - dernier épisode	Page 126
<b>Extrait 8</b>	<i>Le Survenant</i> - dernier épisode	Page 126
<b>Extrait 9</b>	<i>Les belles histoires des...</i> - premier épisode - n&b	Page 131
<b>Extrait 10 (a &amp; b)</b>	<i>Les belles histoires des...</i> - premier épisode - n&b	Page 131
<b>Extrait 11</b>	<i>Les belles histoires des...</i> - premier épisode - coul.	Page 132
<b>Extrait 12</b>	<i>Les belles histoires des...</i> - premier épisode - coul.	Page 132
<b>Extrait 13</b>	<i>Rue des pignons - Le mariage de Luc</i>	Page 134
<b>Extrait 14</b>	<i>Rue des pignons - Le mariage de Luc</i>	Page 134
<b>Extrait 15</b>	<i>Rue des pignons - Le mariage</i>	Page 135

<b>Extrait 16</b>	<i>Rue des pignons - Le mariage</i>	Page 135
<b>Extrait 17</b>	<i>Quelle famille ! - premier épisode</i>	Page 141
<b>Extrait 18</b>	<i>Quelle famille ! - premier épisode</i>	Page 141
<b>Extrait 19</b>	<i>Quelle famille ! - dernier épisode</i>	Page 142
<b>Extrait 20</b>	<i>Quelle famille ! - dernier épisode</i>	Page 142
<b>Extrait 21</b>	<i>Jamais deux sans toi - premier épisode</i>	Page 143
<b>Extrait 22</b>	<i>Jamais deux sans toi - premier épisode</i>	Page 143
<b>Extrait 23</b>	<i>Jamais deux sans toi - dernier épisode</i>	Page 143
<b>Extrait 24</b>	<i>Jamais deux sans toi - dernier épisode</i>	Page 143
<b>Extrait 25 (a &amp; b)</b>	<i>Le temps d'une paix - premier épisode</i>	Page 151
<b>Extrait 26</b>	<i>Le temps d'une paix - premier épisode</i>	Page 151
<b>Extrait 27</b>	<i>Le temps d'une paix - dernier épisode</i>	Page 152
<b>Extrait 28</b>	<i>Le temps d'une paix - dernier épisode</i>	Page 152
<b>Extrait 29 (a &amp; b)</b>	<i>Terre humaine - premier épisode</i>	Page 154
<b>Extrait 30 (a &amp; b)</b>	<i>Terre humaine - deuxième épisode</i>	Page 155
<b>Extrait 31</b>	<i>Terre humaine - avant-dernier épisode</i>	Page 156
<b>Extrait 32 (a &amp; b)</b>	<i>Terre humaine - dernier épisode</i>	Page 157
<b>Extrait 33</b>	<i>Lance et compte I - premier épisode</i>	Page 169
<b>Extrait 34</b>	<i>Lance et compte I - premier épisode</i>	Page 169
<b>Extrait 35</b>	<i>Lance et compte III - dernier épisode</i>	Page 170
<b>Extrait 36</b>	<i>Lance et compte III - dernier épisode</i>	Page 170
<b>Extrait 37</b>	<i>Scoop 1 - dernier épisode</i>	Page 173
<b>Extrait 38 (a &amp; b)</b>	<i>Scoop 1 - dernier épisode</i>	Page 173
<b>Extrait 39</b>	<i>Scoop 4 - premier épisode</i>	Page 174
<b>Extrait 40</b>	<i>Scoop 4 - premier épisode</i>	Page 174
<b>Extrait 41</b>	<i>Les Filles de Caleb - premier épisode</i>	Page 177
<b>Extrait 42 (a &amp; b)</b>	<i>Les Filles de Caleb - premier épisode</i>	Page 177
<b>Extrait 43 (a &amp; b)</b>	<i>Les Filles de Caleb - avant-dernier épisode</i>	Page 178
<b>Extrait 44</b>	<i>Les Filles de Caleb - avant-dernier épisode</i>	Page 178



<b>Extrait 45 (a &amp; b)</b>	<i>Blanche</i> - deuxième épisode	Page 179
<b>Extrait 46</b>	<i>Blanche</i> - deuxième épisode	Page 179
<b>Extrait 47 (a &amp; b)</b>	<i>Blanche</i> - dernier épisode	Page 180
<b>Extrait 48 (a &amp; b)</b>	<i>Blanche</i> - dernier épisode	Page 180
<b>Extrait 49 (a &amp; b)</b>	<i>Omertà I</i> - premier épisode	Page 185
<b>Extrait 50 (a &amp; b)</b>	<i>Omertà I</i> - premier épisode	Page 185
<b>Extrait 51 (a &amp; b)</b>	<i>Omertà III</i> - dernier épisode	Page 186
<b>Extrait 52 (a &amp; b)</b>	<i>Omertà III</i> - dernier épisode	Page 186
<b>Extrait 53 (a &amp; b)</b>	<i>Fortier 1</i> - dernier épisode	Page 191
<b>Extrait 54 (a &amp; b)</b>	<i>Fortier 1</i> - dernier épisode	Page 191
<b>Extrait 55 (a &amp; b)</b>	<i>Fortier 5</i> - premier épisode	Page 192
<b>Extrait 56 (a &amp; b)</b>	<i>Fortier 5</i> - premier épisode	Page 192
<b>Extrait 57 (a &amp; b)</b>	<i>La Petite vie</i> - trentième épisode	Page 205
<b>Extrait 58</b>	<i>La Petite vie</i> - trentième épisode	Page 205
<b>Extrait 59 (a &amp; b)</b>	<i>Un gars, une fille</i> - sixième épisode	Page 211
<b>Extrait 60</b>	<i>Un gars, une fille</i> - sixième épisode	Page 211
<b>Extrait 61 (a &amp; b)</b>	<i>Un gars, une fille</i> - soixante-sixième épisode	Page 212
<b>Extrait 62 (a &amp; b)</b>	<i>Un gars, une fille</i> - soixante-sixième épisode	Page 212
<b>Extrait 63</b>	<i>La vie, la vie</i> - premier épisode	Page 218
<b>Extrait 64</b>	<i>La vie, la vie</i> - premier épisode	Page 218
<b>Extrait 65 (a &amp; b)</b>	<i>La vie, la vie</i> - vingtième épisode	Page 219
<b>Extrait 66 (a...c)</b>	<i>La vie, la vie</i> - vingtième épisode	Page 219
<b>Extrait 67(a &amp; b)</b>	<i>La vie, la vie</i> - dernier épisode	Page 220
<b>Extrait 68 (a...c)</b>	<i>La vie, la vie</i> - dernier épisode	Page 220
<b>Extrait 69 (a &amp; b)</b>	<i>Les Bougon...</i> - premier épisode	Page 239
<b>Extrait 70</b>	<i>Les Bougon...</i> - premier épisode	Page 239
<b>Extrait 71</b>	<i>Les Bougon...</i> - quarante-huitième épisode	Page 240
<b>Extrait 72</b>	<i>Les Bougon...</i> - quarante-huitième épisode	Page 240
<b>Extrait 73 (a &amp; b)</b>	<i>Aveux</i> - premier épisode	Page 243

<b>Extrait 74</b>	<i>Aveux</i> - premier épisode	Page 243
<b>Extrait 75</b>	<i>Aveux</i> - dernier épisode	Page 244
<b>Extrait 76</b>	<i>Aveux</i> - dernier épisode	Page 244
<b>Extrait 77 (a &amp; b)</b>	<i>Musée Éden</i> - premier épisode	Page 248
<b>Extrait 78</b>	<i>Musée Éden</i> - premier épisode	Page 248
<b>Extrait 79 (a &amp; b)</b>	<i>Musée Éden</i> - dernier épisode	Page 249
<b>Extrait 80 (a &amp; b)</b>	<i>Musée Éden</i> - dernier épisode	Page 249
<b>Extrait 81 (a &amp; b)</b>	<i>19-2</i> - premier épisode	Page 254
<b>Extrait 82 (a &amp; b)</b>	<i>19-2</i> - premier épisode	Page 254
<b>Extrait 83</b>	<i>19-2</i> - dernier épisode	Page 255
<b>Extrait 84 (a &amp; b)</b>	<i>19-2</i> - dernier épisode	Page 255
<b>Extrait 85 (a &amp; b)</b>	<i>Les Invincibles</i> - premier épisode	Page 259
<b>Extrait 86 (a &amp; b)</b>	<i>Les Invincibles</i> - premier épisode	Page 259
<b>Extrait 87 (a... c)</b>	<i>Les Invincibles</i> - dernier épisode	Page 260
<b>Extrait 88</b>	<i>Les Invincibles</i> - dernier épisode	Page 260
<b>Extrait 89 (a... c)</b>	<i>C.A.</i> - premier épisode	Page 261
<b>Extrait 90 (a &amp; b)</b>	<i>C.A.</i> - premier épisode	Page 261
<b>Extrait 91 (a &amp; b)</b>	<i>C.A.</i> - dernier épisode / troisième saison	Page 262
<b>Extrait 92 (a... c)</b>	<i>C.A.</i> - dernier épisode / troisième saison	Page 262
<b>Extrait 93 (a... c)</b>	<i>Nos étés</i> - premier épisode / saison 1	Page 265
<b>Extrait 94 (a... c)</b>	<i>Nos étés</i> - dernier épisode / saison 2	Page 266
<b>Extrait 95 (a... c)</b>	<i>Nos étés</i> - premier épisode / saison 3	Page 267
<b>Extrait 96 (a... c)</b>	<i>Nos étés</i> - dernier épisode / saison 4	Page 268
<b>Extrait 97</b>	<i>Les Lavigueur</i> - premier épisode	Page 270
<b>Extrait 98</b>	<i>Les Lavigueur</i> - premier épisode	Page 271
<b>Extrait 99</b>	<i>Les Lavigueur</i> - premier épisode	Page 272
<b>Extrait 100</b>	<i>Les Lavigueur</i> - premier épisode	Page 276
<b>Extrait 101</b>	<i>Fortier</i> - (oralités québécoise, anglaise et française) Pages 190 & 277	

## **Remerciements**

Mes remerciements vont à trois groupes de personnes.

D'abord, je tiens à saluer la mémoire de M Michel Larouche, qui fut, il y a vingt-cinq ans, le directeur de mon mémoire de maîtrise.

Ensuite, je tiens à remercier M Germain Lacasse, le directeur de la thèse, qui, en raison de ses connaissances, de son écoute et son support, a fait de la recherche doctorale un cheminement empreint de sérieux et de complicité. Je signale que cette attitude met ainsi de mauvaises langues à faux: la rigueur de la raison n'exclut pas la vigueur de l'émotion. Je souligne que j'ai eu un plaisir à prolonger ses travaux sur l'oralité au cinéma à la télévision.

De surcroît, je tiens à remercier mes collègues, professeurs de cégep, ainsi que mes étudiants, qui, par leurs réflexions, ont contribué directement ou indirectement à la thèse.

Enfin, je tiens à remercier ma famille, ainsi que mes amis. La thèse leur est dédiée.

à

*G. et M.,*

*B. et S.*

*C. et A.*

## Avant-propos

La thèse vient coiffer plus de dix ans de recherches menées sur la télévision québécoise en général et sur sa fiction télévisuelle en particulier, qui ont été réalisées dans le cadre de ma tâche de professeur de Cinéma et médias au Cégep André-Laurendeau. Ces travaux ont été faits pour combler le manque de publications de référence dans le domaine. Dans le cas de la fiction télévisuelle québécoise, comme on le verra, ce défaut d'ouvrages est étonnant.

Cela dit, il importe de répondre par l'avant-propos à la simple mais essentielle question : mais d'où vient cette thèse ? S'il y a manque, en effet, pourquoi le combler pour autant ainsi ? Pour deux raisons à l'image du titre et du sous-titre de la thèse. Les recherches dérivent en effet de deux anecdotes. D'une part, en mars 2000, dans une revue grand public, une auteure connue de la fiction télévisuelle québécoise avoue entre autres que son métier consiste, au vrai, à écrire des dialogues. Contrairement aux indications qu'il faut donner à raison aux étudiants à l'effet d'écrire pour l'écran, donc de décrire des images, l'auteure de téléroman dit écrire des dialogues. Je fais néanmoins le lien avec le fait qu'au Québec, on dit de façon familière et inhabituelle, *écouter la télé*. Du coup, tout s'éclaire.

D'autre part, en janvier 2001, un lundi soir à 19h30, une fiction télévisuelle québécoise que je regarde par hasard ou par nécessité m'amène à faire l'impensable jusqu'alors : au terme de l'émission, pour une première fois face au petit écran, je rembobine et je regarde, enthousiaste. Du coup, tout s'éclaire. Le trajet de la thèse mène d'une anecdote à l'autre.

*La télévision s'adressera, avec les moyens de  
la radio, à un public qui attendra d'elle  
l'équivalent du cinéma*  
Jean Thévenôt, *L'âge de la télévision et  
l'avenir de la radio* (1946)

[Selon le vulgarisateur scientifique Fernand  
Séguin] *il y eut deux grands événements au  
Québec : l'arrivée de Jacques Cartier...  
et la naissance de Radio-Canada.*  
Françoise Têtu de Labsade, *Le Québec, un  
pays, une culture* (1990)

*This is the fate of a technology that is moving  
from an object of denial to an objet d'art.*  
Toby Miller, *Television Studies  
the basics* (2010)

## Introduction

Si l'identité de l'Europe est littéraire, et celle des États-Unis cinématographique, alors celle du Québec est télévisuelle. Une nation tivi. Quand on ne regarde pas la télévision francophone au Québec, il est fondamentalement impossible de saisir l'esprit des lieux. (Grescoe 2002, p. 186)

La citation d'ouverture étonne. En fait, l'évaluation surprend, déconcerte même peut-être, tant l'importance de la télévision semble y être vive et la part qu'elle occupe au Québec, haute. Pour les deux autres formes culturelles citées ainsi que les deux sociétés qui leurs sont associées, le débat est entendu, parce que, faut-il le noter, des écrits l'ont documenté. Pour la télévision et pour le Québec, rien n'est moins sûr.

Si la lecture que cette citation propose n'était le fait que d'un chercheur isolé, on pourrait la considérer suspecte. Pourtant, elle est relayée par le seul chercheur à avoir publié un livre sur le *téléroman* dans son ensemble. Le défricheur l'ouvre par le rappel d'une anecdote, aussi savoureuse que lumineuse, qui prolonge la citation d'ouverture.

En 1974, l'UNESCO avait mandaté un sociologue scandinave, Tapio Varis, pour réaliser le premier répertoire mondial des émissions de télévision, pays par pays. À la page consacrée au Québec, un tableau indique un nombre démesuré d'heures pour les séries dramatiques, comparativement au reste du monde. Tellement que ce sérieux sociologue a senti le besoin d'inscrire une petite note au bas de la page disant que les résultats étaient bel et bien exacts, que ce n'était pas lui qui avait fait erreur. (Desaulniers 1996, p. 7)

L'ouverture met en relief un phénomène culturel singulier: les Québécois consomment leur télé avec un appétit *démesuré*. En effet, dès le départ, la télévision connaît au Québec un succès populaire si intense, qu'il faut tenir compte de sa présence sous peine d'avoir des salles de spectacle désertes (Robert 2002, p. 26). Soixante ans plus tard, la popularité de la télévision nationale ne se dément pas. Pour preuve, le *Bye Bye 2012*, cette cérémonie télé de fin d'année qui réunit les gens du Québec devant leur télé au moment du changement de

calendrier cumule lors sa diffusion et de sa rediffusion plus de 4 millions de téléspectateurs (Voir Annexe I a), ce qui équivaut à la moitié de la population nationale de 8 millions de personnes ou si l'on préfère à autant sinon plus de téléspectateurs que les émissions les plus populaires du Canada dans son ensemble, pourtant quatre fois plus peuplé (Voir Annexe I b)<sup>1</sup>. À titre de comparaison, le *Super Bowl* aux États-Unis d'Amérique, autre événement télévisuel de début d'année, atteint le sommet de 110 millions de téléspectateurs lors de sa dernière édition (Deans 2012), ce qui ne représente au vrai que le tiers du public potentiel. Au Québec, les émissions télévisuelles nationales atteignent des cotes d'écoute semblables à répétition. Comme les compilations de la firme BBM le montrent semaine après semaine, il n'est pas rare que les émissions nationales des quatre chaînes généralistes francophones du Québec (SRC, TVA, V et TQ<sup>2</sup>) cumulent encore aujourd'hui des résultats d'environ deux millions de personnes, cela pour une population dont 80% est d'expression française ou 6,4 millions de personnes. Cette précision en entraîne une autre. Dans le cas du Québec, c'est de façon hebdomadaire que l'équivalent du *Super Bowl* rassemble le tiers de la population, le dimanche aussi, alors qu'il semble y régner une «fièvre du dimanche soir» (Barrette 2009). Ici, ce sont *Tout le monde en parle*, *Star Académie*, *Le Banquier* ou *On connaît la chanson* qui suscitent la contagion. En clair, alors que la réception télévisuelle rétrécit en de nombreux pays sous le coup d'une offre qui se multiplie, d'écrans qui s'additionnent et d'habitudes qui se diversifient, la télévision du Québec semble représenter un îlot qui résiste à la vague numérique.

---

<sup>1</sup> Les disparités sont telles que la firme BBM publie deux tableaux : Canada (anglais), Québec (français).

<sup>2</sup> SRC : *Société Radio-Canada*. TVA : chaîne privée. V : chaîne privée. TQ : *Télé-Québec*.



La télévision québécoise n'est pas que populaire. La fiction télévisuelle<sup>3</sup> québécoise en particulier possède une originalité, voire une qualité, reconnue à l'échelon international. D'une part, elle exporte ses formats ou ses émissions. Ainsi, *Un gars, une fille* (Guy A. Lepage et Sylvain Roy 1997-2003)<sup>4</sup> a été l'objet de remakes dans une vingtaine de pays, de l'Allemagne à l'Ukraine, en passant par la France. *Minuit, le soir* (Podz 2005-2007) a été diffusée sur la chaîne Ciné Cinéma Culte à l'automne 2007 et *C.A.* (Nicolas Monette et Podz 2006-2010) a été offerte sur Orange à l'été 2009. *Les Bougon, c'est aussi cela la vie !* (Louis Bolduc, Alain Desrochers et Podz 2004-2006) a été l'objet d'un remake sur M6 en 2008 et *Les Invincibles* (Jean-François Rivard 2005-2009) a été adaptée pour *Arte* en 2010. D'autre part, la fiction télévisuelle québécoise se distingue aussi dans les compétitions internationales. En 2009, *Les Lavigreur, la vraie histoire* (Sylvain Archambault 2008) reçoit notamment le *FIPA d'argent* à Biarritz (France) et le *Rose d'or* à Lucerne (Suisse). De façon encore plus significative, depuis la première édition du Festival *Séries Mania* qui se déroule à Paris, une fiction télévisuelle du Québec est sélectionnée à chaque année dans la section «Séries du monde». Il s'agit jusqu'ici d'*Aveux* (Claude Desrosiers 2009), de *Musée Éden* (Alain Desrochers 2010), de *19-2* (Podz 2011-...) et d'*Apparences* (Francis Leclerc 2012). *Unité 9* (Jean-Philippe Duval et Louis Bolduc 2012-...) pourrait les suivre.

---

<sup>3</sup> Nous retenons l'expression avancée par François Jost ([2005] 2009, p. 106-122) de préférence à *série télé* communément admise, en raison de son caractère englobant. Nous discuterons les divers genres *culturels* qui la composent, du point de vue du Québec, au chapitre 4.

<sup>4</sup> Le protocole relatif à une fiction télévisuelle soulève une problématique d'ordre méthodologique qui atteint à l'épistémologique: qui est l'*auteur* d'une fiction télévisuelle ? Alors que les études cinématographiques conviennent depuis des dizaines d'années que l'*auteur* doit être attribuée au réalisateur, sans mésestimer l'apport des artisans, ni sous-estimer le rôle du producteur, les études télévisuelles soupèsent trois conceptions : «authorship by origination», «authorship by responsibility» et «authorship by management» (Mittell 2012). S'agissant de la fiction télévisuelle québécoise, alors qu'il est d'usage de considérer que l'*auteur* d'une fiction *téléroman* est le scénariste, nous avons plutôt retenu la conception des études cinématographiques, notamment en raison de la perspective esthétique adoptée : le ou les réalisateur(s) est (sont) mis en lumière.

De surcroît, la télévision au Québec participe de plain-pied à l’imaginaire de sa société, de ses débuts jusqu’à aujourd’hui. Pour Jean-Pierre Desaulniers (1996), alors professeur à l’UQÀM, elle a accompagné le développement du Québec depuis la Révolution tranquille. Pour Florian Sauvageau, alors professeur à l’Université Laval, elle a «certainement accéléré» la mutation du Canada français en Québec (Robert 2002, p. 27). Pour Marcel Rioux, alors professeur à l’Université de Montréal, elle «a provoqué un effet irrésistible sur la société québécoise qu’elle a brusquement plongé dans un monde aux cent mille facettes» (1974, p. 56). Pour Guy Fournier, alors artisan de la télévision, «au Québec la télévision a fait bien plus encore. Elle a fait plus que partout ailleurs.» (Croteau 1993, p. IX) Comme il le précise, l’impact de la télévision au Québec a été singulièrement significatif:

Chez nous, la télé nous a littéralement «fabriqué» une «culture instantanée» (p. IX) [...] Pour tous ceux qui appartiennent à des nations dont le patrimoine et la culture remontent à quelques siècles, pour des Français, des Allemands ou des Britanniques, par exemple, il peut sembler invraisemblable d’entendre que la télévision ait été le détonateur d’une véritable révolution sociale et culturelle [...]. Avant la télévision, il n’y avait pas de culture au Québec. Il y avait du folklore et c’est bien différent. (p. X) [...] La télévision n’est pas la conséquence de la Révolution tranquille. Elle l’a précédée et amorcée. [...]

Pour un autre artisan, Pierre Gauvreau, la télévision québécoise a eu au vrai un rôle décisif: «La société canadienne-française, c’est à peine si on l’entendrait parler s’il n’y avait pas eu la télévision. Sans ce type de communication visuelle, nous aurions à toutes fins pratiques disparu.» (Désautels 1997, p. 82) Pour d’autres encore, et on l’a vu ils sont nombreux au quotidien, en offrant des représentations audiovisuelles propres à l’imaginaire national au domicile, la télé au Québec se retrouve au cœur des préoccupations. Elle est *du* Québec.

En substance, la télévision au Québec est populaire, reconnue, récompensée et importante. Nous serions donc en droit d'attendre une littérature à son sujet aussi riche que diversifiée. Malheureusement, il faut faire le constat sans fard: les publications à son égard sont rares. Contrairement au cinéma national, il n'y a pas d'ouvrage de référence, tel une *Histoire de la télévision au Québec*, ni d'étude telle une *Aventure de la fiction télévisuelle québécoise*. Le dernier ouvrage qui embrasse la fiction télévisuelle nationale dans son ensemble est *De La Famille Plouffe à La Petite vie* (Desaulniers 1996) ; en revanche, il a plus de quinze ans et s'avère un catalogue d'exposition d'une centaine de pages. Depuis, nous pouvons compter sur une dizaine d'ouvrages, les uns centrés sur la scénarisation (Fournier 1998, Victor-Lévy Beaulieu 2004), *La Petite Vie* (Nevert 2000) ou *Star-Académie* (Desaulniers 2004) et les autres qui envisagent le *téléromanescque* au sein d'ensembles sous l'angle de l'américanisation du Québec (Sauvageau dir. 1999), des médias québécois (Raboy 2000), de la spécificité du Québec (Grescoe 2002), de la francophonie (Guilbert 2002), de la sérialité (Aubry 2006) ou de l'évolution de la conscience politique au Québec (Monière et Sauvageau 2012), mais c'est tout. Nous pouvons aussi nous appuyer sur des recherches, qui ont accompagné ou prolongé l'ouvrage de Jean-Pierre Desaulniers (Nguyen-Duy 1996a, 1996b, 1996c, 1996d ; Dave Atkinson et *al.* (1998)), mais ces travaux sont ciblés et leurs tirages, souvent épuisés. Nous pouvons nous adosser à des dizaines recherches (voir la liste à l'Annexe II), mais aucun mémoire n'a été publié et une seule thèse l'a été (Aubry 2006). De surcroît, nous pouvons nous épauler de centaine d'articles, mais, à l'évidence, ils sont éparpillés. Il faut donc le constater: la recherche relative à la fiction télévisuelle québécoise relève du parcellaire, du confidentiel ou des deux. Et savoir conclure: elle s'avère lacunaire.

La revue de la littérature paraît plus sombre encore, lorsque dressée du point de vue de l'historiographie. Dans la thèse de doctorat la plus récente qui concerne frontalement la fiction télévisuelle nationale, un chercheur, délaissant les mots mesurés, se montre cinglant. Il importe de reproduire intégralement des pans de son réquisitoire pour prendre acte des lacunes de la littérature relative à la télévision nationale, et de ses tenants.

Aucun historien n'a entrepris une histoire de la télévision semblable à celle que Paul Rutheford [1990] faisait paraître il y a une quinzaine d'années. Aucune des principales synthèses de l'histoire du Québec n'accorde à la télévision l'importance qui devrait peut-être lui revenir. Personne, chez les historiens, ne s'est encore penché sur le contenu d'un demi-siècle de fiction sérielle. Et à l'exception louable de la petite synthèse de Jean-Pierre Desaulniers et, dans une moindre mesure, de quelques travaux de Gérard Laurence, aucun spécialiste de la télévision ou de la fiction sérielle n'a abordé ces objets dans une perspective historique. [...] Personne non plus, parmi les historiens ou au sein de d'autres communautés universitaires, n'a réellement envisagé les contenus de la fiction sérielle sous l'angle des archétypes identitaires véhiculés, de la mémoire vivante, c'est-à-dire en constant renouvellement. [...] Par-delà l'opinion négative que beaucoup d'intellectuels entretiennent au sujet du petit écran en général, la primauté que les praticiens de l'histoire savante ont traditionnellement accordée aux sources écrites [...] constitue un motif additionnel de leur attitude. Cela étant dit, leur refus aveugle de s'interroger sur l'importance historique de la télévision et de ses programmes dans le Québec des cinquante dernières années, jumelé à leur ignorance volontaire et systématique de possibles influences sur la conscience historique induites par la fiction sérielle est franchement désolant. [...] L'absence de travaux d'historiens sur ces questions constitue, selon nous, une lacune non négligeable. (Demers 2005, p. 25-26)<sup>5</sup>

Pendant que la télévision du Québec persiste et signe, et que la fiction télévisuelle nationale est applaudie et saluée, le silence intellectuel perdure.

---

<sup>5</sup> Le chercheur s'intéresse par la suite à la fiction télé *Les Filles de Caleb* (Beaudin 1990-1991). Depuis deux thèses considèrent des fictions télévisuelles québécoises. Un chercheur (Alaoui 2007) s'intéresse aux sites internet de cinq fictions télévisuelles nationales dans une approche *idéaltypique*. Une autre chercheuse (Lalancette 2009) retient *Bunker le cirque* (Pierre Houle 2002) aux côtés des fusions municipales (2001) et de la montée de Mario Dumont ((ADQ) dans la faveur populaire (2002-2003) pour étudier le fonctionnement des représentations sociales dans un contexte de *spectacularisation*. Malgré le lourd constat épistémologique dressé par Frédéric Demers, ces recherches éludent l'étude de l'évolution de la fiction télévisuelle nationale.

La thèse rompt le silence au sujet de la fiction télévisuelle québécoise comme aventure. Elle répond à l'appel de Frédéric Demers: elle l'envisage dans une perspective historique. Pour y parvenir, elle met de l'avant un nouveau modèle théorique, puis le confronte au corpus national. Elle est formée en conformité de deux parties: la théorie ; l'application. La première vise à contribuer aux études télévisuelles; la seconde, qui s'appuie à la précédente, vise à éclairer l'évolution esthétique de la fiction télévisuelle québécoise.

\*

La thèse a pour visée de contribuer à l'avancement des savoirs en études télévisuelles par l'étude de leur angle aveugle jusqu'ici: l'esthétique télévisuelle. Il faut en convenir, si le cinéma a davantage été étudié en tant qu'art, la télévision l'a plutôt été en tant que média. Cela n'a pas été sans entraîner un effet épistémologique: la perspective sociologique a dominé le champ de savoir. La télévision a été envisagée pendant longtemps en tant que *social and cultural force* (Adler 1981) ou en tant que « lien social par excellence de la démocratie de masse » (Wolton 1990, quatrième de couverture). L'effet épistémologique a été à double tranchant : les modes de discours de la télévision ont été laissés dans l'ombre. Deux chercheurs anglophones sont plus directs dans un appel de contribution récent :

The question of how television operates on a stylistic level has been critically **underexplored**, despite being fundamental to our viewing experience. [...] Although Film Studies has successfully (re)turned attention to matters of style and interpretation, its sibling discipline has left the territory **uncharted** - until now. (Jacobs and Peacock 2011) [Gras dans la thèse. Dorénavant : GDLT]<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Quoique le propos des deux chercheurs ne fasse état que du secteur inexploré qu'est l'étude stylistique en études télévisuelles, l'appel de contribution indique que la publication doit avoir pour titre : *Global Television Aesthetic and Style*. Nous discuterons au chapitre 3 les distinctions entre esthétique et style.

Une chercheure française confirme de son côté par ricochet le défaut à penser l'esthétique télévisuelle à la fin de l'introduction d'un livre qui fait le point sur la série télévisée:

Tout n'est pas dit dans ces quelques pages [...] Il manque certainement [...], une analyse de l'esthétique télévisuelle (de l'image, du son et du montage) [...].  
(Sepulchre 2011, p. 8)

La thèse vise à combler le manque à penser la télévision d'un point de vue esthétique en avançant une nouvelle conception du dispositif de la télévision et, dans la foulée, en proposant une nouvelle conceptualisation des régimes esthétiques de la fiction télévisuelle. Elle s'appuie sur une observation<sup>7</sup>. Il est d'usage au Québec d'employer une expression *a priori* impropre, qui dénote, croyons-nous, de la sagesse populaire: *écouter la télé*<sup>8</sup>. Il s'agit du seul endroit, à notre connaissance, à avoir recours à la formule. Ailleurs, il est d'usage de dire *to watch TV* (en anglais), *guardare la TV* (en italien), *ver la TV* (en espagnol) ou *regarder la télé* (en France). Où réside la sagesse populaire ? En ceci, qu'au Québec, l'idée que la télé s'adresse d'abord à l'ouïe n'est pas une notion surprenante. Elle semble même plutôt aller de soi. Ici, la télé est perçue par tous comme étant une «radio illustrée», comme l'a déjà dit Welles, et cela sans intention péjorative, ainsi que le note un chercheur.

Assigner à la télévision d'être de la radio illustrée, ce n'est pas la stigmatiser, c'est au contraire, lui faire compliment de donner la parole aux gens et de montrer, grâce à l'image, que ce sont bien eux qui parlent puisqu'ils sont réellement présents devant nos yeux. (Ungaro 2003, p. 24).

---

<sup>7</sup> Elle prolonge aussi un ouvrage à tirage limité (Picard [2009] 2010) destiné aux étudiants non gradués des maisons d'enseignement supérieur du Québec qui, dans les circonstances, lui sert d'avant-projet.

<sup>8</sup> La formule n'est ni vieillotte, ni marginale. Nous la retrouvons dans un ouvrage savant récent: «En 2004, j'ai passé un mois à Paris, et tous les soirs, j'écoutais à TF1, *La ferme des célébrités*» (Lafrance 2009, p. 12)

La prépondérance de la parole sur les images à la télévision peut certes étonner. Pourtant, dans le premier paragraphe de son essai intitulé *Télévision*, un chercheur français avoue entretenir un relatif inconfort face à l'idée voulant que l'on puisse *regarder la télévision* :

Regarder la télé ? Ça paraît difficile. On ne voit pas grand chose, l'image ne dit rien. Par contre, ça parle beaucoup. La télé a horreur du silence. Regarder la télé est une expression impropre ; il faudrait dire : écouter. Mais c'est encore inexact. En fait, on y voit des gens parler : on regarde la parole. (Breton 2005, p. 17)

Au vrai, si l'expression paraît impropre et le dispositif qu'elle implique paraît suspect, il n'en demeure que le mot auquel les cercles académiques ont recours pour désigner le domaine notamment en France et par conséquent pour évoquer son dispositif est limpide: *audiovisuel*. La construction du mot est lumineuse. À la télé, l'audio prime, semble-t-il<sup>9</sup>. Par ailleurs, il faut en convenir un autre dispositif de télévision s'est imposé récemment. L'expansion de la télé à haute définition (HD), qui s'accompagne du format cinéma (16:9), ainsi que l'extension de systèmes sonores qualifiés de *cinéma maison* (*home cinema* en France), cela sans oublier le visionnement des séries télévisées sur DVD ou via la VSD en rafale et sans publicité, ont bouleversé l'horizon d'attente des uns et de création des autres. La télévision se présente de plus en plus souvent sous la forme d'une *cinématisation*.

Plus généralement, la concurrence pousse toutes les séries à se démarquer visuellement en utilisant les techniques de tournage les plus avancées (maquettes, grues, extérieurs et écrans verts) ; le magazine *Variety* parle d'une «cinématisation du petit écran» (Buxton 2010, p. 64).

---

<sup>9</sup> Un chercheur avance plutôt : «La télévision est davantage tributaire de la photographie que du cinéma» (Desaulniers 1982, p. 17) En revanche, son argumentaire contredit l'assertion. Il signale par la suite : «les gens consacrent beaucoup de temps à l'audition de la télévision», «toute décision de l'écouter est délibérée», «tout geste d'écoute» (p. 28). Il évoque aussi les «cotes d'écoute» (p. 29), des «millions d'auditeurs» (p. 32), «la relation d'audition de la télévision (p. 34), etc.

La thèse lie les deux idées et avance l'hypothèse générale d'une mutation du dispositif de la télévision de la *télé-audition* à la *télé-vision*. Elle relie les expressions du Québec et de partout ailleurs en une suite logique: si le public *écoutait* la télé, et l'écoute encore souvent, il la *regarde* sur certaines chaînes, au sein de certaines fictions, voire de certaines scènes. Elle soumet également l'hypothèse particulière que la mutation du dispositif de la télé entraîne une évolution de ses régimes esthétiques de la *télé-oralité* à la *télé-visualité*. En substance, dans le parcours d'un appareil qui interpelle l'oreille à un autre qui sollicite la vue, la thèse fait valoir que la fiction télé évolue de la prépondérance de l'oralité à la primauté de la visualité<sup>10</sup>; plus précisément, elle avance que l'évolution esthétique de la fiction télé se développe en trois degrés d'expression<sup>11</sup>, du *degré zéro* comme disait Roland Barthes (1953) au *second degré* comme dit Gérard Genette (1982) en passant par le premier degré, un amalgame transitionnel. Ces degrés, dont l'idée est repérée dans un ouvrage de François Jost (2007, p. 29-34), et qui relèvent d'attitudes cognitives pour parler comme le chercheur (Jost [1998] 2005, p. 46-58), créent un continuum esthétique. La thèse fait valoir que la fiction télé refait de la sorte le trajet de la monstration (Gaudreault [1988]1999) à l'énonciation (Metz 1991) selon une logique qui lui est propre. Elle avance dans la foulée que le petit écran *remédiatise*, comme disent deux chercheurs (Bolter et Grusin 1999), l'itinéraire du grand écran, environ un demi-siècle plus tard<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> La recherche doctorale poursuit sous cet angle les travaux de son directeur sur l'oralité (Lacasse 2000, Lacasse et al. 2009, Lacasse et al. 2012, Lacasse et Picard 2013, Lacasse et Picard *À paraître*).

<sup>11</sup> Pour dissiper tout malentendu entourant la locution consacrée de *degré d'écriture*, qui peut donner à penser, à tort, que la notion est liée à la scénarisation ou qu'elle est reliée au sens exact qu'elle revêt en études littéraires, nous employons celle de *degré d'expression*. Nous y reviendrons chapitre 3.

<sup>12</sup> André Bazin écrit en 1953 de façon prophétique: «Comme le film, la T.V. devra passer par les stades de croissance qui vont des vagissements primitifs à l'âge adulte.» (Propos cités dans Delavaud 1999, p. 41)



Éclairons les trois degrés d'expression de la fiction télévisuelle dans leurs grandes lignes. Prolongeant le travail de Jeremy Butler (2010, p. 53) voulant que les «images are constructed to illustrate the words, rather than vice-versa» dans le *soap opera*, la thèse avance que le degré zéro de la fiction télévisuelle accorde la primauté à l'oralité et nomme ce régime la *télé-oralité*. Appuyée notamment par l'ouvrage phare de David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson (1985) sur le cinéma classique Hollywood à l'effet que celui-ci a pour trait de concilier les contraires, elle fait valoir qu'entre les deux régimes polaires, le premier degré est un mélange ambivalent et nomme ce régime la *télé-dualité*. Adossée à l'ouvrage phare de Gérard Genette (1982, p. 13) voulant que le texte au second degré soit «un texte dérivé d'un texte préexistant», à celui de Christian Metz (1991, p. 19-20), voulant que l'énonciation se révèle aux «constructions réflexives», qui portent en elles «gravées quelques indications d'*une autre nature*» (Italiques dans le texte ; dorénavant IDLT) et à celui de Jeremy Butler (2010, p. 216) à l'effet que la *sitcom* récente offre des plages de «silence», elle propose que le second degré valorise la visualité énonciative et nomme ce régime la *télé-visualité*<sup>13</sup>. Elle suggère également que cette évolution esthétique en trois degrés d'expression rejoint les trois âges de la télévision mis de l'avant par des chercheurs européens (Missika 2006 ; Tous Rovirosa 2009)<sup>14</sup> ainsi qu'anglo-américains (Ellis 2000, Edgerton 2007, Lotz 2007 et Urrichio 2009). Les trois ères de la télévision contextualisent les trois degrés d'expression et confèrent un surcroît d'intérêt à l'avancée.

---

<sup>13</sup> Le concept est à la fois semblable et différent de celui de *Televisuality* (Caldwell 1995). Il désigne en effet le surplus d'expressivité de certaines fictions télévisuelles, mais ne concerne pas celles du 2<sup>nd</sup> *Golden Age* (Thompson 1996), plutôt celles du 3<sup>rd</sup> *Golden Age* (Perez-Gomez 2011). Nous y reviendrons au chapitre 3.

<sup>14</sup> Ces chercheurs prolongent des travaux préalables (Éco 1984 ; Casetti et Odin 1991), qui considéraient deux âges de la télévision en raison de l'évolution du média jusqu'alors. Par ailleurs, un chercheur québécois (Lafrance 2009, p. 15-33) discute aussi les «trois ères de la télévision» Nous y reviendrons au chapitre 3.

En substance, afin de penser l'évolution esthétique de la fiction télévisuelle, la thèse avance une hypothèse et une méthode nouvelles. Le parcours de sa première partie sera donc *étapiste*. Il se déploiera en quatre chapitres. D'abord, il s'agira de *(Re)penser la télévision*. Ensuite, il faudra mettre en relief les *Dispositifs de la télévision*. Par la suite, il conviendra d'éclairer les *Degrés d'expression de télévision*. Enfin, il sera de mise d'élucider des *Genres culturels de la fiction télévisuelle*. Ce dernier chapitre conclura la première partie et ouvrira sur la deuxième partie de la thèse. En somme, le parcours de la première partie de la thèse sera épistémologique. Ceci dit, comme son sous-titre l'énonce, la thèse vise aussi à éclairer l'évolution esthétique de la fiction télévisuelle québécoise. Pour y parvenir, elle s'appuiera aux avancées de la première partie pour les appliquer au corpus national en seconde partie. Elle procédera également de façon *étapiste* par le biais de quatre chapitres. La seconde partie consacrera un chapitre au degré zéro d'expression, deux, au premier degré et un dernier, au second degré d'expression de la fiction télévisuelle nationale<sup>15</sup>. Cela dit, pour s'expliquer l'aventure *téléromanesque*<sup>16</sup>, du point de vue esthétique, il faut considérer dès à présent les résultats de la recherche. En effet, si la première partie de la thèse nécessite en introduction un éclairage de ses tenants, pour bien l'appréhender, la deuxième partie requiert une mise en relief de ses aboutissants, pour bien la saisir. Ainsi, le chemin réflexif qui mène de l'introduction à la conclusion permet d'accompagner le développement de l'argumentaire en pleine connaissance des causes et des conséquences.

---

<sup>15</sup> Soulignons qu'André Gaudreault ([1988] 1999, p. 110), dans le cadre de l'élaboration du *système du récit filmique*, fait remarquer que Platon considérait que toute œuvre d'art est «éloignée du réel de trois degrés».

<sup>16</sup> Nous utilisons le mot mis en relief par Véronique Nguyen-Duy (1995) pour distinguer le genre télévisuel de nature culturelle propre au Québec (*téléromanesque*) et son régime esthétique de degré zéro (*téléroman*).

Pour l'essentiel, la thèse fait valoir en bout de piste que l'aventure *téléromanesque* procède du *téléroman* (1953-1986) à la *sérietélé* (2004-...) en passant par la *téléserie* (1986-2004)<sup>17</sup> et une trilogie épistémique (1993-2003)<sup>18</sup>. Chacune des étapes de l'argument donnera cours à un chapitre. Considérons les résultats succinctement, successivement. La première étape de l'évolution esthétique de la fiction télévisuelle nationale est la période où le *téléroman* naît avec *La Famille Plouffe* (1953) et domine jusqu'à 1986. Elle prend la forme d'une radio mise en images de façon élémentaire et donne vie à une esthétique télévisuelle de degré zéro. La période s'étend sur trente-trois ans, malgré l'enfermement en studios, parce que, si la visualité demeure en retrait, l'oralité s'avère alors l'attrait. En d'autres mots, les images sont contraintes, afin que les langues soient affranchies. La deuxième étape de l'aventure *téléromanesque* tient du premier degré d'expression. Elle revêt deux formes simultanées. D'une part, avec *Lance et compte* en 1986, la fiction télévisuelle nationale sort des studios, s'aligne sur le cinéma à l'américaine, promeut la vision états-unienne et se transforme en *téléserie*. La *téléserie* offre ainsi une forte adéquation du fond et de la forme. Cette mutation accompagne en fait une redéfinition du paysage télévisuel. Jusqu'alors deux chaînes généralistes (SRC et TVA) se partagent l'auditoire. 1986 marque l'arrivée de TQS (un clone implicite de Fox) et M+ (un clone explicite de MTV). La *téléserie* est une riposte. Elle se développe sur trois décennies, sous trois tendances : à l'américaine, historique, et «sociétale» (Desaulniers 1996, p. 57). La *téléserie* est aussi ambivalente que multiple.

---

<sup>17</sup> Les mots *téléroman* et *téléserie* sont employés couramment au Québec pour désigner des formes distinctes de l'aventure *téléromanesque*. Nous les définirons avec précision en deuxième partie. Le mot *sérietélé* est un néologisme que nous avançons, afin de doter la langue de trois mots pour autant de degrés d'expression.

<sup>18</sup> Bien que les trois régimes esthétiques que sont le *téléroman*, la *téléserie-trilogie épistémique* et la *sérietélé* s'avèrent chacun dominant à une époque, il n'en demeure qu'ils ne disparaissent pas pour autant par la suite. Au contraire, ils s'accumulent le long du trajet. Aujourd'hui, les trois régimes esthétiques coexistent.

D'autre part, une trilogie épistémique redistribue les cartes. À l'instar des trois *series* de la chaîne HBO en S, *Sex in The City* (Darren Star 1998-2004)<sup>19</sup>, *The Sopranos* (David Chase 1999-2007) et *Six Feet Under* (Alan Ball 2001-2005), trois fictions télévisuelles pavent la voie à l'avènement de la *Quality TV* (McCabe et Akass 2007) au Québec. Elles forment une Nouvelle vague. *La Petite vie* (Pierre Séguin 1993-1998) fait exploser les conventions. *Un gars, une fille* (Guy A. Lepage et Sylvain Roy 1997-2003) montre le quotidien de la guerre des sexes sous un regard tendre et acéré. *La Vie, la vie* (Patrice Sauvé 2001-2002) achève la courtepoinTE en télescopant les temporalités. En somme, alors que la *télé-série* informe que la fiction télévisuelle nationale peut être réalisée comme le cinéma américain, la *trilogie* épistémique affirme parallèlement qu'elle peut l'être comme le cinéma européen. Les deux oscillent entre les *deux têtes à Papineau* (Godbout 1991) de la nation<sup>20</sup>. La troisième étape de l'aventure *téléromanescque* représente l'accès de la fiction télévisuelle nationale au second degré. Depuis 2004, le *téléromanescque* mue: de *téléroman*, il devient *sérietélé*. Le voyage de la particule *télé* de préfixe en suffixe, et le changement du référent, de *roman* à *série*, traduit l'inversion des priorités. D'un degré zéro, où les paroles prévalent, la fiction télévisuelle québécoise accède dans la foulée de son 50<sup>e</sup> anniversaire au second degré, où les images prédominent. Du coup, la *sérietélé* atteint à l'énonciation et à l'*auteurielité*. Elle participe de plain-pied au *Third Golden Age of Television* (Perez-Gomez 2011).

---

<sup>19</sup> Le protocole en ce qui concerne les *series* est tributaire des spécificités du paysage audiovisuel étatsunien. À la suite de Michael Z. Newman et Elana Levine (2011, p. 38-58) qui considèrent «The Showrunner as Auteur», nous retenons que, pour la fiction télé étatsunienne, l'auteur est le *showrunner*. En d'autres mots, Il y a là *authorship by management* pour parler comme Mittell. L'*auteurielité* y échoit au producteur-créateur.

<sup>20</sup> Dans le roman, le héros possède deux têtes: Charles, qui «saxonne», et François, qui a un côté «gaulois».

Afin d'optimiser l'application de l'hypothèse, la thèse retiendra vingt-cinq fictions télévisuelles nationales formant un ensemble agencé de façon rythmique: huit *téléromans*, trois binômes *téléseriels* et une trilogie épistémique, ainsi que huit *sériétés*. Le tableau ci-dessous énonce les fictions télévisuelles nationales de degré zéro et de second degré choisies pour leur exemplarité et éclaire les mises en relation induites.

<b>Tableau I</b>	
<b><i>Téléromans et sériétés étudiés en deuxième partie</i></b>	
<b><i>Téléromans</i></b>	<b><i>Sériétés</i></b>
<i>La Famille Plouffe</i> (1953-1959)	<i>Les Bougon, c'est aussi cela la vie !</i> <sup>21</sup> (2004-2006)
<i>Le Survenant</i> (1954-1960)	<i>Aveux</i> <sup>22</sup> (2009)
<i>Les belles histoires des Pays-d'en-Haut</i> (1956-1970)	<i>Musée Eden</i> <sup>23</sup> (2010)
<i>Rue des Pignons</i> (1966-1977)	<i>19-2</i> <sup>24</sup> (2011)
<i>Quelle famille !</i> (1969-1974)	<i>Les Invincibles</i> (2005-2009)
<i>Jamais deux sans toi</i> (1977-1980)	<i>C.A.</i> <sup>25</sup> (2006-2010)
<i>Le temps d'une paix</i> (1980-1986)	<i>Nos étés</i> (2005-2008)
<i>Terre humaine</i> (1978-1984)	<i>Les Lavigueur, la vraie histoire</i> (2009)

<sup>21</sup> La comparaison des deux fictions télévisuelles nationales qui figurent sur le rang a fait l'objet d'une communication au 10<sup>e</sup> congrès de l' AISV: «Two Degrees of Separation or The Dilemma of Orality And Visuality In Québec TV drama» (Université de Buenos Aires, Septembre 2012)

<sup>22</sup> La comparaison des deux fictions télévisuelles nationales qui figurent sur le rang fera l'objet d'un article : «Du degré zéro au second degré dans la fiction télévisuelle québécoise» dans la revue *CiNéMAS* (2013).

<sup>23</sup> La comparaison des deux fictions télévisuelles nationales qui figurent sur le rang a fait l'objet d'une communication au 13<sup>e</sup> colloque des étudiants gradués de la FSAC/ACÉC : «From Orality To Visuality : The Case Study of The Québec TV's Fiction» (York University, Février 2011)

<sup>24</sup> La comparaison des deux fictions télévisuelles nationales qui figurent sur le rang a fait l'objet d'une communication au congrès de la FSAC/ACÉC, édition 2012 : «From *Rue des Pignons* to *19-2* : A Tale of Two Degrees» (Sir Wilfrid Laurier University-Waterloo University, Juin 2012)

<sup>25</sup> La comparaison des deux fictions télévisuelles nationales qui figurent sur le rang a fait l'objet d'une communication au 80<sup>e</sup> congrès annuel de l'ACFAS : «De *Jamais deux sans toi* à *C.A.* ou quand la guerre des sexes mue de l'Audiovision à la Cinématisation » (Montréal, Mai 2012)

En ce qui concerne les deux variations parallèles de la fiction télévisuelle nationale de premier degré, le choix s'impose de lui-même, en raison de l'exemplarité des objets et de leur accessibilité. Le tableau ci-dessous énonce les mises en relation qui seront déduites.

<b>Tableau II</b>	
<b><i>Téléseries et trilogie épistémique étudiées en deuxième partie</i></b>	
<b><i>Téléserie</i></b>	<b><i>Trilogie épistémique</i></b>
<i>Lance et compte</i> (1986-...) & <i>Scoop</i> (1992-1995)	<i>La Petite vie</i> (1993-1998)
<i>Les Filles de Caleb</i> (1990-1991) & <i>Blanche</i> (1993)	<i>Un gars, une fille</i> (1997-2003)
<i>Omertà I, II et III</i> (1996-1999) <i>Fortier (1, 2, 3, 4 et 5)</i> (2000-2004) <sup>26</sup>	<i>La Vie, la vie</i> (2001-2002)

En guise d'aperçu des résultats, mettons en relief ici deux des fictions télévisuelles précitées: *Le Survenant* (Denys Gagnon, Maurice Leroux et Jo Martin 1954-1960) et *Aveux* (Claude Desrosiers 2009). Ces deux fictions télé mettent en lumière une traversée duelle: le trajet de l'oralité à la visualité sur six décennies se double d'une quête de la temporalité. Or, on sait, depuis les travaux de Gilles Deleuze (1983, 1985), que la temporalité s'avère un marqueur important de l'avènement de la modernité au cinéma. Les deux fictions télévisuelles laissent ainsi penser que l'évolution de la *télé-oralité* à la *télé-visualité* marque peut-être aussi un trajet des débuts du média à sa modernité. Des chercheurs discutent ainsi récemment de l'avènement depuis le nouveau millénaire d'une *Quality TV* (Mc Cabe et Akass 2007) et d'un *Age d'or des series* (Joyard 2003 ; Pichard 2011). La thèse considère que l'aventure *téléromanesque* atteint au diapason ce qu'elle nomme l'*Age d'art*.

<sup>26</sup> Le binôme «sociétal» (Desaulniers 1996, p. 57) *Deux frères* (TVA 1999-2001) et *Tabou* (TVA 2002-2003) aurait certes été préférable, mais les deux *téléseries* demeurent inaccessibles, tant en DVD qu'enVSD.

Bouclons l'ouverture par une discussion méta-critique des apports scientifiques de la thèse. Après avoir présenté le contexte de la thèse, puis son texte, précisons l'intertexte savant auquel elle participe. Concentrons l'attention sur les deux principales avancées de la thèse. Envisageons l'hypothèse. Dans la première partie, considérant que l'expression québécoise *écouter la télé* dénote de la sagesse populaire, la thèse s'engage dans le chantier: *(re)penser* la télévision, du point de vue de l'angle aveugle qu'est l'approche esthétique. Cela l'amène à cartographier le territoire et à baliser l'axe temporel du média. Plus précisément, d'une part, la thèse fait valoir que la télévision sollicite, tant dans le temps du média, que dans celui de nos soirées, d'abord une *écoute*. Le plus souvent, la télévision d'antan suscite de la *télé-audition* et celle du début de nos soirées, de la *télé-oralité* (informations télévisées, jeux télévisés, *sitcoms*). Elle prolonge en cela des propositions avancées par des chercheurs français, notamment par Michel Chion ([1990] 2005), Pierre Sorlin (2005), Philippe Breton (2005), Alain Bourges (2008) et Vincent Colonna (2010), pouvant être subsumées par une expression avancée par François Jost ([2005] 2009, p. 25), à savoir que la télé des débuts prend la forme d'une «parole télé-visée». La thèse s'en distingue par le fait que celles-là sont présentées sans intention d'en tirer la sève, sans doute en raison du sens commun voulant qu'en français l'on *regarde* la télé. Elle fait plutôt de l'audition de la télévision le socle de la réflexion. Elle prolonge aussi une avancée du chercheur britannique John Ellis ([1982] 1992, p. 129) énoncée sans détour : «The image is the central reference in cinema. But for TV, sound has a more centrally defining role». Cette avancée n'a pas connu d'échos en anglais, sans doute pour la même raison: en anglais, il est d'usage de dire *watching TV*. La thèse inscrit ces diverses avancées isolées dans un modèle théorique.

D'autre part, suivant la tradition *hégélienne*, la thèse fait de son antithèse, une synthèse. Elle ajoute que le sens commun s'applique plein feux actuellement. Elle fait valoir que la télé suscite ensuite une *vision*, tant dans le temps du média que dans celui de nos soirées. La télé d'aujourd'hui, notamment sa fiction, aussi bien de haute définition que de qualité, prend le relief d'une *télé-vision* et celle de nos fins de soirée, la forme d'une *télé-visualité*. La thèse prolonge en cela les avancées récentes des chercheurs français à l'égard de la série télévisée américaine, soit pour l'avant-dernière année: Nils C. Ahl et Benjamin Fau (2011), Charlotte Blum (2011), François Jost (2011), Sarah Sepulchre (2011), Pierre Sérurier et *al.* (2011). La thèse s'en distingue par le fait que celles-là sont présentées souvent sans historiographie. Ici, la fiction télévisuelle récente est inscrite dans une perspective d'abord épistémologique, puis heuristique. La thèse poursuit en cela aussi l'ouvrage du chercheur John Ellis (2000), qui fait des trois âges de la télé un système fort, comme en témoignent, ensuite, pour se limiter à une année, les travaux des chercheurs Gary R. Edgerton (2007) et Amanda Lotz (2007). Elle trace un pont entre les trois âges de la télévision et les trois degrés d'expression de la fiction télévisuelle. Dans la foulée, elle offre une percée. Appuyée aux travaux de Gilles Deleuze (1985) et de Youssef Ishaghpour (1982) s'agissant de l'accès du cinéma à la modernité, elle fait valoir que la télé pour atteindre le moment opère également par un renversement sémiologique de la production de sens: la fiction télé progresse suivant un cheminement inversement symétrique à celui du cinéma ; alors que celui-ci a progressé d'abord du muet au parlant, celle-là chemine de l'oralité à la visualité. Les deux médias sont en rapport d'image l'un à l'autre, i.e. en tant que doubles inversés.



Dans la seconde partie, la thèse donne à saisir les trois degrés de l'expression dans la fiction télévisuelle québécoise en actes. Ne revenons pas sur les résultats de cette étude, mais sur l'intertexte savant dans lequel les trois degrés d'expression s'inscrivent. Ceux-ci forment la seconde avancée de la thèse: sa méthode. Il s'agit d'une contribution sous la forme d'un modèle en trois niveaux cognitifs, qui s'appliquent à la télévision, mais pas seulement. La thèse joint la tripartition mise en relief par André Gaudreault ([1988] 1999, p. 109-120) et celle mise en lumière par François Jost ([2005] 2009, p. 39-51 ; 2007, p. 21-34). Elle refait le trajet dessiné par Roland Barthes (1953) et Gérard Genette (1982), autrement. D'abord, elle donne à saisir le degré zéro de l'expression dans la foulée des recherches d'André Gaudreault ([1988] 1999, 2008, 2012) comme étant le régime de la *monstration*, qui, dans la fiction télévisuelle, à l'instar de l'ouvrage de Jeremy Butler (2010), *monstre la parole*. Ensuite, elle donne à comprendre le premier degré d'expression comme étant le régime de la *normalisation*, qui procède, suivant le travail de Robert B. Ray (1986) sur le cinéma de Hollywood, dans la fiction télé par la conciliation des contraires et la complémentarité des constituants (thématiques et stylistiques). Enfin, elle donne à s'expliquer le second degré comme étant, dans le sillon des écrits de Christian Metz (1991) et de François Jost (1992, [1996] 2005, 2007), le régime de l'*énonciation*, qui, dans la fiction télévisuelle, prend la forme d'une *visualité* atteignant à la subjectivité<sup>27</sup>. La thèse, en somme, donne à savoir que la fiction télévisuelle évolue de la monstration de l'oralité à l'énonciation par la visualité ou si l'on préfère en quelques mots du verbe *attractionnel* au visuel *auteuriel*.

---

<sup>27</sup> Ce modèle théorique, qui met de l'avant la conception selon laquelle deux dispositifs télévisuels sont scandés en trois régimes esthétiques, rappelle celui à «deux temps et trois vitesses» de deux chercheurs (Gaudreault et Marion 2006). Il s'en distingue, puisqu'il ne donne pas à penser une *double naissance* du média, pour parler comme les chercheurs, mais une *triple naissance*. Nous y reviendrons en conclusion.

Terminons l'introduction sur des réflexions métacognitives qui synthétisent ce qui précède et dressent le programme de ce qui suit. La thèse déploie un raisonnement en deux parties, qu'elle développe en trois moments, par le biais de quatre chapitres, en chaque occasion. Elle possède une table des matières tabulaire en miroir, que les deux tableaux dévoilent. Enfin, les deux parties, symétriques par leur construction, ne le sont pas par leur ampleur, afin de montrer, puis démontrer : la première compte environ 100 pages, la seconde, 200.

<b>Tableau III</b>		
<b>Schématisation tabulaire de la première partie</b>		
<b>De la <i>télé-oralité</i> à la <i>télé-visualité</i></b>		
Chapitre 1 <i>(Re)penser la télévision</i>	Chapitre 2 <i>Dispositifs de la télévision</i>	Chapitre 4 <i>Genres culturels de la fiction télévisuelle</i>
	Chapitre 3 <i>Degrés d'expression de la télévision</i>	

<b>Tableau IV</b>		
<b>Schématisation tabulaire de la deuxième partie</b>		
<b>... du <i>téléroman</i> à la <i>sérietélé</i></b>		
Chapitre 5 <i>Téléroman</i>	Chapitre 6 <i>Télesérie</i>	Chapitre 8 <i>Sérietélé</i>
	Chapitre 7 Trilogie épistémique	

## **Première partie**

**De la *télé-oralité* à la *télé-visualité***

## Chapitre 1 : (Re)penser la télévision

La fiction télévisuelle québécoise aura soixante ans d'existence en 2013, puisque son acte fondateur, soit l'entrée dans les foyers de *La Famille Plouffe*, intervient en 1953. Néanmoins, en raison du caractère parcellaire de la littérature savante qui l'étudie, on est incapable de périodiser son aventure avec netteté. En outre, si, en raison des livres qui l'abordent, il est possible de mettre en lumière sa contribution sociologique à l'évolution des mentalités, il apparaît plus difficile encore de tracer son évolution esthétique. De surcroît, ses rapports avec le cinéma semblent diffus. On a peine en effet à voir les liens qui se tissent entre le *cinéma orphelin* (Tremblay-Daviault 1981), que l'on devrait plutôt appeler le *cinéroman*, et le *téléroman*. Pourtant, *Un homme et son péché* a bien été l'objet d'une adaptation du roman de C-H Grignon au cinéma avant de l'être à la télé<sup>28</sup>. Vice-versa, on a de la difficulté à saisir les liens entre la *téléserie* et le cinéma populaire, alors que celle-là est un facteur clé pour s'expliquer la grande séduction qu'a opérée le cinéma québécois à l'endroit de son public au tournant du nouveau millénaire. Pourtant, *Lance et compte* n'est-elle pas la matrice des *Boys*, jusqu'aux comédiens? De surcroît, il est malaisé de penser la spécificité de la fiction télévisuelle nationale. Qui oserait prétendre aujourd'hui que le cinéma québécois est équivalent au cinéma américain, latino-américain ou français? Pourtant, une telle question se pose encore face au *téléromanesque*: équivaut-il au *soap*, à la *series*, à la *telenovela* ou au *feuilleton télévisé*? On a peine à répondre avec assurance. En somme, une image s'impose à l'esprit: la terre de la fiction télévisuelle nationale a été laissée en friche au point de s'avérer aujourd'hui en jachère.

---

<sup>28</sup> En outre, la périodisation retenue par Christiane Tremblay-Daviault alerte. Le *cinéma orphelin* se termine selon la chercheuse en 1953, année qui coïncide avec le début du *téléroman* (*La Famille Plouffe* 1953-1959).

Formulons les choses autrement pour mieux mesurer l'enjeu. D'une part, un chercheur (Allen 1995, p.1) ouvre le recueil qu'il dirige, *To Be Continued... Soap Opera Around The World*, en faisant valoir que le *television drama* est suivi par des dizaines de millions de personnes à travers le monde, «wheter called soap operas, soaps, telenovelas [or] teleromans». Or, l'ouvrage ne comprend aucune contribution qui éclaire la fiction télévisuelle québécoise. D'autre part, une chercheuse s'intéresse à raison aux liens entre la *telenovela* et la publicité au Brésil dans le cadre d'un ouvrage intitulé *Représentation et idéologie* (Soares de Souza 1994). Pourtant le sous-titre est: *Les téléromans au service de la publicité* et le livre est publié à Montréal. On a bien lu. Le silence intellectuel qui entoure la fiction télévisuelle nationale est tel, d'une part, que son appellation d'origine est connue, mais inexploitée par les premiers intéressés, alors que, d'autre part, tous se l'approprient, avec l'assentiment de ceux-là. Une autre image s'impose à l'esprit : l'exploitation étrangère des ressources naturelles nationales. Faut-il attendre une publication savante étrangère sur le *téléromanesque*<sup>29</sup> pour le comprendre ? Voire pour l'apprécier ? On pourrait être tenté de sortir du chapeau l'épouvantail du complexe collectif pour expliquer le cul-de-sac. Il n'y a nul besoin et nulle utilité. Le défaut à cerner la spécificité de la fiction télévisuelle nationale découle d'une difficulté à penser la télévision. En clair, le silence intellectuel pesant et continu au national face à la télévision du Québec en général et à sa fiction en particulier découle à notre sens de blocages épistémologiques des études télévisuelles à l'international.

---

<sup>29</sup> Rappelons que nous utilisons le mot mis en relief par Véronique Nguyen-Duy (1995) pour distinguer avec précision le genre télévisuel propre au Québec (*téléromanesque*) et son régime de degré zéro (*téléroman*). Autrement, il faudrait écrire : *Le téléroman constitue une partie du téléroman*.

Les études télévisuelles à l'échelle internationale sont l'objet d'un double écueil. D'une part, dans le monde anglo-américain, le discours savant face à la télé est abondant, au point où des recueils font l'état de la situation périodiquement (Newcomb ([1976] 2006), Spigel et Olson 2004, Turner et Tay (2007), Casey et *al* (2008)). Néanmoins, il n'en est pas moins affecté d'un décentrement. Dans le domaine, le syntagme de Harold Lasswell (1948) entraîne un tel intérêt envers les effets que l'étude des discours est laissée dans l'ombre. La perspective sociologique prévaut au point où l'étude esthétique est embryonnaire. Le chantier du *Television Style* (Butler 2010) n'ayant été ouvert que depuis peu, on peine à y répondre à la question: *Qu'est-ce que l'esthétique télévisuelle ?*<sup>30</sup> D'autre part, les études télévisuelles en France connaissent un bel essor. Le nombre d'ouvrages consacrés à la *série télé* depuis quatre ans seulement le démontre avec éclat (Boutet 2009 ; Esquenazi 2009 ; Sahali 2009 ; de Saint Maurice 2009 ; Buxton 2010 ; Colonna 2010 ; Esquenazi 2010 ; Donnat et Pasquier 2010 ; de Saint Maurice 2010 ; Ahl et Frau 2011 ; Blum 2011 ; Deroide 2011 ; Jost 2011 ; Sepulchre 2011 ; Sérurier et *al.* 2011; Ahl et Frau 2012 ; Vérat 2012 ; Winckler 2012<sup>31</sup>). Pourtant, ces travaux n'en sont pas moins hypothéqués par un «obstacle épistémologique» relatif aux études télévisuelles (Jost [2005] 2009, p. 11). Le paradigme théorique déterminé par Christian Metz ([1971] 1977a), comme on le verra, y pèse lourd, au point où on hésite à y répondre à la question: *Qu'est-ce que le langage télévisuel ?*<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Jeremy Butler (2010 p. 22) fait valoir dans une note que la préoccupation n'en est même souvent pas une: «Robert. C. Allen and Annette Hill, eds., *The Television Studies Reader* (New York : Routledge, 2004) runs 629 pages, but does not include a single essay on style or a single image to illustrate stylistic analysis.»

<sup>31</sup> Le chercheur (Winckler 2002, 2005) a agi en éclaircisseur en analysant la série télé dès le début du millénaire.

<sup>32</sup> Un ouvrage collectif s'intéresse récemment, comme le précise le directeur en introduction (Lochard 2009, p.9), aux «spécificités de la télévision». Il s'agit cependant d'un recueil d'articles de la revue savante *Hermès*.

En substance, le syntagme *lasswellien* et le paradigme *metzien* se rejoignent pour former un tout *saussurien*: la télévision constitue un fait social indéniable, qui manque de spécificité. Disons les choses autrement: des deux côtés de l'Atlantique, si le fait de culture qu'est la télé fait sens, le geste d'art qu'elle pourrait représenter fait tache. Pour briser le silence qui entoure la fiction télévisuelle nationale, nous considérons donc nécessaire de débiter le parcours réflexif en considérant les études sur la télévision, autrement : en les *(re)pensant*. Nous tracerons un trajet semblable et différent de celui que dessine un chercheur dans un ouvrage de référence (Jost [2005] 2009 p. 9-14), afin dessiner une avenue autre.

Dans le monde francophone<sup>33</sup>, penser la télé est longtemps une entreprise hasardeuse. Pourquoi ? Parce qu'il faut affronter la question: la télévision, objet domestique ou objet artistique? Le cinéma a connu un semblable débat synthétisé par la célèbre formule: le cinéma art ou industrie ? Dans le cas du grand écran, la polémique s'est peu à peu estompée, il y a plus de cinquante ans, notamment grâce à la conjonction de deux facteurs. D'une part, dans les salles de cinéma, l'irruption de la Nouvelle vague et l'avènement du cinéma moderne au tournant des années soixante ont confirmé que le cinéma était un art, résolument, ce que les avant-gardes dès les années vingt n'avaient eu cesse d'affirmer. D'autre part, dans les salles de cours, le développement au même moment de la sémiologie du cinéma, notamment sous l'impulsion de Christian Metz, et le foisonnement théorique qui a suivi, ont rendu possible l'étude rigoureuse du cinéma.

---

<sup>33</sup> Pour alléger le propos, la suite se centre sur le domaine de la langue d'usage de la thèse.

La conjonction de ces deux facteurs a légitimé les études cinématographiques. Depuis, le cinéma peut être envisagé sous une variété d'approches contextuelles, intertextuelles et textuelles. Penser le cinéma est une activité, où septième art et philosophie convergent. Le résultat pourrait même être une «véritable esthétique du cinéma» (Chateau 2003)<sup>34</sup>. Or, les études télévisuelles n'ont pu compter sur un pareil rendez-vous de l'histoire et de la théorie, jusqu'à présent. Par conséquent, faute de la conjonction, d'une part, de l'avènement d'un courant qui atteste de façon empirique l'art télévisuel, et, d'autre part, de l'émergence d'études relatives à la télévision qui éclairent de façon scientifique la production de sens, les écrits savants demeurent partagés à l'égard de l'objet entre deux conceptions opposées. Pour les cerner, discutons le malaise intellectuel entourant la télé en général, qui, comme nous l'avons dit, a pesé lourd sur le discours savant québécois à l'égard de la télé nationale.

Disons-le sans détour, face à la télévision, il y a ceux qui sont *pour* et ceux qui sont *contre*. Pour preuves, alors qu'au Québec un chroniqueur écrit un *Pour en finir avec les ennemis de la télévision* (Martineau 1993), un chercheur publie par la suite *La télé cannibale* (Lemieux 2004). L'écho du débat semble s'être rendu de l'autre côté de l'océan. En effet, en France, alors qu'un écrivain écrit un *Contre la télé, tout contre* (Bourges 2008), un chercheur se sent tout de même autorisé à commettre par la suite un long réquisitoire: *TV LOBOTOMIE - La vérité scientifique sur les effets de la télévision* (Desmurget 2011).

---

<sup>34</sup> Dans un autre ouvrage consacré à l'*Esthétique du cinéma*, le chercheur (Chateau 2006 p. 7) met en lumière douze sens différents du concept d'esthétique. Dans le corps de son argumentaire, il met en relief une citation de Canudo (*Ibid*, p. 59) à l'effet que l'esthétique vise une «conception unitaire des aspirations et réalisations, qui fait que toute œuvre d'art apparaît comme un phénomène jamais isolé, mais faisant toujours partie d'un ensemble, lié à l'âme totale d'un temps». Nous considérons cette visée légitime en études télévisuelles.



Le débat oppose deux conceptions du rôle de la culture de masse dans nos sociétés. Les médias peuvent-ils élever l'esprit ?<sup>35</sup> Ou au contraire alièment-ils ? Doit-on employer le regard mesuré de l'École de Birmingham, considérer les médias du point de vue des *Cultural Studies*, et oser interroger la *Television Culture* (Fiske 1987) ? Ou au contraire doit-on adopter le point de vue radical de l'École de Francfort et conclure à *La télévision : un danger pour la démocratie* (Popper et Condry 1994) ? La lutte intellectuelle oppose les «optimistes (utopistes)» aux «pessimistes (élitistes)» comme dit Jérôme Bourdon (2009).

Les utopistes ont successivement vanté les capacités de la presse, de la radio, de la télévision, à établir ou rétablir la démocratie politique ou culturelle, et reportent aujourd'hui leurs espoirs sur Internet. Les élitistes déplorent un déclin dont ils rendent l'essor des médias responsables. Ils valorisent une culture traditionnelle, minoritaire, littéraire, qu'ils considèrent comme menacée par les médias. (p. 23-24)

Cette lutte ponctuelle, propre à la civilisation occidentale récente, en rejoint une autre, universelle, relative à l'image en général. Comme l'écrit Jean-Jacques Wünnenburger:

L'image, cet intermédiaire entre les choses et leurs concepts, n'a cessé de susciter, au cours de l'histoire, des attitudes tranchées et opposées, de condamnation par divers iconoclastes ou des consécration jubilaires par l'art ou la rhétorique ([1997] 2001, 4<sup>e</sup> de couverture)

Pour déjouer l'antagonisme entre iconophiles et iconoclastes, le philosophe fait valoir dans le corps de son argumentaire que le «vrai problème» consiste à déterminer, en chaque cas, «la ligne de démarcation entre vérité et illusion, liberté et aliénation» (*Ibid*, p. 250).

---

<sup>35</sup> Récemment, Vincent Colonna (2010, p. 317-336) conclut sa réflexion sur la série télé par une question qui relève en bout de course du même schème de pensée: «Pourquoi la série télé nous rend meilleurs»

La polémique en cinéma entre utopistes et élitistes est maintenant devenue caduque. Personne n'oserait qualifier le cinéma de *divertissement d'ilotes* (Duhamel). Pourtant, en télé, elle ne cesse de faire rage dans le monde francophone des deux côtés de l'Atlantique, comme on l'a vu. Elle a plus de cinquante ans d'existence dans le domaine et se manifeste chez les praticiens comme les théoriciens. Considérons un moment pour chaque groupe.

Durant les années soixante, deux cinéastes italiens opposent leur vision de la télévision. Roberto Rossellini, comme le précise un recueil d'entrevues et d'écrits colligés par Adriano Aprà (2001), pense «La télévision comme utopie». En introduction, le chercheur synthétise ainsi le projet «révolutionnaire et absolument inédit» du cinéaste :

C'est à travers la télévision que le cinéaste croit pouvoir réaliser son enivrante aventure de pensée et instaurer un rapport dialogique avec les hommes, parce qu'elle est un art naissant, non conditionné, comme peut l'être le cinéma, par un langage codifié et un public de masse, mais s'adressant au contraire à des millions de spectateurs qui sont des millions d'individus. (*Ibid*, p. 10)

Pier Paolo Pasolini écrit de son côté des textes sur la politique et la société, dont un *Contre la télévision* (2003). Il y milite en faveur du cinéma, vu comme un art poétique et politique, contre la télé, une «machine de vulgarité et de mesquinerie» (*Ibid*, p. 27), «la manifestation concrète de l'état italien petit-bourgeois»<sup>36</sup> (*Ibid*, p. 28) et la «terrible cage de l'Opinion publique-servilement servie pour obtenir un asservissement total» (*Ibid*, p. 34 IDLT).

---

<sup>36</sup> La RAI, la chaîne publique italienne, est en situation de monopole jusqu'à la création de *Canale 5* (1978).

En substance, pour Roberto Rossellini, la télévision permet à l'individu de s'extraire de sa condition mieux que le cinéma. Pour Pier Paolo Pasolini, elle contribue à son aliénation, contrairement au cinéma. Les deux cinéastes envisagent la problématique culturelle sous deux faisceaux antagonistes, au point de faire des deux médias, deux potentialités opposées. Néanmoins, dans leur souci de mettre de l'avant la politique, ils se rejoignent: cinéma et télé sont des *inter(média)ires* entre le réel et l'individu. Il y a du divertissement au cinéma, il y en a à la télévision. Il y a de l'art au cinéma, il doit pouvoir y en avoir en télévision. La différence de nature entre les deux médias en serait-elle plutôt une de... degrés ?

L'antagonisme philosophique entre optimistes-utopistes et pessimistes-élitistes, comme dit Jérôme Bourdon, envers la télévision n'est pas présent que chez les cinéastes italiens des années soixante. Il apparaît chez les sociologues français quelques décennies plus tard. Pour Dominique Wolton, la télé est «l'objet le plus démocratique des sociétés démocratiques» (Missika et Wolton 1983). Pourquoi ? Parce que, relève-t-il dans un autre livre, le média est «l'un des seuls liens sociaux dans la société individualiste de masse» (Wolton 1990, p. 3).

Là réside le génie de la télévision : faire participer chacun librement, individuellement, gratuitement à cette activité de communication et constituer ainsi un intermédiaire entre l'individu et la société. Et ceci pour l'information comme pour le divertissement et la culture. (*Ibid.*)

Le chercheur promeut la télévision généraliste, qui correspond à «une perspective d'égalité sociale» (*Ibid*, p. 120), et critique la télévision *fragmentée* (i.e. les chaînes spécialisées), qui «prend comme une donnée de base les inégalités existantes» (*Ibid*).

Pour Pierre Bourdieu, au contraire, «par sa puissance de diffusion, la télévision pose à l'univers du journalisme écrit, et à l'univers culturel en général un problème absolument terrible» (1996, p. 50). Pourquoi ? Parce que, plus que tout autre média, la télé est soumise aux lois du marché, soit la cote d'écoute et la concurrence, et cela même en information. Cet assujettissement aux «censures invisibles» (*Ibid*, p. 13-17) lui paraît être insidieux, et ses effets perniciose («conformiser» p. 51), au point où ils empêchent le 4<sup>e</sup> pouvoir de s'exercer sans entraves. La télévision, donne-t-il à penser, porte ombrage à la démocratie.

Encore une fois, les deux visions, ici émanant de théoriciens, s'opposent comme le jour et la nuit. Là où un chercheur voit dans la télé un apport à la démocratie, l'autre y voit un danger. Au vrai, les deux sociologues tiennent un discours apparenté, qui fait encore une fois de la télé un *inter(média)ire*. Dominique Wolton pense la télé en tant qu'instrument pour réduire les inégalités sociales, notamment lorsqu'elle est généraliste. Pourtant, son plaidoyer, pour juste qu'il soit, est contrecarré par la prolifération de chaînes de plus en plus spécialisées. À l'inverse, Pierre Bourdieu vise la télévision pour accuser la dérive du journalisme vers l'anecdotique. Pourtant, c'est là une tendance lourde de l'information, qu'elle soit électronique comme écrite. En outre, depuis le débat où les deux sociologues français participent, il y a l'arrivée d'Internet, qui pourrait sans doute raviver la guerre de tranchées avec les mêmes positions et les mêmes arguments, peut-être avec les mêmes mots. Les médias changent, le débat entre *optimistes-utopistes et pessimistes-élitistes* pour reprendre la belle formulation de Jérôme Bourdon continue de faire rage.

Qu'elles émanent de cinéastes italiens des années soixante ou de sociologues français des années quatre-vingt(-dix), les conceptions avancées forment des camps retranchés. À répétition, les optimistes-utopistes sont *pour* la télévision et les pessimistes-élitistes, *contre*. Les visions sont aussi excessives les unes que les autres. Il n'y a d'ailleurs qu'à citer les auteurs au texte pour mesurer l'ampleur des charges en présence. Puisque les défenseurs dressent un plaidoyer, les détracteurs rejettent la télé. À moins que cela ne soit l'inverse. Toujours est-il que les dés de la joute idéale sont pipés. Il apparaît impossible de sortir du combat de tranchées. La télé semble condamner au rôle de bon objet ou de mauvais objet<sup>37</sup>.

Une «véritable coupure épistémologique» (Jost [2005] 2009, p. 19) s'est produite en France avec le Dépôt légal de l'audiovisuel. Depuis 1995, «l'Inathèque de France [...] archive les émissions produites et diffusées en France et les met ensuite à la disposition des chercheurs.» (*Ibid*, p. 19). L'organisme préserve le patrimoine télévisuel français de l'éphémère et permet aux chercheurs de ne plus devoir compter sur leur mémoire ou leur seule vidéothèque pour fonder leurs avancées. Depuis, les études télévisuelles françaises ont connu un bel essor et les ouvrages s'accumulent (*Ibid*, p. 20). On est donc tenté de suivre le chercheur lorsqu'il avance que le dépôt légal «détacha la théorie de la télévision de la théorie du cinéma» (*Ibid*, p. 19) et permis de déjouer «l'obstacle épistémologique [qu'est] le cinéma comme modèle» (*Ibid*, p. 14) ou comme bon objet. Mais: est-ce le cas ?

---

<sup>37</sup> Dans un mémoire de maîtrise sur la représentation de la télévision dans le cinéma américain des années 1970-1999, une chercheuse (Dubuc 2010) montre que celle-là a certes évolué sur les trois décennies, mais démontre aussi qu'une tendance demeure persistante: la télé y présentée comme un mauvais objet.

Certes, un important colloque s'est tenu par la suite sous le titre *Penser la télévision*. (Bourdon et Jost [1998] 2005) Les actes du colloque permettent de mesurer l'éventail des avenues explorées par les chercheurs. L'ouvrage compte pas moins de vingt contributions, de l'étude des programmes à celle des téléspectateurs, sans oublier les questions théoriques comme pratiques. Il met en relief les résultats atteints par les concepts, approches et méthodes variés des spécialistes de l'étude de la télévision. Cependant, une ombre subsiste: comment s'expliquer la *spécificité* de la télévision ? Au terme de la lecture du recueil, pourtant stimulante, il est difficile de pouvoir répondre à la question avec netteté.

Saisissant sans doute que l'enjeu théorique demeure peu pris en charge frontalement, l'un des directeurs écrit par la suite deux ouvrages. D'abord, il réalise un livre de référence: *Introduction à l'analyse de la télévision* (Jost 2007). Ensuite, il publie *Comprendre la télévision* (Jost 2005), qui est l'objet d'une édition remaniée et d'un titre révisé: *Comprendre la télévision et ses programmes* (Jost 2009). Le nouveau titre dévoile le «système conceptuel» du chercheur (Jost 2010, p. 15). Pour celui-ci, la télé se distingue du cinéma en ceci que son objet est un programme. À la différence de l'objet filmique, qui est un prototype, l'objet télévisuel est lié à une programmation. Là où le film est unique et se décline sous le mode du singulier, le programme télévisuel s'avère sériel et se décline au pluriel. Lié à un genre, qui est une «interface» (Jost [2005] 2009, p. 46) entre les acteurs, le programme doit être entendu en un autre sens: l'objet télévisuel tient une promesse.

L'argumentaire touche au vrai. Au Québec, on emploie souvent le mot de programme, issu de la langue anglaise, pour désigner l'objet télé. Néanmoins, les retombées de l'avancée en termes de recherche étonnent. Si on est en droit d'attendre une succession d'ouvrages portant sur la notion de programme au sens large, on ne peut qu'être déçu. On cherche une vague du côté des publications savantes qui considèrent les objets télévisuels au sein des programmations variées, voire qui relèvent de promesses de genre diverses, et il faut admettre que la lame de fond est du côté, on l'a vu, des séries télévisées qui sont étudiées sans inscription dans une programmation, comme des objets télévisuels isolés.

Pour saisir l'intérêt paradoxal de l'avancée, il faut remarquer, d'une part, que s'il est vrai que le flux télévisuel prend sens dans le cadre de programmations variées selon les chaînes, il n'en demeure que le téléspectateur contemporain n'est plus l'otage d'une chaîne, comme il n'est plus vissé à un fauteuil, incapable de se détacher des pubs qui scandent le flux. Avec les appareils numériques actuels, il est possible de tout contourner, qu'il s'agisse des rendez-vous fixés par les grilles-horaires par le biais des télécommandes (*zappettes* en France), comme des interruptions publicitaires par le recours aux enregistreurs numériques. Sous l'effet du tsunami numérique ou si l'on préfère du *Chaos scenario* (Garfield 2009), les chaînes redéfinissent du reste leur modèle d'affaires. La formule lapidaire du responsable de la chaîne TF1 Patrick Le Lay à l'effet que la télévision sert à vendre «à Coca-Cola du temps de cerveau humain disponible» (Winckler 2012, p. 68) est de moins en moins vraie. La logique marchande prend l'eau.

D'autre part, la notion de programme se butte à un second écueil. S'il est vrai qu'une bonne part du flux télévisuel est traduite en stock en raison de l'appareillage technologique actuel, il faut en outre noter qu'une autre partie de l'offre télévisuelle s'inscrit dans une logique de stock, depuis au moins une dizaine d'années. Sous l'effet de l'essor de l'édition sur support DVD, de la vidéo sur demande (VSD) et des sites Internet (achat, location, partage), les fictions télé sont visionnées en rafale, sans publicité ainsi que sans inscription dans une programmation. Elles sont appréciées comme des îles détachées du continent<sup>38</sup>. Le système voulant que le programme soit la pierre angulaire de l'étude de la télévision se retrouve donc dans la situation paradoxale d'être mis de l'avant au moment où la réalité l'effrite<sup>39</sup>. L'étude de la télé, déjà embourbée dans une guerre de camps retranchés, semble, donc, en outre, empêtrée lorsqu'il s'agit de déterminer sa spécificité. Pour parler comme Bazin, on serait tenté de dire: *Qu'est-ce que la télé ?* Or, en cela aussi, les dés sont pipés. Par qui ? Par celui-là même qui a donné aux études cinématographiques leur pleine légitimité: Christian Metz. Le sémiologue a en effet posé un important «obstacle épistémologique» devant la télévision, comme l'a fait valoir François Jost ([2005] 2009, p. 14), lorsqu'il a statué que «les deux médias constituent, au moins dans leurs traits physiques essentiels, un seul et même langage.» (Metz [1971] 1977a, p. 177) Il faut relire *Langage et cinéma*, pour prendre la mesure du mur qu'il a dressé devant les études télévisuelles.

---

<sup>38</sup>Relevons que les études menées en deuxième partie sur des fictions télévisuelles québécoises particulières portent sur l'édition DVD de chacune et par conséquent ne prennent pas en compte les publicités qui ont été insérées par le diffuseur lors de l'émission. La démarche de la thèse est en adéquation avec son propos.

<sup>39</sup> Comme le note le chercheur (Jost 2011, p. 4), la nouvelle ère semble débiter avec l'entrée en vigueur du slogan publicitaire de HBO: «It's Not TV. It's HBO». Ce slogan apparaît en 1996, peu de temps après l'entrée en vigueur du dépôt légal en France en 1995, comme on l'a vu. L'Histoire semble se jouer de l'*épistème*.



Pour Christian Metz, la télé n'a pas d'identité, parce qu'elle n'a pas de langage spécifique. Lorsqu'il considère les différents langages audiovisuels, le chercheur les énumère ainsi : «Photographie, Peinture, Photo-roman, Bande dessinée, Cinéma-télévision, Pièces radiophoniques» (*Ibid.* p. 170-171) Pour lui, la télé n'est pas du même niveau hiérarchique que le photo-roman ou la bande dessinée. Elle ne constitue pas une catégorie autonome ; tout au plus fait-elle figure de complément du cinéma. Quant on sait l'importance que revêt la télé dans nos sociétés en comparaison du photo-roman, il y a de quoi être étonné. Mais, il faut en convenir, la perspective *metzienne* n'est pas sociologique ; elle est sémiologique et codique<sup>40</sup>. Pour lui, la télé est assimilable au cinéma, parce qu'elle en possède les codes spécifiques. Dans les deux médias, il y a du visuel (image, mentions graphiques) et du son (voix, bruits, musiques). Hier, ces cinq matières étaient enregistrées sur support analogique au cinéma et sur support électronique à la télé. Aujourd'hui le même matériel numérique HD (voire 3D) permet la communication dans les deux médias. Christian Metz semble ainsi avoir encore raison, peut-être même plus qu'hier. Néanmoins, il met en relief le fait que :

les différences, au demeurant incontestables, qui les séparent l'un [cinéma] de l'autre [télévision] sont de quatre ordres : différences technologiques, bien sûr ; différences socio-politico-économiques dans les processus de décision de l'«émetteur» [...] ; différences psycho-sociologiques et affectivo-perceptibles dans les conditions concrètes de la réception [...], enfin, différences dans la *programmation* du véhicule, et principalement dans les «genres» qui sont favorisés ou majoritaires ici ou là [...]. (*Ibid.* p.177 IDLT)

---

<sup>40</sup> Les remarques d'un chercheur (Lochard 2009, p. 13) vont récemment dans le même sens : la «dénégation de la spécificité de ce média [i.e. la télévision] renvoie de fait à la posture théorique adoptée par Metz : l'inspiration de ses travaux est alors la linguistique structurale qui invite à analyser les messages et les codes en les extrayant de leurs conditions de production et de réception.»

Christian Metz précise que «de façon plus générale, on comprend que chacune des différences relevées entre les deux «média» [sic] ouvre la possibilité de *codes différentiels*»» (*Ibid.* p. 178. IDLT). Par la suite, le chercheur discute chacune patiemment. Suivons le pas, quarante ans plus tard (la première édition datant de 1971).

On a déjà parlé de la série technologique, la première, pour dire que les différences se sont effacées depuis à la faveur du tout numérique. La distinction n'en est désormais plus une. La série socio-politico-économique, la deuxième, celle relative aux processus de décision de l'«émetteur», s'avère encore pertinente aujourd'hui, avec des nuances. L'État régule encore la télévision, mais, depuis l'ouvrage de Christian Metz, le monopole public n'existe plus ; vice-versa, le cinéma demeure soumis aux lois du marché, mais l'État le soutient de plus en plus. En d'autres termes, si la deuxième série demeure opératoire, les frontières qu'elle tisse entre les deux médias s'avèrent de plus en plus floues. Cette série tend donc elle aussi à s'effacer. Délaissons pour l'instant la série *psycho-sociologique et affectivo-perceptible* et considérons la série relative à la *programmation* du véhicule et aux *genres* qui sont favorisés, comme écrit le chercheur. C'est celle qui a intéressé François Jost au premier chef. En effet, non seulement le dernier chercheur a développé, comme on l'a dit, la notion de programmation, mais il a aussi fait valoir qu'il y a trois mondes à la télé: le «réel», le «fictif» et le «ludique» (Jost [2005] 2009, p. 39-51 ; Jost 2007, p. 21-34). En clair, la troisième série de Christian Metz est au cœur du système conceptuel du chercheur.

On peut discuter la tripartition de François Jost et lui préférer celle d'un autre chercheur, à savoir le «factuel», le «fictionnel» et le «virtuel» (Nel [1998] 2005, p. 66-67), dans la mesure où la dernière triplicité notionnelle, en reconduisant les catégories du documentaire, de la fiction et de l'animation, fait davantage sens vue du Québec<sup>41</sup>. Pour l'instant, constatons que le double écueil auquel la notion de programme butte importe davantage. Cette double difficulté nous force à *(re)penser* la télévision.

Afin de déjouer la guerre de tranchées entre optimistes-utopistes et pessimistes-élitistes, qui fait figure de guerre entre camps empêchant les études télévisuelles d'être un champ, privilégions une avenue nouvelle pour penser la télé. Retenons la troisième série *metzienne*, les différences *psycho-sociologiques* et *affectivo-perceptibles* dans les conditions concrètes de réception entre le cinéma et la télévision. Plus précisément, considérons leur extension, soit la notion de dispositif telle que définie dans *Ciné-dispositifs* (Albera et Tortajada 2012), soit la rencontre d'un appareillage, d'une représentation et d'un public, comme étant la pierre angulaire d'un système conceptuel pouvant permettre aux études télévisuelles si ce n'est de conférer un langage singulier à leur objet, à tout le moins de délimiter un espace sémiologique et de baliser un axe temporel qui lui soient propres. Plus précisément, pour déterminer une orientation innovante, envisageons le média sous l'angle d'une filiation qui privilégie l'ouïe, au point d'en remonter l'origine au téléphone comme le suggère fortement Alain Boillat (2009, p. 77-97). Nous développerons cette avenue au prochain chapitre.

---

<sup>41</sup> Stéphanne Benassi (2000, p. 139-152) s'appuie également sur la tripartition de Noël Nel ([1998] 2005). Nous y reviendrons au chapitre 3.

Pour l'heure, concédons que les dernières propositions pourront étonner. Néanmoins, il faut convenir qu'elles sont en phase avec la pensée de Christian Metz. En effet, le chercheur précise sa pensée ainsi, de façon surprenante ou lumineuse selon le point de vue:

On dira donc, dans cet esprit, que le cinéma et la télévision sont deux versions, technologiquement et socialement distinctes, d'un même langage qui se définit par un certain type de combinaisons **entre des paroles, de la musique, des bruits, des mentions écrites, et des images mouvantes** [...], étant entendu que les techniques de duplication mécanique utilisées pour «reproduire» ces cinq sortes de données aboutissent, pour les trois d'entre elles qui sont **auditives**, à restituer largement la richesse phénoménale et perceptive de l'objet qui se trouve reproduit, alors que la série **iconique** [...] manifeste par rapport aux objets reproduits une analogie perceptive qui demeure partielle et incomplète, puisqu'elle tolère l'altération de certains des caractères sensibles du modèle [...] (Metz [1971] 1977a, p. 180 GDLT)

Quiconque connaît le cinéma, et la rigueur du sémiologue, est surpris par l'ordre retenu. Dans l'argument relatif aux deux médias, le son y est pris en compte avant le visuel par deux fois. Christian Metz tord le cou à la logique et renverse les rapports du codique: l'auditif précède l'iconique. Il n'est pas le seul chercheur à inverser les deux canaux. La même inversion apparaît dans un ouvrage de référence de Philippe Viallon (1996). La réflexion relative au *canal son* y apparaît au chapitre II (*Ibid*, p. 26-52) et celle relative au *canal image*, au chapitre III (*Ibid*, p. 53-91). On retrouve aussi l'inversion chez François Jost (2007, p. 54), déployée dans le cadre d'une étude de la médiation télévisuelle: «ce fonctionnement ne peut être saisi que par l'analyse des médiations verbale et visuelle». Notons que le chercheur considère la hiérarchisation de la médiation télévisuelle comme «un faux débat» (*Ibid*, p. 67). Nous croyons au contraire qu'il s'agit du nœud gordien.

Disons les choses autrement. Pour parvenir à penser la télévision d'une manière nouvelle, la thèse s'appuie à une tendance de fond des études cinématographiques québécoises, soit la place qu'elles accordent à l'oralité. Au départ, Gilles Marsolais (1974) met en valeur l'apport de la parole dans le développement du direct. Le chercheur rappelle ce qu'un autre chercheur dit du cinéma de Pierre Perrault, notamment de *Pour la suite du monde* (1963) :

Pour Louis Marcorelles, le cinéma de Perrault est presque le seul qui corresponde à l'idée qu'il se fait du cinéma direct, parce qu'il est fondé sur la parole vécue, parce que le tournage et le montage ont été faits en fonction du verbe. (p. 280)

Depuis, d'autres travaux québécois mettent en relief le rôle du *bonimenteur* dans le cinéma des premiers temps, cet «explicateur de films en direct» (Gaudreault et Lacasse 1996). Le second chercheur (Lacasse 2000) approfondit dans la foulée le rôle du bonimenteur, débusque ses manifestations dans différents pays et éclaire la fonction de cette voix pour les cultures minoritaires. Comme le précise Rick Altman dans la préface de l'ouvrage:

Le beau livre de Germain Lacasse [est] le premier à reconnaître dans le cinéma dit «muet» un cinéma pleinement oral, un cinéma toujours déjà parlant, et par surcroît parlant bien et à haute voix, et qui plus est en plusieurs langues. (p. 9)

Alors, on ne s'étonnera pas que la voie pour dénouer l'impasse des études télévisuelles transite dans la thèse par le rôle et la fonction de la voix, de la parole et de l'oralité. Si les études télévisuelles sont évanescentes au Québec, celles en cinéma ont de leur côté une belle filiation et forment pour ainsi dire une école. Or, pour quiconque connaît le Québec, leur foyer d'intérêt ne peut que tomber sous le sens: les Québécois sont des *gens de parole*.

Synthétisons le parcours en relevant les études menées au Québec sur la fiction télévisuelle nationale, s’agissant des publications scientifiques. L’intérêt de celle-là a eu tôt fait de rendre les recherches nécessaires. Mais le combat de tranchées entre optimistes-utopistes et pessimistes-élitistes et l’obstacle posé par Christina Metz ont rendu problématique le recours aux études télévisuelles. Dès lors, tiraillées entre un désir de savoir, et un défaut à comprendre, les études québécoises se sont tournées vers les modèles théoriques avérés. Du coup, on n’est pas surpris qu’une chercheure ouvre une revue de la littérature par ces mots: «Au Québec, l’évolution du discours sur le téléroman respecte globalement la succession des grands courants théoriques et critiques» (Nguyen-Duy 1996c, p. 27)<sup>42</sup>. Pour l’essentiel, la réflexion québécoise relative au *téléromanesque* correspond à l’évolution des théories du cinéma en trois *générations* avancée par Francesco Casetti ([2005] 2008, p. 5-24). Le savoir donne d’abord lieu à un discours critique à finalité culturelle, ensuite à un discours scientifique à valeur méthodologique et enfin à un discours spécialisé à finalité sociale, qui opère sur les «trous noirs» (*Ibid*, p. 23). Le *téléromanesque* a ainsi été étudié, dans un premier temps, en tant que *texte* socioculturel, notamment par Line Ross et Hélène Tardif (1975) et par Annie Méar (1980a, 1980b), et, dans un deuxième temps, sous l’angle de son *contexte* institutionnel et culturel, notamment du point de vue de sa réception par Jean-Paul Baillargeon et *al.* (1994) et Dave Atkinson et *al.* (1998), de son américanisation par Véronique Nguyen-Duy (1999) et de sa sérialité par Danielle Aubry (2006). Le catalogue de Jean-Pierre Desaulniers (1996) fait figure de synthèse de la deuxième génération.

---

<sup>42</sup> Le travail de la chercheure (*Ibid*, p. 27-51) retrace le combat entre optimistes-utopistes et pessimistes-élitistes s’agissant de la télévision au Québec où, on le conçoit, le dénigrement le dispute à la réhabilitation.

Un travail préfigure la tendance récente à s'intéresser aux séries télé en tant qu'objets isolés et annonce pour ainsi dire les avancées de la thèse à l'égard du *trou noir* qu'est l'étude esthétique de la fiction télé, soit *La Petite vie ou les entrailles d'un peuple* (Nevert 2000). La chercheuse y met en lumière les deux moteurs de cette fiction télé élevée par le public au rang de *La meilleure série des 25 dernières années de la télévision française du Canada*. D'une part, elle démontre que l'univers de *La Petite vie* (Pierre Séguin 1993-1998), malgré son absurdité, relève d'une logique faisant système. (Nous y reviendrons au chapitre 7.) D'autre part, elle montre que les personnages profèrent des jeux de langage constants, qui relèvent d'un parlé infernal touchant *aux entrailles d'un peuple*. L'humour verbal est certes un trait de la comédie de situation, mais, comme le note la chercheuse, en ce cas il y a plus.

Cette fonction capitale de la langue, qui dépasse l'intérêt ludique et créatif qu'elle comporte, constitue à nos yeux l'un des fondements même de *La Petite vie* et de son succès auprès de la société québécoise. (Nevert 2000, p. 35)

La langue au Québec est, à l'évidence, plus qu'un véhicule ; elle est une marque identitaire. La *parlure* est distinctive. Or, l'intérêt montré par la fiction télé envers elle illumine selon nous la voie qui pourrait dénouer l'impasse des études télévisuelles. On a dit que cette voie nous apparaît être le rôle et la fonction de la voix, de la parole et de l'oralité à la télé. Il faut ajouter qu'au Québec une expression lui est en quelque sorte liée: *écouter la télé*. Nous y reviendrons dans le prochain chapitre. Pour l'instant, soulignons en conclusion que, dès la première étude sur la fiction télévisuelle nationale, deux chercheuses (Ross et Tardif 1975, p. 292) avancent: «Que fait-on dans les téléromans ? On cause.»

## Chapitre 2 : Dispositifs de la télévision

La théorie du dispositif suscite un regain d'intérêt dans les écrits savants. Pour preuve, un ouvrage récent cumule de nombreuses contributions en ce sens abordant des objets variés : *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*. (Albera et Tortajada 2012). Il s'agit d'un retour du refoulé. L'étude du dispositif du cinéma est cristallisée par un numéro de revue savante publié il y a plus de trente ans (Bellour et *al.* 1975). Elle donne lieu par la suite aux ouvrages phares de Christian Metz (1977b) et de Jean-Louis Baudry (1978), qui éclairent la «machinerie mentale» et l'«appareillage de base» du cinéma ainsi que la pulsion voyeuriste du spectateur qu'il suscite. Puis, pendant deux décennies, la théorie est délaissée, non sans être remise en question. Car, de quel spectateur parle-t-on ? Et celui de quel moment ? Le public est hétérogène et évolutif. Comme le dit André Gaudreault:

Les théoriciens du dispositif sont allés un peu vite en besogne sur certains aspects et ils ont fini par croiser sur leur chemin des historiens (notamment ceux qui étaient férus de «cinéma des premiers temps») et des théoriciens (notamment ceux qui se situaient dans la mouvance cognitiviste ou dans la mouvance féministe) qui eurent tôt fait de relever les inadéquations de certaines de leurs hypothèses. (2012, p. 173)

La théorie du dispositif reprend vie sans doute en raison «des turbulences provoquées par l'avènement du numérique» (*Ibid*, p. 174 IDLT). Les avancées réalisées en cinéma sont confrontées aux réalités médiatiques multiples pour en tirer des bénéfices réciproques. La théorie du dispositif du cinéma est ainsi devenue celle *des dispositifs des médias*.



S'agissant de la télévision, le deuxième souffle théorique donne lieu récemment à la publication d'un recueil: *La télévision. Du Téléphonscope à Youtube* (Berton et Weber 2009). Comme le font valoir les deux directrices, il opère un changement de perspectives:

Si la télévision a souvent été étudiée dans son contenu ou en tant que médium de masse, elle a plus rarement été l'objet d'une histoire de ses dispositifs, compris en tant qu'agencements entre une représentation, un appareillage et un (télé)spectateur. (4<sup>e</sup> de couverture)

Les deux chercheuses situent la problématique avec précision. La théorie des dispositifs des médias engage, d'une part, une conception sous la forme d'une tripartition, et d'autre part, une ouverture à la pluralité des réalités. Les dispositifs lient des machineries-émettrices, que Jean-Louis Baudry qualifie d'*appareillage de base*, à des discours, que les sociologues nomment des *représentations*, à des publics-récepteurs, qui sont de moins en moins passifs. S'agissant de la réflexion à mener dans le chapitre, cela implique qu'il faudra considérer les *conditions concrètes de réception* du média, pour parler comme Christian Metz, les régimes de représentation favorisés par celles-là, et les pulsions, comme disait Sigmund Freud, activées chez les publics par le processus. Pour y parvenir, nous procéderons en comparant pas à pas le connu, le dispositif du cinéma, au moins connu, les *dispositions* à la télévision, au double sens du mot: placement physique des objets et attitude psychique des sujets. Notons que l'étude de l'appareillage de base de la télé a été menée en anglais par John Ellis ([1982] 1992, p. 127-144) et l'a été semble-t-il en allemand (Berton et Weber 2009, p. 23). La thèse développe la réflexion amorcée par un chercheur (Colonna 2010, p. 20-28).

Considérons la machinerie-émettrice. Dans une salle de cinéma, les images prédominent. L'écran y est vaste, au point de couvrir le champ de vision du public. Il s'avère lumineux, alors que les spectateurs sont tenus dans l'obscurité. Les images y sont en mouvement, alors que les destinataires doivent demeurer assis et immobiles, en position attentive. Pour ajouter à l'atmosphère feutrée, elles sont projetées à partir d'une cabine située derrière les têtes et viennent se déposer sur l'écran, comme autant d'ombres chinoises successives. Encore aujourd'hui, elles semblent provenir de la bien nommée *Lanterna magica*. Or, comme le note Vincent Colonna, les conditions concrètes de réception de la télé diffèrent.

L'importance de ce dispositif est si fondamentale qu'un film projeté à la télévision perd, comme chacun en a fait l'expérience, une grande partie de sa magie visuelle, son image devient plate et banale. (2010, p. 22)

La machinerie-émettrice de la télévision semble en effet avoir été conçue par un esprit malin qui aurait voulu inverser ce qui précède. Dans le même ordre, d'abord, l'écran y est relativement petit, à tel point que même les modèles les plus imposants n'occupent qu'une partie du champ de vision du public. Ensuite, l'éclat lumineux de cet écran n'est souvent d'aucun effet, puisque les lumières peuvent être allumées. De plus, l'impact du mouvement des images peut être atténué par les interventions du public, sa mobilité, voire ses activités. En outre, loin d'être actionné par une main invisible, l'appareil est activé par le destinataire, ce qui lui enlève ce qui lui restait d'aura. Pour tout dire, on est loin de la *Camera obscura*. La réception concrète de la télé étant non contrôlée, les images sont souvent défavorisées.

Reprenons le raisonnement autrement, du point de vue du «contexte pragmatique de la vision» (Colonna 2010, p. 22). Aller au cinéma relève du cérémonial public ininterrompu. En revanche, tourner son attention vers la télé constitue un rituel domestique fréquemment interrompu par les publicités endogènes ou par les interventions exogènes. Dans la salle, le cinéma donne cours à une *projection*, au sens propre et au sens figuré: les images sont projetées sur l'écran et le public se projette dans le monde imaginaire déployé à l'écran. Il y a double projection : matérielle et *spectatorielle*. Au domicile, la télévision est l'objet d'une *émission*, elle aussi en un double sens: un faisceau lumineux est émis en direction du public et l'interface est connue sous le nom. En fait, on peut même concevoir le mot *émission* en un troisième sens. La concentration du public face à la télé étant souvent parasitée par les facteurs précités, en partie ou en tout, donne souvent lieu à un «dispositif d'adresse» (Delavaud 2009), qui sollicite et soutient l'attention par le regard à la caméra<sup>43</sup> et par l'interpellation orale. En clair, si le cinéma met de l'avant une activité «perlocutoire» (Amey 2009, p. 18, note 23), la télévision propose par ses règles du jeu une activité «interlocutoire» (*Ibid*, p. 103 et p. 130). Résumons l'ensemble des traits relevés par le biais d'un aphorisme avancé par Jean-Luc Godard: *Quand on va au cinéma, on lève la tête ; quand on regarde la télévision, on la baisse*<sup>44</sup>. Cela dit, soulignons que les dispositifs du cinéma et de la télévision tendent aujourd'hui à se confondre.

---

<sup>43</sup> Nous discuterons le procédé au chapitre 3, pour faire voir qu'il se présente sous deux modalités opposées.

<sup>44</sup> Notons que la saga brésilienne de Fernando Mereilles et Katia Lund semble donner raison au cinéaste, puisqu'elle a pour titre au cinéma *La Cité de Dieu*, et à la télévision... *La Cité des hommes*.

Aujourd'hui, la télévision donne lieu, en effet, au vrai, à deux dispositifs distincts, selon qu'il s'agit de la télévision traditionnelle ou de la télévision actuelle. Les deux expressions laissent penser que ces deux dispositifs découlent de deux âges des appareils à raison. Le dispositif de la télévision traditionnelle nous vient de l'époque des petits appareils en noir et blanc, aux images de faible résolution et au format carré, diffusées par ondes herziennes, avec ratés fréquents du signal à la clé. L'image de télévision en ce cas est dévalorisée face à l'image de cinéma, saturée en granulation et en couleurs, et présentée sur très grand écran. La télé est alors une boîte à images, qui déploie une adresse audiovisuelle pour obtenir et soutenir l'attention dans la maison. L'interlocution s'avère aussi une stratégie pragmatique. De son côté, le dispositif de la télévision actuelle est adapté aux gros écrans d'aujourd'hui, pourvus d'images de haute résolution (HD ou 3D), de format rectangulaire (16:9 ou 21:9), diffusées via des opérateurs qui garantissent la stabilité du signal. Il entraîne des habitudes différentes: la télé actuelle est consommée sous lumières tamisées, dans un silence obligé, avec une concentration soutenue. Elle suscite, on le conçoit, une *disposition* distincte, alignée en clair sur les propriétés associées précédemment au cinéma. En substance, ce qui semblait être à première vue une différence de nature entre le cinéma et la télévision sous la forme de deux dispositifs opposés comme le jour et la nuit prend souvent désormais la forme d'une différence de degrés, sous la forme de deux *dispositions* complémentaires, entre la *télé ordinaire (tivi)* et la *télévision d'exception (cinéma-maison)*. En mots limpides, les deux dispositifs du cinéma et de la télé semblent s'appliquer désormais en télévision<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> L'inverse serait aussi vrai au cinéma devenu du coup une «agora-télé» (Gaudreault et Marion 2012, p. 95)

Reprenons la réflexion par le biais du véhicule complémentaire de la production de sens: le son. Le cinéma est né par l'image. Il a conquis le son par de multiples chemins de traverse. (Nous reviendrons sur le cheminement historique du son au cinéma au prochain chapitre.) Cela explique sans doute le fait que le cinéma soit défini par une formule, qui laisse peu de doutes sur la hiérarchie sémiologique en jeu: le cinéma, dit-on, ce sont des images et des sons. Si, le *contexte pragmatique de la vision*, comme dit Vincent Colonna, donne à saisir que les images prévalent au cinéma, il faut ajouter que les sons également sont reliés à la primauté visuelle. D'ailleurs, les zones sonores, le *in*, le *off* et le *over*, sont déterminées par rapport à celles-là. Au cinéma, on pense les images et les sons dans cet ordre.

S'agissant de la télé, il faut convenir que l'esprit malin semble avoir épargné le domaine des sons. Les sons à la télévision ne sont pas enfermés dans la boîte à images. Ils voyagent. Ils sont intangibles, libres comme l'air. Ils précèdent le public, quand ce qu'ils proclament par la parole ou évoquent par les bruits ou la musique attire vers l'attention vers le média. Inversement, ils lui permettent de suivre les discours à distance. Il n'est d'ailleurs pas rare que l'on fasse transiter les sons par un amplificateur, qui, le mot le dit, en décuple l'impact. Cela sans compter qu'avec les contrôles, on peut en faire varier le volume en tous sens. À telle enseigne que la télé, comme le dit un chercheur (Uricchio 2009, p. 165), offre «un courant sans fin d'images de basse résolution couplée à une forte amplification sonore». Pour peu, il dirait: la télé est faite d'images pauvres et de sons riches, de sons qui prévalent.

Ce qu'il faudrait appeler la prédominance des sons à la télé ne devrait pas nous étonner. Outre la défaveur dont les images sont l'objet, comme on l'a vu, une autre perspective nous mène à l'idée. L'archéologie des médias nous enseigne que le cinéma et la télé possèdent des *séries culturelles* comme dit un chercheur (Gaudreault 2008, p. 113-116) différentes. Le cinéma s'inscrit sur un horizon défini, exacerbé par son mutisme *écranique*: celui de la visualité. Il prolonge l'histoire de la peinture, prend le relais de la photographie et augmente l'effet de réel d'un tour *de vie* par le biais de la projection des *vues* animées. Les Lumières, qui inaugurent la projection publique et payante avec le *Cinématographe*, sont, faut-il le souligner, des fabricants de pellicule. Cela dit, la télé possède un autre arbre généalogique. D'une part, son origine semble remonter, selon un chercheur, il y a plusieurs décennies, à la machine de visionnage individuel qu'est le *Kinetoscope* de Thomas Edison:

Three quarters of a century later, people throughout the world were using media much like those Edison and Bellamy had forecast. Television, radio, phonograph and tape recorders all possessed, to a greater or lesser degree, the qualities the inventor and the reformer had stressed in the future media: private and individual use, personal comfort, variety of choice. (Sklar 1975, p. 12)

D'autre part, la télévision prolonge le phonographe et la radio, et relève de son côté de la sonorité. Selon une recherche récente, elle poursuit même les préoccupations des inventeurs relatives au téléphone (Boillat 2009, p. 77-106). Du reste, n'est-ce pas ce que le trajet de des inventions de Thomas Edison démontre ? Celui-ci n'a-t-il pas inventé le *Phonograph*, l'appareil de reproduction des sons, avant le *Kinetoscope*, afin d'en faire son complément ?

La généalogie institutionnelle de la télévision nous dit la même chose. La télé au Québec naît officiellement à Montréal, le 6 septembre 1952. Ce jour-là, la station bilingue CBFT-2 de la Société Radio-Canada émet pour la première fois : «This is CBC. Ici, Radio-Canada.» L'anecdote nous montre doublement les liens de la télé aux sons et à la parole. D'une part, la station a le souci d'émettre dans deux langues : l'anglais et le français. L'importance que revêt la parole à la télé est ainsi soulignée à gros traits. D'autre part, l'héritage de la radio s'inscrit de façon symbolique dans le désignatif de la chaîne, du moins en langue française : Société Radio-Canada<sup>46</sup>. Pendant longtemps, la chaîne Télé-Québec a d'ailleurs été connue sous l'appellation de Radio-Québec, sans qu'elle diffuse de radio<sup>47</sup>. Le lien entre la radio et la télé est aussi dénoté par les appellations de nombreuses chaînes internationales: RTBF (Radio-Télévision belge de la Communauté francophone), RAI (Radiotelevisione Italiana), RTP (Rádio e Televisão de Portugal), CRTVE (Corporación Radio Televisión Española), ERTU (Egyptian radio and television union) ou encore UER (Union européenne de radio-télévision). Évidemment, il n'y a pas que les lettres, il y a l'esprit. Le cinéma relève de l'entreprise privée et se déroule en des lieux délimités, même lorsqu'il s'agit de projection en plein air. En revanche, la radio et la télé diffusent des signaux dans l'espace public. Recourant aux ondes nationales, les deux derniers médias sont par conséquent soumis à un octroi de licences par des organismes liés directement ou indirectement aux états ainsi qu'à des réglementations souvent communes. Ils sont liés par l'Histoire et le législateur.

---

<sup>46</sup> En anglais, c'est moins net en raison de la filiation tracée avec le mère-patrie britannique : CBC (Canadian Broadcasting Corporation) & BBC (British Broadcasting Corporation). Nous y reviendrons au chapitre 4.

<sup>47</sup> Le trait historique a été relevé par André Gaudreault dans un séminaire doctoral. Nous l'en remercions.

En outre, récemment, deux chercheurs français sont venus près de dépasser l'étonnement. Alain Bourges (2008, couverture), dans le cadre d'une «histoire critique de la télévision qui met en lumière les conditions scientifiques et idéologiques de son apparition», avance que si le «père de la télévision» est Giovanni Caselli (*Ibid*, p. 12), la généalogie «maternelle» (*Ibid*, p. 13) est du côté du son. En accord avec François Jost ([2005] 2009, p. 21-26), il fait valoir que le «grand-père maternel» est le téléphone (Bourges 2008, p. 13) et que la «mère» est la radio (*Ibid*, p. 18). Il lève le voile sur le fait qu'aux côtés de John Logie Baird qui invente en Angleterre en 1926 le *Televisor*, Charles Jenkins met au point aux USA dès 1923, le *radiovisor* (*Ibid*, p. 49), qui donne cours au système de la *radiovision*. Il souligne :

Lors d'une émission expérimentale de la télévision française, la speakerine, la cigarette au bout des doigts, annonçait la première émission de Radiovision. La cigarette et la fumée étaient là pour vérifier la finesse de l'image. «Radiovision» dit-elle... À l'époque le terme est répandu. Il prouve s'il était besoin, la filiation entre la radio et la télévision. (*Ibid*, p. 17)

Le chercheur signale que «ce sont les personnels de la radio et ses structures administratives qui ont constitué la télévision primitive» et note que «les liens perdurent» :

Journaux télévisés, jeux télévisés, sport télévisé, émissions de variété télévisées ne sont souvent que la transmission de leur équivalents radiophoniques. Retirez le son, que reste-il ? (*Ibid*, p. 17)

Alain Bourges conclut et résume sa pensée en une belle formule: «C'est là, la grande différence avec le cinéma. Le cinéma est né muet, la télé est née dans le berceau de la voix» (*Ibid*, p.17).



Vincent Colonna (2010, 4<sup>e</sup> de couverture), dans le cadre d'un essai visant à dévoiler «les secrets des grandes séries américaines», enfonce le clou. Il consacre le deuxième chapitre de sa réflexion à faire valoir que «la série télévisée n'est pas un art de l'image» (*Ibid*, p. 20-28). Après avoir mis en lumière «l'indigence de l'image télé» (*Ibid*, p. 21-24), par le biais d'un discours qui amorce la réflexion sur la machinerie-émettrice, le chercheur s'intéresse à la «surdétermination du verbe» (*Ibid*, p. 24-27) dans la fiction télé. Il avance d'emblée :

Si une bonne série peut nous captiver autant qu'un film, si l'immersion fictionnelle y est également possible avec tant de plaisir, c'est qu'une narration orale bien menée possède la même capacité à nous ceinturer d'émotions. (p. 25)

Son raisonnement est un réquisitoire. Alignons les formules du chercheur (*Ibid*, p. 25-26): «l'aspect visuel [...] joue un rôle d'auxiliaire», «l'image [...] ne peut qu'aider à capter l'auditeur», «l'image à la télévision est secondaire», «la télévision est plus écoutée que regardée», «l'écoute-radio de la télévision», «à certains moments de la journée, ses signaux auditifs sont les vrais responsables de sa pratique ritualisée» et «les professionnels aguerris savent qu'un programme qui n'est pas intelligible uniquement à l'oreille n'est pas au point». Vincent Colonna relie les réseaux de sens en un rapport inversement symétrique: «sous-détermination de son image» et «prédominance orale» (*Ibid*, p. 26). Il conclut :

Du film projeté en salles à la série télé, on passe [...] d'un matériau d'abord visuel à un matériau d'abord sonore. [...] La série télé, à la différence du cinéma, n'est pas un art visuel; elle repose beaucoup sur le discours verbal, qui y est surdéterminé. [...] Si l'on devait à tout prix établir une filiation morphologique, la série télé devrait être rattachée soit au théâtre, soit à la dramatique radiophonique. *La série télé est un art verbal, le plus verbal des arts audiovisuels.* (*Ibid*, p. 26. IDLT)

Deux chercheurs anglo-américains ont été tentés eux aussi de délaissier l'étonnement, il y a vingt ans. Dans le monde anglo-américain, la prépondérance des sons à la télé est peut-être une idée plus admise, puisque les locutions *talk shows* et *talking heads* y sont consacrées. En tout état de causes, John Ellis ([1982] 1992, p. 127-144) écrit un chapitre complet sur l'idée, intitulé sans détour: «Broadcast TV as sound and image». Il y avance, sans ambages:

The image is the central reference in cinema. But for TV, sound has a more centrally defining role. [...] many of TV's characteristics broadcast forms rely upon sound as the major carrier of information and the major means of ensuring continuity of attention. (*Ibid*, p. 129)

Pour être en quelque sorte assuré d'avoir été bien saisi, le chercheur précise son propos :

Sound tends to anchor meaning on TV, where the image tends to anchor it with cinema. In both, these are a matter of **emphasis** rather than a simple reliance one upon another. Sound and image exist in relation to each other in each medium rather than acting as separate entities. [...] the subservient partner [...] : for cinema, it is sound ; for TV it is the image. (*Ibid*, p. 129-130 GDLT)

Pour ainsi dire, l'ouvrage de John Ellis complète à rebours celui de Vincent Colonna. Le chercheur britannique avance en effet que le son possède un rôle central à la télé, précise qu'il s'agit d'une «emphasis» relative selon ses mots, et fait valoir que la télé et le cinéma sont, au vrai, dans un rapport d'équilibre d'un point de vue sémiologique: la primauté des images sur les sons au cinéma a pour corollaire inversé celle des sons sur les images à la télévision. Cela dit, on ne peut qu'être étonné que cette idée, pourtant d'une grande portée en études télévisuelles, ait eu peu de suites, au point où il fallait la mettre en relief.

Un chercheur américain a néanmoins pris le relais de John Ellis quelques années plus tard en le citant d'emblée. Dans le cadre d'un texte sur le «Television/Sound», Rick Altman (1986) adopte une perspective originale. Constatant que la télé américaine est inscrite dans un «flow», suivant l'idée de Raymond Williams (1974), qui s'avère scruté à la loupe par les firmes de sondages pour des raisons commerciales, il s'intéresse à la problématique du «watching TV». En substance, le public (américain) *regarde-t-il* vraiment la télévision ? Appuyé par diverses études, Rick Altman fait valoir que les chercheurs considèrent que «the data point to an inseparable mixture of watching and non-watching as general style of television viewing behavior» (*Ibid*, p. 42). Cela l'amène à prendre en compte le rôle actif de la bande son. Il signale que le son permet de suivre le fil d'une émission, même à distance, et que les signaux auditifs, comme dit Vincent Colonna, servent à aiguiller le public. Son étude l'amène à discuter les cinq techniques sonores utilisées par la télévision américaine pour faire de la direction de téléspectateurs, pour paraphraser Alfred Hitchcock: «labeling, italicizing, the sound hermeneutic, internal audiences, sound advance» (*Ibid*, p. 44-51). Pour situer ses avancées, le chercheur conclue sur la stratégie télévisuelle:

The most obvious result of this process is the investment of the sound track with the special responsibility of making sure that no potential auditor turns off the set, thus assuring that the well-known over-reporting of viewing will continue. (Altman 1986, p. 44)

En substance, on le saisit, Rick Altman approfondit la pensée de John Ellis sur un aspect technique du rôle du son à la télé et donne à penser que le son y est, en effet, déterminant.

Cela dit, malgré les avancées d'Alain Bourges, Vincent Colonna, John Ellis et Rick Altman qui permettent, lorsque l'on intègre dans un raisonnement qui prend aussi en considération l'archéologie des médias et la généalogie institutionnelle de la télévision, d'éclairer plein feux le rôle décisif des sons à la télévision, il n'en demeure que, pour prendre une maxime d'inspiration latine, il semble que la recherche savante hésite à franchir le Rubicon. On en a pour preuves le fait que si les avancées françaises à cet égard sont récentes, celles qui ont été menées dans le monde anglo-américain sont fortes de plusieurs décennies et, pourtant, ont connu peu de suites. Pour preuve, une chercheure britannique s'étonne tout récemment que la télévision suscite peu de travaux orientés envers le dialogue:

In textually oriented studies of TV drama, shows are regarded as a source of narratives and social themes that merit analysis, often with an interest in the visual form through which such meaning are delivered, but [...] they show little interest in the contribution of dialogue.[...] The limited amount of published work [...] is evidence that there is no single research agenda in this area. (Richardson 2010, p. 15)

Pour reprendre la formule de François Jost, il semble y avoir un *obstacle épistémologique* supplémentaire. Lequel ? Le sens commun. En effet, à l'instar du combat de tranchées mis en relief dans le chapitre précédent, l'idée selon laquelle le son s'avère prépondérant à la télévision fait affront au sens commun. Pour ainsi dire, elle se positionne *contre* l'image de télévision devant un groupe de chercheurs, qui s'aligne à perte de vue, et a tôt fait de se dire *pour* cette image. Comme on l'a dit, quelque soit la langue, en anglais, espagnol, italien ou en France, il est d'usage de dire : *regarder la télé*. En fait, partout, sauf ici au Québec.

Nous sommes rendus au cœur de la première partie de la thèse, à la page 55 d'une réflexion qui s'étend jusqu'à la page 110, à mi-chemin, au nœud gordien. Ne refaisons pas le chemin, mais considérons, que partis du constat d'un silence intellectuel têtu des études télévisuelles au Québec face à la télé nationale, nous débouchons à mi-parcours de la traversée théorique sur une idée, qui, faut-il noter, est propre au Québec. Ici, on dit *écouter la télé*. Se pourrait-il donc que ce soit les études télévisuelles qui affrontent en cette terre la sagesse populaire ? Que ceci explique cela ? Qu'il soit difficile au Québec de regarder la télé de façon savante, quand on a l'habitude familière de l'écouter ? Et si l'on prenait la problématique à rebours ? Se pourrait-il que la recherche à l'égard de la télévision gagne à adopter le point de vue du Québec, pour mieux franchir le Rubicon, et conférer à ce qui précède la portée qui lui sied ? Faisons trêve de circonvolutions et rappelons que Hegel a fait valoir l'intérêt de concilier thèse et antithèse au profit de la synthèse. Considérons par conséquent que la télévision, ayant évolué depuis ses origines, offre aujourd'hui deux dispositifs, comme on l'a vu, voire deux dispositions, à l'égard de la même machinerie-émettrice. Du coup, il y a éclaircie. Les expressions du Québec et d'ailleurs se complètent. Alors que l'on *écoutait* la télévision, et que l'on *écoute* il est vrai encore souvent, il appert qu'on la *regarde*, désormais, notamment en certains pays, sur certaines chaînes, dans certaines fictions, au sein de certaines scènes. En substance, la prépondérance des sons à la télévision en général a pour corollaire inversé la primauté des images dans le média en particulier. Par extension, l'accent sur l'auditif au détriment du visuel propre à la télé n'aurait d'égal que l'inverse sémiologique au cinéma. Les deux médias seraient littéralement en rapport d'image: de doubles inversés ?

Pour y voir encore plus clair, reconsidérons les deux dispositifs précédemment circonscrits en les envisageant aussi comme des *dispositions*. D'une part, ce qui a été appelé plus tôt la télévision traditionnelle, la *télé ordinaire* ou la *tivi*, faute de mieux à ce moment, relève, on le conçoit, de la *radiovision* ou mieux encore de ce que nous appellerons la *télé-audition*. Cette télévision que l'on *écoute* est située dans des pièces de la maison, où les conditions pragmatiques de vision défavorisent les images en raison de plusieurs facteurs (écran étroit, résolution faible, lumières allumées et public mobile). Prolongeant une généalogie sonore, qui débute avec le téléphone et se poursuit à la radio, cette télé d'origine recourt au son comme vecteur privilégié du sens et à l'image, comme support. Le média utilise le son pour attirer l'attention. Au fil du temps, il met au point des techniques pour la soutenir. L'arsenal comprend le dispositif d'adresse. Le procédé, qui instaure une relation interlocutoire avec le public, s'appuie sur le regard à la caméra et plus encore sur l'interpellation orale pour intéresser. Il est présent dans les émissions où les *talking heads* prédominent, alors, faut-il le souligner, que le public est sollicité par des activités au retour à la maison en début de soirée: en information télévisée, dans les jeux télévisés, dans les comédies de situation (*sitcom*). Cette télé, qui «s'adresse à l'oreille» comme disait Orson Welles (cité in Delavaud 1999, p. 39), au point d'écarter le silence<sup>48</sup>, s'avère adaptée aux usages actuels. Par un retour inter-médial, qui n'est qu'*a priori* paradoxal, elle s'applique en effet au mieux aujourd'hui aux appareils de... téléphonie mobile. La boucle inter-médiale est bouclée.

---

<sup>48</sup> Un chercheur (Jost 2007, p. 218) fait valoir que «sur vingt-huit minutes prises au hasard sur treize heures, je n'ai relevé que quatre secondes de silence.» Le «magma sonore» qui en résulte accompagne le quotidien.

D'autre part, ce qui a été appelé plus tôt la télé actuelle, la *télé d'exception* ou le *cinéma-maison*, faute de mieux alors, souscrit à ce que David Buxton nomme «la *cinématisation* du petit écran» (2010, p. 64)<sup>49</sup>. Nous synthétisons cette *disposition* par la notion de *télé-vision*. Cette télé que l'on *regarde* est située dans d'autres pièces de la maison, où les conditions pragmatiques de vision favorisent les images en raison de plusieurs facteurs (écran large, résolution élevée, lumières tamisées et silence obligé). Prolongeant une généalogie visuelle, qui débute avec la peinture et la photographie et se poursuit avec le cinéma, cette télévision actuelle recourt à l'image comme vecteur privilégié du sens et au son comme support. Elle engage une relation perlocutoire avec le public, qui exige attention et concentration. Elle suscite, comme les images du grand écran, une fascination chez le destinataire pour le spectacle, d'autant plus apprécié, que cette télévision pour les yeux est souvent visionnée dans un état d'immobilité. La *télé-vision* est conçue pour un public individualisé de fin de soirée qui, ayant terminé ses activités, est disposé à aller vers l'œuvre. Le public regarde alors une télé *cinématisée*, notamment lorsqu'il s'agit de fictions télévisuelles novatrices. Avec la venue annoncée d'écrans atteignant... 145 pouces, l'autre boucle inter-médiale sera bouclée: télévision et cinéma seront entremêlés. La prédiction de Jean Thévenôt (1946, p.28) à l'effet que «la télévision s'adressera, avec les moyens de la radio, à un public qui attendra d'elle l'équivalent du cinéma» se révèle d'une grande perspicacité<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Deux chercheurs américains (Newman et Levine 2011 p. 5) avancent également que la télévision actuelle est l'objet d'une «cinématization».

<sup>50</sup> La prophétie de Jean Thévenôt s'avère également d'une grande acuité sous l'angle de la miniaturisation. À la téléphonie mobile, adaptée à *télé-audition*, on l'a dit, correspond en effet l'écran d'ordi, pour la *télé-vision*, et la tablette numérique, pour l'entre-deux. La télévision mobile oscille elle aussi entre la radio et le cinéma.

La notion de dispositif, a-t-on vu, implique trois constituants inter-reliés. Le premier terme de l'équation théorique est désormais circonscrit. Il y a deux dispositifs à la télé et souvent deux *dispositions* dans les maisons et durant les soirées: une *télé-audition* qui, prolonge la radio, est située dans les pièces achalandées et est souvent *écoutée* en début de soirée, et une *télé-vision* qui, lorgne vers le cinéma, est située dans les pièces isolées et est souvent *regardée* en fin de soirée. De son côté, le deuxième constituant du dispositif de la télé, soit le régime de représentation, sera abordé avec détails dans le prochain chapitre. Les deux dispositions donneront alors prise à autant de régimes esthétiques. Cela dit, apportons une précision. Convenons que, comme l'a noté Stéphane Breton (2005, p. 17), à savoir qu'il faudrait dire «regarder la parole», et comme l'a répété Vincent Colonna (2010, p. 26), à savoir que la série télé est «un art verbal», et comme les expressions anglo-américaines *talk-shows* et *talking heads* nous invitent à le saisir, il faut savoir discriminer parmi les sons, ceux qui importent, et reconnaître que tout comme au cinéma, la voix, les paroles et le verbe, donc l'oralité s'avère primordiale à la télé. Les paroles attirent davantage l'attention que les bruits ou les musiques. D'ailleurs, comme le note John Ellis ([1982] 1992, p. 128): «TV sets come with speakers that are massively geared towards the acceptable reproduction of speech». Ce sera par conséquent autour des notions de *télé-oralité*, spécifiquement, et de *télé-visualité*, logiquement, que la réflexion sera menée. Nous verrons au prochain chapitre que les deux dispositifs de la télévision permettent dans leurs prolongements esthétiques de délimiter l'espace sémiologique et de baliser l'axe temporel propres au média. Cela dit, avant d'y arriver, cernons le troisième constituant du dispositif: les pulsions du destinataire.



Considérons le troisième terme du dispositif de la télévision, à savoir le sujet-destinataire. Revenons pour ce faire au foyer d'interprétation mis en lumière au point de départ du chapitre, à savoir les travaux psychanalytiques relatifs au dispositif menés il y a plusieurs décennies. Christian Metz (1975, p. 3-55) réfléchit alors entre autres aux notions d'«identification», de «miroir» ainsi que «perception» et d'«imaginaire». Dans la foulée, il avance que le cinéma active «la passion de percevoir» (*Ibid*, p. 41). Il la définit ainsi :

L'exercice du cinéma n'est possible que par les passions perceptives : désir de voir (= pulsion scopique, scotophilie, voyeurisme), qui était seul en jeu dans l'art du muet, désir d'entendre qui y est ajouté avec le cinéma parlant. (C'est la «pulsion invocante», l'une des quatre principales pulsions sexuelles selon Lacan ; on sait que Freud l'a moins nettement isolée et n'en traite guère comme telle.) (*Ibid*, p. 41)

Constatant que la «pulsion percevante» (*Ibid*, p. 42), contrairement à d'autres pulsions sexuelles «*figure concrètement l'absence de son objet*» (*Ibid*, p. 42. IDLT), le chercheur discute la pulsion scopique pour démontrer qu'elle est partielle au théâtre et complète au cinéma. Au théâtre, il y a coprésence de l'acteur et du public dans l'espace de la salle. Au cinéma, au contraire, si le second est dans la salle, le premier n'y est pas. Le spectateur peut voir, sans risque d'être regardé. Parallèlement, une chercheuse (Mulvey 1975) avance que le cinéma met davantage en scène un sujet masculin regardant un sujet féminin transformé en objet de désir. Dans les films d'Alfred Hitchcock singulièrement, dont par exemple *Rear Window* (1954), l'enchaînement de lucarnes est sans fin: le public regarde par les yeux d'un réalisateur masculin, un héros masculin regardant par le biais de lunettes d'approche un sujet féminin, qu'il feint de ne pas désirer. La pulsion *scopique* paraît fondatrice au cinéma.

Les avancées de Christian Metz nourrissent notre compréhension des dispositifs de la télé, pour moitié. À l'évidence, la *télé-vision* active la pulsion scopique. Nous pourrions aussi dire, inversement, que c'est en raison de cette pulsion primordiale que le public est attiré envers la *télé-vision* et consent à l'identification primaire à la caméra et secondaire au récit (Aumont et al. 1983, p. 184-203). Mais qu'en est-il de la *télé-audition* ? Quelle pulsion est activée par le dispositif primordial en télévision ? Christian Metz évoque, on l'a vu, une autre pulsion au passage. John Ellis la confirme: la télé est liée à la «pulsion invocante».

In psychoanalytic terms, when compared to cinema, TV demonstrates a displacement from the invocatory drive of scopophilia (looking) to the closest related of the invocatory drives, that of hearing. ([1982] 1992, p. 137)

Au «désir de voir» de la *cinématisation*, la *radiovision* opposerait le «désir d'entendre». À la «distance du regard» (la *télé-vision*) correspondrait la «distance de l'écoute» (la *télé-audition*). Bien sûr, suivant les avancées offertes, l'entendre a précédé le voir à la télé, dans le temps du média comme dans l'espace des maisons et la durée de la soirée. Pour peu, on serait tenté d'être convaincu. Pourtant, une ombre se profile: comme nous l'avons dit, à la télé, tous les sons ne sont pas égaux. L'écoute télévisuelle est attentive à l'oralité. Le public veut savoir ce qui est dit, ce qui l'a été ou ce qui le sera. Il est à l'écoute du dialogue. Pour paraphraser Germain Lacasse (2009), il est certes tributaire du *Grand imagier*, mais encore plus du *Haut parleur*. Le *spectateur écoutant*, comme dit Gilles Delavaud, est attentif au «visage qui parle» (1999, p. 55). Dès lors, il faut admettre que la pulsion activée par la *télé-audition* n'est pas seulement la pulsion *invocante* et qu'une autre pulsion y est activée.

De quelle pulsion s'agit-il ? La réponse a été énoncée par Sigmund Freud, sans avoir été pleinement reconnue, lorsqu'aux États-Unis en 1910, il commente les pulsions:

Ces pulsions surviennent en couples d'opposés, actives et passives ; je nomme ici, comme étant les représentants les plus importants de ce groupe, le plaisir-désir de causer des douleurs (sadisme), avec sa contrepartie passive (masochisme) et le plaisir-désir de regarder, actif et passif, dont se détacheront plus tard pour le premier, le désir de savoir, et pour le second, la poussée à l'exhibition artistique et théâtrale (Freud cité in Robert 2010, p.VIII-IX. Note 3)

Les mots de Sigmund Freud sont lumineux. Au désir de regarder, i.e. la pulsion scopique, s'oppose, dans sa dimension active, le plaisir-désir de savoir, et, dans sa dimension passive, «l'exhibition artistique et théâtrale». Or, rappelons-le, Christian Metz a défini la pulsion scopique au cinéma par opposition à la pulsion scopique au théâtre. Le chercheur écrit:

C'est aussi pour des raisons de cet ordre que le voyeurisme théâtral, moins coupé de son corrélat exhibitionniste, tend davantage à une pratique réconciliée et communautaire de la perversion scopique (de la pulsion partielle). Le voyeurisme cinématographique est moins accepté, plus «honteux». (1975, p. 46)

L'exhibitionnisme théâtral est davantage du côté de l'*attraction*, dirions-nous aujourd'hui<sup>51</sup>. En ce qui a trait à la télé, la *télé-audition* serait liée au désir de savoir, i.e. à la pulsion *épistémophilique*, soit une soif jamais assouvie de savoirs<sup>52</sup>. Au désir de *voir-ça* du cinéma, la télévision opposerait ainsi le désir de *ça-voir*<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Tom Gunning (1986) lie à certains égards l'*attraction* du cinéma des premiers temps et l'exhibitionnisme. Le mot utilisé en langue anglaise pour désigner le spectacle nous mène du reste sur la piste: *Exhibition*.

<sup>52</sup> Selon une chercheuse (Chraïbi 2005), Lacan aurait souligné que les oreilles, elles, ne peuvent se fermer.

<sup>53</sup> Un chercheur (Razavet 2008, p. 26) écrit, de façon apparentée, à propos d'un patient de Sigmund Freud : «sa pulsion épistémophilique le pousse à ça-voir, mais après avoir vu ça, il ne veut plus rien savoir».

Si tel était le cas, on s'expliquerait mieux le rapport singulier du public à la télé *ordinaire*. À la *télé-vision*, qui, en s'appuyant à la pulsion scopique, suscite l'identification, la *télé-audition*, en s'arcboutant à la pulsion *épistémophilique*, entrainerait l'*intérêt* du public. C'est du moins à cette conclusion qu'arrive Vincent Colonna. Dans un chapitre intitulé «L'intérêt plutôt que l'identification» (2010, p. 37- 63), le chercheur discute en effet l'idée, en la retraçant chez Boris Tomachevski, dont il cite les écrits sur le roman:

L'image du lecteur est toujours présente à la conscience de l'écrivain, dût-elle exiger de l'écrivain qu'il s'efforce d'être le lecteur de son œuvre, [...] Cette préoccupation d'un lecteur abstrait se traduit par la notion d'«intérêt». L'œuvre doit être intéressante. [...] (Tomachevski cité in Colonna 2010, p. 41)

Quoique l'argument du formaliste russe ne soit pas psychanalytique, il donne néanmoins à saisir l'enjeu pulsionnel de la *télé-audition*. Le désir d'écoute serait lié au *sa-voir*<sup>54</sup> et par conséquent à l'*intérêt* de connaître, voire de se reconnaître. Gilles Delavaud remarque en effet que dès les premières émissions de la télé française «il ne s'agit pas de *s'identifier* [...], mais [...] de *se reconnaître*» (cité in Bourges 2008, p. 96 IDLT) Le désir d'écoute activé par la *télé-audition* serait par conséquent l'objet d'une demande de savoir sans fin. En tout état de cause, on verra dans le prochain chapitre que de l'*audition* à la *vision* ou si l'on veut du *sa-voir*<sup>55</sup> au *voir-ça*, la fiction télévisuelle trace un chemin du sens au style.

---

<sup>54</sup> Notons pour l'anecdote qu'une chaîne de télévision au Québec s'intitule le *Canal Savoir* et qu'une autre, aux États-Unis d'Amérique, se nomme *The Learning Channel*; elle est connue sous les lettres *TLC*. Soulignons pour l'essentiel que les fictions télévisuelles débutent souvent par un récapitulatif, connu en langue anglaise sous le nom de *Previously On*, ou par une séquence pré-générique, qui donne à savoir.

<sup>55</sup> Un chercheur (Icart 2001) s'intéresse à la fiction télévisuelle québécoise *Jasmine* (Jean-Claude Lord 1996) dans la perspective des liens épistémologiques qu'entretiennent «le récit et le savoir».

### Chapitre 3 : Degrés d'expression de la télévision<sup>56</sup>

La diversité des genres télévisuels se subsume en quelques catégories. Selon François Jost, il s'agit de «mondes», au nombre de trois (2007, p. 21-34 ; [2005] 2009, p. 39-51). Discutons-les, cela permettra de voir apparaître les degrés d'expression qui leur sont liés. D'abord, il y a le monde «réel». Au cinéma, il s'agit du documentaire. À la télé, c'est le domaine de l'information, qui recouvre, dans le cas des éditions quotidiennes, le *téléjournal* au Québec ou le *journal télévisé* en France et, dans le cas des éditions hebdomadaires ou mensuelles, les *affaires publiques* au Québec ou le *magazine* en France. Ensuite, il y a le monde de la fiction ou le monde «fictif». Au cinéma, c'est la fiction narrative, une catégorie dominante, qui se décline souvent sur le mode classique, voire de Hollywood. À la télé, c'est le domaine de la fiction télévisuelle. Cette deuxième catégorie emmêle le *soap opera* et la *series* anglo-américains, la *telenovela* sud-américaine, le *feuilleton télévisé* en France ainsi que le *téléroman* au Québec<sup>57</sup>. Les deux mondes considérés jusqu'à présent se répartissent le long d'une «première ligne de partage : fiction/réalité» (Jost 2007 p. 29). Enfin, il y a le troisième monde. Pour le chercheur, ce domaine recouvre le «ludique» (*Ibid*, p. 29). Il regroupe le jeu télévisé, les émissions de divertissement et la publicité (*Ibid*, p. 30-31). Cette tripartition notionnelle suscite l'adhésion s'agissant des deux premiers mondes et la discussion en ce qui concerne le troisième. Celui-ci fait tache. Il ne s'intègre pas avec aisance à l'ensemble. Approfondissons la réflexion le concernant afin d'y voir plus clair.

---

<sup>56</sup> Rappelons que pour dissiper tout malentendu entourant la locution consacrée de *degré d'écriture*, qui peut donner à penser, à tort, que la notion est liée à la scénarisation ou qu'elle est reliée au sens exact qu'elle revêt en études littéraires, nous employons celle de *degré d'expression*.

<sup>57</sup> Nous reviendrons au chapitre 4 sur ce qui distingue les différents genres *culturels* précités avec précisions de façon à déterminer les spécificités du *téléromanesque*.

François Jost ouvre ainsi la réflexion sur le *ludique*:

Il existe encore un niveau intermédiaire où les émissions parlent à la fois du monde réel, tout en se conformant à des règles propres, dont le respect est primordial (comme la fiction). (2007, p. 30)

Nous sommes d'accord avec le chercheur. Le ludique est en effet un mode *intermédiaire* entre le réel et le fictif. Pour parler comme les développeurs de logiciels en informatique: le *ludique* est un mode 1.5. Il constitue un point d'intersection entre l'authentifiant et le fictif. Comme l'exemplifie le jeu télévisé, le ludique a recours aux procédés d'enregistrement de l'information télévisuelle, tout en possédant, comme le monde fictif, des règles arbitraires. D'ailleurs, le chercheur dit bien que la publicité, qui fait partie du ludique, «réunit» l'authentifiant et le fictif (*Ibid*, p. 31). Puisque le troisième monde du chercheur ne semble pas se différencier des deux premiers au point de constituer un monde résolument autre, reprenons le raisonnement. Une tripartition s'est cristallisée le long de l'histoire du cinéma québécois. Elle distingue le documentaire, la fiction et l'animation ou l'expérimentation<sup>58</sup>. Pour prendre des exemples phares: il y a le cinéma de Pierre Perrault, celui de Claude Jutra et celui de Norman McLaren. Dans la foulée, selon un chercheur québécois, le cinéma de répertoire se déploie sous les registres «de l'objectivité», du «vraisemblable» et de la «subjectivité» (Chevrier 2012, p.6). L'écart au réel semble tenu dans le premier registre, ce qui laisse croire à l'objectivité, apparaît sensible dans le troisième, ce qui impose la subjectivité, «un peu comme la poésie» (*Ibid.*).

---

<sup>58</sup> Cette tripartition rejoint celle d'un chercheur (Nel [1998] 2005, p. 66-67. IDLT) au sujet de la télévision: soit le «*factuel*», le «*fictionnel*» et le «*virtuel*». Nous y reviendrons plus loin et en fin de chapitre.

Si l'on envisage la télé selon les enseignements de la philosophie classique, soit la trinité du vrai, du bien et du beau, le troisième monde prend un relief semblable. François Jost vient près de l'affirmer, lorsqu'il fait valoir que la construction de l'espace et du temps se fait en fonction du «réel», de l'«intrigue» ou du «beau» (2007, p. 46). Le troisième monde s'avère selon nous celui de l'*expérimentation*, au sens d'un monde virtuel de nature réflexive<sup>59</sup>. En télévision, c'est le monde des formats courts, qui se prêtent aux explorations en tous genres, notamment lorsque l'infographie prend les rênes comme dans les vidéoclips. Cela dit, François Jost fait valoir ensuite une idée complémentaire d'une grande portée selon nous. Il note qu'aux mondes «de premier degré» s'ajoutent ceux de «second degré» (*Ibid*, p. 31-34).

L'un des caractéristiques de la télévision d'aujourd'hui est, sans doute, d'avoir engendré des genres qui détournent les mondes réel-fictif-ludique : alors que ceux-ci étaient issus de genres pré-télévisuels - «actualités», films, variétés -, les dernières années ont vu apparaître des doubles, des imitations, des versions au second degré de ces genres de premier niveau, concourant à inventer de véritables genres télévisuels. Une nouvelle couche de sens se superpose [...] (p. 32)

Se situant dans la foulée des travaux de Gérard Genette (1982), le chercheur met en lumière les «clins d'œil», «parodies» et «jeu avec le jeu» que la télé d'aujourd'hui met de l'avant (Jost 2007 p. 33-34). Il signale qu'il y a *énonciation*, notamment lorsque la mise en scène offre un retour réflexif, qui peut être qualifié de «*métacritique*» (*Ibid*. IDLT). Ces avancées du chercheur ouvrent selon nous une importante brèche théorique en études télévisuelles.

Elles pointent un horizon inexploité: les *degrés d'expression*.

---

<sup>59</sup> Dans un autre ouvrage, le chercheur (Jost 2007a, p. 217-218 IDLT) s'interroge: «J'ai donc proposé, pour catégoriser cette troisième possibilité logique, l'appellation de monde *ludique*. Le terme «réflexif» aurait-il mieux marqué ce retour sur lui-même, qui caractérise l'énonciation comme le jeu pour le jeu ? Sémiotiquement parlant, probablement.» Nous sommes d'accord avec le chercheur et y reviendrons plus loin.

La notion de *degrés d'écriture* a été développée en littérature et a plus de cinquante ans. L'*alpha* en est *Le degré zéro de l'écriture* (Barthes 1953) et l'*omega*, *Palimpsestes. Le second degré d'écriture* (Genette 1982). La marche paraît longue du degré zéro au second degré, puisqu'à considérer le plein sens des mots, l'évolution semble se faire en trois actes: zéro, un, deux. Néanmoins, elle est féconde. Le parcours correspond à l'élévation du sens. Considérons l'étagement expressif en trois phases, pour autant de degrés, avec une différence terminologique: pour dissiper l'équivoque entourant la locution *degré écriture*, retenons celle de *degré d'expression* au sens de régimes esthétiques<sup>60</sup>. Les trois degrés d'expression sont des principes organisateurs qui prévalent tant en information, en fiction qu'en expérimentation. Pour parler comme Noël Nel, ils s'appliquent au factuel, au fictionnel et au virtuel. Les trois ordres désignent des régimes esthétiques distincts créant un système. Ils impliquent des «attitudes cognitives dans la restitution du réel» (Jost [1998] 2005, p. 46-58) qui forment un continuum en trois incréments<sup>61</sup>. En ce qui concerne le cinéma et la télévision en général, ils ont été repérés de façon allusive par Noël Nel (1995):

Dans une perspective médiologique, il peut paraître pertinent d'avancer que la scène spectaculaire, au cinéma comme en télévision, se construit selon un processus en trois phases : **imitation** de scènes préexistantes ; **découverte** d'une scène autonome ; **exploration** de possibilités de mutation. (p. 72 GDLT)

---

<sup>60</sup> L'étude esthétique est peu développée en études télévisuelles. Comme le fait valoir récemment un chercheur (Benassi 2009), elle donnait lieu encore il n'y a pas si longtemps, en 1999, à la réserve des chercheurs du domaine eux-mêmes: l'association entre les mots télé et art faisait encore tache, semble-t-il. Depuis, la *Quality TV* (McCabe et Akass 2007) a pu favoriser l'accès d'un autre regard épistémologique. Un chercheur ose ainsi s'interroger: «une série télévisée peut-elle être une œuvre d'art?» (de St-Maurice 2009, p. 149-164). La thèse apporte une réponse progressive à la question à l'effet que la fiction télévisuelle, notamment lorsqu'elle est accessible en DVD, donne prise à une «expérience esthétique» (*Ibid*, p. 161-162).

<sup>61</sup> Le chercheur (*Ibid*) relève quatre attitudes : «révélation», «reconstruction», «invention» et «interprétation». Nous les retenons dans un ordre de conceptualisation un peu différent. Nous y revenons à la fin du chapitre.



Pour déterminer les trois degrés d'expression, envisageons le cognitif, comme François Jost nous invite à le faire. D'abord, considérons l'apprentissage. Selon Benjamin Bloom ([1956] 1984), celui-là implique des habiletés intellectuelles déployées en six niveaux, qu'il appelle des *niveaux taxonomiques*. Ces derniers peuvent être regroupés en trois ensembles inscrits dans une suite, à la façon des trois années de la formation universitaire de premier cycle, qui, en miroir, donnent lieu aux trois cycles académiques. L'étudiant doit d'abord *connaître et comprendre (décrire et rapporter)* ; il lui faut ensuite *appliquer et analyser (interpréter et résoudre)* ; enfin, il se doit de *synthétiser et évaluer (créer et argumenter)*. Au-delà de la diversité des formules, on remarque que la tripartition avancée par le chercheur converge avec la conceptualisation esquissée par Noël Nel. Le sens semble se complexifier en trois strates: soit là, on imite le réel, soit ici on le rapporte ; soit là, on le découvre, soit ici on le analyse ; soit là, on l'explore dans une perspective de mutation, soit ici, on l'argumente dans une perspective d'évaluation. Ensuite, considérons l'information. Patrick Charaudeau (2005, p.121) présente d'une part les trois «catégories générales» de la grammaire du sens: «comment décrire (le descriptif), comment raconter (le narratif) et comment expliquer et / ou persuader (l'argumentatif)»<sup>62</sup>. D'autre part, il cerne les «catégories particulières» des médias que sont la presse, la radio et la télévision: *l'information rapportée*, *l'information commentée* et *l'information provoquée* (p. 123-165. IDLT). Les avancées des chercheurs se rejoignent: il faut repérer, puis relier, avant et afin de juger.

---

<sup>62</sup> Dans le cadre d'une réflexion sur le *récit audiovisuel*, un chercheur (Beylot 2005, p. 36-42) envisage de façon apparentée le descriptif et l'argumentatif aux titres de «frontières intérieures» du narratif.

Convoquons les rapports mimétiques entre l'action et le récit. Paul Ricoeur (1983, p. 85-129) avance une théorie du récit voulant que celui-ci se déploie en trois *mimésis*, au sens d'une «spirale sans fin qui fait passer la médiation plusieurs fois par le même point, mais à une altitude différente» (*Ibid*, p. 138). Il suit le «*destin d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré*» (*Ibid*, p. 107-108 IDLT). *Mimésis I* est une «précompréhension de l'action» (*Ibid*, p. 117), qui, sans passé et futur, se déploie au «triple présent» (*Ibid*, p. 118). *Mimésis II* (*Ibid*, p. 127-130) relève de la «mise en intrigue», où le «prendre-ensemble» réalise une «totalité signifiante». *Mimésis III* (*Ibid*, p. 137-141) qui «donne forme à ce qui est informe», est liée à la «visée intentionnelle» et à la «réflexivité du langage. La conceptualisation du chercheur converge avec les précédentes: le sens se déploie en trois tours de piste successifs d'une objectivité préconçue à une subjectivité manifeste. Impliquons le *système du récit*. André Gaudreault ([1988] 1999) théorise un parcours du *littéraire au filmique*<sup>63</sup>. Il distingue pour y parvenir le *scriptural*, le *scénique*, et le *filmique*. La direction avancée par le chercheur offre un approfondissement. Dans les médias audiovisuels, la création procède littéralement au quotidien du littéraire au filmique. Le processus de production en cinéma et en télé consiste en effet à rédiger un récit scriptural, sous la forme d'un scénario, à diriger un récit scénique, dans le cadre du tournage, et à orchestrer un récit filmique, lors du montage. Si l'on préfère, l'acte créatif nécessite la maîtrise, successivement, de la narration, de la dramaturgie et de l'audiovisuel. La production de sens transite au concret de l'écrit à la scène puis au film. Cela dit, le *système du récit* du chercheur doit être entendu également au sens de l'historiographie.

---

<sup>63</sup> Le lien entre le travail du chercheur et celui de Paul Ricoeur est étroit: celui-ci écrit la préface de l'ouvrage.

Considérons le cinéma muet. D'abord, les cinéastes enregistrent des vues. Lors du cinéma des premiers temps, ils débutent pour ainsi dire par la mise en scène et le tournage. Par la suite, ils intègrent les règles du langage narratif, de la continuité et de la mise en récit, celles du découpage<sup>64</sup>. Enfin, ils les transcendent, notamment dans le cadre des avant-gardes européennes, par l'exploitation des potentialités offertes par le montage. Le muet chemine des frères Lumière, à D. W. Griffith et à Sergei Eisenstein ; il procède si l'on veut de la scène au récit et au film. Le processus créatif, qui mène du scénario au montage, et la conquête du langage, qui transite du tournage au montage, opèrent, on le mesure, suivant des cheminements cognitifs différents. Pour cette raison, il s'avère improductif de penser le système du récit simultanément comme un processus et comme une conquête. Il faut savoir départager les deux parcours du sens et retenir la séquence de l'Histoire, qui va *du scénique au filmique*, même si pour cela elle jette de l'ombre sur la pratique. Du coup, les trois degrés d'expression s'éclairent et une congruence avec les chercheurs précédents s'établit. D'abord, le degré zéro est un en-deçà, où l'imitation du réel transite par le filmage<sup>65</sup>. L'enregistrement du scénique suffit à susciter l'intérêt. Ensuite, le premier degré recouvre le domaine des règles, où la configuration du sens procède par le découpage et le tournage. La prévisualisation permet de *mettre ensemble* les parties, afin qu'il y ait lisibilité. Enfin, le second degré est un au-delà, où le point de vue opère le long du processus par la réflexivité afin de manifester la présence d'une subjectivité, et cela singulièrement par le montage<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Un chercheur (Barnard 2009, p. 261-281) met en lumière la singularité de la notion de *découpage*.

<sup>65</sup> Nous employons une distinction récente du chercheur (Gaudreault et Marion 2012, p. 93-111) à l'effet que le «filmage» doit être distingué du «tournage» comme la «captation passive» de la «création cinéastique».

<sup>66</sup> Comme le dit le chercheur (Gaudreault [1988] 1999, p. 109-111 IDLT) dans une autre perspective, il s'agit respectivement de l'acte de «*mise en scène*», de «*mise en cadre*» et de «*mise en chaîne*».

Les trois degrés d'expression étant cernés dans leurs généralités, procédons à la discussion détaillée de chacun. Débutons par le degré zéro. Roland Barthes présente la notion ainsi<sup>67</sup> :

Toutes proportions gardées, l'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale [...]; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme. (1953, p. 59-60)

Dans le cours de la réflexion, le chercheur offre nombre de formules qui, lorsque reliées, dressent un portrait charge du degré zéro. Celui-ci est une «sous-écriture» (p. 53) ou un «en deçà de littérature» (p. 54). Il constitue «le silence de la forme» (p. 59) ou une «langue basique». Il représente une «écriture innocente» ou une «parole transparente» (p. 60).

Roland Barthes mène sa pensée jusqu'à lier le degré zéro à l'oralité :

Il y a donc une impasse de l'écriture, et c'est l'impasse de la société même: les écrivains d'aujourd'hui le sentent : pour eux, la recherche d'un non-style, ou d'un style oral, d'un degré zéro ou d'un degré parlé de l'écriture [...]. (p. 67)

Le degré zéro d'expression peut-on dégager de la pensée de Roland Barthes semble proposer une forme en son état embryonnaire ou rudimentaire ou, comme il dit, basique.

---

<sup>67</sup> La notion de degré zéro est l'objet d'une certaine ambiguïté. Pour Roland Barthes, le degré zéro désigne «enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen : un écrivain sans Littérature» (1953, p. 11). Pour le chercheur, «l'écriture blanche, celle de Camus, de Blanchot ou de Cayrol [...] ou l'écriture parlée de Queneau, c'est le dernier épisode d'une Passion de l'écriture» (*Ibid*). En substance, la réflexion *barthesienne* met de l'avant l'écriture, qui se distingue de la Langue et du Style, et pour y parvenir dissèque le degré zéro. En clair, le degré zéro *barthesien* est envisagé sous un angle positif. La thèse considère le degré zéro sous un autre angle. Elle conçoit le degré zéro comme étant un *en-deçà* et, par extension, le second degré, comme un *au-delà*. Elle tire profit à cet égard des travaux de divers chercheurs qui ont avancé à la suite de Roland Barthes, un trajet théorique en trois états, en trois phases ou en trois temps. Disons les choses autrement. La confusion qui entoure la notion de *degré zéro* est peut-être attribuable en définitive à une formulation apparentée utilisée par les chercheurs anglo-américains en études télévisuelles. Pour John Thorton Caldwell (1995) et Jeremy Butler (2010), il y a en effet, on le verra, un «zero-degree style». Celui-ci désigne l'état élémentaire de l'expression.

Le degré zéro de l'expression sied aux débuts, aux premiers pas et aux premiers temps. Dans le cadre des avancées relatives au *système du récit*, André Gaudreault ([1988] 1999 p. 43-54) se met «à la recherche du premier récit filmique». Voulant reformuler de façon savante une proposition de Jean Mitry (cité in *Ibid*, p. 173-174) à l'effet qu'«en 1909 [...] les deux seules tendances que l'on puisse retenir et distinguer valablement sont, en fait : la *théâtralité* [...] Et la *narrativité* [...]», il avance une distinction entre monstration, qu'il débusque dans le récit *scénique*, et narration, qu'il articule au récit *scriptural*<sup>68</sup>. Depuis, le chercheur a participé au développement d'une autre notion: l'*attraction* (Gaudreault 2008). L'*attraction* a davantage eu d'échos auprès de la communauté savante que la monstration<sup>69</sup>. Au vu de la réflexion sur les degrés d'expression, il nous apparaît que les deux notions, dont au premier chef la monstration, s'avèrent fructueuses pour les études télévisuelles et donnent au concept de degré zéro les assises scientifiques nécessaires. Approfondissons. André Gaudreault relève qu'il emprunte le mot monstration à Betty Rojzman, qui déclare : «le théâtre est mimétique et propose au public-destinataire la «monstration» d'un langage *directement* articulé sur les personnages» (cité in [1988] 1999, p. 87, note 19 IDLT). Le chercheur définit dans la foulée la monstration comme étant «ce mode de communication d'une histoire qui consiste à *montrer* des personnages qui agissent» (*Ibid*, p. 87), précise qu'elle est limitée «à une seule modalité temporelle : le présent» (p. 102) et avance qu'elle «s'identifie au premier chef au procès du tournage» (p. 103). L'avancée s'avère lumineuse.

---

<sup>68</sup> La distinction entre les deux notions apparaît avec éclat dans la traduction anglaise de l'ouvrage du chercheur (Gaudreault 2009) : *From Plato to Lumière : Narration and Monstration in Literature and Cinema*.

<sup>69</sup> Alors que l'*attraction* suscite un ouvrage collectif centré sur la notion dans tous ses états (Strauven 2007), on attend encore un ouvrage collectif sur la monstration, et cela même si la notion a donné lieu à des travaux stimulants en études télévisuelles (Soulages 1999 ; Dayan 2009).

Contrairement à l'idée à l'effet que la mise en scène *s'efface* dans une logique régressive, le chercheur nous mène en effet à saisir que le regard *s'ignore* dans une logique progressive. Les opérateurs des frères Lumière avant-hier, les réalisateurs des débuts de la télé hier, et les néophytes qui se mesurent aujourd'hui aux nouveaux médias ne visent pas à *s'effacer*. Comme l'enseignement nous le démontre quotidiennement, ceux qui apprennent laissent plutôt des marques qui trahissent une expression au degré zéro. Ils visent à s'exprimer, mais puisque leurs compétences sont embryonnaires, et encore non pliées au code, ils *monstrent*. La notion de *monstration* possède ainsi l'intérêt de pouvoir cerner le degré zéro en actes, alors que celle d'*attraction*, prise isolément, accreditte la préconception d'un regard absent. Certes la *monstration* s'avère un style a-modal en raison de la force d'*attraction* du présent, de ce qui est vie, du *live*, mais nous devons aussi admettre que si le regard se révèle inerte, en offrant des prises de vue qui sont autant de prises *de vie*, pour autant il n'est pas absent<sup>70</sup>. Le regard *monstratif*, qui relève du paradigme de la «*captation / restitution*» (Gaudreault et Marion 2006 IDLT)<sup>71</sup>, désigne la posture cognitive des premiers pas, qui fige devant le réel ou paralyse devant le scénique et se révèle du coup basique, élémentaire ou rudimentaire<sup>72</sup>. Cela dit, convenons que les liens entre monstration et degré zéro n'ont pas été inaperçus par la recherche. La filiation a été tracée par un dictionnaire savant:

La monstration est le premier degré de l'instance narrative, celui qui consiste à présenter une action en actes. (Aumont et Marie 2008, p. 159)

---

<sup>70</sup> Deux chercheurs québécois le clament dans le titre de leurs ouvrages, comme pour s'assurer d'être bien compris : *Tout est mise en scène* (Jean 2007) ; *Toute image est porteuse d'un point de vue* (Marsolais 2012).

<sup>71</sup> Une chercheuse (Nguyen-Duy 1996d, p. 29) note que le direct à la télé implique la «*captation / diffusion*».

<sup>72</sup> Un chercheur (Beylot 2005, p. 21-22) remarque avec à propos: «La monstration n'est pas pour autant une transcription directe et transparente de la réalité, une simple *mimésis* du réel: c'est une construction intentionnelle qui requiert la mise en œuvre d'un dispositif de captation et de diffusion des images».

Le degré zéro d'expression a été utilisé à ce jour par deux chercheurs américains pour éclairer l'esthétique de leur fiction télévisuelle nationale. Dans le monde anglo-saxon, on parle de *zero-degree style*. John Thornton Caldwell (1995) y a eu recours pour expliquer l'esthétique rudimentaire de la *sitcom*. Récemment, Jeremy Butler (2010) emploie le même concept pour comprendre celle du *soap opera*. Le premier met de l'avant une formule *barthesienne* qui confirme une expression au degré zéro s'agissant du genre comique de la fiction télévisuelle américaine : «This was clearly aesthetic television in only a very limited and attenuated sense.» (Caldwell 1995, p. 58)<sup>73</sup> Le second lui donne écho, s'agissant du genre mélodramatique de la même société, en précisant que si «*all television texts contain style*» (Butler 2010, p. 15 IDLT), il s'avère que les «*soap operas seem live*» (p. 43. IDLT), ce qui donne faussement l'impression qu'ils ont «no style». Cela dit, au fil de leurs études du degré zéro, les deux chercheurs étatsuniens lèvent le voile sur un trait sémiologique, qui rejoint les avancées du chapitre précédent: la *sitcom* est un «dialogue driven world» (Caldwell 1995, p. 57) et le *soap opera* «a text of sound and image» (Butler 2010, p. 28). Butler avance en outre : «In practical sense, the images are constructed to illustrate the words, rather than vice-versa» (p. 54) En substance, les deux chercheurs donnent à saisir que le degré zéro d'expression rejoint la *télé-audition*. Ce dernier prend sens dans la fiction télévisuelle sous la forme d'une visualité élémentaire au profit d'une oralité spectaculaire. Si l'on veut, l'image *monstre* de façon à permettre à la parole d'*attractionner* l'attention.

---

<sup>73</sup> Le chercheur emploie les mots *style* et *aesthetic*, indistinctement. Un autre chercheur (Sorlin 2005, p. 210) signale qu'il est utile de les distinguer. L'étude stylistique concerne selon lui «les valeurs moyennes» et l'étude esthétique, l'«exceptionnel» (*Ibid*). Nous sommes d'avis que le partage s'impose à partir de critères différents. Le style est lié à un genre, une école ou un mouvement ; il se décline en ...ismes (Bergan 2011). L'esthétique est liée à des formes. Comme les *mondes*, qui sont des «archi-genres» (Jost 2009, p. 41), les régimes esthétiques sont des «archi-styles», d'autant qu'ils sont liés à quelques attitudes cognitives distinctes.

Balisons le degré zéro d'expression. De façon générale, il relève d'une attitude passive face au réel ou ce que l'on pourrait appeler l'enfance de l'art. Selon cette attitude cognitive, le réel est un spectacle extérieur à soi, qu'il faut observer, décrire et rapporter fidèlement. Le contenu prévaut sur le point de vue, au point où la *restitution* complète devient une finalité. Le degré zéro désigne une forme rudimentaire, qui se présente ainsi, parce que l'on ne *sait pas* en faire plus (en raison de la nouveauté), parce que l'on ne *peut pas* en faire plus (en raisons de l'actualité) ou parce que l'on ne *veut pas* en faire plus (en raison de la cupidité). Dans le cinéma des premiers temps, le degré zéro se présente sous la forme du *plan-tableau* au singulier chez les Lumière ou au pluriel chez Georges Méliès. S'agissant de la vidéo sur le web, il se manifeste lorsque le filmage de la vie qui bat fait figure de fin en soi. À la télé, il se présente dans les variétés, lorsque la captation de la performance s'impose ou dans le vidéoclip, lorsque l'enregistrement du spectacle prévaut. En information télé, il prend la forme de ces instants où «l'image y oscille en permanence entre le cinéma primitif et le film d'amateur» et où la dynamique visuelle «semble s'épuiser dans une visée purement monstrative et désignative» (Soulages 1999, p. 83). En fiction télévisuelle, l'expression au degré zéro, arrimée le plus souvent, faut-il le rappeler, au dispositif de la *télé-audition*, prend le relief d'une mise en scène qui concentre l'attention sur l'oralité et ainsi la valorise. Elle a pour trait d'offrir une image menottée, afin de libérer la parole: le *vu monstre* le *dit*. Comme dit un chercheur (Lochard 2003, p. 57), elle prend la forme d'une «mise en scène visuelle de la parole». Nous nommons ce régime au degré zéro de la fiction télévisuelle, où l'image construit une tribune à la parole et en devient le portevoix: la *télé-oralité*.



Plus précisément, dans le cadre de la fiction télévisuelle, la *télé-oralité* se cristallise dans la *prise-scène*<sup>74</sup>: l'enregistrement en continuité devant plusieurs caméras d'une performance scénique centrée sur le dialogue. Qu'elle se déroule en direct ou en différé, en studio ou en locations, importe moins que le fait que la captation de la parole proférée y est décisive. Dans la foulée, les échelles sont réduites, les prises de vue, longues, les mouvements de caméra, limités, le découpage, répétitif, et le rythme, lent. Les angles accentués sont rares, les compositions, approximatives et les amorces, exceptionnelles. L'éclairage est abondant et la profondeur de champ, étendue. En outre, les comédiens bougent peu, projettent leur voix et se positionnent selon les règles de la mise en scène à l'italienne. Le hors-champ, de son côté, prend le relief d'entrées et de sorties, sans suite, ou de regards, sans raccord<sup>75</sup>. L'énumération pourrait s'allonger, puisqu'il s'agit des procédés du langage audiovisuel en son état *basique*, avec les erreurs qui l'accompagnent et les redondances qui l'exemplifient. Cela dit, rappelons que dans ce régime esthétique rudimentaire, la visualité est contrainte, afin que l'oralité prenne les rênes. Le regard du réalisateur demeure inerte, afin que la vigueur du scénique scintille et que la verve du scénariste brille. Avec le degré zéro, le scénariste devient l'auteur et le réalisateur s'avère aussi anonyme qu'interchangeable. En cela, la fiction télé nous rappelle que lorsque la *télé-audition* règne, la *télé-oralité* prévaut et l'auteur, au sens traditionnel de créateur de didascalies et de dialogues, prédomine.

---

<sup>74</sup> La *prise-scène* de la télé est sans doute le corollaire du *plan-tableau* du cinéma. En effet, dans les deux cas, il s'agit pour ainsi dire d'enregistrer un spectacle. Cela dit, en cinéma, la scène est concaténée dans le *plan*, alors qu'en fiction télévisuelle, elle est plutôt déployée dans la *prise*. L'unité de base spatio-temporelle semble donc différer selon le média envisagé. La distinction pourrait faire l'objet d'une recherche.

<sup>75</sup> Ces procédés de la fiction télé de degré zéro s'apparentent, à une différence, à ceux mis en lumière par un chercheur (Burch 2007, p. 177) pour le cinéma des premiers temps : «une scénographie qui dispose toujours les comédiens loin de la caméra, le plus souvent comme un tableau vivant, sans amorce et sans mouvement axial d'aucune sorte». La distance résolument éloignée du cinéma devient... résolument rapprochée à la télé.

Considérons le premier degré d'expression. Celui-ci n'a pas été théorisé en littérature, sans doute parce qu'il s'agit d'un degré intermédiaire, qui constitue leur amalgame et favorise la transition entre eux. Le premier degré représente l'équilibre, s'avère instable et dynamique, et demeure expansif. Il est souvent plus prégnant que les deux régimes esthétiques polaires. Comment s'expliquer la contradiction: le premier degré est transitionnel, mais proliférant ; il est appelé à changer, mais perdure. Les chercheurs qui étudient le cinéma classique par excellence qu'est le *Hollywood Classical Cinema* nous permettent de le comprendre. D'un point de vue interne, David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson (1985, p. 5) mettent en lumière le fait que le *studio system* nourri de «norms, paradigms and standards» distille à l'écran des «choices [...] within tradition», toujours un peu différents<sup>76</sup>. Dans une perspective similaire, Robert B. Ray (1986) met en relief le fait que ce cinéma offre un équilibre entre les forces contraires que sont la *tradition* et l'*avant-garde*, qui lui permet de cultiver l'ambiguïté tant par le thématique que le stylistique<sup>77</sup>. D'un point de vue externe, Jean-Loup Bourget (2005) met en contexte l'homéostasie de ce système qui vivifie la *norme* par la *marge*, que celle-ci origine de l'Allemagne lors du muet avec Fritz Lang ou récemment de New York avec Sydney Lumet ou Spike Lee. *The Genius of The System* (Schatz 1988) consiste en clair à offrir depuis des décennies, sur des milliers de films, à des doses plus ou moins variées, la nouveauté limitée: le genre, la règle et le code<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Dans une perspective convergente, deux chercheurs (Gaudreault et Marion 2012, p. 6) rappellent que le cinéma s'est institutionnalisé durant les années 1910 ou si l'on préfère est passé de *cinématographe* à *cinéma*, lorsqu'il y a eu «normalisation» et «codification». Comme ils le précisent (*Ibid.*) : «Time was required for production codes and norms [...] to appear.» Le passage du degré zéro au premier degré prend du temps.

<sup>77</sup> Paul Ricoeur (1983, p. 133) note que *Mimésis II*, une *médiation dynamique* entre *Mimésis I* et *Mimésis III*, donne cours à la «constitution d'une tradition» qui «repose sur le jeu de l'innovation et de la sédimentation».

<sup>78</sup> On peut parler aussi de *langage*, si l'on entend par cela le *Langage du cinéma narratif* (Chevrier 1995).

La propension au consensus qui suinte de toutes parts du premier degré d'expression se manifeste avec éclat, lorsque l'on conçoit qu'il représente également le meilleur des deux régimes polaires de l'esthétique télévisuelle pour les praticiens comme pour les publics. D'un côté, les réalisateurs avec le premier degré ont plu de marge de manœuvre qu'avec le degré zéro, qui est limitatif à maints égards. De l'autre, les publics avec le même degré mais selon une logique inverse ont davantage d'effets de réel qu'avec le second degré qui exige comme on dit d'aller vers l'œuvre. En clair, du point de vue de la production et de la réception, il y a compromis: les premiers actualisent au moins leur besoin d'expression, les autres comblent au moins leur désir d'identification. Il s'agit d'une dynamique statique, où pour ainsi dire *mimesis* et *poesis* se donnent écho au profit du statu quo et de la *diegesis*. L'ambivalence intrinsèque du premier degré ou si l'on préfère sa *binomialité* génétique se manifeste également en ce qui a trait aux combinatoires audiovisuelles. Dans le cadre de la fiction télévisuelle, l'expression au premier degré offre un mélange d'oralité et de visualité, qui donne prise à deux formes complémentaires. D'une part, la pondération du verbal et du visuel se présente sous les traits de paroles incessantes et d'images actionnelles fugaces, qui représentent une évolution par rapport au degré zéro; d'autre part, dans un rapport inversé, l'équilibre précaire du visuel et du verbal donne lieu à un aller-retour d'images kinésiques récurrentes et de paroles éparses, qui préfigure cette fois le second degré. En d'autres mots, le premier degré oscille, comme disent des chercheurs anglo-américains à propos du 2<sup>e</sup> âge de la télé justement, entre le «videographic» et le «cinematic» (Caldwell 1995, p. 14-15) ou entre la «substance» et le «style» (Ellis 2000, p.66), afin de tracer des amalgames variés.

Aménageons une digression pour s'expliquer l'ambivalence intrinsèque du premier degré. Considérons la philosophie du langage. François Récanati (1979) démontre que deux écoles s'opposent à l'égard du signe. Les *classiques* professent que le signe est porteur de sens, alors que les *sémiotiques* proclament qu'il opère un retour sur soi. Il est *transparence* pour les uns ou *énonciation* pour les autres. Selon les premiers, il représente ; selon les seconds, il réfléchit. Le chercheur donne à voir que le savoir philosophique butte sur une impasse. Il avance une solution: le signe est «représentation-cum-réflexion» (p. 20). Il offre un schéma explicatif (*Ibid*, p.21), où *x* mène en ligne à *y* et où *x* renvoie par une boucle rétroactive à *x*. Il explique que le signe est «transparence actuelle» et «opacité potentielle» (*Ibid*, p. 21) Pour le dire autrement: la *mise en sens* continue se double d'une *mise en présence* possible. Plus précisément, comme le chercheur l'affirme d'emblée, sa thèse est que «dans le sens d'un énoncé se réfléchit le fait de son énonciation» (p. 7), dans le mesure où :

Le signe, transparent, [sic] livre la chose signifiée, mais il peut l'occulter aussi s'il s'opacifie. Dire que le signe doit être à la fois présent et absent pour remplir son office, c'est dire qu'il oscille entre la transparence et l'opacité, sa capacité représentative étant liée irréductiblement à cette **oscillation**. (*Ibid*, p. 19 GDLT)

Du coup, l'ambivalence intrinsèque du premier degré s'éclaire. Tirailé entre la tradition et l'avant-garde, comme dit Robert B. Ray à propos de ce cinéma institutionnel par excellence qu'est le cinéma classique de Hollywood ou si l'on préfère entre la substance et le style, comme dit John Ellis au sujet du deuxième âge de la télé, le premier degré *oscille* en effet entre la monstration et l'énonciation ou entre l'expression au degré zéro et au second degré. S'agissant de la fiction télé spécifiquement, nous nommons donc ce régime la *télé-dualité*.

Cartographions le premier degré. Entre l'en-deçà et l'au-delà, entre le regard monstratif et le regard énonciatif, entre l'impersonnel et le personnel, le premier degré offre un regard narratif classique qui, puisqu'il reconduit la norme, paraît être celui du professionnel<sup>79</sup>. Entre le degré zéro qui s'appuie au filmage et à la *prise-scène*, i.e. au segment continu au présent, comme on l'a vu, et le second degré qui recourt au *montage-séquence*, i.e. le segment discontinu orchestré *post-facto*, comme on le verra, le premier degré requiert la prévisualisation. À l'image des binômes question & réponse, action & réaction, et à l'instar du récit, qui donne cours au passage d'un état à un autre, il use des figures du champ et du contrechamp, de la plongée et de la contreplongée, de l'avant-plan et de l'arrière-plan, des sorties de champ et des entrées de champ, des inserts et des plans de coupe, des raccords et des transitions, pour offrir des séquences *découpées* qui assurent la continuité narrative et la lisibilité, ainsi que la dramatisation spatiotemporelle et l'efficacité. Les scènes n'y sont plus autarciques, comme avec le degré zéro<sup>80</sup>, et ne sont pas encore déliées, comme avec le second degré<sup>81</sup> ; elles sont interdépendantes et imbriquées comme les pièces d'un puzzle. Le premier degré exige préparation et connaissances et entraîne une élévation cognitive. Il s'arcoute aux règles façonnées par la *praxis*, qui produisent vraisemblance et cohérence. Il met en scène les regards qui convergent, afin de permettre au public de voir, sans être pris à témoin par l'adresse interlocutoire ou sans devoir apprécier une adresse perlocutoire.

---

<sup>79</sup> Comme le note un chercheur (Burch 2007, p. 8-9), le *M.R.I (Mode de représentation institutionnel)* «depuis plus de cinquante ans est enseigné dans les écoles de cinéma» et objet d'une intériorisation «en tant que compétence de lecture grâce à une expérience des films (en salle ou à la télévision)» au point où il fait figure de langage du cinéma». Le sous-titre de son ouvrage est d'ailleurs: *Naissance du langage cinématographique*.

<sup>80</sup> Un chercheur (Beylot 2005, p. 31) note le «caractère autarcique liés à un certain nombre de pratiques de réalisation [du cinéma des premiers temps]».

<sup>81</sup> Gilles Deleuze (2005) avance que l'*Image-temps* intervient à la faveur des *déliations*. Nous y reviendrons.

Concentrons l'attention sur le second degré d'expression. La notion de second degré, qui fait référence généralement au sens figuré ou métaphorique, est avancée par Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). Le chercheur la situe dans le cadre de l'étude de la *trans-textualité*, soit «la transcendance textuelle du texte, tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (*Ibid*, p. 7). Il la définit ainsi :

Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un texte préexistant. Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un méta-texte (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) «parle» d'un texte (*Œdipe Roi*). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui ou le citer» (p. 13)

Le chercheur envisage le second degré sous l'angle des multiples réseaux de sens («inter-textualité», «para-textualité», «méta-textualité», «hyper-textualité» et l'«archi-textualité») qu'une œuvre entretient avec d'autres. En substance, il présente le second degré dans une perspective métacognitive comme une activité foisonnante, qui s'appuie sur le savoir-coder de l'émetteur pour produire le sens et sur le savoir-décoder du récepteur pour apprécier le *travail du texte* pour paraphraser un chercheur (Kuntzel 1975). En cela, la conception évoque la notion d'*énonciation*, qui, comme le note François Jost ([1996 [2005], p. 38), est «inégalement perçue et pertinente», au sens où, «pour le spécialiste tout compte ; pour le spectateur, cela dépend de ses compétences, de ses savoirs, et de ses croyances et aussi, bien sûr, de l'ostentation plus ou moins grande des procédures utilisées par le réalisateur.»

L'énonciation constitue la pierre angulaire du second degré d'expression. La notion a fait l'objet de nombreux travaux, au point où, comme dit une chercheuse (Spies 2004, p. 26), un livre entier n'y suffirait pas. Un ouvrage s'avère néanmoins un phare en études du cinéma, celui du chercheur de renom<sup>82</sup>, Christian Metz (1991). Le chercheur définit ainsi la notion:

Or, qu'est-ce que l'énonciation au fond ? Ce n'est pas forcément, ni toujours, «JE-ICI-MAINTENANT», c'est de façon plus générale, la capacité qu'ont beaucoup d'énoncés à se plisser par endroits, à apparaître ici ou là comme en relief, à se désquamer d'une fine pellicule d'eux-mêmes qui porte gravées quelques indications d'une autre nature (d'un autre niveau), concernant la production et non le produit, ou bien, si l'on préfère, engagées dans le produit par l'autre bout. (p. 20)

À la fin de l'ouvrage, il redouble le sens, c'est le cas de le dire, de son argumentaire:

Tout se passe en somme comme si le film ne pouvait manifester l'instance de profération qu'il porte en lui et qui le porte, qu'en nous parlant de caméra, de spectateur, ou en désignant sa propre filmitude, c'est-à-dire dans tous les cas en se montrant du doigt. Ainsi se constitue, par endroits, une couche de film légèrement déhiscente, qui se décolle un peu du reste, et s'installe d'emblée, par ce plissement même qui la met comme en double file, dans ce registre distinct et complice que l'on nomme énonciation. (p. 214)

Pour donner à saisir les manifestations de la subjectivité au cinéma, qui opère par réflexivité, comme nous l'avons vu par le biais du détour par la philosophie du langage, Christian Metz parle de «constructions réflexives» (p. 19), de «dédoublement» (p. 20), et «de fragment de discours de second degré» (p. 23). L'expression au second degré constitue une fine couche de sens *déhiscente*, qui, les formulations du chercheur nous y invitant, engage la *cum-plissité* du destinataire et du destinataire de la production de sens.

---

<sup>82</sup> Les travaux du chercheur constituent la pierre angulaire de chacun des trois premiers chapitres de la thèse.

Comme le fait valoir un chercheur (Odin 1990, p. 89. IDLT), l'énonciation au cinéma selon Christian Metz «n'est que très faiblement déictique mais pour l'essentiel *métadiscursive*». Plus précisément, comme le précise François Jost ([1996 [2005], p. 36) s'agissant de la télé:

La conscience de l'énonciation surgit chez le spectateur, quand la norme perd sa neutralité, qu'elle apparaît conventionnelle ou arbitraire en raison d'une fracture dans le «format» de l'émission.

L'énonciation selon Christian Metz relève du métacognitif et implique un écart à la norme comme le précise François Jost. Les deux chercheurs nous ainsi donnent à comprendre que le second degré implique un niveau taxonomique plus élevé, comme dit Benjamin Bloom: il nécessite d'apprécier les œuvres dans une perspective pourrait-on dire de connivence<sup>83</sup>. À la différence de l'énonciation déictique, qui ambitionne dans une perspective linguistique de cerner les *embrayeurs* de subjectivité dans le langage, ce que permet peu l'audiovisuel, l'énonciation méta-critique vise à cerner les *marques* de subjectivité dans le discours<sup>84</sup>. À l'instar d'un travail de Jean-Marc Vernier (1988), où le chercheur historicise les *trois ordres de l'image télévisuelle*, l'énonciation télévisuelle gagne selon nous à être envisagée sous l'angle d'une évolution expressive qui atteint à la réflexivité avec le second degré. Pour y plus clair, discutons la figure rhétorique par excellence en études télévisuelles qu'est le regard à la caméra.

---

<sup>83</sup> La conception rejoint l'acceptation commune : le second degré, dit-on familièrement, c'est le *double sens*. En anglais, de façon plus saisissante, l'expression se traduit par le mot: *double-entendre*. Le second degré, doit-on comprendre, exige des acteurs en présence un savoir réciproque, dynamique et, en effet, réfléchi.

<sup>84</sup> Dans la foulée de la distinction, les études télévisuelles semblent se subdiviser en deux axes de recherche: l'*énonciation télévisuelle*, sous l'impulsion de François Jost ([1996] 2005) et les *rhétoriques télévisuelles* (Taranger et Gardies 2001a ; Taranger et Gardies 2001b ; Soulages 2007). Le second axe semble tendre à se dissocier du premier axe. Nous sommes d'avis que le premier, soit l'*énonciation télévisuelle*, les subsume.



Le regard à la caméra est omniprésent à la télévision, au point où il y semble définitoire. Nous considérons qu'il faut plutôt concevoir la figure rhétorique comme un chercheur l'a fait valoir avec la *voix-over*. Alain Boillat (2007) avance que la *voix-over* a deux registres: *attraction* et *narration*. Il lie la *voix-over attractionnelle* aux premiers temps et la *voix-over narrationnelle* à l'«énonciation» (*Ibid*, p. 487). La conception converge avec notre propos. Elle donne sens à la diversité des manifestations audiovisuelles du regard à la caméra. Au degré zéro, le regard à la caméra relève de la posture cognitive voulant que le regard fige devant le scénique et participe au dispositif d'adresse de la *télé-audition*. C'est un regard à la caméra *monstratif*, celui des premiers temps du cinéma ou des débuts de la télévision. Au second degré, il relève d'une posture cognitive à l'effet que le regard, inscrit dans une logique méta-discursive, réfléchit par l'adresse une présence subjective et participe au dispositif *scopique* de la *télé-vision*. C'est un regard à la caméra *énonciatif*, celui de la modernité au cinéma ou à la télé. Il interpelle du regard et réfléchit un (autre) regard. Entre les deux polarités, entre le regard qui autorise et celui qui *auteurise*, au premier degré, le procédé est sous l'effet d'une oscillation, qui entraîne deux figures inverses: l'interdiction, à titre de *champ*, pour marquer la rupture avec le degré zéro, et l'intégration, à titre de plan *subjectif*, pour favoriser le passage au second degré. Il se présente sous quatre modalités. Le continuum esthétique est moins nouveau qu'il paraît. Alain Boillat (*Ibid*, p. 201) avance l'idée que la *voix-over* se présente sous quatre registres, soit deux «pôles opposés» et deux formes qui semblent intermédiaires. Francesco Casetti (1983) met de l'avant l'idée que le regard à la caméra s'offre en quatre «configurations»: *témoin*, *aparté*, *personnage*, *caméra*.

La notion de *second-degree style* est inconnue en études télévisuelles anglo-américaines. Cela dit, les deux chercheurs américains précités qui ont cerné le *zero-degree style* dans leur fiction télévisuelle nationale y évoquent la présence d'une subjectivité métacognitive. John Thornton Caldwell (1995 p.vii-viii) fait état de «self conscious performance of style» et de «intertextuality, fracture subjectivity». Jeremy Butler avance de son côté (2010, p. 197) qu'un mode d'organisation du sens permet la réflexivité ou le «medium itself to perform». Il précise la teneur de la modalité en évoquant la transparence et l'opacité :

In the televisual schema, style is aggressive, roughened, and opaque, not smooth and transparent. It carries meaning. It makes jokes. It might call attention to itself. It can even make familiar things seem strange, creating art as technique. (*Ibid*, p. 197)

Le chercheur ajoute (*Ibid*) que ces procédés sont des «stylistic devices [that show] a significant degree of independence from narrative functioning and motivation». Il inscrit l'ensemble des figures au sein d'un «televisual continuum», où deux «schema» s'opposent :

One hand of the spectrum is a play that is recorded from a single point with no editing – the camera positioned at the «best seat in the house». [...] On the other end of the spectrum is a wholly abstract animation or wholly processed image, one that could not exist without the medium itself. (Butler 2010, p. 216)

On reconnaît le degré zéro d'expression à une extrémité du spectre esthétique avancé par le chercheur, au point où l'on peut en appliquer la définition au cinéma des premiers temps, et ce qui n'est pas qualifié de second degré à l'autre, mais qui relève de la postproduction et du montage, où l'autoréflexivité et la subjectivité se manifestent avec davantage d'acuité.

Le second degré d'expression prend sens. Toutefois, les rapports entre oralité et visualité demeurent obscurs. Pour y voir clair, faisons un tour d'horizon des rapports entre image et son au cinéma. Le cinéma naît dans la visualité et acquiert la sonorité au prix de différents chemins de traverse: bonimenteur (Lacasse 2000), bruits forains (Barnier 2010) et musique de fosse (Chion 1985). La multi-sonorité *extra-écranique* est *diégétisée* avec l'arrivée de la piste magnétique. Toutefois, on aurait tort de clore l'aventure sémiologique de la sonorité au cinéma à l'arrivée du parlant. Gilles Deleuze dans *L'Image-temps* (1985) fait valoir notamment que les rapports entre les images et les sons évoluent jusqu'à la modernité :

La différence entre un cinéma dit classique et un cinéma dit moderne ne coïncide pas avec le muet et le parlant. Le moderne implique un nouvel usage du parlant, du sonore et du musical.[...] Le muet mettait l'acte de parole en style indirect [...] l'essence du parlant, en revanche, c'était de faire accéder l'acte de parole au style direct [...] Mais, voilà que, avec le cinéma moderne, surgit une utilisation de la voix très spéciale, qu'on pourrait appeler le style indirect libre [...] (p. 314)

Dans le cadre d'une réflexion apparentée sur l'accès du cinéma à la modernité, un autre chercheur (Ishaghpour 1982) s'intéresse aux relations entre l'image et la parole. Il intègre les ré-enchaînements audiovisuels dans une perspective inter-médiale, où la télé apparaît :

Dans la crise du cinéma, l'avènement de la télévision a eu une importance qu'on minimiserait en le réduisant à l'effet extérieur et commercial de la désaffection du public. [...] Perfectionnement de la radio, et non du cinéma, où l'image a précédé la parole et en demeure la source, la télévision fait de l'image un support, un attribut de la parole : la langue, l'universel, commente l'image, le singulier ; l'information explique le cas. Le développement du cinéma-vérité et du cinéma-direct sera le premier effet de la télévision : l'une des sources de Godard, qui renversa le rapport image-son pour transformer le film en discours à propos des images (Ishaghpour 1982, p. 66)

La relecture des rapports entre image et parole que proposent les deux derniers chercheurs donne à saisir des rapports audiovisuels, qui convergent avec notre propos. Si, suivant Christian Metz, les deux médias que sont le cinéma et la télé forment «un seul et même langage» ([1971] 1977a, p. 177), il n'en demeure que deux régimes esthétiques délimitent le territoire et balisent l'axe temporel des deux médias, dans des ordres inversés : le cinéma a transité de la visualité à l'oralité ; la télé, de l'oralité à la visualité. Alors que le degré zéro du cinéma a pris la forme ce qu'il a été convenu d'appeler le *cinéma muet*, le degré zéro de la télé a pris celle de qu'il faudra peut-être se résoudre à appeler la *télé orale* ; vice-versa, le cinéma de la modernité, qui a «renversé» comme dit Youssef Ishaghpour les rapports image-son afin de proposer une *image-temps*, comme dit Gilles Deleuze, a pour corollaire inversé un second degré d'expression à la télé, qui prend la forme d'une visualité dotée de mutisme. Jeremy Butler (2010, p. 216) fait d'ailleurs culminer sa réflexion sur le «silence». S'agissant du cinéma, un autre chercheur (Boillat 2007) arrive à une conclusion semblable. Il tire le fil de la *voix over* pour procéder à une réélaboration de la production de sens au cinéma. Comme le précise François Albéra (2007, p. 9) dans la préface de l'ouvrage: «la question de la dissociation image/son (dé liaison, désancrage, distance, extériorité) est la grande question du cinéma». La télévision n'est pas différente, même s'il faut pour se l'expliquer avec acuité prendre la problématique par l'autre bout de la lorgnette. Constituant à l'origine une *télé-audition*, elle accède à la faveur de la déliaison de la parole par rapport à l'image à la *télé-vision*. Pour employer les bons mots d'un chercheur (Lacasse 2009), à la télé, c'est le *Haut Parleur* qui est peu à peu remplacé par le *Grand Imagier*.

Cartographions le second degré d'expression. En général, il relève d'une attitude active. Le regard prévaut sur le réel, conçu comme une agora, qui nécessite la prise de position. Le sujet assume sa subjectivité et l'imprime sur le matériau. Il fait la preuve de l'originalité de son point de vue par l'écart à la norme: sans être une île, dire *Je*. Le second degré émerge à la faveur de l'énonciation *déhiscente* comme l'a dit Christian Metz et de la transtextualité foisonnante comme le démontre Gérard Genette. Il se révèle aux structures autoréflexives et multi-référentielles, qui *plissent par endroits* pour parler encore comme Christian Metz. Le second degré implique dans la foulée exploration des potentialités du média de la part de l'émetteur et mouvement vers l'œuvre de la part du récepteur. Comme l'avance François Jost, l'énonciation exige «intention auctoriale» et «attention spectatorielle» (1992, p.131). Le second degré relève de la subjectivité métacognitive. Il sied au moment où un média atteint l'élégance du style, que l'on pourrait aussi appeler la poétisation du réel, voire son abstraction, qui coïncide souvent avec la modernité de son art. Dans le cas de la fiction télévisuelle, le second degré accompagne le développement du dispositif de la *télé-vision*. Il inverse les rapports hiérarchiques traditionnels de la télé: en ce cas la visualité prédomine sur l'oralité et les images parlent pour ainsi dire d'elles-mêmes, d'autant plus qu'elles sont souvent accompagnées d'un mutisme résultant de la logique énonciative. Étant déliées de leur devoir de captation de la parole, celles-là peuvent voyager en tous sens et, du coup, bousculer la linéarité, accréditer l'intériorité, atteindre à l'opacité et attester l'*auteurielité*. Nous nommons ce régime de second degré, où la visualité témoigne d'une subjectivité en actes dans une perspective méta-discursive: la *télé-visualité*.

Plus précisément, dans le cadre de la fiction télévisuelle, la *télé-visualité* revendique le *montage-séquence*: l'orchestration d'images, souvent accompagnées de mutisme, fondée sur la discontinuité. Cela se manifeste par le biais de trois constructions méta-discursives, avec d'autant plus d'éclat lorsqu'elles durent et suscitent du coup un retour métacognitif. D'abord, il y a les séquences musicales, qui prolongent la logique *montagiste* du vidéoclip. En ce cas, toute prise de vue est passible d'être retenue, pourvu qu'elle enfreigne la norme. Ainsi, elle peut être indistincte, floue, décadrée, instable, oblique, subite ou *marginale*. L'écart méta-critique au langage audiovisuel classique manifesté par la fiction télévisuelle engendre le retour réflexif utile à l'affirmation d'une subjectivité *auteurielle*. Notons, qu'ici, les images sont permutable à l'infini, puisque fondamentalement déliées. Ensuite, il y a les séquences temporelles, qui donnent à voir le passage du temps, qui en accélèrent les modulations et en retardent les avancées, qui arpentent les mémoires ou les imaginaires, ou encore qui donnent à apprécier les télescopages de niveaux de réalité ou de temporalités. Ici, l'intériorisation, la déconstruction ou l'abstraction accrédite l'*auteurielité*. Enfin, il y a les séquences muettes, où le silence est imposé par une subjectivité qui s'interpose, à l'instar de l'intrusion d'auteur en littérature. Cette intrusion énonciative peut se manifester de façon implicite, quand la situation diégétique l'autorise, ou de façon explicite, quand la réalisation interdit l'accès à l'oralité proférée. En raison de l'importance que revêt l'oralité à la télévision, le mutisme réfléchit alors au mieux l'*auteurielité*. En cela, la fiction télé nous rappelle cette fois que lorsque la *télé-vision* règne, la *télé-visualité* prévaut et l'auteur, au sens cinématographique de metteur en scène, prédomine.

En substance, il faut en convenir, on imagine les images comme on pense les idées, selon des degrés de complexité de plus en plus élevés. Cela peut être dit inversement : on pense les images comme on imagine les idées, de façon de plus en plus exigeante. Les trois degrés d'expression correspondent, on l'a vu en début de chapitre, à trois postures cognitives, qui se manifestent dans une variété de domaines. À la fin du chapitre, on saisit qu'ils se déploient avec éclat, notamment en fiction télé. Cela dit, considérons trois cas de figure simplissimes pour bien voir les trois degrés d'expression en actes dans les trois mondes. Imaginons un personnage parlant à la télévision. *Degré zéro* : il peut s'adresser à nous, dans le cadre d'une image rigide et d'un regard à la caméra, comme il est d'usage dans le cinéma des premiers temps<sup>85</sup>. Ce premier cas de figure se présente aujourd'hui à la télévision dans les informations, les jeux, des publicités, ainsi que dans les *talk shows*, doit-on souligner. *Premier degré* : le personnage peut s'adresser à un interlocuteur, en quel cas, une deuxième image s'ajoute pour agencer l'interaction, une relation s'établit pour dynamiser l'échange, et des champs et des contrechamps sont mis en scène pour les inter-relier et faire converger les regards. Cela est vrai dans les trois mondes: en tous genres, l'oscillation édifie la norme. *Second degré*: le personnage peut sombrer dans un mutisme duratif ou s'adresser à nous par le biais d'une *voix-over*, alors que la caméra peut arpenter l'espace de façon autonome, délaissant ainsi l'énoncé pour imposer un regard énonciatif. Dans tous les mondes, l'autoréflexivité demeure potentielle, mais exige néanmoins d'être reconnu pour faire sens.

---

<sup>85</sup> Un chercheur (Gaudreault 1986, p. 13-17) met en lumière le rôle décisif opéré par le regard à la caméra dans le cinéma des premiers temps. Comme il l'écrit par le biais d'une formulation qui signale à quel point la stratégie du regard en cause demeure d'actualité à la télévision: «le cinéma des premiers temps présuppose [...] deux instances bien campées l'une en face de l'autre : un *spectateur qui regarde* et un *acteur qui se sait regardé* et qui souvent, par caméra interposée, regarde le spectateur et l'interpelle» (*Ibid*, p. 13 IDLT)

L'exemplification abstraite qui précède nous ramène aux trois mondes considérés en début de chapitre. On se rappelle que les trois mondes mis en lumière ainsi que et la notion de degré mise en valeur sont issus du système conceptuel du même chercheur François Jost. Ce retour nous mène sur la bonne piste. Il nous permet de relier les trois domaines qui ont été mis en perspective, ainsi que les trois degrés qui ont mis en relief, au sein d'un système conceptuel innovant. Au terme du parcours réflexif, il appert en effet que le système de la télévision est d'une rare homéostasie : les trois mondes se déploient chacun en trois degrés. Nés pour ainsi dire d'un *Big Bang*, les uns se sont déployés en domaines, pour ainsi dire à l'horizontale, les autres, en degrés, pour ainsi dire à la verticale, tous formant les deux faces des mêmes trois postures cognitives. Le tableau permet de les saisir d'un coup d'œil. Il se lit à la verticale, à l'horizontale, de même qu'en diagonale.

<b>Tableau IV</b>			
<b>Système de la télévision</b>			
MONDES & DEGRÉS	[Factuel] <b>Information</b> <i>(Authentifiant)</i>	[Fictionnel] <b>Fiction</b> <i>(Fictif)</i>	[Virtuel] <b>Expérimentation</b> <i>(Réflexif)</i>
Degré zéro d'expression à la télévision	<b>Information</b> <i>au degré zéro</i>	<b>Fiction</b> <i>au degré zéro</i>	<b>Expérimentation</b> <i>au degré zéro</i>
Premier degré d'expression à la télévision	<b>Information</b> <i>au premier degré</i>	<b>Fiction</b> <i>au premier degré</i>	<b>Expérimentation</b> <i>au premier degré</i>
Second degré d'expression à la télévision	<b>Information</b> <i>au second degré</i>	<b>Fiction</b> <i>au second degré</i>	<b>Expérimentation</b> <i>au second degré</i>



En guise de conclusion du chapitre, opérons trois retours réflexifs. D'abord, commentons le tableau. À l'horizontale, la construction du sens intervient; des configurations expressives similaires, par-delà la variété des mondes, s'y affirment. À la verticale, le parcours que connaît chaque monde apparaît; l'évolution du degré zéro au second degré s'y manifeste. Selon la diagonale courante, l'état de la télé se cristallise; l'information *télé-orale*, la fiction ambivalente et l'expérimentation *télé-visuelle* s'y imposent. Suivant la diagonale contraire, deux cas de figure atypiques transparaissent; l'expérimentation *télé-orale* et l'information *télé-visuelle* s'y dessinent. Ces cinq lectures appellent trois remarques. D'abord, le tableau donne à saisir que la réflexivité s'avère une potentialité expressive dans les trois domaines ; à l'instar du cinéma, la fiction dessine l'évolution, mais l'information et l'expérimentation ne sont pas en reste, même si les vitesses peuvent différer. Ensuite, il donne à comprendre que la réflexivité se manifeste aussi sous un autre angle: l'information corrélant le degré zéro d'expression pour beaucoup en raison du mythe de l'objectivité, au point où le regard à la caméra paraît définitoire<sup>86</sup>, alors qu'il n'est que le point de départ du *Big Bang* et de la tendance dominante que dessine la diagonale courante, il peut être tentant de considérer que la méta-discursivité atteinte par la fiction télévisuelle sur le long cours était déjà présente dès les origines de la télévision, comme des chercheurs l'ont affirmé dans des recueils sur *La télévision au miroir* (Beylot 1998a ; Beylot 1998b). Cela équivaut à dire que le cinéma était moderne, bien avant la Nouvelle vague, dès les origines, sous prétexte que le cinéma expérimental est consubstantiellement réflexif. La réflexivité n'est pas la méta-discursivité.

---

<sup>86</sup> Une chercheuse (Duccini [1998] 2011, p. 78) écrit ainsi: «C'est ce regard direct vers le téléspectateur qui fait la spécificité du média télévision, par opposition au cinéma dans lequel le temps et le lieu de la fiction fonctionnent pour eux-mêmes, laissant le spectateur en dehors de l'action». Confortant la tendance dominante, elle oppose l'information télévisuelle au degré zéro et la fiction télévisuelle au premier degré.

La réflexivité est inscrite dans les gènes du troisième monde, pour autant celui-ci n'est pas de second degré. *Les enfants de la télé* constitue un bel exemple de *télévision au miroir* ; pourtant, il s'agit de la captation d'une performance scénique en *prise-scènes* successives<sup>87</sup>. La confusion entre le discours réflexif et l'expression rudimentaire aurait sans doute pu être évitée si, comme François Jost l'a relevé (cf. note 59), ce monde avait été associé au *réflexif*. Enfin, on observe que le trajet du vidéoclip, qui naît dans le berceau de la vidéo d'art, pour paraphraser Alain Bourges, donne cours à un retour du refoulé: il opère du postmodernisme à la starification (Picard 1987) ou si l'on veut de l'incrustation à l'interpellation ou encore du regard créatif au regard à la caméra, sans doute pour retrouver sa place originelle. Ensuite, considérons les avancées relatives à la fiction télévisuelle spécifiquement. Dans ce domaine, le degré zéro enregistre la scène, souvent en studio, afin de *montrer* le dialogue. La fiction télévisuelle offre notamment des *prises-scènes* et relève alors de la *télé-oralité*. Le premier degré découpe la scène en plans inter-reliés à l'aune du binôme et reconduit la norme. Il équilibre le rapport parole-image en un tout instable propice à la prolifération, qui se déploie en deux versants complémentaires. Le second degré délie les images de leur devoir de parole, qui, du coup, s'offrent en montage-séquences, manifestent une présence subjective, attestent l'*auteurielité* et participent ainsi à la *télé-visualité*<sup>88</sup>. En somme, la fiction télévisuelle se déploie en trois degrés et pour ainsi dire en quatre attitudes<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Un chercheur québécois (Barrette 2012b) note au sujet des *Enfants de la télé* que : «Toutefois, la forme que prend cette visite dans les caves empoussiérées de deux vénérables institutions ne cesse de décevoir.»

<sup>88</sup> Soulignons que les trois degrés d'expression se manifestent diversement selon les époques, les chaînes, les émissions, les épisodes, voire les segments au sein de ceux-ci. La deuxième partie de la thèse illustre l'idée.

<sup>89</sup> Les quatre «attitudes» relevées par François Jost (1998] 2005, p. 46-58) peuvent être rapprochées des trois degrés d'expression avancés dans le chapitre: le degré zéro vise en effet la «révélation» du réel ; le premier degré opère par la «reconstruction» et l'«interprétation» ; quant au second degré, il aspire à l'«invention».

Enfin, synthétisons le propos en contextualisant les trois degrés d'expression de la télé. Différents chercheurs considèrent trois âges de la télé. En Europe continentale, Anna Tous Rovirosa (2009) fait valoir trois âges relationnels: la *paléo-*, la *néo-* et la *méta-télévision*<sup>90</sup>. Dans le monde anglo-américain, John Ellis (2000), Amanda Lotz (2007), Gary R. Edgerton (2007) et William Urrichio (2009) avancent trois âges institutionnels<sup>91</sup>. Ces trois ères sont, selon Gary R. Edgerton (2007) : la *Network Era* (1948-1975), la *Cable Era* (1975-1994) et la *Digital Era* (1995-...); elles correspondent à trois «réinventions» de la télé (*Ibid*, p. 414). Les trois âges d'or de la télévision américaine, comme le dit une chercheuse (Boutet 2010, p. 16-17) représentent peut-être la pointe de l'iceberg de l'histoire de la fiction télévisuelle en trois degrés d'expression pour autant d'âges esthétiques<sup>92</sup>. Cela dit, la convergence des chercheurs autour d'une historiographie de la télévision en trois âges force l'attention, comme nous l'écrivons ailleurs (Lacasse et Picard 2013). Elle donne à penser que les trois degrés d'expression se déploient dans diverses télévisions nationales à la faveur de mutations successives tant de l'industriel que du *spectatoriel*, selon des parcours sans doute différents sur le court-terme, mais à l'unisson sur le long-terme, comme en cinéma du reste. C'est ce que nous étudierons dans le prochain chapitre.

---

<sup>90</sup> L'avancée s'appuie aux travaux préalables de Umberto Éco (1985), de Francesco Casetti et Roger Odin (1991) ainsi que de Jean-Louis Missika (2006). Les notions de *paléo-télévision* et de *néo-télévision* sont avancées par le premier chercheur ; elles sont développées par les deux chercheurs suivants. Le dernier chercheur leur ajoute la notion de *post-télévision*. Un chercheur québécois (Lafrance 2009) retient cette dernière tripartition et fait valoir qu'elle correspond à la télévision «du grand-papa, du papa et du fiston» (*Ibid*, p.11). Nous privilégions la tripartition de la chercheuse espagnole, parce que la notion de *post-télévision* donne à croire que la télévision est en déclin, ce qui est peut-être vrai de son ensemble, alors que la notion de *méta-télévision* signale que la fiction télévisuelle atteint l'âge de la subjectivité méta-discursive.

<sup>91</sup> Une chercheuse (Fihey-Jaud 2002) les accompagne à partir de la France, avec moins d'échos semble-t-il.

<sup>92</sup> Un chercheur (Missika 2006, p. 12) avance que les trois âges relationnels correspondent «esthétiquement [à] un âge classique, un âge baroque et un âge rococo, voire décadent». Nous avançons une autre lecture. Suivant l'évolution du cinéma, il s'agit peut-être de l'âge des premiers temps, celui du classicisme et celui de la modernité. La seconde partie de la thèse tentera de cerner cette évolution s'agissant du *téléromanesque*.

## Chapitre 4 : Genres *culturels* de la fiction télévisuelle

La télévision nous offre trois domaines: l'information, la fiction et l'expérimentation. Dans le paysage, la fiction télévisuelle constitue le point d'intersection entre le réel et le virtuel pour parler comme Noël Nel. Elle peut être envisagée sous l'angle de la «*faire-semblance*» (Jost [1999] 2007, p. 107), voire en tant que «pays» (Jost 2011, p. 9). Elle se distingue de son équivalent filmique par son mode de diffusion. Elle a en effet pour trait de revenir de mois en mois, de semaine en semaine, de jour en jour, voire d'heure en heure avec la VSD. Elle n'y échappe pas: elle est sérielle. D'ailleurs, il est d'usage de les appeler les *séries télé*. Un film demeure un prototype. Certes, il peut donner lieu à des *sequels*, mais cette sérialité s'avère souvent arbitraire, intervenant *post-facto* en raison de l'intérêt des publics, et tend, même lors d'une «ciné-série» (Picard 2008), à «recréer de l'unitaire» (Beylot 2005, p. 54). La fiction télé possède une sérialité structurelle. Comme la mer, elle revient par vagues successives. Elle se décline dans le temps sur le mode du même et du différent, donne cours à un art «de la continuité» et «de la complexité» (De St-Maurice 2010, p. 11-16) et produit ainsi de la «complicité» (Esquenazi 2010, p. 29-46). Dans l'espace culturel, c'est différent. À moins de considérer une matrice transculturelle, il faut convenir que les fictions télé sont différentes selon les aires culturelles. En de nombreuses régions, les fictions télévisuelles s'avèrent distinctives, voire spécifiques, pour une raison qui s'inscrit selon nous dans les avancées de la thèse: lorsqu'elles s'arcboutent à une oralité nationale particulière, elles développent des sillons télévisuels qui leurs sont propres, et qui, à terme, donnent forme à des genres *culturels*. Dans la perspective, et du point de vue du Québec, nous distinguerons les fictions télévisuelles anglophones, hispanophones ou lusophone, et francophones.

Quelles sont leurs propriétés ? Plus précisément, comment le *soap* et la *series* (des États-Unis d'Amérique et de Grande-Bretagne), la *telenovela* (du Brésil) et le *feuilleton télévisé* (de France), permettent-ils de cerner le *téléroman* (du Québec), notre objet d'études<sup>93</sup> ?

Avant d'entamer la réflexion, faisons une remarque d'ordre terminologique. Il est d'usage de distinguer depuis les travaux de Noël Nel (1990) et de Stéphane Benassi (2000, 2011) deux *formes théoriques*<sup>94</sup> : la «mise en feuilleton» et la «mise en série». La première, dont l'appellation semble renvoyer à la culture française, désigne des récits ouverts, et donc des épisodes dépendants, qui s'ouvrent par des récapitulatifs et se ferment sur des suspenses, qui fidélisent le public. La seconde, dont la locution semble renvoyer à la culture anglo-américaine, recouvre des récits fermés et par conséquent des épisodes indépendants, qui ritualisent le quotidien. La première exige une diffusion dans l'ordre, alors que la seconde peut être diffusée dans le désordre. Néanmoins, pour juste que soit la distinction, il n'en demeure que les expressions suscitent un inconfort, parce qu'en ne relevant pas d'un même champ lexical, elles donnent mal à saisir qu'il s'agit de modalités semblables et différentes. Pour dissiper le malaise, et parce qu'aux côtés de la *série* en littérature, il y a eu le *serial* au cinéma, nous dirons que le récit épisodique ouvert et continu s'avère *sérial* et celui qui est fermé et discontinu, *sériel*<sup>95</sup>. Les deux termes ont l'avantage de ne pas donner l'impression de se référer à des traditions culturelles distinctes. Dans la plupart des genres *culturels* qui suivent, nous retrouvons en effet des fictions télévisuelles *sérielles* et *sérièles*.

---

<sup>93</sup> Le chapitre prend le relais d'une étude menée par Véronique Nguyen-Duy (1996b) sur de même genres, aux même fins (cerner les spécificités du téléromanesque par la comparaison), par le biais d'une perspective théorique apprennée mais différente : en mettant l'accent sur l'intrication du culturel et du télévisuel.

<sup>94</sup> Stéphane Benassi (2000, 51-62) considère aussi une autre autre forme théorique, en premier: le *téléfilm*.

<sup>95</sup> Constatant peut-être le même flou notionnel suscité par la terminologie, Jean-Pierre Esquenazi (2010, p. 102-137), propose de remplacer les deux appellations, respectivement, par série «évolutive» et «immobile».

Envisageons la fiction télévisuelle étatsunienne. Le *soap*<sup>96</sup> est diffusé quotidiennement, l'après-midi, sur cinq jours (lundi au vendredi). Figure de proue du récit *sérial*, il ne possède pas de clôture narrative et peut s'étendre sur des décennies (*Guiding Light* CBS 1952-2009<sup>97</sup>). Enregistré en studio, il est le modèle de la fiction *télé-orale* : les personnages évoluent lentement, bougent peu et parlent d'abondance. Le *soap* en raison de sa *sérialité* et de son *oralité* s'exporte avec difficultés. En revanche, la *series* est diffusée en soirée, hebdomadairement. Modèle du récit *sériel*, elle se boucle au terme de l'épisode et s'offre en un nombre fini de saisons (*Star Trek* NBC 1966-1969). Enregistrée sur pellicule, ce qui lui donne un surplus d'attrait visuel et dotée d'épisodes indépendants, elle s'exporte mieux. Les deux genres miment la mentalité de leur public-destinataire. Le *soap* est *sérial* comme le domestique. La *series* est *sérielle* comme l'emploi salarié. L'effet-miroir est systémique. Le *soap* se centre sur la famille, l'amour et le plus souvent le mélodrame des riches (*As the World Turns* CBS 1956-2010). De son côté, la *series* se concentre sur le travail dans le domaine de la santé pour le public *left-wing* (*Marcus Welby M.D.* NBC 1969-1976) et dans le domaine de la sécurité pour le public *right-wing* (*Mission Impossible* CBS 1966-1973)<sup>98</sup>. L'opposition entre les deux genres télévisuels, qui reprend «la séparation sexuée des genres fictionnels [du cinéma]» (Esquenazi 2009, p. 51), est aussi *inter-médiale*: le *soap* prolonge la radio, la *series*, les films de série B (Buxton 2010, p. 14). On retient que la fiction télévisuelle américaine est d'emblée *genrée* et dans sa variante exportée donne cours à un intérêt pour le travail, ce qui ne surprend pas depuis l'ouvrage phare de Max Weber (2004).

---

<sup>96</sup> Nous utilisons le terme *soap* plutôt que *soap opera*, par souci de cohérence lexicale : *soap*, *series*, *sitcom*...

<sup>97</sup> Pour alléger le texte, nous retenons le protocole de l'«authorship by origination» (Mittel 2012)

<sup>98</sup> James Hibberd «The Reing od Right-Wing Prime-Time» (*Hollywood Reporter*, 11-10-2010)

Le distinguo étant moins net aujourd'hui, apportons trois nuances. D'abord, il y a la *sitcom*. Offrant des récits sériels comme la *series*, mais de trente minutes, elle relève, comme le *soap*, du degré zéro<sup>99</sup>. La *sitcom* est un mélange sous un autre angle: ses personnages n'évoluent pas, mais sont souvent de conditions modestes (*All in the Family* CBS 1968-1977). Ensuite, depuis *Dallas* (CBS 1978-1988), qui inaugure le *prime-time soap*, et *Hill Street Blues* (NBC 1981-1987), qui amorce le *serial cop show*, les frontières se brouillent. Pourquoi ? La fiction télévisuelle américaine s'adapte à la nouvelle donne socioculturelle: l'emploi et famille étant *dé-genrés*, elle slalome entre le privé et le public. Puisque dans la foulée, elle quitte les studios pour les locations, l'ambivalence favorise l'oscillation entre les dialogues émotionnels et les images actionnelles et ainsi l'accès au premier degré. Aujourd'hui, elle offre autant des *series sériales* (*24* Fox 2001-2010) que des *soaps sériels* (*Desperate Housewives* NBC 2004-2012). Enfin, il y a *televisual drama*. Amorcé par *Roots* (ABC 1977), il s'affirme depuis *OZ* (HBO 1997-2003) sur les *premium cable channels*. Conçu comme une *series*, en raison de sa finale saisonnière, et un *soap*, en raison de sa continuité épisodique, le *televisual drama* propose un retour à la fresque sociale offerte par le roman-feuilleton, dans le cadre de saisons d'une dizaine d'épisodes aux durées variées. Puisque le *showrunner* y a plus d'indépendance que sur les *networks* et que le nombre restreint d'épisodes sur des saisons qui reviennent à une année d'intervalle favorise le point de vue original et cohérent, le *drama* atteint souvent au second degré<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Jeremy Butler (2010) procède, notons-le, à l'inverse. S'appuyant sur l'étude de John Thornton Caldwell (1995) qui avance que la *sitcom* est de degré zéro, il fait valoir une décennie plus tard que le *soap* l'est aussi.

<sup>100</sup> Il conviendra de juger l'arbre à ses fruits. Comme le *showrunner* de *Mad Men* (Matthew Weiner 2007-...) le dit à deux critiques (Chauvin et Tessé 2010, p. 13) s'il y a «de réelles opportunités artistiques à la télévision», il n'en demeure que la dimension dramatique des scènes repose «essentiellement sur des conversations».

Considérons les équivalents britanniques des genres télévisuels américains, dans le même ordre. D'abord, convenons que la fiction télévisuelle britannique possède son *soap*. Il s'agit d'une dramatique *sériale*, diffusée sur une base quotidienne sur cinq jours, mais en soirée. Mettant en scène des gens de conditions modestes (*Coronation Street* ITV 1961-...), le *soap travailliste* est enregistré en studio, au sens d'intérieurs artificiels et d'extérieurs réels constituant un quartier (*Eastenders* BBC 1985-...) et met également en valeur le dialogue. De son côté, la *series* britannique se centre notamment sur les professionnels de la sécurité, à la différence où ce sont des espions à la mentalité «pop», comme dit David Buxton (1990) (*The Prisoner* ITV 1967-1968), et des policiers, qui sont le moteur d'études de mœurs (*Prime Suspect* ITV 1991-2006). Enregistrée également en studios sur support film, elle balance entre les actions fulgurantes en extérieurs et les conversations fréquentes en intérieurs, entre la visualité et l'oralité, entre un pré-second degré et un proto-degré zéro. La *UK Sitcom* s'apparente à la *US Sitcom* par sa *télé-oralité*, tout en s'en démarquant par son l'humour. Loin d'être critique mais consensuelle comme la *sitcom* des *networks*, elle sape l'autorité (*The Office* BBC 2001-2003). En substance, les fictions télévisuelles britanniques font souvent montre de conscience sociale (Dickason 2005 ; Boutet 2009, p. 82-88). Enfin, le *drama* britannique est lié au modèle de la minisérie: formé de quelques téléfilms par année (*Sherlock* BBC 2010-...), il permet aux réalisateurs de signer leurs œuvres et d'atteindre au second degré. En somme, la fiction télévisuelle britannique participe à la même aire culturelle que son alter-égo anglophone d'Amérique. Elle possède les mêmes genres, qu'elle déploie différemment, notamment par le biais d'un réalisme social prégnant, que Ken Loach, qui y a débuté sa carrière, ne désavouerait sans doute pas.



Délaissions le monde anglophone et considérons le monde latin de l'hémisphère Sud. Les pays du bassin de l'Atlantique, qu'il soit hispanophone au Mexique ou lusophone au Brésil, produisent un genre culturel distinct: la *telenovela*. Comme le *soap*, celle-ci est *sériale*, prolonge la radio(-*novela*), offre une expression au degré zéro et s'avère mélodramatique. Mais, les rapprochements s'arrêtent là. La *telenovela* est diffusée quotidiennement sur six jours (lundi au samedi), en soirée, et sur plusieurs créneaux de 18 heures à minuit. En plus, elle possède une fin prédestinée, s'étend sur moins d'une année, cumule autour de deux cents épisodes<sup>101</sup>. En outre, elle met en présence des classes sociales opposées, en récit des amours contrariés et des destins tortueux, et en valeur des conflits résorbés par l'amour et les bons sentiments. Comme le note un chercheur, elle s'inscrit en cela «dans une tradition culturelle continentale qui aime à recourir à des émotions et des sentiments exacerbés aussi bien dans ses expressions artistiques (le tango, le flamenco) que dans ses discours politiques (Eva Peron, Fidel Castro)» (Sahali 2009, p. 34-35). De surcroît, elle pratique le placement de produits depuis ses origines et est aussi l'objet de sondages auprès du public, pouvant entraîner des bifurcations du récit, comme le révèle Licia Soares De Souza (1994)<sup>102</sup>. Enfin, la *telenovela* n'hésite pas à s'ouvrir aux débats sociaux, même si le portrait qu'elle offre de l'Indien et du Noir a peu à voir avec l'Histoire ou la réalité contemporaine, comme le fait valoir Erika Thomas (2003). En somme, la *telenovela*, on le saisit, n'est pas un *soap*. Elle est destinée à un public familial, réunit les classes sociales et se veut fédératrice ou comme le dit un chercheur relève du «merchandising social» (Chougnet 2006, p. 51)

---

<sup>101</sup> La thèse considère plus la *telenovela* lusophone qu'hispanophone en accord avec la recherche savante qui, comme le note Véronique Nguyen-Duy (1996b, p. 42), assimile celle-ci à celle-là. Elle pourrait les comparer. La comparaison est initiée par Danielle Aubry (2000, 2006). Elle pourrait faire l'objet d'une recherche.

<sup>102</sup> Malgré son sous-titre, *Les téléromans au service de la publicité*, l'ouvrage porte sur la *telenovela*,

Amenons trois précisions. D'abord, la *telenovela* brésilienne, dont la naissance coïncide avec les débuts de la télé au pays en 1950, revendique une identité brésilienne à la fin des années soixante seulement. Auparavant, la *telenovela* nationale était théâtrale et espagnole. *Beto Rockefeller* (1968-1969) marque un changement de cap. Émerge alors «l'idée de faire de la *telenovela* un art brésilien» (Thomas 2003, p. 12). Cette *telenovela* se démarque par un ancrage dans la réalité brésilienne, par l'usage de la langue portugaise et, à la faveur de l'improvisation pratiquée par les comédiens, par son recours au vernaculaire : à la langue parlée au quotidien, «au langage se rapprochant de celui de la rue» (*Ibid*). Comme le fait valoir Licia Soares de Souza (1994, p. 51) par le biais d'une formulation qui peut étonner: «Le langage change et les dialogues se rapprochent de la langue populaire brésilienne». Ensuite, comme un tableau le montre (Annexe III), le cinéma brésilien étant aujourd'hui relégué à un temps-écran marginal face au cinéma de Hollywood sur les écrans nationaux, il faut savoir déduire que la popularité continue de la *telenovela* représente son corollaire inversé : un accès libre à l'imaginaire national, doublé d'un intérêt pour l'oralité populaire. Enfin, un créneau singulier est développé depuis une décennie à 23 heures: la minisérie. Celle-ci est emblématisée par la saga de Katia Lund et Fernando Meirelles (2002-2007)<sup>103</sup>. La *novela* mue en *seriado* et participe dans la foulée à la *cinématisation* du petit écran. À l'instar du *drama* anglophone, la *seriado* favorise l'accès au second degré d'expression. En substance, la *telenovela* brésilienne semble dessiner un trajet exemplaire d'une *télé-oralité*, fortement ancrée dans le vernaculaire, à une *télé-visualité*, où la télé s'emmêle au cinéma.

---

<sup>103</sup> La saga brésilienne prend successivement le relief d'un film (*La Cité de Dieu* 2002), d'une série télé (*La Cité des hommes* 2002-2005), puis d'un film (*La Cité des hommes* 2007) Comme le fait valoir un chercheur (Borges 2011), l'arrière-plan du film devient dans le trajet *inter-médial* l'avant-plan de la minisérie télévisée.

Centrons l'attention sur l'aire francophone. Débutons par la fiction télévisuelle française. Après avoir considéré le modèle du théâtre dans le cadre de la dramatique (Delavaud 2005) le *feuilleton télévisé* en optant pour le support film à partir du milieu des années soixante (Buxton 2010, p. 15), considère les récits *sérials* et *sériels* en se référant à deux modèles. D'un côté, comme le nom le traduit, il prolonge le roman-feuilleton. Le feuilleton télévisé prend souvent la forme de la minisérie, composée de peu d'épisodes *sérials*, qu'il s'agisse de l'adaptation d'un roman historique comme *Les Misérables* (Josée Dayan 2000), du parcours d'une personnalité comme *Napoléon* (Yves Simoneau 2002) ou d'une saga familiale comme *Zodiaque* (Claude-Michel Rome 2005). De l'autre, il prend le relais du cinéma et le relief de la collection composée d'épisodes *sériels* diffusés de façon espacée, qui sont centrés sur un héros, souvent un policier, comme *Les enquêtes du commissaire Maigret* (Claude Barma et Jacques Rémy 1967-1990) ou *Navarro* (Pierre Grimblat et Tito Topin 1989-2007)<sup>104</sup>. Les deux modèles se rejoignent<sup>105</sup> et se *pollinisent* sous la forme du *téléfilm* : ce sont des épisodes unitaires diffusés en soirée, durant le plus souvent plus de soixante minutes, comme s'il s'agissait de films de cinéma<sup>106</sup>. Le feuilleton télévisé se présente sous une forme *sériale* ou *sérièle*, qui le distingue des genres culturels précédents. La minisérie française, qui n'est ni *soap*, ni *telenovela*, et la série française, qui n'est ni *series*, ni *seriado*, forment des fictions télé qui oscillent entre les deux modèles qui sont là dominants. Elles constituent pour ainsi dire des *ciné-romans*.

---

<sup>104</sup> En ce qui concerne le feuilleton télévisé, la mise au protocole retient le nom du réalisateur comme annoncé, sauf les séries policières, où l'auteur y est le *showrunner* en raison des quantités, soit respectivement 88 épisodes de 90 minutes sur 23 saisons (*Maigret*) et 109 épisodes de 90 minutes sur 18 saisons (*Navarro*).

<sup>105</sup> Au cinéma, le roman-feuilleton donne lieu au serial, comme les cinq *Fantômas* (Louis Feuillade 1913).

<sup>106</sup> Le cinéma demeure sans doute prégnant dans le pays lié à l'avènement du cinéma avec les frères Lumière, à l'accès à la modernité avec la Nouvelle vague et à l'essor du cinéma d'auteur avec le Festival de Cannes.

Développons trois précisions. D'abord, à la différence des genres culturels précités, qui sont l'objet d'une scénarisation menée en équipe et d'une réalisation effectuée par des artisans différents, sauf exception<sup>107</sup>, le feuilleton télévisé applique le processus du cinéma: l'écriture, qui relève souvent de l'adaptation, est confiée à un artisan ou deux et la mise en scène au même artisan ou à un autre qui collabore avec lui. En clair, il est souvent signé<sup>108</sup>.

Ensuite, le dialogue constitue la pierre angulaire du feuilleton télévisé selon un chercheur:

Ce qui saute aux yeux, ou plutôt... aux oreilles, quand on compare la tradition française du feuilleton télévisé à d'autres traditions nationales, c'est la centralité du dialogue dans la mise en scène. Le dialogue est beaucoup plus travaillé, beaucoup plus «écrit» que le scénario (à l'inverse de la télévision américaine). Le feuilleton, pourrait-on dire, bavarde autant qu'il agit, développe une forme de dialogue-duel ou de dialogue-jeu où la vivacité et le ciblage des réparties comptent beaucoup plus dans le positionnement des personnages et le plaisir des spectateurs. Le «bon mot», la formule savoureuse ou frappée, l'humour verbal, l'esprit chansonnier qui met à distance des choses, jouent un rôle clé dans la fabrication du produit. (Bianchi 1990, p. 100-101)

Certes le chercheur tend à mésestimer l'importance de l'oralité dans la fiction télévisuelle en général, mais l'intérêt pour le dialogue qu'il relève dans le feuilleton télévisé permet de nuancer le portrait d'ensemble: le feuilleton télévisé est, au vrai, un *roman-audiovisuel*. Enfin, sous l'effet de la politique éditoriale de Canal +, qui, à l'instar de HBO, diffuse des séries constituée de saisons d'une dizaine d'épisodes depuis *Engrenages* (Canal+ 2005-...), le feuilleton télévisé accède, lui aussi, à la fiction télévisuelle dite *de qualité*.

---

<sup>107</sup> Les difficultés déjà discutées liées à la mise au protocole forment la pointe de cet iceberg, qui a pris forme dans la fiction télévisuelle anglophone et hispanophone ou lusophone: l'oeuvre y origine le plus souvent d'un producteur-idéateur, qui en confie l'actualisation à des professionnels interchangeables, tant à la scénarisation qu'à la réalisation. Le modèle fait penser au *Studio System* de Hollywood en une version encore plus usinée.

<sup>108</sup> *Plus belle la vie* (2004-...), un feuilleton télévisé quotidien diffusé sur France 3 en soirée, constitue une exception notable à la règle. Cumulant déjà plus de deux milles épisodes, la production y applique le modèle dominant en fiction télévisuelle occidentale: scénarisation en équipe et réalisation sous plusieurs directions.

Abordons enfin la fiction télévisuelle québécoise en connaissance du paysage international dans lequel elle s'insère. Comparons-la aux précédents pour baliser au mieux son territoire. À la différence du *soap*, le *téléroman* est diffusé en soirée, sur une base hebdomadaire<sup>109</sup> ; à la différence de la *series*, il peut durer trente ou soixante minutes indistinctement<sup>110</sup> ; à la différence de la *sitcom*, il peut être *sérial* ou *sériel*, dramatique ou comique, sans souci ; à la différence du *drama*, il pratique la saison d'une dizaine d'épisodes, depuis vingt-cinq ans. Par ailleurs, à l'instar de la fiction télévisuelle britannique, il fait montre de réalisme social, mais applique la minisérie de façon exceptionnelle ; à l'instar de la *telenovela*, il accorde de l'importance à la langue parlée, mais se détourne des pratiques commerciales coercitives ; et à l'instar du feuilleton télévisé, il est pratiqué par des artisans qui œuvrent à l'écriture et à la mise en scène de façon autonome comme des auteurs, mais se détourne du téléfilm. Par ailleurs, le téléroman revendique deux modèles. D'une part, il prolonge le *radiroman*, qui contrairement à ce que l'expression laisse penser, ne relève pas du roman, mais du théâtre, c'est-à-dire d'«un art de la parole» (Pagé 2007, p. 389-404). D'autre part, il s'inscrit dans une tradition romanesque, comme son appellation le traduit, non pas au sens d'adaptation de romans par des scénaristes, mais plutôt au sens de gens de lettres, qui adaptent leurs textes ou écrivent des scénarios originaux. Proche et distant de son alter-égo culturel que s'avère le *ciné-roman*, le *téléroman* contribue à la littérature nationale, au point où un auteur célèbre se qualifie, non sans malice, de «téléromancier» (Beaulieu 2004, p. 25)

---

<sup>109</sup> Depuis plus de vingt ans, une exception par année existe en début de soirée à la SRC (19h), qui confirme la règle. Il s'agit de la quotidienne sur quatre jours (lundi au jeudi): *Marilyn* (1991-1993), *Virginie* (1996-2010) et *30 vies* (2011-...). Notons que ces trois téléromans quotidiens successifs sont inaccessibles en DVD.

<sup>110</sup> Comme le fait remarquer Véronique Nguyen-Duy (1996d, p. 21), le format habituel du *téléroman* jusqu'à 1986 est plutôt, sauf deux exceptions, le format de... trente minutes. Nous y reviendrons en deuxième partie.

Développons trois précisions. Premièrement, le *téléroman* privilégie l’ancrage réaliste, parce qu’il prolonge le roman-feuilleton présent au Québec dès le début du XXe siècle (Landry 2000). Il y a aussi l’effet-miroir propre à la fiction télévisuelle : elle met souvent en scène son contexte de réception. Dans le cas du *téléroman*, cela se manifeste de façon singulière. Le Québec est sans doute la société la plus européenne de l’Amérique du Nord. On l’observe certes à des traits exotiques, comme la cuisine, mais aussi sociopolitiques. La première institution financière y est une coopérative, l’emploi, le plus syndiqué et le filet de sécurité sociale, le plus étendu. Le projet de société y a permis le développement d’une classe moyenne forte. Dès lors, on ne s’étonne pas que la *gun culture* chère à l’Amérique du Nord anglo-saxonne ou le désir de franchir le fossé des classes sociales par la pensée magique exploité par l’Amérique du Sud latine soient étrangers à l’imaginaire national. Vice-versa, on s’explique que le *téléroman* met en scène des *gens ben ordinaires* vivant des drames communs à la hauteur de son public. Des titres de *téléroman* le font d’ailleurs voir avec insistance au cours des dernières années par le biais de l’article pluriel: *Les Boys* (SRC 2007-...) <sup>111</sup>, *Les Parent* (SRC 2008-...), *Les Lavigueur, la vraie histoire* (SRC 2009), *Les Rescapés* (SRC 2010-...). Le souci du vivre-ensemble s’actualise dans l’intérêt continu de la fiction télévisuelle québécoise envers la famille, de *La famille Plouffe* (SRC 1953-1959) jusqu’aux *Parent* (SRC 2008-...), justement, à telle point qu’un chercheur (Desaulniers 2005) peut retracer l’évolution du *téléroman* par le biais de ce seul fil conducteur <sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Pour alléger l’énumération, la mise au protocole retient l’«authorship by origination» (Mittel 2012).

<sup>112</sup> Récemment, le souci du collectif se manifeste aussi par la figure du quatuor, qu’il soit masculin dans *Les Invincibles* (SRC 2005-2009), mixte dans *C.A.* (SRC 2006-2010) ou féminin dans *La Galère* (SRC 2007-...)

Deuxièmement, à l'instar de ce qu'avancent John Thornton Caldwell au sujet de la *sitcom*, Jeremy Butler à propos du *soap*, Licia Soares de Souza et Erika Thomas à l'égard de la *telenovela* et Jean Bianchi à l'endroit du feuilleton télévisé, le *téléroman* s'avère «un art du dialogue» (Gonthier 1996, p. 11)<sup>113</sup>. Il met la parole au centre de ses stratégies esthétiques. Approfondissons l'idée sous trois ordres de préoccupations. D'abord, traçons le lien qui s'impose entre la *télé-audition* et le rôle de la parole dans la fiction télévisuelle québécoise. Puisque la *télé-audition* fait la part belle au son de la parole, il tombe sous le sens que, dans un contexte où le public national répète à l'envie qu'il *écoute* la télé, le dialogue soit la clé du sens. Ensuite, tissons un rapprochement entre l'oralité dans le *téléroman* et le rôle qu'a eu l'arrivée de langue parlée dans la *telenovela* brésilienne. Réalisons une digression. Dans un ouvrage de référence, Vladimir Donn (2007) consacre un chapitre à la *Télé des Québécois* (p. 128-133) et un à la *Télé des Canadiens* (p. 184-188). Comment s'expliquer cette incorrection politique ? Parce que, comme le démontrent les *cotes d'écoute* depuis des décennies, les Canadiens préfèrent la télévision étatsunienne et se détournent de la télé canadienne, alors que les Québécois privilégient la production nationale, au point de reléguer les émissions étrangères en queue de peloton. Grosso modo, sur les 30 émissions télé les plus populaires au Canada, 80% sont américaines alors qu'au Québec 90% sont... québécoises. (Voir les annexes IV pour une semaine équivalente des années 2009-2012).

---

<sup>113</sup> Florence Dupont (2005, p. 107) explique pourquoi la parole possède un rôle décisif dans la fiction télé de nombreuses sociétés. Elle avance «que *Dallas* est plus proche de *Homère* que de *Autant en emporte le vent*», parce qu'il tient «de la culture orale, de la culture-événement, du récit ouvert et de la performance éphémère». La chercheuse (*Ibid*, p. 13) met en relief l'intérêt de considérer l'oralité: «Redécouvrir l'oralité signifie non seulement prendre en compte un autre rapport à la langue, musical et coloré, mais encore avoir accès à un autre langage [...] la langue écrite ne reconnaît aucune pertinence à ce qu'elle ne transcrit pas : l'intonation, la gestualité, la personnalité du locuteur, tout le contexte énonciatif, le soleil, le paysage, la qualité de l'air et les événements du jour».

Comment s'expliquer une réception aussi opposée des deux solitudes ? Le chercheur précité répond en quelque sorte à la question en pointant «la langue comme rempart» :

Le Québec est un village, un petit village d'irréductibles.[...] À la différence de leurs compatriotes anglophones, beaucoup plus nombreux, les Québécois ont une arme très efficace pour lutter contre l'envahisseur yankee : la langue. La langue fait des prodiges. C'est le plus vital des enjeux. Sa défense nourrit une création et une production de fiction pléthorique au regard de l'étroitesse du marché. Le terme «téléroman» n'est employé qu'au Québec. Et c'est une vraie spécificité locale.» (Donn 2007, p. 131)

L'argumentaire séduit. Les Canadiens préfèrent la télé américaine à la télé canadienne, parce que la dissymétrie est désavantageuse pour la production nationale: les deux télés ont recours à la même langue anglaise, alors que la production américaine jouit de moyens de production inaccessibles à la télé canadienne. En revanche, les Québécois font le choix de la télé québécoise, parce que la dissymétrie est avantageuse pour la production nationale: un produit étranger ; une production *française*. Le dernier mot a été employé à dessein pour susciter l'ambiguïté, puisque, dans le cadre de la *télé-oralité*, la langue *parlée* prévaut. Les chercheuses qui discutent la *telenovela* sont, on l'a vu, sans appel: c'est la *langue populaire* qui donne naissance à la *telenovela* brésilienne. La *parlure* a le même effet au Québec. La langue parlée, i.e. le *français-québécois* ou ce qu'une chercheuse qualifie dans le cadre d'une recherche sur l'œuvre de Michel Tremblay d'«oralité populaire québécoise (OPQ)» au sens de «populaire-oralisant-non standard» (Dargnat 2006, p. 523) rallie les Québécois. La langue *familière* vivifie la reconnaissance<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> Un chercheur (Delavaud 2003, p. 32) note qu'un réalisateur de la télé française des débuts avance: «notre télévision est coutumière d'une liberté de langage et d'un ton familier impensables ailleurs, même en radio».



Enfin, situons l'importance de la parole dans le téléroman dans le contexte socioculturel du Québec. Pour y parvenir, revenons d'abord sur les similitudes entre le Québec et le Brésil. Les deux sociétés d'Amérique, l'une au Nord, l'autre au Sud, sont dans une situation sociolinguistique semblable. Elles sont peuplées de gens qui parlent une langue différente de leurs voisins, là des lusophones entourés d'hispanophones, ici des francophones entourés d'anglophones, et qui ont développé une variante distinctive de la langue de leurs cousins, là le *portugais-brésilien*, ici le *français-québécois*. Les deux nations possèdent, autrement dit, une langue différente en nature des uns et en degrés des autres. Ensuite, considérons les particularités du français oral au Québec. Comme l'a montré une chercheuse (Bouchard 2002, 2012), le français du Québec, à l'origine semblable à l'écrit et à l'oral, s'est écarté de celui de la mère-patrie. Alors qu'en France, la langue est normalisée sur l'écrit, au Québec, l'oral demeure vivant. Après des générations, à la faveur d'une tradition orale continue (contes et légendes, prières et *jokes*, chansons et poèmes), d'une scolarisation qui tarde, et de la force d'attraction de la langue anglaise, l'écart se creuse avec l'écrit. Depuis, les deux registres se distinguent: il y a la langue de l'école, la langue écrite, celle de l'intériorité et de la raison; et la langue maternelle, la langue parlée, celle de l'extériorité et de la maison. Selon les milieux, le fossé qui en résulte est réduit ou profond. Or, s'agissant d'un média qui est l'objet d'une réception dans la sphère privée, l'écart à l'écrit est signifiant: le public québécois écoute à la télévision nationale le vernaculaire, qu'il emploie à ce moment<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Le rapport entre télé au Québec et vernaculaire québécois, qui tient du lien fondateur, a été mis en lumière par la recherche savante de façon diffractée. Des recherches menées dans des universités hors-Québec se centrent sur le doublage spécifiquement québécois qui est fait de certaines fictions télévisuelles américaines, notamment celui de la trilogie initiale de *Star Trek* (Caron [1976] 2006) et de la *sitcom* animée *Les Flintstones* (Huet 2010, 2011). Le regard éloigné confirme ainsi l'intérêt de l'oralité populaire à la télévision québécoise.

Pour compléter le raisonnement sur l'importance de la parole dans le téléroman, au vu du contexte socioculturel du Québec, situons l'arrivée de la télévision. Jusqu'alors les gens du Québec avaient le choix entre deux principaux médias. D'une part, le cinéma, déjà sous le contrôle des Majors, d'autant plus étroit que le Canada fait partie du *Domestic Market*, offrait des *motion pictures*, qui se révélaient étrangères par la langue anglaise et la vision du monde hollywoodienne<sup>116</sup>. D'autre part, la littérature française présentait de son côté une écriture éloignée de la réalité nationale et une vision du monde européenne. Pour retrouver leur langage, leurs habitudes et leurs croyances, les Canadiens-français reçurent donc avec enthousiasme le *radiroman*, où ils pouvaient s'entendre à la maison, et le *cinéroman*, où ils pouvaient se voir et s'entendre dans les salles<sup>117</sup>. Mais c'étaient là des solutions, l'une, partielle, l'autre, ponctuelle. L'arrivée de la télé au Québec a donc représenté une secousse tellurique complète et continue. Qui a favorisé l'avènement de la Révolution tranquille.

Bien des peuples se sont construits, se sont définis au fil des guerres et des conquêtes. Au pays de la Révolution tranquille, c'est avec une arme pacifique - la télévision - que la nation canadienne-française est venue au monde. Et que le monde est venue à elle. [...] À l'automne 1952, lorsque les premiers téléviseurs ont fait leur entrée dans les foyers francophones du pays, on se réunissait en famille afin d'assister au spectacle du petit écran. Pour la première fois, le monde était expliqué aux Canadiens français dans leur langue, avec leurs mots et leurs accents. Et pour la première fois, des personnages de fictions visuelles leur ressemblaient. Plus qu'une simple fenêtre sur le monde, la télé aura aussi été le miroir de la société. À force de se découvrir eux-mêmes et de se comparer au reste de la planète, les Canadiens français de la province de Québec deviendront progressivement des Québécois. Ils occuperont un territoire «culturel», si ce n'est géographique, dont la télé contribuera largement à délimiter les frontières. (Faucher 2002, p11)

---

<sup>116</sup> Nous en avons la preuve aujourd'hui par le temps-écran du cinéma québécois sur ses écrans, comme un tableau le laisse voir (Annexe III). Notons que le cinéma du Québec cumule des résultats plus élevés que celui du Canada, sans doute parce que les habitudes acquises à la télé sont, comme au Brésil, relayées au cinéma.

<sup>117</sup> Nous reviendrons dans un encadré en deuxième partie sur la filiation entre *radiroman* et *cinéroman*.

Troisièmement, le téléroman, en plus de privilégier le réalisme et la parole, donne cours à une expression qui, à l'instar des *dramas* américain et britannique, de la *seriado* brésilienne et de la série française de qualité, développe désormais la *télé-visualité*. Nous étudierons en deuxième partie le parcours *téléromanesque* du degré zéro au second degré d'expression. Pour l'heure, et pour s'expliquer pourquoi le téléroman atteint lui aussi à l'*auteurielité*, il faut situer enfin ce genre culturel dans deux contextes: celui de sa production télévisuelle ; celui de sa réception culturelle. D'une part, comme le note entre autres Danielle Aubry (2000, p. 221 IDLT), le *téléroman* se démarque par sa «*fabrication artisanale*», au sens où, au contraire des genres télévisuels anglophones et hispanophones ou lusophones, qui sont soumis à des processus de production industrialisés, la fiction télévisuelle québécoise est l'objet de contraintes budgétaires telles, en raison de l'étroitesse de son marché, que, comme on l'a vu, le format a longtemps été de 30 minutes, mais aussi, en guise de revers, les artisans y ont plus de marge de manœuvre créative<sup>118</sup>. Dans le *téléroman*, le scénariste a ainsi été longtemps été le maître d'œuvre de son univers, au point d'être qualifié d'auteur, au sens littéraire: le créateur d'un monde aussi personnel que cohérent. Aujourd'hui, à la faveur de la *télé-vision*, ce qui est vrai de la scénarisation l'est aussi de la réalisation: la visualité des certaines fictions télévisuelles québécoises actuelles est l'objet d'un surplus de personnalité, en raison des mêmes conditions, qui obligent les artisans à se surpasser, mais aussi leur donnent l'occasion d'atteindre à l'*auteurielité*, de façon consistante et constante. Les réalisateurs peuvent y être des auteurs au sens cinématographique: par la mise en scène.

---

<sup>118</sup> Une chercheure (Nguyen-Duy 2012, p. 46) retient un autre facteur pour s'expliquer le caractère singulier de la production *téléromanesque*: le mandat de la SRC, qui consiste à offrir un service public au Canada, lui interdit «de concevoir [ses] émissions comme les simples outils promotionnels de grands conglomérats».

D'autre part, du côté de la réception, les remarques relatives au choix qui s'imposaient aux Canadiens-français entre le cinéma de Hollywood et la littérature de France avant l'arrivée de la télévision dans le paysage culturel québécois nous mènent sur la piste. On sait que le cinéma se conçoit de deux façons opposées: le cinéma commercial, dont la Mecque est située à Hollywood, et le cinéma d'auteur, dont le pôle est à Paris. Dans un cas, le système des studios en a constitué le porte-étendard, dans l'autre la politique des *Cahiers du cinéma* en a été le portevoix. Or, si, pour un cinéophile, ces deux idées du cinéma donnent du sens au continuum du grand écran, il s'avère que, pour un Québécois, elles vont simplement de soi. La société québécoise est en effet irriguée depuis son origine jusqu'à aujourd'hui par les deux pays que sont les États-Unis d'Amérique et la France et qui ont développé ces deux conceptions phares du cinéma. On serait tenté d'ajouter: et elle est la seule. Du coup, on saisit l'impact potentiel de la synergie culturelle continue. Après une longue aventure, le cinéma de fiction du Québec et la fiction télévisuelle du Québec sont ainsi bien placés pour saisir l'enjeu des écrans actuels<sup>119</sup> et pour participer aux compétitions internationales<sup>120</sup>.

Au terme de la première partie de la thèse, on s'explique mieux ce qui a été énoncée en introduction, à savoir que la télévision au Québec, singulièrement sa fiction télévisuelle, soit populaire, reconnue, récompensée et importante. Néanmoins, pour que la réflexion soit complète, il nous reste à tracer l'évolution du *téléromanesque* de ses débuts à aujourd'hui.

La seconde partie porte sur la traversée. Elle vous y convie.

---

<sup>119</sup> *Les Cahiers du cinéma* consacrent récemment un dossier au cinéma québécois (N° 660 Octobre 2010) et s'interrogent: «Que se passe-t-il à Montréal ?» La question vaut pour l'ensemble du territoire.

<sup>120</sup> L'idée a été écrite durant l'été 2012 avant la nomination du film *Rebelle* (Kim Nguyen 2012) pour l'Oscar du meilleur film étranger, qui représente une troisième sélection québécoise en trois ans à la compétition.

## **Seconde partie**

***... du téléroman à la sériété***

Avant d'entrer dans la seconde partie, il faut apporter quatre remarques méthodologiques. D'abord, il convient de relever que l'usage au Québec a forgé des néologismes pour cerner la fiction télévisuelle nationale. En substance, il est d'usage au Québec d'employer les mots *téléroman* et *télesérie* pour différencier l'enregistrement en studio selon les procédures de la télévision et le tournage en locations suivant le processus en cinéma. Sous ces deux mots se cachent aussi deux formes télévisuelles apparemment, comme le démontre un opérateur québécois qui distingue, en français, *téléromans* et *séries* et, en anglais, *soap and series*. Cette conceptualisation, comme la première partie l'a démontré, porte à confusion. Pour dissiper le flou, et parce que la fiction télévisuelle nationale a connu une évolution ternaire qui exemplifie le trajet esthétique en trois degrés, nous avons résolu de (re)définir les mots. Un *téléroman* désigne une fiction télévisuelle québécoise, qui *montre* la parole nationale. Une *télesérie* détermine une fiction télévisuelle québécoise, qui malaxe les deux polarités. Une *sérietélé*<sup>121</sup> qualifie une fiction télévisuelle québécoise, qui réfléchit une *auteurielité*. Les mots qui désignent les degrés polaires pointent l'inversion des priorités sémiologiques. Ensuite, chacune des vingt-cinq fictions télévisuelles québécoises retenues aux fins de l'application du modèle théorique avancé, donne lieu à l'étude spécifique de deux épisodes (de début et de fin souvent), lesquels sont à leur tour objet de deux extraits signifiants d'une à cinq minutes environ, dument référencés dans le texte. Ces extraits figurent sur la clé USB, fournie séparément en guise d'annexe à la thèse, qui en cumule par conséquent cent.

---

<sup>121</sup> Il s'agit d'une néologisme que nous avançons par la thèse. D'abord, il se justifie du fait que l'on parle désormais de série télévisée. Ensuite, il est d'usage au Québec d'employer les mots relatifs au télévisuel, sans trait d'union, comme dans *téléroman* et *télesérie*. Signalons à cet égard que, si un chercheur écrit en France sur la *Télé-réalité* (Jost 2009), un autre écrit au Québec sur la *Téléréalité* (Dupont 2007). Enfin, le mot permet de nommer la fiction télévisuelle nationale de second degré. Le mot de *sérietélé* lie les trois idées.

De plus, il convient de discuter la représentativité du corpus. D'une part, celui-ci s'étend sur près de soixante ans (1953-2012), mais n'intègre que vingt-cinq fictions télévisuelles. Certes, certains pourraient objecter que le total s'avère tout de même assez élevé, alors que d'autres pourraient rétorquer, qu'au vu de l'ampleur, il ne l'est pas assez. Cela confinerait à la discussion sans fin, s'il n'y avait deux ordres de faits qui contextualisent l'état du corpus. D'un côté, soulignons que les sept décennies en cause sont toutes représentées par au moins deux objets<sup>122</sup>. De l'autre, signalons que pour la période où le *téléroman* domine, soit sur quatre décennies, *toutes* les fictions télévisuelles accessibles en DVD lors de la rédaction de la thèse sont intégrées au corpus. En clair, tout autre *téléroman* est inaccessible en DVD. D'autre part, nous avons considéré que quatre extraits par fiction télévisuelle étudiée correspondent à une représentativité satisfaisante. Ceci dit, pour conférer à ce choix, un supplément de scientificité, nous avons retenu, lorsque les épisodes sont accessibles, deux extraits du premier épisode et deux, du dernier, pour les unes, et, pour accroître la validité, deux extraits du second épisode et deux de l'avant-dernier, pour d'autres. Enfin, puisque, le corpus comprend vingt-cinq objets, nous avons résolu, à des fins d'espace, de consacrer cinq pages en moyenne à chaque fiction télévisuelle, de sorte à ne pas cumuler plus de deux cent pages en seconde partie. Finalement, relevons que des encadrés qui contextualisent les objets ou apportent des suppléments d'information, comme autant de notes élaborées, sont insérés dans l'argumentaire pour un surplus d'intérêt.

---

<sup>122</sup> Pour les années cinquante : *La Famille Plouffe* (1953-1959) et *Le Survenant* (1954-1960). Pour les années soixante : *Les belles histoires des pays d'en haut* (1956-1970) et *Rue des pignons* (1966-1977). Pour les années soixante-dix : *Quelle famille !* (1969-1974) et *Jamais deux sans toi* (1977-1980). Pour les années quatre-vingt : *Le temps d'une paix* (1980-1986) et *Terre humaine* (1978-1984). Pour les années quatre-vingt-dix : *Scoop* (1992-1995) et *La Petite vie* (1993-1998). Pour les années deux mille : *Les Bougon, c'est aussi ça la vie !* (2004-2007) et *C.A* (2006-2010). Pour les années deux mille-dix : *Musée Éden* (2010) et *19-2* (2011).

## Chapitre 5 : *Téléroman*

La fiction télévisuelle nationale de degré zéro ou le *téléroman* selon son désignatif courant naît avec le premier épisode de *La Famille Plouffe* en novembre 1953 et décède avec le dernier épisode du *Temps d'une paix* en décembre 1986. Néanmoins, elle semble ne pas être morte, puisqu'elle perdure. Le *téléroman* comme on dit familièrement est en effet encore produit et continue d'obtenir la faveur du public comme en témoignent des exemples récents, dont notamment *L'auberge du chien noir* (Yves Mathieu et Catherine Vachon 2003-...) à la SRC et *Destinées* (Myriam Bouchard, Paul Carrière et Richard Lalumière 2007-...) sur TVA. On pourrait ajouter à la liste le *téléroman* quotidien *Virginie* (SRC 1996-2010) diffusé sur quatre soirs par semaine pendant quinze saisons, d'autant qu'il donne lieu à une suite récente avec *30 vies* (SRC 2011-...). Comment comprendre alors que ce qui est mort apparemment renaisse année après année, tel un phénix ? Comment s'expliquer que ce qui est vrai au cinéma, à savoir que le cinéma muet s'est éteint rapidement après l'apparition du *Jazz Singer* (Alan Crosland 1927), ne le soit pas à la télévision ? Peut-être parce qu'il n'y a pas d'études télévisuelles fortes au Québec pour en avoir signalé la mort. Sans doute, parce que ce n'est pas une mort technique, au sens où une façon de faire en remplace une autre au point où l'ancienne paraît obsolète. Assurément, parce que, peu importe l'évolution qu'a connue la fiction télévisuelle québécoise depuis, la fonction qu'elle possède demeure d'actualité: tendre une perche à la parlure du Québec pour l'amplifier et s'en faire le portevoix. Indiscutablement, parce qu'une mise en scène de la parole coûte moins cher à produire: réalisée en studios, à plusieurs caméras, elle prend le relief de la captation en continuité.



La fiction nationale *télé-orale* aura été enfermée pendant trente-trois ans dans les studios. C'est là une longue période pour être *enfermé entre quatre murs*. En fait, on devrait plutôt dire entre trois murs, puisque l'enregistrement en studio implique que le quatrième mur soit absent pour permettre au public d'assister à la monstration télévisuelle. Cela dit, quatre sous-périodes jalonnent le parcours. Chacune représente une *saison* du cycle *télé-oral*. Les années cinquante signalent le printemps du téléroman; nous en retiendrons deux phares: *La Famille Plouffe* (1953-1959) et *Le Survenant* (1954-1960). Les années soixante représentent l'été; nous envisagerons deux sagas : *Le temps d'une paix des pays d'en haut* (1956-1970) et *Rue des pignons* (1966-1977). Les années soixante-dix désignent l'automne, déjà; nous considérons *Quelle famille !* (1969-1974) et *Jamais deux sans toi* (1977-1980). Enfin, les années quatre-vingt correspondent à l'hiver et à la mort annoncée; nous nous intéresserons à deux œuvres, *Le temps d'une paix* (1980-1986) et *Terre humaine* (1978-1984). Cela dit, apportons dès à présent deux précisions. Pour ne pas alourdir le propos, nous présenterons une fiction par binôme, tout en appliquant la méthode aux deux objets, en retenant pour chacun deux épisodes et en relevant deux extraits vidéo en chaque cas. De cette façon, nous donnerons au mieux, nous semble-t-il, à *entendre* l'évolution des représentations, comme à *voir* le statisme de l'esthétique. Par ailleurs, comme l'encadré de la page suivante le dénonce, la fiction télévisuelle québécoise s'avère un *objet introuvable*. Par conséquent, les fictions retenues dans la thèse le sont, parce qu'elles sont accessibles. De plus, les épisodes retenus le sont, parmi les existants. Dans des circonstances optimales, d'autres fictions, et d'autres épisodes, pourraient être considérées. Disons cela autrement : la thèse rend compte d'une évolution du *téléromanesque* sous la forme d'un état des lieux.

### **Objet introuvable**

Les études télévisuelles au Québec sont dans une situation homologue à celle cernée par Raymond Bellour (1979) à l'égard des films: celle du «texte introuvable». Depuis lors, les études en cinéma peuvent compter, on le sait, sur différents supports pour réaliser l'étude minutieuse de l'objet-film. Le texte n'est plus introuvable. Les études télévisuelles en France sont elles aussi *sorties du bois*. Depuis le dépôt légal de 1995, il est possible d'étudier la production télévisuelle sans devoir recourir à la mémoire individuelle ou à la vidéothèque domestique pour étudier le texte télévisuel. En revanche, la situation au Québec s'avère chaotique, pour dire le moins. D'une part, nombre de fictions télévisuelles nationales des origines ont été perdues, effacées ou s'avèrent simplement inaccessibles. Sur les 194 épisodes de *La Famille Plouffe*, il n'en reste que 8 (ciné-grammes, accessibles en DVD). Sur les 495 épisodes des *Belles Histoires des-Pays-d'en-haut*, que 74. Sur les 83 de *Jamais deux sans toi*, que 18. Un seul *téléroman* est accessible en intégralité et en coffret: *Le temps d'une paix*. En outre, aucun *téléroman* de Victor-Lévy Beaulieu (*Race de monde*, *L'héritage*, *Montréal P.Q.*), pourtant un romancier de renom, n'est accessible en DVD. D'autre part, le dépôt légal n'est entré en vigueur qu'en 2006 et n'exige la conservation que des fictions télévisuelles nationales hebdomadaires. Les *téléromans* à diffusion quotidienne (sur quatre jours) sont l'objet d'une exception (seules la première et la dernière semaines des saisons doivent être conservées) et l'information télévisuelle, d'une exemption. Disons-le sans détour : l'exception et l'exemption sont un non-sens d'un point de vue scientifique. Difficile de ne pas conclure à une «histoire occultée» (Aubry 2000, p. xii-xiv) qui perdure et qui hypothèque par conséquent le développement de la recherche savante du média.

### ***La Famille Plouffe (1953-1959)***

L'acte de naissance du *téléroman* se produit le 4 novembre 1953 et dure 30 minutes. Ce soir-là, un mercredi, à compter de 20h30, le public du Québec découvre *La Famille Plouffe*. La fiction télévisuelle est réalisée par Guy Beaulne, Jean Dumas et Jean-Paul Fugère. Le succès est instantané. Pourtant, la trame n'est pas neuve. La chronique contemporaine d'une famille habitant la basse-ville de Québec que le *téléroman* incarne a d'abord pris la forme d'un roman publié en 1946, puis un *radiroman*<sup>123</sup> diffusé à compter de 1952. L'auteur du roman, Roger Lemelin, rédige lui-même la dramatisation radiophonique puis la fiction télévisuelle. Fort du succès, il écrit deux suites *téléromanesques*, *En haut de la pente douce* (1959-1961) et *Le petit monde du père Gédéon* (1962-1963), ainsi qu'un *radiroman* (*La Famille Plouffe* 1961-1967). Ce dernier est une «*reprise* écrite par Roger Lemelin en collaboration avec Yolande Bonenfant, *reprise* signifiant que l'auteur n'a pas construit de nouvelles intrigues pour ce *radiroman* mais a utilisé celles écrites pour le *téléroman*» (Beudet 1978, p. 4) Vingt ans plus tard, la saga familiale fait l'objet de deux adaptations avec le concours du romancier sous la forme d'une part de long-métrages de cinéma et d'autre part de miniséries de six épisodes pour la télé : *Les Plouffe* (Gilles Carle 1981) ; *Le crime d'Ovide Plouffe* (Denys Arcand 1984). En somme, le roman de quatre centaines de pages est l'objet d'une adaptation-expansion réalisée par son auteur sur des milliers de feuillets, pour différents médias, au cours de trois décennies<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Un radiroman cumule 15 minutes seulement, mais est diffusé cinq soirs par semaine (lundi au vendredi).

<sup>124</sup> Le *téléroman* inaugural en étant adapté et écrit par le romancier lui-même ouvre une voie singulière. Comme dit un chercheur (Barrette 2006, p. 38), «on cherche en vain ailleurs dans le monde de tels exemples d'une collaboration aussi systématique et profitable [entre le littéraire et le télévisuel]» .

**Roman-feuilleton, radiroman, cinéroman et téléroman**

La fiction sérielle au Québec est présente dès le début du XX<sup>e</sup> siècle au Québec par le biais de feuilleton français (Landry 2000). Tôt, une littérature nationale prend le relais, notamment autour de *IXE-13* (Bouchard et al. 1979). Pour paraphraser deux chercheurs (Thérenty et Vaillant 2001), on peut nommer le moment: *L'Acte I de l'ère sérielle*. Le deuxième moment est celui du *radiroman*. Comme Pierre Pagé (2007) l'a mis en lumière, il s'agit au vrai de dialogues mis en scène. Les descriptions sont oralisées par un narrateur en ouverture, et les dialogues, au sens des voix, des mots et des émotions engagées, captivent. L'auteur Robert Choquette «donnait un centre de gravité dynamique à la langue parlée» (*Ibid* p. 392) Le *radiroman* représente l'*Acte II*. À ce point, il est d'usage de faire le lien au téléroman, en oubliant que la sérialité s'est manifestée entretemps au cinéma. Comme le précise Laurent Mailhot en avant-propos d'un ouvrage consacré au *Cinéma orphelin* (Tremblay-Daviault 1981, p. 17), le *cinéma canadien-français* prolonge la radio: «En retard par rapport à la littérature et aux arts, notre premier cinéma est au stade de la radio des années trente.». Faisant le lien entre l'oralité de la radio et la visualité du cinéma, il ajoute: «Le Canada français de la Crise s'entendait, écoutait sa voix [...] à la radio; il peut voir son visage à l'écran, reconnaître ses maisons, ses villages» (*Ibid*). Il donne à saisir que ce *cinéma orphelin* constitue un *cinéroman* représentant l'*Acte III*. Cela dit, comme il le précise: «la radio avait le monopole des ondes; les films québécois doivent (toujours) trouver leurs salles, leur public» (*Ibid*), puisque les écrans sont colonisés par Hollywood. Le *téléroman* prend le relais de l'oralité-radio et de la visualité-cinéma, dans cet ordre, sans avoir à demander la permission à l'Autre. L'*Acte IV* peut s'épanouir.

### **La télévision québécoise des débuts**

La télévision des premiers temps au Québec possède des traits distinctifs. Pour l'essentiel, elle est en noir et blanc et de faible résolution, comme on l'a dit, et l'objet d'une production en direct, d'une diffusion sporadique et d'une réception bilingue. Considérons les trois derniers traits. D'abord, comme à la radio, la production est réalisée en direct. La pratique perdure aujourd'hui en information, mais se manifeste alors aussi en fiction, parce que la technologie ne permet pas le différé: le magnétoscope Ampex naît en 1956 (Stephens 2000) ; l'enregistrement magnétoscopique intervient au Québec en 1958 (Laurence 1990, p. 23). Seul l'enregistrement sur film, plus onéreux, permet alors le différé. Ensuite, la diffusion est sporadique. En 1952, elle débute à 17h et cumule trois heures. Il faut attendre 1957 pour que la moyenne s'établisse à neuf heures. Entre les plages inoccupées dans l'horaire ou lors d'interruptions inopinées du signal, le public voit une mire de réglage, qui cible un *indien*. Enfin, «autre particularité, plus souvent oubliée, la télévision québécoise est, à ses tous débuts, bilingue.» (*Ibid.*) Les émissions en anglais et en français alternent de septembre 1952 à janvier 1954, jusqu'au moment de l'entrée en ondes du *poste* anglophone CBMT, qui permet au *poste* CBFT de devenir exclusivement francophone. Le cumul des trois traits entraîne deux effets. D'une part, sur CBFT, «les productions américaines ne représentent guère plus de 1 pour 100 de la programmation entre janvier 1954 et le début de la décennie 1960» (*Ibid.*) D'autre part, sur le même *poste* français obligé «de vivre en quasi-autarcie» (*Ibid.*), la production d'émissions nationales atteint des sommets, au point où, en 1956, «Montréal se classait au troisième rang des centres mondiaux de production en matière de télévision (après New York et Hollywood)» (*Ibid.*). Le *téléroman* naît aussi dans ce creuset.

*La Famille Plouffe* connaît, au vrai, une double carrière à la télévision. Le téléroman est diffusé en français le mercredi soir pendant six ans (1953-1959) mais aussi en anglais sous le titre *The Plouffe Family*, le jeudi ou le vendredi, pendant cinq ans (1954-1959). Lemelin écrit lui-même les textes en anglais, les comédiens reprennent leurs rôles dans la seconde langue et la trame y répète les épisodes originaux diffusés un ou deux jours plus tôt et les réalisateurs sont les mêmes artisans. *La Famille Plouffe* représente une première expérience de fiction bilingue à la télé pour les deux nations. D'ailleurs, lors de la première semaine de diffusion bilingue, Lemelin s'adresse avant l'émission au public du Québec en français et du Canada, en anglais. S'agissant du Québec, le succès est important, on l'a dit, à l'égal de l'impact de la télé nationale. En revanche, l'idée tourne à l'échec au Canada. Pourquoi ? La réponse est énoncée sans détour par le *Museum of Broadcast Communications* [en ligne]:

Using the magic of television, all Canadians were able to follow the same story and though *The Plouffe Family* received good ratings in some smaller Canadian centers, the CBC's own internal surveys showed that the experiment to create a common Canadian cultural icon was a failure. In large cities where viewers had access to American stations, anglophone Canadians preferred to watch American programming. By the end of the 1958-59 season, the CBC had abandoned the practice of broadcasting language-versioned programming. (Lamontage)

L'anecdote nous informe que les Canadiens privilégient les émissions étrangères venant du Sud de la frontière, alors que les Québécois font le choix de la télévision nationale, depuis les tout débuts. On parle bien de deux solitudes, comme le veut l'expression consacrée, en raison du facteur décisif qu'est pour la télé des origines la primauté de la parole, comme on l'a vu en première partie. Les Québécois font le choix de fictions télévisuelles énoncées en leur langue spécifique, pour s'entendre et se voir. Les Canadiens regardent les Américains.

*La Famille Plouffe* narre la chronique hebdomadaire de gens simples soumis aux aléas de la vie. Elle met en scène des prolétaires plongés dans des drames communs. Le récit concerne une famille où les membres sont tous importants et dont les soucis sont à hauteur humaine. Cette famille est typique de la mentalité socioculturelle de l'époque: elle est nombreuse (quatre enfants, tous adultes, habitant encore avec leurs parents), vit sous le joug affectueux de la mère et compte sur le rôle effacé du père. Elle est aussi modeste que généreuse, ainsi que prompte à faire un drame d'un petit rien. Cela fait sourire, mais le revers est un gage de chaleur: *La Famille Plouffe*, c'est la vie banale de gens de cœur. Le téléroman inaugural se centre sur des gens *ben ordinaires*, dont les traits sont accentués jusqu'au pittoresque.

*La Famille Plouffe* constitue [...] une œuvre dramatique simple autour de personnages simples aux profils presque caricaturaux : une mère gentille, mais désarmante de naïveté, un père démissionnaire, une vieille fille avare, un fils aîné irascible et maladroit, un second fils, l'intellectuel rêveur et contestataire, et un cadet gâté et fanfaron. Apparemment, rien de très attirant. Néanmoins, ce fut une révélation, comme il en arrive rarement dans l'histoire culturelle d'une collectivité. Les intrigues banales de cette série importent peu. Ce téléroman met avant tout en scène des personnages dans un contexte de vie de gens ordinaires. Mais ce cadre, tout en étant celui de la pauvreté, ne porte plus les stigmates du misérabilisme, de l'âpreté. Chez les Plouffe, tout le monde a ses qualités, mais aussi ses défauts. [...] Ils sont comme cela. Pauvres et pourtant heureux. Et c'est tout ce qui compte. (Desaulniers 1996, p. 24)

*La Famille Plouffe* tisse la matrice de la fiction télévisuelle nationale : permettre à un public de classe moyenne au sens large de se reconnaître dans des alter-égos fictionnels. Le mot banalité y rime avec familiarité, émotivité, complicité et solidarité. Ces valeurs ne sont pas fortuites. Elles traduisent la mentalité nationale et programment la destinée collective. La fiction contribue avec la télévision en général à préfigurer la Révolution tranquille.

Considérons le premier épisode de *La Famille Plouffe* (11-1953) D'emblée, il s'affiche au degré zéro. Le générique d'ouverture se limite au défilement des mentions graphiques sur l'image fixe des membres de la famille, qui nous regardent et nous sourient. Si le procédé visuel signale à gros traits son archaïsme, accentué par une musique qui rappelle les débuts du cinéma, la fiction télévisuelle nationale inaugurale s'ouvre, soulignons-le, aussi sur un regard à la caméra qui interpelle et une complicité avec le public qui engage. L'entrée dans les foyers se fait donc, dès le départ, sur le mode interlocutoire. Cela dit, la suite du premier épisode confirme le programme esthétique énoncé par le générique, tout en le nuancant. En effet, deux régimes esthétiques s'y côtoient. D'une part, en studio, les contraintes du direct et la lourdeur de l'équipement influencent le résultat. La caméra est pour ainsi dire pendue aux lèvres des personnages, qui parlent sans arrêt. En accord avec ce qui a été avancé à propos de la *télé-oralité*, elle s'y met au service de la parole, au point où au cours de la première séquence, les prises sont longues, les cadrages, approximatifs et les mouvements, hésitants. Le *téléroman* propose une esthétique au degré zéro. *La Famille Plouffe* prend l'allure d'une pièce de théâtre captée en direct (**Extrait 1**). Une séquence dans un aréna de hockey fait néanmoins tache. Réalisée en locations, tournée à l'aide d'une caméra 16 mm, diffusée en différé, elle offre des prises courtes, des plans, mobiles, un découpage, varié, et un montage, rapide. Or, les personnages y bougent, s'y déplacent à bonne vitesse, *lancent et comptent*, dans un mutisme ostensible. Des voix et des bruits s'y font certes entendre, afin est de créer une atmosphère sonore, mais lorsque des personnages conversent entre eux, leurs paroles nous sont interdites. En substance, le régime esthétique est alors inversé. À la faveur d'une oralité rendue mutique, la visualité prend son envol (**Extrait 2**).



La séquence atypique revêt un triple intérêt. D'abord, elle prouve que l'esthétique rudimentaire est le fait d'artisans qui possèdent les savoirs nécessaires pour en faire plus. Ensuite, elle agit comme insert et apporte un peu de répit dans le feu du direct. Enfin, *a contrario*, elle atteste la surdétermination orale sur l'ensemble de la fiction télévisuelle. Cela dit, en studio, *La Famille Plouffe* se présente comme un *talk show* fictionnel. Deux registres de l'oralité s'y manifestent. Parler *à la française* et lire des livres comme Ovide, équivaut à se mettre en marge du groupe, alors qu'user de la *parlure* et jouer au hockey comme Guillaume, stimule la faveur du public dans la diégèse et dans les maisons. Face au frère snob, le petit dernier a l'oralité et les loisirs en sa faveur pour charmer<sup>125</sup>. Le dernier épisode accessible (03-1959) confirme la pérennité de la *télé-oralité*. Loin de s'atténuer, le degré zéro d'expression, en effet, au contraire, s'y rigidifie. La séquence en différé a disparu et deux séquences, liées par un raccord, le démontrent avec éclat. Dans l'une, un dialogue de sourds entre le père et la mère donne lieu à un champ qui s'éternise au point de susciter l'inconfort : la mise en scène à l'italienne interdit le contrechamp (**Extrait 3**). Dans l'autre, une *prise-scène* prend l'allure d'un plan-séquence mobile qui arpente l'espace du studio pour revenir à son point d'origine. L'exploit réalisé en direct suscite l'intérêt. Néanmoins, on observe que l'épée fend l'eau. Sous l'effet du surcroît de visualité, des comédiens parlent de dos. Du coup, on n'entend plus ce qu'ils disent ou ne voit plus les sources. Notre défaveur rappelle la primauté de l'oralité dans le téléroman (**Extrait 4**)<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> L'opposition est constitutive de l'imaginaire national. Le théâtre de Michel Tremblay met en contraste le «populaire-oralisant-non standard» et le «snob-écrit-normatif». (Dargnat 2006, p. 523)

<sup>126</sup> Si la réalisation est archaïque, la scénarisation, elle, est réflexive. Dans une scène, Ovide apprend que Radio-Canada organise un concours d'écriture. Dans une autre, «Maman», de retour d'une période d'amnésie, se désole d'avoir raté «ses programmes». Père et fils lui disent que non, puisque «la télé vous a attendue».

### ***Le Survenant* (1954-1960)**

*Le Survenant* prolonge *La Famille Plouffe*. Lui aussi adapté d'un *radiroman* préexistant, écrit par une personne de lettres, mis en scène à la façon d'une pièce de théâtre, enregistré sous la forme d'une captation et diffusé en direct, le téléroman creuse le sillon d'une image de basse résolution asservie à une parole nationale amplifiée. L'intérêt qu'y acquiert l'oralité appelle trois remarques. D'abord, en conformité avec les traits de la *télé-oralité*, le visuel est basique, ce qui donne plus de latitude au verbal. Souvent, la scène à l'italienne prédomine, les comédiens projettent leurs voix et l'aiguillage donne à voir des plans redondants et un rythme lent. Dans *Le Survenant*<sup>127</sup>, on croirait les micros plus importants que les caméras. L'esthétique s'y résume à capter la performance en une prise, parce qu'il y a le direct et le gain d'effet de réel, qui résulte de l'interaction théâtrale. Ensuite, l'oralité s'avère au centre des préoccupations diégétiques. Le protagoniste, qui fait retour dans le lieu, refuse de dire ce qu'il a vécu au cours de son voyage. La visualité est ainsi doublement pendue aux lèvres de l'oralité. Non seulement, le public tend-t-il l'oreille, comme à l'habitude, mais les personnages s'avèrent à l'affût de la profération des mots. Il y a une mise en abyme esthétique: l'écoute *spectatorielle* se transforme en attente diégétique, qui butte sur un sphinx, lequel ne daigne à ouvrir la bouche que pour proférer des allégories. Tous veulent *sa-voir*, en vain. Enfin, le traitement du temps, qui aurait pu donner lieu en raison de l'enjeu à nombre de flash-backs *visuels*, se révèle d'une linéarité inexorable<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> *Le Survenant* est constitué de trois parties formant une trilogie. D'abord, la SRC diffuse *Le Survenant* (1954-1957). Ensuite, elle poursuit la saga avec *Au chenail du moine* (1957-1958). Enfin, elle clôt le cycle avec *Le Survenant* (1959-1960). *Le Survenant* cumule 138 épisodes de 30 minutes diffusés en direct. Les réalisateurs en sont Denys Gagnon, Maurice Leroux et Jo Martin.

<sup>128</sup> Du moins, est-ce le cas pour les quatre *artefacts* qui subsistent sur les cent-trente-huit épisodes produits.

Considérons le premier épisode accessible (04-1955). Un narrateur en voix *over* bonimente le contexte. Dès la première scène, un écriteau en fond de décor attire l'attention. Un cirque arrive dans le patelin: «Grand cirque à St-Joseph de Sorel. Attractions pour tous les goûts.» On a bien lu. Les avancées d'André Gaudreault et Tom Gunning (1989) s'y déploient en toutes lettres. La fiction télévisuelle québécoise proclame qu'elle relève d'une posture des premiers temps au sens de l'historiographie contemporaine. Le magnétisme *attractionnel* s'y met en abyme. Ceci dit, le récit se déroulant en 1910, on peut aussi faire valoir qu'il y a vérité historique. La première séquence, dans laquelle le panneau s'insère, affirme sa double appartenance au cinéma des premiers temps et au degré zéro. Plus précisément, on y relève un regard à la caméra furtif, une sortie de champ à la Griffith, des échanges entre personnages liés à une mise en scène à l'italienne coercitive, des personnages qui bougent peu mais parlent beaucoup, une voix hors-champ qui crie l'arrivée du cirque et qui oblige un acteur à la surligner d'un geste ainsi qu'une seconde scène se déroulant dans le décor ; en somme, la *prise-scène* s'étire sur près de cinq minutes et se clôt sur le panneau précité, qui agit comme intertitre (**Extrait 5**). Par ailleurs, la *parlure* souligne le foyer *attractionnel* qu'elle constitue. Les personnages se différencient selon des registres oraux qui confinent à la caricature. D'un côté, les personnages masculins principaux profèrent la langue avec gravité, alors que les personnages secondaires (masculins et féminins) privilégient le registre des sons aigus, dans une joute orale, où le guttural s'oppose au suave et l'autorité, à l'insouciance. Néanmoins, un personnage déroge à la logique: la *gypsy*, comme il est dit, demeure muette, sans doute parce qu'elle ne parle pas la langue de Tremblay et pour la rendre mystérieuse. Dans *Le Survenant*, l'oralité s'avère la clé du sens (**Extrait 6**).

Envisageons le dernier épisode accessible du *Survenant* (06-1960). Il s'agit bien du dernier épisode de la trilogie, équivalant inversé de l'épisode inaugural de *La Famille Plouffe*. Le statut de point d'orgue explique sans doute que deux esthétiques s'y manifestent alors aussi. En studio, la monstration de l'oralité demeure la prérogative. Deux scènes se complètent pour le démontrer de façon nouvelle. Dans l'une, une femme à l'allure citadine et un homme à l'allure paysanne, assis côte à côte, discutent dans le cadre d'une *prise-scène* qui s'éternise en un *plan-tableau*. Une joute orale y a lieu, où Pagnol rencontre le vernaculaire. Dans l'autre, trois personnages masculins, alignés côte à côte, discutent dans le cadre d'une *prise-scène* déployée en *plan-tableau*, encore. En ce cas, la parole exprimée avec aisance s'oppose à celle, qui est bégayée. Les deux scènes font système. *Le Survenant* est un traité sur l'oralité structuré de façon à ce qu'entre les extrêmes que sont le Pagnol et le bègue, le vernaculaire prenne le rôle du familier (**Extraits 7a & 7b**). Cela dit, comme la scène à l'arène dans *La Famille Plouffe*, la fin de l'épisode se détache par sa visualité manifeste. Confrontés à la mort d'Angéline, les personnages sont atterrés. Dans l'ultime séquence, tournée en extérieurs, sur support film 16mm, le héros quitte le lieu. Les plans s'y suivent avec aisance, ne se ressemblent pas et se raccordent avec fluidité. En clair, le point d'orgue s'accompagne de la percée d'un régime esthétique de premier degré. Cela dit, à la visualité qui prend son envol, le *téléroman* répond par un trait de la *télé-oralité* déjà rencontré: le dynamisme de la visualité a ici aussi pour corrélat le mutisme de l'oralité. Le *survenant* marche vers la sortie, silencieux (**Extrait 8**). Enfin, relevons que l'épisode y donne aussi à apprécier plus tôt un flash-back oral: sur le plan de son visage pensif, le héros se remémore des paroles en écho. Une conclusion s'impose: *Le Survenant* est un traité sur la *télé-oralité*.

***Les belles histoires des pays d'en haut (1956-1970)***

L'été ou la phase vigoureuse du téléroman débute un peu avant les années soixante et se termine un peu après. *Les belles histoires des pays d'en haut* (1956-1970) cumule 495 épisodes, dont il n'en reste que 74 *artefacts* accessibles, et est formé de deux périodes: 1956-1967 (30 minutes, noir et blanc, diffusés en direct) ; 1967-1970 (60 minutes, couleurs, diffusés en différé)<sup>129</sup>. Le téléroman écrit par Claude-Henri Grignon, d'après son roman *Un homme et son péché* publié en 1933, ainsi que d'après son radio-roman, portant déjà le titre *Les belles histoires des pays d'en haut* diffusé d'abord à la SRC (1939-1963) puis à la station CKAC (1963-1965), est réalisé par Bruno Paradis, Fernand Quirion et Yvon Trudel. En passant de *La Famille Plouffe* aux *Belles histoires des pays d'en haut*, on voyage du jour à la nuit. La famille Plouffe vit en ville, est nombreuse et heureuse. *Les belles histoires des pays d'en haut* sont situées en campagne, au XIXe siècle au moment de la colonisation des Laurentides ; elles sont centrées sur Séraphin et Donalda, un couple sans enfant<sup>130</sup>. Le héros, un avare, distille la crainte et le malheur dans son sillage. Là où la porte de la cuisine des Plouffe était ouverte, celle de Poudrier est souvent fermée, au point de grincer sur ses gonds. Les Plouffe se querellaient ou se taquinaient et se réconciliaient ; Poudrier s'avère *maniganceux* et caresse son or. Avec *La famille Plouffe* la chaleur des pauvres réchauffait les maisonnées. Avec *Les belles histoires des pays d'en haut*, la sécheresse d'un riche sévit, impose sa raideur à son épouse et à son patelin, et refroidit les chaumières.

---

<sup>129</sup> Le téléroman connaît une phase intermédiaire, comme un répertoire (Croteau 1993, p. 41) permet de le saisir: d'octobre 1966 à mai 1967, les épisodes sont de 30 minutes, mais en couleurs. Ils sont inaccessibles.

<sup>130</sup> Le contraste avec *Le Survenant* est moins net. Dans ce cas, au contraire, on peut parler de filière. Les deux téléromans sont issus de romans historiques du terroir adaptés à la télévision par leurs auteurs. En outre, ces derniers ont des liens de parenté: G. Guèvremont (*Le Survenant*) et C.-H. Grignon (*Les Belles...*) sont cousins.

***Les belles histoires des pays d'en haut : le radiroman***

*Les paysanneries ou les récits rustiques* de Claude-Henri Grigon débute à la radio en 1938. Il s'agit de l'adaptation du deuxième roman de l'auteur *Le déserteur et autres récits de la terre*, un recueil de nouvelles publié en 1934 et situées au moment de la colonisation des Laurentides. *Le déserteur* (1938-1939) reçoit un accueil qui autorise un prolongement. C'est l'adaptation du premier roman de l'auteur, son succès public *Un homme et son péché*. Comme le signale un chercheur, le réalisateur radio a une idée de la voix du héros : «M. Grignon, pour moi, la voix de l'avare, c'est une terrine de lait bleu, suri au soleil, avec des mouches dedans. Puis sa bouche, elle a des dents cantées les unes contre les autres, ainsi que les pierres tombales d'un cimetière abandonné.» (Bertrand 2002, p. 100) L'auteur est ravi. Un acteur prête sa voix rauque et son parler rude au héros. Pour son épouse soumise, le réalisateur retient une actrice dotée d'une voix frêle. Les deux acteurs principaux sont si convaincants que les auditeurs envoient des boîtes de soupe ainsi que des rouleaux de fil à l'héroïne... à Radio-Canada. Un jeune chansonnier, Félix Leclerc, se joint au groupe pour un rôle épisodique. La première a lieu le lendemain de la déclaration de guerre du Canada à l'Allemagne dans une atmosphère fébrile. C'est une réussite. Le *radiroman* tient les ondes pendant vingt-six ans, alors que son auteur ne prévoyait le faire durer qu'une seule année. Les rapports entre les personnages s'épaississent à mesure que la distribution s'élargit et que les événements se succèdent. Les mesures musicales des génériques d'ouverture et de fermeture tirées de *L'Automne* de Glazounov s'avèrent des signaux sonores, qui fidélisent. Soulignons que le coffret DVD du *téléroman* contient des épisodes du *radiroman*, ce qui permet de comparer les *artefacts*, notamment l'oralité des deux principaux comédiens.

Du printemps à l'été, la mise en scène procède à une évolution dans les limites du degré zéro. Le téléroman de Roger Lemelin était diffusé en tranches de 30 minutes, en noir et blanc, en direct ; celui de Claude-Henri Grignon, de la période 1967-1970, est diffusé en tranches de 60 minutes, en couleurs, en différé<sup>131</sup>. Chemin faisant, la théâtralité s'affine. La direction artistique du téléroman du terroir est davantage élaborée que celle d'antan, alors que les comédiens ont tendance à sur-jouer. Deux raisons expliquent le phénomène. D'un côté, les acteurs projettent leur voix, comme il est d'usage dans le cadre de la *télé-audition*. De l'autre, ils ont constaté que le public ne semble pas faire la différence entre la réalité et la fiction, puisqu'il ne cesse d'envoyer à la SRC de vraies denrées à la fausse Donald. Les comédiens font du *brechtisme* pour atténuer l'effet de réel. On n'aura cependant rien saisi de l'engouement que suscita ce téléroman, si on ne prend pas en compte le fait que, quoique le récit laisse un arrière-gout amer en raison de sa sècheresse morale, il n'en demeure pas moins qu'il procure un certain plaisir. À quoi cela tient-il ? À l'interprétation, aux dialogues, ainsi qu'à la bonhomie de l'ensemble issue du décalage entre le présent et le passé recomposé. Soulignons que la *parlure* ne cesse d'accentuer la distance. Les dialogues sont souvent émaillés d'expressions paysannes et colorées, qui frappent l'imaginaire. Les jurons pittoresques des différents personnages (*viande à chien, bouleau noir, crétaque...*) sont souvent reprises dans la vie quotidienne par le public. La *parlure* d'antan du téléroman permet au public, comme le disent des chercheurs (Lacasse et al. 2012, p. 34) à propos de la langue populaire offerte sur des scènes l'époque, de se «reconnaitre à travers la parole».

---

<sup>131</sup> Les épisodes de la première période possèdent les propriétés de ceux de *La Famille Plouffe*. Relevons que dans la foulée du changement de format entre sa première et sa deuxième période, le téléroman de Claude-Henri Grignon évolue, pour parler comme Gilles Delavaud (1965), d'un «art du direct» à un «art du studio».

Le héros qu'est Séraphin fait emblème, mais constitue un problème. Le comédien qui interprète le rôle à la télévision<sup>132</sup> lui confère une dimension plus-grande-que-nature. Il lui donne une voix grave, un dos vouté et un phrasé constitué d'un accent prononcé jusqu'à la caricature et d'une insistance inusitée sur les voyelles. Il offre une performance théâtrale où l'oralité fait flèche de tout bois. Conscient du jeu du comédien, l'auteur en rajoute. Il prend plaisir à scénariser des confrontations entre Séraphin et les notables du village sur le modèle de la joute oratoire où le bien parler français des élites se butte à la *parlure* du redoutable *Scrooge des Laurentides*. Ces moments récurrents procurent au public une petite vengeance sur la trahison des clercs. Ailleurs, à d'autres moments, l'auteur fait en sorte que Séraphin soit battu pour plaire à d'autres publics. Ce portrait sonore de la société d'antan recèle du coup une face cachée: le rapport conflictuel du Québec à l'argent. Séraphin y est un avare, ainsi qu'un être de pouvoir. Il entretient un rapport vicié à l'or, mais use de son autorité avec ruse, ce qui le grandit. Les nuances que le téléroman instaure sont équivoques. La centralité du personnage contredit le point de vue négatif qui devrait être porté sur lui. Faut-il l'haïr ou louer sa force de caractère ? L'ambiguïté narrative découle du parcours sinueux du récit entre les intentions de l'auteur et les réactions du public. L'auteur a tracé le portrait d'un Séraphin opiniâtre en accord avec son idéologie conservatrice ; le public n'en a que pour Donalda et son amoureux de jeunesse, Alexis, une sorte de *survenant* en raison de son penchant catholique pour les victimes. Séraphin devient ainsi le Éric Von Stroheim du petit écran national, le héros que l'on aime détester (Desaulniers 1996, p. 71).

---

<sup>132</sup> Dans le premier épisode, le vieux comédien qui interprète le rôle de Séraphin dans le *radiroman* et le *cinéroman* donne la réplique au jeune comédien qui interprète dorénavant le rôle dans le *téléroman*. Il y a ainsi mise en abyme orchestrée par la mise en scène: nous assistons au passage du témoin *intermédial*.



Pour mieux lire l'évolution esthétique des *Belles histoires des pays d'en haut*, considérons le premier épisode de chaque période (noir et blanc, couleurs). Dans le premier (10-1956), l'auteur fait son entrée dans les foyers sur le mode interlocutoire: il s'adresse au public, regard à la caméra et interpellation orale à la clé. Un second bonimenteur, celui-ci invisible, situe le récit en voix *over*<sup>133</sup>. La première scène prolonge l'évènement en profondeur de champ: un homme politique y fait un discours devant une foule, alors qu'à l'avant-plan, le récit se met en branle via le dialogue entre un curé fougueux et un assistant suave<sup>134</sup>. D'emblée, l'homme politique profère, le curé peste, et l'assistant pondère. Le téléroman mêle l'historique au théâtral, en concentrant l'attention sur l'oralité nationale (**Extrait 9**). Plus loin, comme noté, les deux *séraphins* se donnent la réplique. La mise en scène procède alors par la captation de la performance scénique en une prise continue, où une caméra libre donne cours à des cadrages hésitants, comme dans *La Famille Plouffe* (voir l'extrait 4). Cela dit, une scène force l'attention. Enregistrée en extérieurs et sur film, elle donne à voir un personnage qui s'avance. On s'y attend, il ne parle pas. En contrechamp, en studio, Donalda le regarde, puis le rejoint sur film, sans parler. Ils reviennent sur leurs pas et entrent en studio. Du coup, à la faveur de la traversée des miroirs, ils se mettent à parler. (**Extrait 10a**). Plus loin, les deux amoureux, en extérieurs et sur film, se mettront à parler. En revanche, l'*attraction* de la parole impose alors un regard *monstratif*, où l'audio domine le visuel (**Extrait 10b**). En clair, ces deux scènes donnent à saisir que le support (film ou non) ou le lieu (extérieurs ou non) importe moins, lors de la *télé-audition*, que l'oralité.

---

<sup>133</sup> Le procédé, déjà croisé dans *Le Survenant*, surligne les liens intermédiaires entre *radiroman* et *téléroman*.

<sup>134</sup> Les trois personnages sont des personnalités historiques. Dans l'ordre: Honoré Mercier, Antoine Labelle (curé Labelle) et Arthur Buies.

Le second épisode inaugural des *Belles histoires des pays d'en haut* constitue un *artefact* exemplaire (09-1967). Le titre apparaît sur l'image de deux personnages dans une carriole avançant en campagne. Le générique défile sur ce qui semble être une bande-annonce des images à venir et qui se révèle être une astuce de mise en scène: un personnage secondaire, réputé commère, visite des lieux vides, apparemment pour y épier les gens, en réalité pour présenter les nouveaux décors. On note que le procédé s'apparente au montage-séquence de type musical: des images variées se succèdent, unies par la musique, et ici, en outre, par le bonimenteur. Cette ouverture laisse présager une évolution significative (**Extrait 11**). C'est le contraire qui se produit. Dès la première scène, la monstration retrouve ses marques. Quatre personnages, alignés selon la mise en scène à l'italienne, discutent autour d'une table. La caméra est à distance moyenne, à hauteur des yeux, frontale et n'ose qu'un mouvement vers l'avant, pour escamoter le personnage droite-cadre, maladroitement, puisque subsistent son bras et la fumée de sa pipe. Le plan s'étire sur quarante secondes, avant que n'intervienne un autre de type aussi strict, puis un autre. Pour tout dire, la scène faut-il le souligner, enregistrée en vidéo et diffusée en différé se résume à des prises-scènes successives dans le décor, différenciées par l'unité dramatique d'action: entrée d'un acteur, sortie, lecture d'une lettre, etc. Contre toute attente, la monstration s'est donc rigidifiée. Comment s'expliquer cette tendance, où se mêlent le régressif à l'incompréhensible, puisque, répétons-le, le *téléroman* est alors enregistré. Deux raisons semblent s'imposer. D'une part, le degré zéro permet d'aller plus vite en besogne. D'autre part, il permet de conserver le surcroît de réel qui résulte de l'échange théâtral. Du coup, la fiction *télé-orale* semble encore se dérouler en direct et offrir un surcroît de vie par le faux *live* (**Extrait 12**).

### *Rue des pignons (1966-1977)*

Le téléroman se distingue des précédents à plus d'un égard. Bien qu'il prenne la forme du prolongement inter-médial d'un *radiroman* diffusé par la station CKAC (1949-1953), il est écrit par deux auteurs, Louis Morrisset et Mia Riddez, qui ne sont pas des romanciers, mais plutôt des artisans des médias. Est-ce pour cela ou parce qu'il y a commande de la SRC toujours est-il que *Rue des pignons* actualise *La Famille Plouffe* de façon neuve<sup>135</sup>. L'univers est centré sur quatre familles, nombreuses et variablement heureuses, habitant une même rue située près des nouveaux locaux du diffuseur<sup>136</sup>. Cela facilite le tournage en extérieurs, mais atténue aussi, sans doute, les irritants suscités par l'arrivée de l'imposante tour de l'institution dans le quartier: la fiction réduit ainsi les frictions. Tout concourt donc à faire du téléroman, une saga. Le décor est bien planté pour narrer des histoires parallèles de gens ordinaires, qui vivent des drames souvent domestiques, singulièrement émotifs, continuellement communs, dans lesquels le public se reconnaît<sup>137</sup>. Cela dit, le *téléroman* se distingue également sous un autre angle. *Rue des pignons* présente, comme l'a mis en relief Christine Eddie (1978), une évolution des mentalités exemplaire. Situé autour de la tourmente successive de Mai 68, de Woodstock 69 et d'Octobre 70, cette fiction télévisuelle nationale donne à saisir que les rôles et les valeurs d'antan volent en éclats de façon de plus en plus résolue au fil de l'évolution du Québec du moment. À ce titre, les personnages féminins sont à l'avant-plan: elles sont en révolution et revendiquent l'indépendance.

---

<sup>135</sup> Il prolonge aussi *Les belles histoires...* en étant réalisé par Louis Bédard, Bruno Paradis et Yvon Trudel

<sup>136</sup> Pour une première fois dans le corpus, le *téléromanesque* est ainsi situé dans le Montréal contemporain.

<sup>137</sup> Une chercheuse remarque que le téléroman est diffusé «durant onze années et demie (alors que la durée moyenne d'un téléroman à Radio-Canada est d'un peu plus de trois ans)» (Eddie 1979, p. 29) Elle relève que le téléroman est suivi au cours de la période «régulièrement par, en moyenne, plus de deux millions de téléspectateurs» et se classe «invariablement parmi les quatre émissions les plus écoutées» (*Ibid*).

Considérons deux épisodes, l'un des débuts, de la période noir et blanc des années soixante, l'autre, de la période couleurs des années soixante-dix, liés entre eux par le même thème, celui du mariage, pour mieux s'expliquer l'évolution sociologique et le statisme esthétique. Dans le premier épisode (03-1969), on note encore la présence de deux régimes esthétiques, l'un dominant sur l'ensemble, lorsqu'il s'agit d'enregistrement en studio en vidéo, l'autre, qui apparaît à la marge, lorsqu'il y a tournage en extérieurs sur film. Soulignons que si, dans un contexte de direct, cela se conçoit, puisque la séquence sur film constitue un insert, qui offre un relatif répit aux comédiens et à l'équipe technique, comme les bien nommées pauses publicitaires, il n'en demeure que dans le contexte du différé, comme c'est le cas avec *Rue des pignons*, la stratégie relève davantage de l'héritage télévisuel qui subsiste. À moins que cela ne soit un aveu esthétique qui s'ignore. Concentrons l'attention sur deux séquences pour autant de régimes. Dans la première, la première de l'épisode, qui concerne l'annonce du mariage, la scène en studio démontre que, dans le cadre d'un enregistrement, la *prise-scène* perdue et les scories sont conservées. Pour preuves, relevons : un regard-caméra furtif, le déplacement d'un comédien qui prend la forme d'une sortie de champ... à reculons, des têtes qui entrent et sortent du cadre, comme autant de parasite visuels, et une finale qui prend la forme d'un regard vers le hors-champ, sans raccord (**Extrait 13**). Dans l'autre, qui la suit, une automobile en mouvement, des gens en déplacement et un homme qui regarde, marche et se dirige vers un commerce se succèdent rapidement, sans heurts, mais aussi sans parole proférée en champ. Elle donne ainsi à saisir que, lorsque les images sont déliées du devoir de *montrer* la parole, elles signifient par elles-mêmes. (**Extrait 14**).

Envisageons un épisode de la période couleurs (05-1977) réalisé par un artisan différent (c'était Louis Bédard ; c'est Yvon Trudel). Les années ont passé, les mentalités ont évolué, comme on l'a dit, les personnages féminins notamment ne se définissent plus par le travail au foyer, mais par celui qui est réalisé *à l'extérieur* comme on le disait. Les personnages ont pris de la couleur, c'est le cas de le dire. On serait donc en droit d'attendre une pareille évolution du côté de l'esthétique. Au contraire, le degré zéro s'est rigidifié avec les années. Pour preuve éloquent, la scène d'exception en extérieurs sur film 16 mm, qui donnait souvent lieu à un surplus de vitalité de la visualité, comme on l'a vu dans les téléromans précédents, a disparu. Elle est remplacée par un plan-tableau fixe de trente secondes, où la présence en extérieurs est simulée maladroitement par une transparence (**Extrait 15**). S'il n'y avait que cet exemple, on pourrait conclure à un glissement accidentel vers la sclérose. Pourtant, d'autres scènes témoignent que la monstration de la voix est en effet devenue loi. Une scène le démontre jusqu'à la caricature. Constituée de deux prises-scènes, l'une dans le couloir, l'autre dans la salle à manger, la scène offre des plans qui s'immobilisent et s'éternisent jusqu'à trente secondes, encore, et qui *monstrent* des personnages qui bougent peu, disposées côte à côte, en respect de la scène à l'italienne, mais qui parlent, sans arrêt. Durant le plan, une actrice peut même se tromper (**Extrait 16**). Comment comprendre ? Il a peut-être le facteur institutionnel : le poids de nouvelles contraintes budgétaires. Il y a sans doute le facteur industriel : la formule a fait ses preuves. Il y a probablement un facteur socioculturel : la période donnant lieu à une émancipation nationale qui se cristallise autour de la langue, la *télé-oralité* s'en fait le portevoix. Il y a assurément un facteur télévisuel : le surplus de vie qui résulte de la performance scénique captée en continuité ; le direct feint.

### Le cas de la *sitcom* au Québec

Comme on l'a vu au chapitre 4, il est d'usage dans la production télévisuelle américaine de distinguer les genres, parce qu'il s'agit de formats destinés à des publics-cibles différents. La production télévisuelle et l'auditoire y étant abondants, il s'avère utile de délimiter des genres, où les horizons de création des uns et d'attente des autres se rejoignent. La fiction télévisuelle québécoise ne s'embarrasse pas de pareils cloisonnements, pour la raison que la taille de son public potentiel (un bassin de 8 millions de personnes) ne le permet pas. Elle se déploie ainsi en registres dramatique et comique<sup>138</sup>. D'autres facteurs militent en faveur de l'indistinction. D'abord, force est de constater que la matrice qu'est *La Famille Plouffe* est une comédie de situation où, comme l'a montré Poirier (1978), le quiproquo constitue un ressort narratif. Les sourires du générique inaugural en témoignent. Ensuite, il importe de relever que les *téléromans*, comme deux travaux le mettent en relief (Eddie 1985, Baby 1987), sont, à l'exception du téléroman de C.-H. Grignon lors de sa seconde variation et celui de Pierre Gauvreau lors de sa seconde période (nous y reviendrons), tous d'un format de 30 minutes, lequel est traditionnellement celui de la *sitcom*. De surcroît, le réseau privé Télé-Métropole, qui entre en ondes en 1961, pour se développer un créneau, préfère le théâtre de variétés et le vaudeville au théâtre de répertoire, chasse gardée de la SRC. Cela l'amène à creuser le sillon du comique en marge de la dramatique. Enfin, la tendance donne lieu à son tour une riposte de la SRC sous la forme du mimétisme, qui débute avec *Moi et l'autre* (Jean Bissonnette 1966-1971), pendant les *sixties* et avec la mentalité du moment.

<sup>138</sup> Un chercheur parle de «deux types différents de téléromans : les *séries dramatiques* et les *séries comiques*» (Baby 1987, p. 111 IDLT) Une recherche préalable considère *Jamais deux sans toi*, *Dominique*, *Grand-Papa*, *Terre humaine*, et *Le Clan Beaulieu* (Méar 1980a). Le romancier et auteur de *téléromans* Victor-Lévy Beaulieu parle de son côté de «téléroman de comédie» (Beaulieu 2000, p. 155-157)

***Quelle famille ! (1969-1974) & Jamais deux sans toi (1977-1980)***

L'automne du téléroman débute à la fin des années soixante et se termine au début de la décennie des années quatre-vingt. Au cours des années soixante-dix, grâce à son registre comique, la fiction télévisuelle nationale arpente le présent à Montréal. Les deux fictions télévisuelles étudiées sont complémentaires : l'une ouvre la décennie via le rire moqueur, l'autre la ferme via le rire sardonique. Pour ces raisons, elles sont présentées solidairement. *Quelle famille !* est une fiction télévisuelle originale écrite par un couple de comédiens : Janette Bertrand et Jean Lajeunesse. Elle comprend 179 épisodes couleurs de 25 minutes, réalisés par Aimé Forget, dont 39 sont accessibles en DVD. La fiction télévisuelle est une véritable histoire de famille : les deux auteurs sont acteurs dans la fiction, deux de leurs enfants le sont aussi, ainsi que leur chien. Le téléroman est diffusé en France, en Belgique, en Suisse et au Luxembourg sous le nouveau titre de *Les Tremblay*, le nom de la famille. De son côté, *Jamais deux sans toi*, une fiction télévisuelle, également originale et écrite par le scénariste Guy Fournier, cumule 83 épisodes de 29 minutes, dont 18 sont accessibles en DVD. Les épisodes sont réalisés par Raymonde Boucher, Florent Forget Rolland Guay et Geneviève Houle. Le téléroman comique connaît une suite dix ans plus tard sous le titre de *Jamais deux sans toi (II)* (1990-1992) avec les mêmes personnages. Cette suite en connaît une autre à son tour, *Les héritiers Duval* (1994-1997). La saga Duval forme une trilogie, déployée sur vingt ans, dont la durée est aussi celle de la vie de ses personnages. Le caractère *téléromanesque* de la comédie de situation se comprend, lorsque l'on saisit qu'il s'agit des aléas de la vie de familles de classes moyennes, qui, dans leurs méandres, accompagnent l'évolution sinueuse du Québec.

Vingt ans après la famille Plouffe, les familles Tremblay et Duval dans l'ordre nous montrent que le Québec a changé, mais que l'esthétique, elle, demeure au degré zéro. Toujours enregistré en studio, avec les limites de production inhérentes au type de filmage, le téléroman des années soixante-dix, i.e. la période qui correspond à la maturité de la forme, commence à afficher des rides. Les échelles demeurent moyennes ou rapprochées, les compositions, approximatives, le découpage, répétitif et les déplacements, peu élaborés. Confinés à quelques décors et limités à quelques caméras, le tournage prend la forme du théâtre filmé, en ce cas de variétés, enregistré en *prises-scènes* successives. Le hors-champ demeure le grand absent, parce que le mode l'interdit: il faut être en champ lorsqu'un comédien livre le dialogue, *montrer* la voix qui énonce. La fiction *télé-orale*, fusse-t-elle comique, dans le cadre de récits *sériels*, sans effets *sérials*, navigue en eaux calmes, pour ne pas dire stagnantes. En clair, elle en donne peu à voir, pour en donner davantage à entendre. La faiblesse des images y fait la force des dialogues. Le *téléroman* des années soixante-dix prend la forme d'un récit de paroles continues, d'un *talk show* fictionnel à épisodes fermés qui entretient un dialogue hebdomadaire avec le public. Et qui demeure, faut-il le souligner, fort populaire, si l'on retient les prolongements que connaîtront chacune des deux fictions télévisuelles nationales, la première, sous la forme de rediffusions en Europe, la seconde, sous la forme de variations au Québec. À l'époque, la monstration en fiction télévisuelle importe moins que la verve des échanges dialogués, les traits d'humour et les jurons des différents personnages, sans oublier l'accent, le vocabulaire et la syntaxe du *français-québécois* en actes. En substance, dans le cadre d'une *télé-audition*, la fiction *télé-orale* fait sens sous de multiples variations successives, ailleurs comme ici, pendant longtemps.



À ne considérer que la forme, on s'étonne donc de la longévité du téléroman de la maturité et on commence à douter de sa santé. Pourtant, il sévit, fait sourire évidemment et suscite la controverse, étonnement. Parce que, si la forme n'évolue pas, le fond, lui, accompagne le devenir de la société québécoise qui vit alors de grands bouleversements. En fait, les deux téléromans comiques reprennent le fil du téléroman là où l'auteur Claude-Henri Grignon l'a laissé, pour le renverser et donner écho aux bouleversements que *Rue des pignons* donne à entendre. Ils prennent le patriarcat à rebrousse-poil et autant de plaisir à le bousculer et le renverser, qu'à faire entendre autour de lui nombre de nouvelles voix. *Quelle famille !* et *Jamais deux sans toi* représentent pour ainsi dire la révolte contemporaine de Donalda (et de ses enfants) contre un Séraphin qui, déplacé en ville, un siècle plus tard, aurait perdu ses repères. Il voudrait demeurer le patriarche, mais la maisonnée ne le laisserait plus faire. Chez les Tremblay, maman se rebiffe, les enfants se révoltent, même le chien refuse docilement les ordres ; chez les Duval, maman s'émancipe, les enfants s'épanouissent et les employés donnent du fil à retordre. Monsieur tombe des nues. Si ce n'étaient là que des développements alignés sur les conventions de la *sitcom*, on conclurait que ce sont des adaptations réussies, sans plus. Mais il y a plus. Les deux fictions télévisuelles comiques participent à l'évolution du *téléromanesque* ainsi qu'à celle du Québec, en faisant bouger non pas les formes, mais les mentalités. Cela sur le ton de la comédie, parce qu'au Québec les révolutions se font tranquillement<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Comme l'écrit un chercheur (Desaulniers 1982, p. 58) : «*Quelle famille* [sic] symbolise l'art de l'éducation populaire et civique à travers la banalité». Comme le précise une autre chercheuse (Méar 1980b, p. 27) : «*Jamais deux sans toi* nous apparaît comme une allégorie du commerce amoureux entre hommes et femmes. Francine et Rémi mènent les téléspectateurs québécois dans les méandres de la Carte du Tendre en leur proposant des solutions à leur problèmes». Les avancées sont sociologisantes, comme le téléroman d'alors.

Les deux téléromans *comiques* des années soixante-dix que sont *Quelle famille !* et *Jamais deux sans toi* abordent ainsi des sujets chauds, on disait tabous à l'époque, sur un ton léger. On y parle de rapports hommes/femmes, d'amour contrarié, de révolution sexuelle, de drogue, de suicide, d'homosexualité, de féminisme, le tout dans un cadre où, semaine après semaine, chaque problématique est affrontée, puis résolue de façon consensuelle en trente petites minutes, fut-ce sur le ton de la dérision ou du trois petits tours et puis s'en vont. Certes, on peut y voir une façon de diluer les enjeux dans des finales molles, mais on peut y voir aussi une volonté d'énoncer le conflit dans la farce pour mieux proclamer la nécessité de concilier les points de vue et de vivre-ensemble et, c'est le cas de le dire, de s'entendre. Aujourd'hui, le *Flower power* et la contreculture, cela peut faire sourire, mais, à l'époque, convenons que c'était matière à soucis. Le Québec venait de subir les grands tremblements suscités par les bombes révolutionnaires, les occupations d'universités et l'*Ostidcho*. Alors, faire intervenir un regard frondeur dans la maisonnée des successeurs même indirects de Séraphin Poudrier, avait de quoi les faire vaciller sur leur socle et faire rire le public de leurs mésaventures hebdomadaires. Les téléromans comiques font progresser la dimension thématique de la fiction télévisuelle québécoise et accompagnent la traversée de la société. Leurs auteurs sont des romanciers de la télévision qui, comme un siècle plus tôt en France, commentent leur société par roman-feuilletons interposés. En fait, on peut avancer que le *téléroman* de la maturité possède au vrai une fonction thérapeutique. Comme le disait Bruno Bettelheim (1976, p.102) au sujet du conte de fées, il met «de l'ordre dans le chaos». En cumulant les couches de sens sociologiques, on saisit que le téléroman comique pour ainsi dire *doit* être de degré zéro, tant les soubresauts qu'il donne à entendre secouent.

Concentrons l'attention sur *Quelle famille !* Envisageons l'épisode inaugural (09-1969)<sup>140</sup>. Il se déroule en studio et souscrit sans ambiguïté au degré zéro, comme l'a fait valoir John Thorton Caldwell (1995) à propos de la *US sitcom*. Le téléroman comique met en scène des acteurs contraints par les décors, les caméras et la mise en scène à l'italienne à proférer des mots dans un espace restreint. Ils ne crient pas, mais parlent d'abondance. Dans la première scène, après quelques instants sans paroles, avec musique, la monstration impose la loi de la voix: plans à distance qui durent, recadrages qui entraînent des objets parasites en amorce, éclats sur les vêtements mais ombres sur les visages à répétition, cadrages approximatifs, angles normaux qui rendent les expressions faciales indistinctes quand les personnages sont couchés au lit, etc. En somme, la *prise-scène*, qui s'étire sur plus de deux minutes, constitue un bon exemple de ce qu'il ne faut pas faire selon le langage du cinéma classique, ce qui ne fait que prouver que le téléroman comique relève du rudimentaire (**Extrait 17**). Dans une autre, la *prise-scène* prend la forme du *plan-tableau*, frontal, à distance, fixe et duratif, propice à des échanges gestuels et verbaux centrés sur le quiproquo, qui évoquent par leurs excès le cinéma burlesque des premiers temps (**Extrait 18**). En fait, tout cela pourrait être considéré négativement, s'il n'y avait le bouleversement des mentalités qu'il donne à voir et la parole nationale qu'il donne à entendre, sans tournure d'antan ou accent affecté, tout simplement en français-québécois, enfin. Peut-être fallait-il le détour par le comique pour oser l'acceptation de soi. Le titre est d'ailleurs une expression d'ici. Le public national reconnaît ses préoccupations, souvent, et sa *parlure*, constamment.

---

<sup>140</sup> Le générique constitue un paradoxe. Il est davantage élaboré que les précédents, puisqu'il donne à voir des images en extérieurs des membres de la famille sur lesquelles des mentions graphiques apparaîtront en surimpression. Les personnages, en revanche, sont assis sur des sièges d'un manège forain qui tourne en rond.

Portons intérêt au dernier épisode (05-1974) de *Quelle famille!*<sup>141</sup> Le contexte narratif rappelle le premier épisode de la période couleurs des *Belles histoires des pays d'en haut*, en mode inversé. En effet, alors que dans le téléroman du passé, la seconde vague débutait par une visite des décors vides, pour donner à penser qu'ils seront vite habituels, dans le téléroman comique du présent, l'épisode, centré sur le grand départ du logement, donne à saisir que les décors seront bientôt vides, avec nostalgie. L'épisode cumule ainsi les *prises-scènes* nourries par le spleen des finales. Parler y devient du coup une thérapie, *montrer*, une finalité. Dès la première *prise-scène*, on observe qu'il est irritant de ne pas voir celui qui donne la répartie, de voir une partie de la tête de celle qui ne parle pas, d'assister à une cacophonie, mais aussi frappant de noter que le père assène une expression significative, pour ramener le calme : *Écoutez, écoutez, là.* **(Extrait 19)** Les prises-scènes suivantes mettent en scène la visite de possibles locataires, sous la forme de plans-tableaux traduisant une volonté de ne pas nuire à la performance scénique et à la logorrhée comique. Finalement, le moment d'émotion prédestiné intervient quand il faut partir. La scène donne cours à des plans-tableaux successifs distants, frontaux et duratifs pour *montrer* le vide des lieux et l'ensemble des comédiens présents une dernière fois là et entre eux. En raison du degré d'expression au degré zéro, cependant, le *pathos* ne peut transiter que par l'oralité. Il faut alors oublier que les comédiens sont alignés suivant les règles du théâtre à l'italienne et que le tout est modulé comme des entrées et sorties de scène successives **(Extrait 20)**.

---

<sup>141</sup> Dans le même 5<sup>e</sup> DVD du coffret, un épisode titré *Les auto-stoppeuses* (10-1972) comporte une séquence en extérieurs tournée sur film. On y observe du mouvement au début (une auto s'y déplace en trombe) et du déplacement à la fin (deux jeunes femmes après avoir été expulsées de l'auto marchent seules sur la route déserte). Les deux segments sont formés de *prises-scènes* sans parole en champ. Un seul plan intermédiaire contient des paroles synchrones. Il s'agit d'un plan réalisé en studio à l'aide d'une transparence. Ceci confirme cela. Les extérieurs sont mutiques et donnent lieu à la visualité, les intérieurs sont soumis à l'oralité.

Envisageons deux épisodes de *Jamais deux sans toi*. Considérons-les successivement. Centrons l'intérêt sur le premier épisode accessible, aussi l'épisode inaugural (09-1977). Surprise, en raison de l'entrée dans la fiction qu'il marque sans doute, il se démarque. Déjà, le générique se présente sous la forme d'une animation. Mais il y a plus. D'une part, lorsqu'ils apparaissent pour la première fois à l'écran et la fiction, les personnages sont chacun l'objet d'une image gelée et de mentions graphiques qui l'identifient. D'autre part, une scène en extérieurs, comme un long insert, permet de présenter le fils de façon inusitée par des paroles et des rires improbables *over* et non par les images. Elle donne à voir le père en images variées, qui se succèdent avec fluidité. La scène donne à apprécier la visualité, rendue possible par le mutisme en champ comme on l'a vu souvent précédemment, dans les scènes qui se démarquent (**Extrait 21**). Pour le reste, on y observe le retrait de la visualité au profit de l'oralité et le cumul de prises-scènes, qui donnent souvent lieu à des plans duratifs de près de trente secondes, immobiles et frontaux, avatars du plan-tableau du cinéma des premiers temps. Une scène l'illustre, alors qu'elle donne à entendre un dialogue de sourds (**Extrait 22**). Retenons le dernier épisode accessible (date inconnue). Observons que le degré zéro s'y rigidifie ici aussi avec le temps, sans doute pour les raisons avancées, dont le surplus de vie apporté par la performance captée. Les prises-scènes donnent lieu à des plans duratifs de trente secondes à répétition. Notons que la sclérose esthétique s'accompagne d'un retour aux débuts, qui va au-delà le cinéma des premiers temps, pour remonter le fil du temps le long de la généalogie de la télé. Dans une scène, les personnages semblent en effet *écouter* la télé, vue de dos, dans une autre, la radio (**Extrait 23a et 23b**). Dans une autre, le père parle longuement au téléphone (**Extrait 24**).

***Duplessis (1978) : un mini-téléroman révélateur***

Une fiction télé se détache du paysage télévisuel des années soixante-dix au Québec : il s'agit de *Duplessis*, un *hors-série* selon les mots du diffuseur de sept épisodes de soixante minutes, scénarisé par Denys Arcand, alors réalisateur du documentaire censuré *On est au coton* (1970) et du film présenté à Cannes, *La maudite galette* (1972), et réalisé par Mark Blandford, conseiller par la suite sur la fiction télé *René Lévesque, héros malgré lui* (2003). Signalons que l'objet a profité de la collaboration de l'historien Jacques Lacoursière. Composée en sept étapes qui vont de l'accès au pouvoir de Maurice Duplessis en 1936 jusqu'à la fin de la vie de l'homme en 1959, la fiction met en scène le pouvoir et les coulisses d'un parti politique (l'Union nationale) qui domine le Québec sur trois décennies et les conflits intérieurs d'un homme qui plonge le Québec pendant la période dans ce qu'il est convenu d'appeler la *Grande noirceur*. Le personnage, déjà plus-grand-que-nature par sa dimension historique, est incarné par un comédien, qui y trouve le rôle de sa vie, et en fait un être d'exception. La fiction connaît un important succès et déclenche une polémique entre ceux qui estiment le portrait trop flatteur et d'autres, qui le considèrent, au contraire, caricatural. La plainte des admirateurs de l'homme politique, déposée au CRTC (Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes), incite le diffuseur, la SRC, à «restreindre la rediffusion de la série» (telequebec.tv). La fiction télévisuelle mérite l'attention pour deux ordres de préoccupations qui émanent de ce qui précède. Que penser : de l'objet ? de la polémique ? Les deux questions sont d'autant plus importantes, qu'elles lèvent le voile sur les traits de la fiction télévisuelle québécoise de degré zéro ainsi que sur ses limites ou si l'on préfère sur les splendeurs et les misères du *téléroman*.

La participation d'un cinéaste de prestige à la scénarisation donne à penser que l'objet est à l'image de son personnage: un *artefact* d'exception. L'examen de la fiction télévisuelle rappelle tôt que le degré zéro prévaut alors sur l'idée voulant qu'il s'agisse d'une première, soit la présentation au petit écran d'une fresque politique narrée au quotidien. La réalisation prend la forme de la captation de la performance scénique de comédiens, qui, conscients du moment télévisuel que le *hors-série* représente, cumulent les effets théâtraux, notamment en ce qui concerne les joutes oratoires qui les opposent. Elle n'a de cesse de suivre la parole au sein de prises-scènes, qui confinent aux tableaux successifs, composés le plus souvent de chams et de contrechamps répétitifs. Une ombre intertextuelle se profile: par sa gestuelle, sa physionomie et son intonation le héros réel se confond avec un personnage télévisuel: Maurice Duplessis ressemble à s'y méprendre à une réincarnation de Séraphin Poudrier, comme l'ont bien vu deux chercheurs (Desaulniers et Sohet 1982, p. 79-82). *Duplessis* est un mini-téléroman, qui avoue donc sa généalogie. Par ailleurs, la polémique que *Duplessis* suscite, malgré ce qui vient d'être éclairé de son fonctionnement, lève le voile sur un trait de la fiction télévisuelle québécoise. Celle-ci est plus sociologique que politique, pour la raison qu'elle résulte en grande partie de l'apport de la chaîne publique fédérale (Société Radio-Canada) à l'aventure *téléromanesque*. Or, ce diffuseur est redevable de ses choix de programmation au CRTC, quand, en raison des coupures de subvention successives déterminées par le législateur, il n'est pas soumis aux diktats des annonceurs soucieux de cotes d'écoute. Cela explique le caractère fédérateur de la fiction télévisuelle québécoise, et dans la foulée sa popularité, qui fait l'envie de son pendant anglophone (CBC), mais aussi sa frilosité politique récurrente. *Duplessis* est bien une exception, qui confirme la règle.

### *Le temps d'une paix (1980-1986)*

Nous sommes arrivés aux années quatre-vingt, à l'hiver du téléroman et à la mort annoncée. Le moment débute peu avant la décennie et se termine un peu après le milieu de la suivante. Paradoxalement, c'est alors que le téléroman gagne des extérieurs amples plus nombreux. S'agissant du *Temps d'une paix*, Pierre Gauvreau écrit la saga et Yvon Trudel, le réalisateur des épisodes couleurs des *Belles histoires des pays d'en haut* et de *Rue des pignons*, se charge de la réalisation. Il reprend le *téléroman* là où Claude-Henri Grignon l'a laissé, i.e. dans les campagnes du passé, tout en tenant compte des bouleversements socioculturels vécus par la collectivité depuis. Il change la perspective, s'intéresse à une femme forte, et à son patelin en mutation, et adopte une mentalité progressiste. Le téléroman cumule ainsi 161 épisodes en deux périodes<sup>142</sup> (1980-1984: 30 minutes ; 1985-1986: 60 minutes)<sup>143</sup> accessibles en DVD. L'œuvre télévisuelle, heureusement conservée en totalité, connaît deux suites formant une trilogie. Le deuxième volet, *Cormoran* (1990-1993), totalise 78 épisodes, écrits par l'auteur et réalisés par tour à tour par Lise Chayer, Louise Montpetit, Andrée Pérusse, Andrée Tousignant, Yvon Trudel et Pierrette Villemaire. Le troisième volet, *Le volcan tranquille* (1997-1998) comprend 66 épisodes, toujours écrits par l'auteur, réalisés cette fois par Régent Bourque, François Côté, Yves Mathieu et Pierrette Villemaire. Les deux derniers volets de la trilogie sont inaccessibles en DVD. Pire, les épisodes 53 à 66 du troisième volet n'ont pas été réalisés. La trilogie est aussi inaccessible qu'incomplète.

---

<sup>142</sup> La production est l'objet d'un événement malheureux. Le comédien qui interprète Joseph-Arthur Lavoie décède. Il est remplacé par celui qui interprétait Rémi Duval dans *Jamais deux sans toi*. Il est difficile de ne pas y voir un lien généalogique direct. L'événement explique la scission du téléroman en deux sous-périodes.

<sup>143</sup> Une chercheuse (Eddie 1985, p. 42) relève que le format de 60 minutes est exploité jusqu'alors en trois occasions seulement. Outre la seconde période des *Belles histoires des pays d'en haut* et du *Temps d'une paix*, elle met en relief que le format est utilisé lors de la première saison du *Paradis terrestre* (1968-1969).



### **Pierre Gauvreau : une vie à trois temps**

La carrière de Pierre Gauvreau accompagne celle de la télé québécoise pendant quarante ans, des débuts durant les années cinquante jusqu'au moment de la *télé-série* durant les années quatre-vingt dix. Elle ne s'y réduit cependant pas. Sa carrière artistique, comme l'a fait valoir Michel Desautels (1997), apparaît sous les traits des «trois temps d'une paix». Elle débute avant l'arrivée de la télé par un coup de tonnerre: Pierre Gauvreau est signataire du *Refus Global* (1948). Peintre automatiste, il refuse le statu quo et n'hésite pas à revendiquer l'art comme avant-garde et à militer pour le rejet du conservatisme au nom de la modernité. Cette prise de position ne sera pas sans affecter son engagement en télévision. Le deuxième souffle de sa carrière a lieu à la SRC comme réalisateur de fictions en direct pour les jeunes (*Pépinot et Capucine*), sur support film (*Radisson, D'Iberville*) comme de *téléromans* (*Rue de l'anse*). Peu importe les modalités, on note que les fictions qu'il réalise sont marquées par le souci d'être populaire, tout en étant de qualité. La signature Gauvreau est synonyme de soin apporté au travail et de refus de la médiocrité. Le troisième volet de sa carrière prend une tournure significative. Alors qu'il est d'usage en cinéma de passer de la scénarisation à la réalisation, Pierre Gauvreau procède à l'inverse en télévision. Il quitte la réalisation au profit de l'écriture de scénarios de *téléromans*. Le parcours est symbolique. Constatant sans doute que son rôle de réalisateur à la télé est alors limité par le régime de la *télé-oralité*, il désire néanmoins être reconnu comme *auteur*. Or, le titre est alors réservé à l'*écrivain*. Pierre Gauvreau opte donc pour le stade du processus où les feux sont braqués. Durant la troisième partie de sa carrière, il écrit ainsi une trilogie historique, débutant par *Le temps d'une paix*. Néanmoins, la *télé-série* le rejoint. Sa trilogie demeure inaboutie.

*Le temps d'une paix* se déroule entre la Première et la Seconde guerre mondiale dans le comté de Charlevoix. La fiction met en scène quatre familles (les Desrosiers, Fournier, Lavoie et Saint-Cyr) confrontées aux bouleversements sociaux, politiques et économiques que sont notamment la sortie de la Grande guerre et le passage de la Grande crise, avant la montée des fascismes, préludes à la Seconde guerre. *Le temps d'une paix* est une fresque à hauteur de gens modestes. Elle synthétise le parcours du téléroman en ramenant le matriarcat de Joséphine Plouffe, sans sa naïveté, le patriarcat de Séraphin Poudrier, avec une austérité économique qui émane des conditions sociales, et le désir d'émancipation des femmes Tremblay et Duval, avec les désarrois de leurs époux qui s'en suivent. *Le temps d'une paix* met en lumière quatre familles, comme *Rue des pignons*, et les met en valeur, peut être parce que la fiction *télé-orale* en est alors également à sa quatrième décennie. Le téléroman porte plus précisément son attention sur les amours un brin contrariés de Rosa-Anna Saint-Cyr et de Joseph-Arthur Lavoie, deux veufs avec enfants chacun de leur côté. Il s'intéresse aussi aux petites misères et grands bonheurs de la tribu de personnages qui gravitent autour d'eux: personnages âgés, enfants ou figures historiques en arrière-plan. Rose-Anna n'est pas Donaldda. Le premier épisode s'intitule d'ailleurs: *Rosa-Anne dit non*. Le parcours de l'héroïne préfigure la marche de ses descendantes. Joseph-Arthur, de son côté, quoiqu'il s'insère dans un univers traditionnel et conservateur a tout du patriarce qui joue au coq du village sans trop y croire, contrairement à Séraphin. En fait, les personnages sont les témoins de l'évolution des techniques (téléphone, radio, automobile) et de la modernisation de l'économie du Québec du début du XXe siècle. Le regard est documenté.

En substance, les personnages principaux du téléroman du passé sont brossés à l'aide de la mentalité du présent. Le *téléroman* n'est pas différent de toute fiction, dont on sait qu'elle représente autant, sinon surtout, la vision du monde de ses créateurs que le monde dépeint. Selon cette perspective, on saisit que *Le temps d'une paix* n'est pas une répétition des *Belles histoires des pays d'en haut*, mais sa révision historique. Le téléroman de Claude-Henri Grignon laissait voir une idéologie de droite, d'ailleurs revendiquée par son auteur, qui s'est élevé contre le droit de vote des femmes (Bertrand 2002, p. 203). Au contraire, celui de Pierre Gauvreau laisse saisir une idéologie de gauche, progressiste et féministe. Les deux téléromans situés dans le passé proposent donc ainsi des visions du monde opposées. Claude-Henri Grignon, durant les années soixante, mettait en scène le passé sous la forme du bon vieux temps pour suggérer d'y retourner. Pierre Gauvreau, durant les années quatre-vingt, met en scène le passé sous la forme d'un temps révolu, dont il faut se réjouir d'être extirpé. Là où Claude-Henri Grignon se révélait nostalgique, Pierre Gauvreau fait un travail de mémoire. On pourrait aussi dire que *Le temps d'une paix* poursuit les avancées réalisées par les personnages féminins de *Rue des pignons*, qui, nous l'avons vu, ont troqué les rôles traditionnels pour des valeurs de revendication. La double filiation que le téléroman des années quatre-vingt trace avec les *téléromans* des années soixante n'est pas fortuite ; elle est attestée par les faits. D'une part, le réalisateur des épisodes couleurs des deux téléromans de la saison d'été (Yvon Trudel) est celui qui réalise *Le temps d'une paix*. D'autre part, cela ne peut surprendre, puisque du point de vue de l'intertextualité, la dérivation des textes, comme dit Gérard Genette (1982, p.13), est pour ainsi dire sans fin.

*Le temps d'une paix* n'a pas vieilli, parce qu'il est déjà situé dans le passé. C'est l'avantage des fictions historiques : le décalage qu'elles marquent face au présent les rend universelles, tant et aussi longtemps que l'on ne s'attarde pas aux éléments qui trahissent les mentalités. En revanche, son esthétique ne peut cacher qu'elle commence sérieusement à dater. Auparavant, à rebours, *Les bons débarras* (Francis Mankiewicz 1979) a pris l'affiche au Québec, *Easy Rider* (Peter Fonda 1969), aux États-Unis d'Amérique, et *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais 1959), en France. Alors l'esthétique du *Temps d'une paix*, qui demeure de degré zéro, fait vieillotte. Confinée en grande partie dans les studios en raison des budgets, enregistrée en *prise-scènes* sans doute aussi pour sauver du temps, contrainte par les deux conditions, la réalisation affiche sa *monstrativité*. Il est difficile de cacher que les plans sont redondants, les comédiens figés par la logorrhée à livrer, et le rythme, lent. Qu'il s'agit de théâtre enregistré en général et d'un *talk show* fictionnel en particulier. Cela dit, les épisodes entrelacent de plus en plus les scènes filmées en studios et celles tournées en extérieurs, systématisant une façon de faire apparue dès l'épisode inaugural de *La Famille Plouffe* et qui surnage le long de la traversée. Mais, à l'évidence, c'est bien peu. En outre, si les scènes extérieures permettent de prendre de l'air et d'arpenter le paysage, elles accentuent aussi le décalage des segments intérieurs avec les habitudes contemporaines, rompues au dynamisme du cinéma. Ses artisans du reste le savent bien. Mais la donne est alors bien ce qu'elle est : sous le poids de la *télé-audition*, le *téléroman* demeure *télé-oral*. Le visuel met en valeur le verbal. *Le temps d'une paix* ne fait que l'attester, même s'il le fait durant les années quatre-vingt, après trois décades du même degré zéro d'expression.

Considérons le premier épisode (10-1980). D'emblée, le cadre est situé en extérieurs. La mise en scène offre des moments de la vie quotidienne de l'époque. Une profondeur donne à apprécier un personnage féminin qui travaille au champ à l'avant-plan et l'héroïne qui hurle à l'arrière-plan pour être entendue, d'autant qu'un machin fait du boucan hors-champ. Celui qui active le machin hurle en guise de répartie. Le dernier plan *monstre*, à distance, de façon frontale, l'héroïne qui assène les derniers mots et entre à la maison (**Extrait 25a**).

On croirait que l'oralité ne veut pas céder les rennes. La scène qui suit se déroule dans le même cadre extérieur et donne lieu à une *prise-scène* qui reprend la production de sens: mouvement, au début, profondeur de champ, au milieu, et échange dialogué, enfin. En raison des distances, les personnages hurlent encore. Il semble que l'oralité cherche à se faire entendre, coûte que coûte. La prise met en scène par la suite des activités à l'avant-plan et à l'arrière-plan, le retour de l'héroïne, quelques échanges hurlés, et l'entrée de Rose-Anna et son fils dans la maison. La scène dure plus de trois minutes et mêle les extérieurs à l'oralité, pour une première fois dans le corpus de façon significative. On saisit que le mélange dessert la visualité, qui perd en vélocité, ce qu'elle gagne en *sémantité*.

L'ouverture veut séduire par une visualité relevée, mais rechigne à imposer une perte de terrain à l'oralité. (**Extrait 25b**) Cela dit, le duel esthétique possède une issue programmée. Aussitôt que les personnages entrent en studio, la *télé-oralité* retrouve ses marques. Dès la scène suivante en studio, la *prise-scène* s'accompagne en effet d'un plan frontal, d'un autre duratif, d'un raccord coupé trop sec, d'un champ redondant et d'un cadre approximatif. Cela, faut-il le noter, parce que l'enjeu tient dans la captation de la performance scénique et de la parole nationale proférée. Le degré zéro demeure l'acmé de l'esthétique (**Extrait 26**).

Envisageons le dernier épisode (09-1986). Malgré le point d'orgue que l'épisode constitue, d'emblée, la première scène se déroule en studio et affiche une *télé-oralité* manifeste. Offerte sous la forme d'une *prise-scène*, qui dure plus de trois minutes, et ne contient que onze plans, la mise en scène donne à voir deux personnages masculins qui, dans un décor de peu d'accessoires, s'attablent, échangent et parlent d'abondance. Leur bonhommie, leur accent et les expressions du terroir qu'ils ont en bouche forcent l'attention et expliquent que le regard s'y fait *monstratif* pour mieux donner à entendre la parole d'antan. Le téléroman mêle l'historique au rustique, pour faire oublier son expression au degré zéro (**Extrait 27**).

La deuxième scène se déroule en locations. Suivant la tendance minoritaire dessinée depuis *La Famille Plouffe* voulant que les extérieurs donnent vie à une visualité dynamique, on s'attend à un changement du régime esthétique. Ce n'est pas ce qui se produit: la scène qui débute par un certain mouvement débouche rapidement sur des acteurs qui s'immobilisent et parlent sans arrêt, alors que la caméra dans la foulée devient statique, frontale et durative. En fait, on y note une succession de prises-scènes modulées selon les entrées et les sorties de comédiens, où les débuts sont dynamiques, les développements, statiques, fondés sur la répétition des points de vue dans l'espace, et les fins, assorties de sorties de champ, enfin. La dramatisation spatiale y est mise à profit puisque les plans s'approchent des visages au fur et à mesure que l'échange dialogué se déroule, mais des éléments visuels parasites aux bords du cadre subsistent et trahissent la posture. Malgré le différé, le téléroman ne vise pas à délaisser le degré zéro. Sans doute pour ne pas perdre au change la clé du sens : le gain d'effet de réel apporté par l'interaction théâtrale captée en continuité et le surplus d'oralité qui résulte d'un échange dialogué non tamisé par un regard interprétatif (**Extrait 28**).

### ***Terre humaine* (1978-1984)**

*Terre humaine* ferme la marche du téléroman de l'hiver. Sorte de coda après la situation finale qu'est *Le temps d'une paix*, il donne à saisir à rebours l'ensemble du périple qu'aura accompli la fiction télévisuelle nationale de degré zéro pendant plus de trente ans. Débuté par la mise en récit de la famille Plouffe citadine, nombreuse et heureuse, il se termine par la mise en intrigue de la famille Jacquemin, paysanne, plus nombreuse et moins heureuse, parce que gangrenée par un conflit de générations entre les aînés, les parents et leurs huit enfants. La boucle est bouclée. La traversée qui a commencé par une famille en ascension, puisque les Plouffe habiteront une maison leur appartenant et posséderont un commerce dont ils seront les maîtres d'œuvre, se termine sur une famille en chute libre, qui subit tous les malheurs du monde: adultère, alcoolisme, maladies, divorce, violence et morts. Saga familiale en six saisons, comme *Le temps d'une paix*, l'œuvre écrite par Mia Riddez complète aussi *Rue des pignons*, en transposant de la ville à la campagne une même structure narrative matricielle. Là, elle considérait plusieurs familles sur l'axe spatial pour comparer les destins, ici, elle envisage une même famille sur l'axe temporel pour comparer les parcours. L'auteur passe des mentalités en miroir aux générations en conflit. Comme le titre l'énonce, elle donne néanmoins une portée universelle à son nouveau propos<sup>144</sup>. Le téléroman cumule 229 épisodes de 30 minutes, tous accessible depuis peu (avril 2012) en DVD. La réalisation est assumée au fil des saisons tour à tour par Geneviève Houle, Jean-Paul Leclerc, Lucile Leduc, Gilles Perron, Hélène Roberge, Yvon Trudel et René Verne.

---

<sup>144</sup> Comme l'écrit une chercheuse (Méar 1980a, p. 198) : «*Terre humaine* est [...] un hymne à la famille et aux racines terriennes du couple». Comme le précise un autre chercheur par la suite (Desaulniers 1982, p. 50): «Le message véhiculé par ce téléroman concerne l'encouragement explicite pour une vision harmonieuse et enracinée, en dépit des menaces de la modernité».

*Terre humaine* constitue un cas atypique dans le corpus: le téléroman cumule 229 épisodes, accessibles et continus<sup>145</sup>. Le premier épisode donne à penser que l'esthétique du téléroman délaisse le degré zéro, puisqu'on y observe de nombreuses scènes en locations et, souvent, des raccords ingénieux entre les extérieurs et les intérieurs en studio. La première scène est à cet égard éloquente. Débutée par un zoom avant sur la maison familiale champêtre, elle se poursuit en fondu par la *prise-scène* en studio du patriarche qui, par raccord, fait sortir son chien en locations, qui à son tour est raccordée à la prise-scène en studio du même aîné, qui va bientôt donner la réplique à un personnage en locations... et l'y rejoindre **(Extrait 29a)**. En deux minutes, le téléroman alterne ainsi les locations et le studio avec aisance, au point de donner à penser à un dépassement attesté du degré zéro. La scène suivante, qui n'est pas en reste, donne à voir un mouvement de caméra en ascension, qui permet une prise de vue en plongée. Elle se prolonge par un intérieur en locations, où les personnages besognent et échangent. Ils parlent en locations. On y note, en plus, que la langue n'est pas l'objet d'une joute oratoire, mais d'un accord sur le registre du vernaculaire, simplement **(Extrait 29b)**. Pour peu, on serait tenté de conclure à un changement de régime esthétique, s'il n'y avait également les cadrages approximatifs, l'éclairage excessif, les prises de vue répétitives et duratives, ainsi que le zoom final, qui laissent tous penser qu'il y a anguille sous roche. S'agit-il d'un dispositif de séduction déployé uniquement en ouverture de saga ?

---

<sup>145</sup> Pour rendre compte de l'évolution de ce téléroman qui comprend plus de deux cents épisodes, tous accessibles et continus, il nous apparaît qu'étudier un seul épisode du début et un seul autre épisode de la fin apparaît du coup une démarche savante incertaine, d'autant qu'il s'agit du dernier acte du premier parcours. Pour cela, nous élargissons le coup de sonde. D'une part, nous retenons quatre épisodes pour autant d'extraits: le premier et le deuxième de la première saison, l'avant-dernier ainsi que le dernier de la sixième saison. D'autre part, chaque extrait se subdivise le plus souvent en deux moments significatifs.



Le deuxième épisode confirme les doutes. Il inverse les proportions et s'ouvre en studio, par une prise-scène, à l'éclairage abondant, qui suinte l'artifice, où les deux personnages, autour d'une table, bougent peu et parlent d'abondance. Les réserves deviennent des règles: les plans s'avèrent peu mobiles et duratifs, les cadres, incertains au point où les acteurs se cachent l'un, l'autre, et la profondeur de champ, étendue, au point où les objets à l'arrière distraient. La prise-scène, qui comprend deux plans, l'un pour les paroles au sein du couple, l'autre, pour l'étreinte, dure près de trois minutes et semble renverser la tendance précitée **(Extrait 30a)**. Considérons la dernière scène du même épisode conçu à l'aune du binôme, ce qui revient à dire qu'il s'agit de la finale de l'ouverture de la saga. Sans surprise, elle se situe en studio, dans ce décor qui trahit l'artifice par l'éclairage qui plombe et crée des ombres sur les murs, aussitôt que les acteurs bougent. Heureusement, la plupart sont assis autour de la table et discutent, alors qu'un fils en retrait boit une bière<sup>146</sup>. Les trois personnages principaux sont disposés selon les règles de la mise en scène à l'italienne ; ils laissent la quatrième chaise au public. Les défauts de la monstration de la parole en studio font retour, en tir groupé : le cadre est approximatif, au point où des amorces des bras des acteurs subsistent dans le plan, la position des acteurs dans l'espace fait en sorte qu'un mouvement à l'arrière distraie des paroles proférées à l'avant, le changement est coupé trop sec, les sorties de scènes sont théâtrales, et le fondu de même que la musique de fin masquent mal leur côté vieillot **(Extrait 30b)**. Il faut savoir conclure : malgré une ouverture qui donne à penser à un renouveau, la suite confirme que le degré zéro perdure.

---

<sup>146</sup> Il évoque par son physionomie et son rôle excentré dans le décor un autre fils, celui du *Temps d'une paix*. Cela ne peut surprendre puisque les deux téléromans sont mis en scène par le même réalisateur. Soulignons cependant que *Terre humaine* précède celui-là et que le fils, ici, est assis à gauche-cadre, au lieu d'à droite. On note que les deux sont silencieux, l'un par obligation en raison du handicap, l'autre par choix, au début.

L'avant-dernier épisode forme un binôme avec celui qui le précède. Il ne forme pas un duo avec le dernier, conçu comme une finale en soi. Cela dit, les deux épisodes se présentent comme des inversés symétriques : l'avant-dernier se déroule majoritairement en studio, le dernier, en locations. Ce sont aussi de la sorte des inversés symétrique des deux premiers. Approchons-nous de l'avant-dernier épisode, dernier acte avant la grande finale. Le générique précise que l'épisode est réalisé par deux artisans, tant à la scénarisation qu'à la réalisation, et donne à voir des images du domaine, sans soleil, alors que la neige est partiellement fondue<sup>147</sup>. La première scène prend l'allure d'une *prise-scène*, où deux acteurs s'opposent comme les parties du décor sur lesquelles ils se profilent : lui est associé au brunâtre, elle, au vert. La mise en scène théâtrale les oppose sans détour. La réalisation est engluée par ce scénique : l'ensemble est un tableau, les parties, des portions, ce qui revient à dire que tout est statique et redondant. Cela pourrait être la définition de la *prise-scène* : non pas un découpage qui vise à interpréter avant le fait, mais un enregistrement qui *montre* des bouts de décor et de corps sur le fait. La posture cognitive n'est pas active, mais passive: elle capte en continu le dialogue. Il faut savoir le redire: le vu s'y met au service du dit ; la monstration de la voix a force de loi ; l'image révèle son impuissance devant une parole qui véhicule le sens ; la visualité assiste à la performance de l'oralité et l'assiste. Concluons: la prise-scène exemplaire dure 90 secondes et se termine sur un baiser, comme dans le cinéma des premiers temps, chez Thomas Edison souvent (**Extrait 31**).

---

<sup>147</sup> Cette précision ne vise pas à confirmer l'idée avancée par la thèse à l'effet que le téléroman se déroule en quatre saisons et culmine en hiver sur une mort annoncée. Notre intention consiste par ce biais à rappeler qu'il se déploie sur quatre décennies formant un système, qui débouche sur le sclérosé. Au cours de la recherche, nous ne pouvions considérer *Terre humaine*, puisque le dernier coffret n'a été accessible qu'à la fin (Avril 2012). Il s'agit d'une coïncidence, qui a à voir avec l'évolution de la saga... du printemps à l'hiver.

Le dernier épisode de *Terre humaine* termine la première traversée heuristique, qui a débuté par l'étude du premier épisode de *La Famille Plouffe*, où, nous l'avons vu, les scènes en studio *montraient* la parole alors que la brève séquence en extérieurs donnait à apprécier un visuel devenue véloce par le fait qu'il y était délié du devoir de captation de la voix. Nous aimerions avancer que, trois décennies plus tard, les proportions sont inversées. Mais c'est le contraire qui se produit. La monstration de la parole domine aussi en locations. En fait, la visualité est assujettie à l'oralité en studio, en extérieurs comme en intérieurs réels. Délaissions les scènes en studio, qui ouvrent et ferment l'épisode, où l'étude est entendue. Concentrons l'attention sur les quatorze minutes, qui s'intercalent entre les deux extrémités. D'une part, en intérieurs réels, le visuel est au service du scénique en général et du dialogue en particulier. Pour preuve, dès le départ les prises-scènes se succèdent comme autant de plans-tableaux où les personnages, qui ne bougent pas, mais échangent, sont alignés de façon à ne pas obstruer le quatrième mur, dans des compositions scéniques et symétriques statiques (une femme âgée entre deux jeunes femmes, une jeune femme entre deux hommes âgés, trois couples bien positionnés). Une prise-scène fait figure de blason: elle donne à voir un plan-tableau où cinq acteurs, alignés de façon invraisemblable selon les règles théâtrales tous face à nous et non face à eux, dans une composition symétrique (un homme au centre et deux femmes de chaque côté) ne bougent pas, mais parlent pendant 1 minute (**Extrait 32a**). D'autre part, en extérieurs, une prise-scène s'y réduit à une mise en place basique : un personnage entre, conserve sans bouger avec une deuxième qui l'attendait, et tous deux sortent de scène. Une autre scène en extérieurs procède semblablement: deux acteurs endimanchés s'avancent et s'assoient. On dirait du Charlie Chaplin (**Extrait 32b**).

Au terme du premier parcours heuristique, les résultats sont multiples. Ils tendent à démontrer que la fiction télévisuelle québécoise de la période qui s'étend de 1953 à 1986, soit de *La Famille Plouffe* au *Temps d'une paix* relève bien d'une expression au degré zéro. Le téléroman offre alors des images menottées pour délier les langues et la parole nationale. Il prend la forme d'une radio mise en images de façon archaïque. Pourquoi déjà, au fait ? Pour le saisir avec netteté en synthèse, revoyons les tenants et les aboutissants du *téléroman*. Procédons de l'épistémologie à l'historiographie. Cela nous permettra aussi de s'expliquer ce qui semble être une problématique d'un point de vue esthétique: le *téléroman* s'étend sur quatre décennies, pour offrir à terme un degré zéro rigidifié. D'abord, le téléroman est une fiction des premiers temps où la *télé-oralité* s'arrime au dispositif de *télé-audition* alors en usage dans les maisons. À ce moment, la visualité de la fiction est desservie par la petite taille de l'écran, la faible résolution de l'image, l'instabilité du signal, ainsi que les usages qui hypothèquent la luminosité de la machine-émettrice de même que la concentration du public-récepteur ; en revanche, les sons sont amplifiés, disposent du dispositif d'adresse et produisent des signaux pour soutenir l'attention. Le *téléroman* est ainsi un *artefact* de degré zéro qui s'aligne à son contexte de réception. En outre, il soumet la visualité à l'oralité, parce que le public écoute la voix d'un romancier, souvent, qui contribue à la littérature vivante. De surcroît, on ne peut manquer de souligner que la *parlure* revêt au Québec un caractère identitaire, ce qui ne fait qu'exacerber l'intérêt que le téléroman lui accorde<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> En France, à ce moment, le régime esthétique n'est pas différent selon un chercheur (Delavaud 1999, p. 59): «Tout au long des années 50 et au début des années 60, c'est principalement en misant sur les ressorts dramaturgiques de la parole et de la voix que les réalisateurs vont peu à peu découvrir et expérimenter le parti qu'ils peuvent tirer de l'adaptation de nouvelles et romans».

Ensuite, le degré zéro constitue, on l'a dit, une posture cognitive. Celle-ci s'applique aux premiers pas dans l'apprentissage. Il faut d'abord prendre connaissances, comme on le dit avec à propos, c'est à dire acquérir les savoirs et entrer en relation avec le réel. On pense au *reporter*, qui le mot l'indique, doit adopter l'attitude passive de celui qui rapporte les faits. En cinéma, la posture se déploie lors des premiers temps, lorsque les opérateurs tournent les manivelles. Ils *monstrent* la vie, dans le cadre de mises en scène moins ou plus élaborées, qui émerveillent en tous états, en raison du gain d'effet de réel qu'apporte la reproduction mécanisée du mouvement. Le *téléromanesque* des premiers temps n'est pas différent. La télévision des débuts apporte un gain de réel sur le cinéma en offrant du direct, au domicile. La fiction télévisuelle nationale des débuts s'arcboute à ce surplus de réel pour proposer un présent, qui fascine dès les premiers instants. Du coup, le sucroît de réalité offert par la vie qui se déploie chez soi, en direct, au petit écran, même en noir et blanc, dissous les réserves que le public peut avoir face à la représentation archaïque et au regard qui semble absent. Cela dit, la posture se prolonge au-delà de la période du direct par l'enregistrement de l'interaction théâtrale captée en continuité devant les caméras et par l'échange oral entre les comédiens qui en résulte, qui s'avère ainsi non affecté par un regard interprétatif manifeste. En outre, la fiction télévisuelle québécoise des débuts procède du degré zéro, parce qu'elle offre une monstration visuelle soudée à la force *attractionnelle* de la parole nationale. Le *téléroman* est littéralement *télé-oral*: il regarde de loin, pour capter l'ensemble de la performance scénique, une parole entendue de près, parce que projetée par les comédiens, qui, de surcroît, peut être amplifiée lorsqu'elle arrive au foyer. Au vu du gain, la *prise-scène* est son emblème, et ses scories, des balivernes, semble-t-il.

Enfin, puisque le *téléroman* s'étend bien au-delà de la période du direct sur trente-trois ans, un aspect supplémentaire explique sa longévité. Le *téléroman* se déploie en deux vagues. La première dure ses deux premières saisons, alors que la diffusion est en direct et l'image, en noir et blanc. Cette période, qui débute, on le sait désormais, en 1953, s'achève en 1967, lors de l'Exposition universelle de Montréal et du centenaire du Canada<sup>149</sup>. Le *téléroman* aurait donc pu buter sur le mur du différé et de la couleur, puis s'éteindre. Au contraire, il se prolonge en une deuxième vague lors de ses deux dernières saisons de 1967 à 1986 et donne cours à un durcissement du degré zéro. Comment saisir ? En raison de deux facteurs. D'un côté, le contexte institutionnel n'est alors formé que deux réseaux généralistes: la SRC et T-M (TVA). Ils sont sans autre concurrence en raison du rempart de la langue. En plus, chacun développe un créneau: le réseau public privilégie le dramatique, en continuité du théâtre de répertoire (français) ; le réseau privé préfère le comique, en prolongement du vaudeville (américain). Avec des exceptions de part (le *téléroman* comique des années soixante-dix au réseau public) et d'autres<sup>150</sup>. Le durcissement du degré zéro en découle: la fiction télévisuelle nationale creuse sans cesse le même sillon, parce que non contrainte à le faire autrement. D'autant que le public y trouve son compte, puisqu'il oscille ainsi entre les *deux têtes à Papineau*. De l'autre côté, le *téléroman* en rigidifiant le degré zéro donne à entendre, avec détermination, par le biais du détour instrumental par le *téléroman* comique, la langue populaire, le vernaculaire ou l'oralité familière. Du coup, le public se reconnaît dans des *personas* qui pensent le monde comme lui et parlent, tout comme lui, à la maison.

---

<sup>149</sup> «En 1967, Radio-Canada convertissait à la couleur ses installations monochromes des réseaux français et anglais» (Société Radio-Canada 1976, p. 11)

<sup>150</sup> Le *poste* Télé-Métropole, comme on disait alors, propose lui aussi des *téléromans* en riposte au créneau de l'autre. En son cas, ce sont des dramatiques : *Les Bergers* (1970-1978) ; *Marisol* (1980-1983) (Inaccessibles)

Revenons sur la dernière idée pour en préciser la portée, avant de quitter le *téléroman* pour s'intéresser à la *télesérie* dans le prochain chapitre. D'abord à la différence du *soap* qui, comme on l'a vu en première partie, *monstre* des personnages vivant dans des milieux riches sur qui s'abattent les malheurs du monde comme pour ramener les dieux sur terre, ou à la différence de la *telenovela*, qui *monstre* au contraire des pauvres aspirant aux cieux, le *téléroman* se centre sur l'entre deux : sur des gens simples vivant des drames communs. Du coup, le public de classe moyenne auquel il s'adresse se reconnaît dans ces personnages qui lui ressemblent et qui semblent d'autant plus proches de ses préoccupations, que celles-ci sont nourries par un quotidien qui est alors le sien. La vie banale de gens chaleureux que le *téléroman* lui offre forme ainsi un portrait de famille élargi qui, en étant en outre réitéré de semaine en semaine, lui paraît être plutôt adéquat, fut-il étroit. Ensuite, le *téléroman* séduit, malgré ses limites esthétiques, en raison de l'importance, faut-il le souligner au trait rouge, qu'il accorde à la parole nationale. Même enfermé en studios, le *téléroman* se fait le portevoix, avec de moins en moins de compromission, de la langue populaire du Québec. Enfin, le *téléroman* *monstre* un Québec de décors à ses contemporains, mais n'en participe pas moins à l'évolution des mentalités par ce qu'il donne à entendre et à concevoir, contribuant ainsi de plain-pied à l'imaginaire collectif, d'autant plus fortement qu'il est accessible sans frein au domicile. Contrairement au grand écran colonisé par le voisin, le petit écran *nous* appartient. Absent souvent au cinéma, le Québec est omniprésent à la télé, dans les maisons, là, où, justement, l'oralité familière de l'écran se mêle à la sienne.

## Chapitre 6 : *Téléserie*

Le téléroman de premier degré, versant pile<sup>151</sup>, ou simplement la *téléserie* dans son acception commune, est né en 1986 et s'est éteint officieusement en 2004. Officiellement, comme son prédécesseur le *téléroman*, il n'est pas mort. On le produit encore et il continue d'obtenir la faveur du public, comme en témoigne la *téléserie Lance et compte*, qui ne cesse de connaître suites après suites, depuis plus de vingt ans. Récemment, un huitième saison, intitulée *La déchirure* (TVA 2012), a suscité ainsi de nouveau l'intérêt. Plus tôt, un film dérivé de la *téléserie Omertà* (Luc Dionne 2011) a quant à lui pris l'affiche au cinéma. Ces deux exemples suffisent à démontrer que la *téléserie* n'est pas éteinte et, bien au contraire, est d'autant plus vivante, qu'elle s'avère inter-médiale<sup>152</sup>. Pourquoi ? Parce que le premier degré est dominant au grand écran et au petit écran et qu'il correspond par conséquent à l'horizon d'attente public, à sa valeur étalon intérieure, à ce qui devient du coup la norme, ce qui paraît *normal*, à l'aune de quoi les productions médiatiques sont par la suite jugées. En clair, la fiction télé de premier degré active des *stimuli* chez le public depuis longtemps rompus à l'exercice de la lisibilité, tout en étant plus sécurisante pour les producteurs, qui sont heureux de consentir les sommes à des sentiers balisés et à des formules convenues. Quant aux annonceurs, ils sont confortés à l'idée que leurs produits seront associés à des univers lisses et polis. Le premier degré n'est pas archaïque, il paraît conforme, classique.

---

<sup>151</sup> Nous avons fait valoir en première partie de la thèse que le premier degré se conçoit à l'aune du binôme. Pour l'anecdote : est-ce pour l'annoncer que l'auteur de *Terre humaine* écrit ses épisodes sous la forme du binôme ? Pressent-elle jusque dans les plis de la scénarisation la dualité esthétique qui se profile à l'horizon ? Questions sans réponse, que la thèse soulève pour signaler des coïncidences. Pour l'essentiel : le présent chapitre représente le versant *yin* du premier degré, le chapitre suivant, le versant *yang*. Pour mémoire : réitérons ce qui est énoncé en introduction. L'un donne à penser le *téléromanesque* comme du cinéma à l'américaine, l'autre, comme du cinéma à l'européenne. Il s'agit d'un autre retour des *deux têtes à Papineau*.

<sup>152</sup> La *téléserie Lance et compte* a aussi donné lieu à une déclinaison pour le cinéma. Nous y reviendrons.



Le *téléromanesque* de premier degré se distingue du *téléromanesque* de degré zéro en ceci qu'il constitue une évolution de la posture cognitive du descriptif à l'interprétatif. Selon le nouvel état d'esprit, il ne s'agit plus de capter et d'enregistrer le devant-soi, au présent, mais de *pré-voir* comment mettre ensemble des parties, et non plus de portions, afin de configurer une totalité signifiante vraisemblable, qui pensera l'un et l'autre, dans toutes les déclinaisons (avant, après ; question, réponse ; champ, contrechamp...) Pour le dire autrement, si le degré zéro s'actualise au filmage et implique le scénique, le premier degré est planifié au découpage et engage le langage. Il exige la capacité de pré-visualiser, de se projeter dans le temps, pour inter-relier ce qui a été découpé. Le passage du degré zéro au premier degré marque, on le saisit, un changement de paradigme idéal. Pour parler comme les informaticiens entre le degré 0,9 et le degré 1,0, il n'y a pas qu'un pas, il y a un saut. Il ne s'agit pas d'une révision, mais d'une refonte, d'une nouvelle pensée. Le passage du degré zéro au premier degré, pour parler autrement, s'accompagne d'un coup de tonnerre, d'une nouvelle manière du savoir-faire, qui, à rebours, donne des airs informes, vieillots, maladroits, à ce qui précédait. Ce grand séisme esthétique, la fiction télé du Québec le vit en 1986 sur sept jours. D'abord, une chaîne musicale fait son apparition le 2 septembre (M+) et amène avec elle une révolution esthétique. Ensuite, une troisième chaîne généraliste entre en ondes le 7 septembre (TQS) et exacerbe la concurrence entre la SRC et TVA. En outre, la dernière saison du *Temps d'une paix* apparaît le 8 septembre et marque le début de la fin du *téléroman*. Enfin, *Lance et compte* arrive au petit écran le 9 septembre et signale le début de la *téléserie*. Ces sept jours ébranlent les colonnes du *téléromanesque*<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Selon Gérard Leblanc (1990), 1986 est aussi une année importante dans l'histoire de la télé française.

Le mouvement des plaques tectoniques du *téléromanesque* qui se joue en septembre 1986 marque de façon indélébile la fiction télévisuelle nationale. Il y a avant la semaine choc ; il y après elle. Avant, il y avait la fiction télévisuelle québécoise de degré zéro ; après, il y a la fiction télévisuelle de premier degré pendant près de vingt ans (1986-2004)<sup>154</sup>. Avant, il y avait le *téléroman* ; après, il y a la *téléserie* (avant qu'il n'y ait plus tard la *sérietélé*). Disons les choses autrement. Le *téléroman*, en raison de ses budgets restreints, quelques centaines de milliers de dollars à l'heure, est enregistré en studio, à plusieurs caméras, en continuité, ce que nous avons appelé la *prise-scène*, à raison d'un épisode par semaine le plus souvent, le long d'une année, avec un nombre fini de personnages et de décors, peu de figurants, et, on l'a dit, une importance décisive accordée aux dialogues. En revanche, la *téléserie*, en vertu de budgets élevés, qui approchent, voire dépassent, le million de dollars l'heure, est réalisée en locations, i.e. dans des décors réels, à une caméra, au plus deux, avec un tournage centré sur le plan, en quelques semaines. Plus précisément, elle compte autant de personnages principaux, mais plus de décors et d'accessoires, en outre souvent fort différents, ainsi que des figurants en bon nombre. Enfin, elle accorde une importance accrue aux images, sans pour autant délaissier les échanges dialogués. En substance, le *téléroman* correspond à la télévision traditionnelle, celle qui est l'objet d'une captation en studio, et qui relève du degré zéro, alors que la *téléserie* désigne la nouvelle télévision qui est réalisée comme du cinéma, dit-on alors, et qui souscrit au premier degré<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Pour reprendre l'expression de deux chercheurs (Tremblay et Lacroix 1991) au sujet des transformations institutionnelles alors en cours au Québec, il s'agit de la «deuxième dynastie» du *téléromanesque*.

<sup>155</sup> Pour autant, la *téléserie* participe à l'*aventure téléromanesque* en la prologeant. Comme l'a montré un chercheur (Baby 1987 p. 111 IDLT), *Le temps d'une paix* et *Lance et compte* ont tous deux des personnages «construits à la façon des récits de la *littérature orale traditionnelle*», i.e. par aggrégation.

La *téléserie* est née avec la diffusion du premier épisode de *Lance et compte* à l'automne 1986 et est quasi décédée avec la diffusion du dernier épisode de *Fortier* à l'hiver 2004. Elle s'est développée, en un peu moins de vingt ans sur trois décennies. Nous retiendrons par conséquent trois binômes *téléseriels* pour bien souligner la dualité du premier degré. *Lance et compte (I, II et II)*<sup>156</sup> s'impose à l'évidence pour les années quatre-vingt. Nous la jumelons à *Scoop (1, 2, 3 et 4)*, parce que les deux *téléseries* sont écrites principalement par le même auteur. Pour les années quatre-vingt-dix, une *téléserie* oblige sa présence par son prestige: *Les Filles de Caleb*. Elle connaît une suite: *Blanche*. Les deux *téléseries* forment un binôme connu. Quant aux années deux mille, *Omertà (I, II, III)* et *Fortier (1,2, 3, 4, 5)*, deux *téléseries* formant un binôme par l'univers policier qu'elles partagent, et envisagent sous différents angles, forcent à les considérer par leur notoriété. En outre, elles bouclent le cycle, puisqu'elles se prolongent en diverses suites comme les deux *téléseries* d'ouverture. Par ailleurs, remarquons que la dernière *téléserie* évoquée est diffusée par la chaîne privée. Il s'agit en fait de la première fiction télévisuelle de TVA à intégrer le corpus. Pourquoi ? D'une part, parce que, comme il a été dit, la chaîne privée préfère le *téléroman* comique et riposte par des *téléromans* dramatiques. Elle adopte une attitude doublement réactive. On peut dire cela autrement: le réseau public innove, le réseau privé prend le train en marche pour réduire les risques financiers. D'autre part, remarquons que *Omertà* (SRC) ouvre la marche de la *téléserie* policière, alors que justement *Fortier* (TVA) surfe sur la vague<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> *Lance et compte* se poursuit aujourd'hui, nous l'avons dit. La première trilogie (1986 -1989) doit attendre néanmoins plus de dix ans avant de connaître une suite complète. Nous ne retenons qu'elle pour la raison.

<sup>157</sup> Notons que, dans le nouveau paysage télévisuel à trois chaînes, la dernière-née (TQS) contribue à la *téléserie* sur le tard en 2002, dans le cadre de la 4<sup>e</sup> saison de *Lance et compte* : *Nouvelle génération*.

***Lance et compte (I, II, III) (1986-1989)***

La naissance de la *téléserie* a lieu le mardi 9 septembre 1986 à vingt heures. Le public découvre ce soir-là un nouveau cadre fictionnel: le récit se déroule dans le monde du hockey professionnel et met en scène les joueurs du National de Québec. Les images sont léchées, les cadrages, serrés, et le montage, rapide. Est-ce *La Soirée du hockey*<sup>158</sup> en fiction ou *Terre humaine* sous un effet dopant ? En outre, le format aussi est en rupture: il s'agit d'épisodes *sérials* de cinquante-cinq minutes formant des saisons de treize semaines. Les quarante épisodes de trente minutes de *Terre humaine* par année paraissent d'un autre âge. *Le téléromanescque* délaisse du coup le marathon pour le sprint. Le succès est immédiat. *Lance et compte* atteint des sommets de cote d'écoute en progression continue (Voir Annexe III). Il s'agit en fait d'une fiction télévisuelle originale écrite, la première saison par Louis Caron et Réjean Tremblay et les deux suivantes par Jacques Jacob et Réjean Tremblay, et, réalisée, la première saison, par Jean-Claude Lord, et les deux suivantes par Richard Martin. La *téléserie* cumule huit saisons, auxquelles s'ajoutent six téléfilms<sup>159</sup>, tous accessibles. L'ensemble est diffusé sur les trois chaînes généralistes francophones du Québec (un cas unique), sur quatre décennies, avec une interruption de quatorze ans. La *téléserie* connaît un dérivé au cinéma: *Lance et compte, le film* (Frédéric D'Amours 2010). *Lance et compte* débute la période comme jadis *La Famille Plouffe* par la prolifération.

---

<sup>158</sup> Émission célèbre qui retransmettait les matchs de hockey professionnel du Canadien de Montréal.

<sup>159</sup> Première saison : *Coupe Stanley* (1986, 13 épisodes, SRC). Deuxième saison : *Coupe du Monde* (1987, 13 épisodes, SRC). Troisième saison : *Sauvons le National* (1988, 13 épisodes, SRC). Hors-saison : *Tous pour un, Le crime de Lulu, Envers et contre tous, Le moment de vérité, Le Choix, Le retour du chat* (1991, 6 téléfilms, TVA) Quatrième saison : *La nouvelle génération* (2002, 10 épisodes, TQS). Cinquième saison : *La reconquête* (2004, 10 épisodes, TVA). Sixième saison : *La revanche* (2006, 10 épisodes, TVA). Septième saison : *Le Grand duel* (2009, 10 épisodes, TVA) Huitième saison : *La déchirure* (2012, 10 épisodes, TVA).

L'émergence de *Lance et compte* tient à six facteurs, qui se sont alignés pour le meilleur du *téléromanesque*. Premièrement, le gouvernement canadien détermine en 1983 que la SRC devra confier jusqu'à cinquante pourcent de sa programmation aux producteurs privés. Un producteur, Claude Héroux, actif dans l'industrie privée, qui a fait ses armes au cinéma, veut donc intervenir en télévision. Deuxièmement, le *téléroman* apparaît de plus en plus désuet aux yeux de ses artisans, qui, sans parler de degré zéro, souhaitent sortir des studios. Troisièmement, *Dallas* (David Jacobs 1978-1991) et *Hill Street Blues* (Steven Bochco et Michael Kozoll 1981-1987) modifient le paysage télévisuel états-unien en entremêlant aux heures de grande écoute, on l'a vu, *soaps* et *series*, amours et travail, émotion et action. Quatrièmement, le producteur réunit à l'écriture le romancier Louis Caron, qui amène avec lui le souffle romanesque, et le journaliste Réjean Tremblay, qui apporte de son côté le souci de l'actualité du propos, et confie la réalisation à un cinéaste, Jean-Claude Lord, qui contribue au projet par ses capacités à mener à bien des films de la tendance commerciale. Cinquièmement, les deux scénaristes sont nationalistes ; ils veulent non seulement tourner le dos au passéisme, mais aussi offrir au public des héros qui soient des vainqueurs, des *winners*. Enfin, sixièmement, l'univers narratif retenu, c'est à dire le monde du hockey, le sport national du Québec, est un creuset pour des fictions victorieuses, en raison de la tradition d'excellence imposée jusqu'alors par le Canadien de Montréal. Mieux, il permet d'atteindre deux *buts*. Il conforte l'intérêt élevé que le public québécois accorde au hockey. Il permet de donner cours à un éloge de la réussite, avec sa cohorte d'avantages matériels et personnels. *Lance et compte* a donc tout pour séduire. Du coup, on s'explique mieux que la *téléserie* ait été déclinée, comme *La Famille Plouffe*, en une infinité de feuillets.

*Lance et compte* paraît sous les traits d'une fiction télévisuelle québécoise nouveau genre. Elle opère un double changement. D'une part, le *téléroman* en donnant avantage à la parole nationale sur les images s'abreuve à la culture française et à la vision du monde européenne du Québec. La *téléserie*, en revanche, en donnant avantage aux images, sans renier l'intérêt des dialogues, puisqu'une part des interactions fictionnelles ont cours dans la vie privée, se nourrit à la culture américaine et à la vision du monde nord-américaine du Québec. Les désignatifs sont programmatiques. Avec le *téléroman*, la fiction télévisuelle nationale revendique une filiation avec le roman-feuilleton français et européen ; avec la *téléserie*, elle proclame une filiation avec la *series* américaine<sup>160</sup>. Il n'y a pas que la lettre, il y aussi l'esprit. *Lance et compte* se présente comme du cinéma à l'américaine par ses techniques de découpage et de tournage. Le producteur l'avoue sans ambages: «Je voulais développer le style et le rythme rapide des émissions américaines» (Héroux et Pagé 2006, p. 30). D'autre part, via l'intérêt pour le hockey, la *téléserie* promeut l'individualisme, le triomphalisme et le matérialisme, sans oublier la violence et le luxe. Le changement de paradigme n'est donc pas que formel, il est aussi idéologique. Avec *Lance et compte*, le *téléromanesque* semble adopter les valeurs états-uniennes. Le processus paraît même être double: à la réalisation à l'américaine correspond une conception à l'états-unien. Y a-t-il américanisation de la télévision, comme se le demande à ce moment un chercheur (Atkinson 1998)?<sup>161</sup> Examinons les objets.

---

<sup>160</sup> Avec *La Famille Plouffe*, le *téléroman* s'annonce comme étant *sériel*. En revanche, avec *Lance et compte*, la *téléserie* s'avance sur le terrain du *sériel*. Les mots retenus par l'usage au Québec peuvent confondre.

<sup>161</sup> Nous nous sommes posés (Picard 1997) une question similaire à l'égard du cinéma québécois à l'époque : «Le cinéma québécois contemporain s'américanise-t-il ?» Signe des temps ou du premier degré transitionnel ?

Considérons le premier épisode (09-1986) de la saga sportive. D'emblée, l'ouverture se distingue. Sur fond de musique rock, le générique débute sur un ordre, *Go !, Go! Go !*, lié à des jambes patinant vers le public. Bientôt, des images variées créant une bande-annonce se succèdent à bon rythme. Elles donnent à voir les joueurs sur la glace et dans leur vie privée. L'ensemble est aussi différent du *téléroman*, que cohérent : la musique est américaine, les mots proférés en *over* sont en anglais, la forme s'avère à *l'américaine* et l'imagerie est alignée sur les clichés des médias de Hollywood: bagarres, luxe, accident d'auto et victoire. La séquence donne en effet à penser une américanisation du *téléromanesque* (**Extrait 33**).

Concentrons l'attention sur la première séquence, qui se déroule en locations, en extérieurs. Le rythme visuel endiablé du générique y débouche sur la panne sèche. La raison en est que la *téléserie* doit faire voir *et* faire entendre. Du coup, la mise en scène dévoile son inconfort. Obligée de filmer la parole, contrainte que le générique permet d'esquiver, elle se révèle empesée. Le montage suit l'échangé dialogué. Le vu y est encore soumis au dit. Les prises de vue sont souvent redondantes, les zooms, droits et des interprétations, gauches. Cela dit, remarquons que la langue relève du vernaculaire sans en faire un plat (**Extrait 34a**). La séquence suivante, annoncée par un long carton qui simule l'émission sportive, se déroule en locations, dans un aréna. Elle donne à voir le public dans les gradins et les joueurs sur la glace et donne à apprécier des prises de vue neuves par la caméra située sur la glace. Elle rappelle la scène muette de l'épisode inaugural de *La Famille Plouffe* par ses plans variés, courts et mobiles. Cependant, elle est plus longue et laisse entendre des voix en champ. La *téléserie* réécrit le *téléroman* aussi en équilibrant oralité et visualité (**Extrait 34b**).

Envisageons le dernier épisode de la trilogie de *Lance et compte* (03-1989), conçu comme un climax. Il débute par un générique donnant à voir les situations de la troisième saison, qui sont encore une fois alignées sur les clichés hollywoodiens: luxe, sexualité, violence. La première scène confirme que l'oralité demeure un foyer d'intérêt: elle met en scène deux personnages qui échangent au micro d'une station de radio. La scène *monstre* des *talking heads* dans le propos et par la manière. Par ses défauts, dont la redondance des plans et l'approximation des cadres, elle donne à penser à un enregistrement en studio (**Extrait 35**). Les scènes qui *monstrent* des dialogues continus, se poursuivent, dans des décors différents, avec des comédiens costumés différemment, jusqu'au dénouement. Elles forment un traité sur le premier degré: deux pas en avant, un pas en arrière. Le point culminant intervient lors du dernier tiers, sous la forme d'un montage alterné entre des tractations financières se déroulant en coulisses, la femme d'un joueur qui accouche, et le match, qui doit avoir lieu. Il débouche sur une mise en scène audiovisuelle et politique: le président du club sur la glace annonce au public sur place que, grâce à la solidarité des personnages principaux: «Le National de Québec va rester à Québec!». Des fondus-enchaînés successifs *montent* la foule en liesse (**Extrait 36**). La *téléserie* réécrit cette fois l'Histoire: la défaite référendaire est transmuée en victoire dans le *téléromanesque*<sup>162</sup>. La *téléserie* est rattrapée à son tour par l'Histoire en 1995, doublement, comme si le réel devait prévaloir: un second référendum est un échec ; le vrai club de hockey Les Nordiques de Québec déménage aux USA.

---

<sup>162</sup> La dimension politique de la *téléserie* a peut-être été saisie au Canada. *Lance et compte* y est en effet diffusée en anglais sous le titre de *He shoots, He scores*. Au Québec, les cotes d'écoute moyennes pour les trois premières saisons sont élevées et en hausse continue : I (31,9%) ; II (38,9%) ; III (41,0%) (Bouchard 1990) (Voir Annexe III). Au Canada, en revanche, la version doublée, destinée à un public qui s'y connaît pourtant en hockey, et en *series*, atteint des scores faméliques : I (6,3%), II (3,7%), III (version non diffusée).



***Scoop (1, 2, 3 et 4) (1992-1995)***

*Scoop* est une fiction télévisuelle originale écrite par Réjean Tremblay en tandem avec Fabienne Larouche. Elle est réalisée par Georges Mihalka et Johanne Prigent<sup>163</sup>. Elle s'étale sur quatre saisons, formant un cycle annuel, qui cumule 52 épisodes de 55 minutes. Ceux-ci étant liés entre eux de façon *sériale*, l'ensemble compose une fresque romanesque *tricotée serrée* centrée sur le journalisme. *Scoop* complète *Lance et compte* doublement. D'une part, la *téléserie* trace un pont en s'insérant dans les quatorze ans laissés vacants entre la première et la seconde génération de hockeyeurs de *Lance et compte*. Elle donne ainsi à saisir que, si les auteurs de téléromans conçoivent leurs œuvres sur la longue durée, les auteurs de *téléseries*, qui les conçoivent sur la courte durée, ne sont pas en reste pour autant : en leur cas, la filiation est établie par les suites, d'abord, et par les relais, ensuite. D'une part, en changeant le foyer narratif du club de hockey Le National au journal L'express, la *téléserie* donne à comprendre que le hockey dans la fiction inaugurale s'avère, comme l'avoue le producteur, un «hameçon» (Héroux et Pagé 2006, p. 67). En clair, le prétexte dans *Lance et compte* est le sport, et le texte, dans les deux *téléseries*, le monde du travail, du rendement et de la rétribution, ainsi que celui, en coulisses, de l'économie et de la politique. Le désignatif *téléserie* prend son plein sens. À l'instar des *series*, la *téléserie* s'adresse au public qui, ayant besoin le jour, prolonge le souci en soirée en s'intéressant aux labours de certains travailleurs: ceux des professionnels.

---

<sup>163</sup> La dualité du premier degré se manifeste-t-elle aussi à la scénarisation ainsi qu'à la réalisation ? L'alliage de l'oralité et de la visualité propre à la *téléserie* s'accomode-t-il d'un processus créatif mené en équipe de deux ou par le remplacement de l'un par l'autre ? Nous soulevons la question, sans y répondre. Cela dit, nous ne pouvons manquer de signaler que le caractère duel se retrouve, également, dans la recherche savante. Une chercheuse a étudié *Lance et compte* à la maîtrise (Bouchard 1990) et *Scoop*, au doctorat (Bouchard 1998).

Plus précisément, *Scoop* comme *Lance et compte* est une *téléserie* au sens courant du mot. Elle est réalisée selon les conditions du cinéma, ce qui revient à dire à une caméra ou deux, en locations et sur quelques semaines, avec l'aide de nombreux comédiens et figurants et d'une équipe technique importante, que le générique final dénonce avec éloquence. Nous sommes loin des génériques liminaires qui ferment les *téléromans*. Plus encore, la mise en scène se révèle à l'américaine par son souci constant de découper l'espace dramaturgique en parties fonctionnelles. Cela dit, comme nous l'avons relevé dans *Lance et compte*, *Scoop* alterne les scènes d'action, qui donnent lieu à une visualité dynamique centrée sur le corps, et les scènes d'émotion, qui donnent lieu à une visualité statique centrée sur le visage, en raison de l'obligation de *montrer* le dialogue continu et plus encore l'oralité nationale. Les dernières propositions rappellent l'ambivalence du premier degré. Celui-ci avance et recule. Il prend la forme spécifique d'un bras de fer sans fin entre le visuel et le verbal. Il est poussé par le besoin des artisans de faire voir plus d'expression, mais aussi retenu par le désir de reconnaissance du public, qui cherche à entendre également ses préoccupations. À cet égard, *Scoop* s'avère une fiction télévisuelle pensée dès l'abord et tout le long de son déroulement au premier degré. La *téléserie* oscille entre les scènes où les journalistes discutent au bureau des tenants et aboutissants des sujets à découvrir, cela sans compter celles qui se passent dans la vie privée, et celles où ils bataillent sur le terrain pour dévoiler en premier la vérité, notamment les événements concernant les puissants. *Scoop* possède ainsi une structure narrative exemplaire, où logorrhée et *kinesis* se rééquilibrent sans cesse. La *téléserie* alterne, peut-on dire, les moments de *mimesis* et de *poesis*, pour plaire à tous.

Puisque *Scoop* complète *Lance et compte*, au point de former un binôme, retenons deux épisodes qui s'avèrent dans un rapport d'inversion symétrique par rapport aux précédents : le dernier épisode de la première saison et le premier de la dernière saison. Centrons l'attention sur celui-là (04-92). D'emblée, le générique d'ouverture marque une évolution. Contrairement à celui de *Lance et compte*, qui constitue une bande-annonce des images à venir, comme il est d'usage à la télé américaine de l'époque, il crée une atmosphère, comme il est d'usage au cinéma. Les prises de vues sont variées, sans être originales, et donnent à suivre un quotidien à Montréal de l'impression à la livraison (**Extrait 37a**)<sup>164</sup> Cela dit, il trace un lien avec *Lance et compte*, puisqu'il possède une signature sonore et culmine sur le titre, mais s'en démarque également, puisqu'il se prolonge sur la première scène, qui se déroule en locations et en extérieurs: sur un trottoir, des journalistes en grève marchent et bavardent. Ils se regardent aussi en silence ou hésitent, alors que les plans sont variés et que la caméra s'avère mobile. Du coup, les approximations paraissent justifiées (**Extrait 37b**). Plus loin, deux scènes en locations qui se suivent, l'une en extérieurs, l'autre en intérieurs, donnent à apprécier un équilibre entre parole nationale et images signifiantes. Dans la première, les grévistes supputent sur la fin du journal fictif, en faisant référence à de réelles fermetures de journaux ayant déjà eu lieu à Montréal, alors que l'éclairage trace des aires dramatiques à souhait et que la caméra s'avère instable à raison (**Extrait 38a**) Dans l'autre, un échange entre deux grévistes donnent à saisir, par la parlure, les non-dits et une caméra qui varie les distances à dessein, que le privé doit le demeurer (**Extrait 38b**).

---

<sup>164</sup> Le logo du quotidien fictif, son format et son épaisseur trahissent un placement de produit à peine voilé envers le quotidien réel, La Presse. Cela se conçoit doublement. D'une part, la SRC s'allie au média, puisqu'il se positionne semblablement du point de vue démographique. D'autre part, l'auteur principal y est journaliste.

Envisageons le premier épisode du dernier volet de la quadrilogie de *Scoop* (1995)<sup>165</sup>. Le générique est identique. Cela dit, il débouche en deuxième partie sur une scène tournée en extérieurs, qui s'avère distinctive. En effet, alors que, lors de la finale de la première saison, les journalistes en grève bavardent, lors de l'*incipit* de la dernière saison, le magnat de leur entreprise demeure muet en raison d'un handicap. Du coup, sous l'effet du mutisme justifié par la diégèse, et à l'instar de ce qui a déjà été dit pour le *téléroman*, à savoir que lorsque l'oralité est assourdie, la visualité acquiert du dynamisme, nous notons tour à tour: un visage qui intervient dans le reflet de la portière pour lier deux destins, un pied et une main isolés par le cadre ou par la profondeur pour souligner la perte d'autonomie, un avant-plan pour découvrir le handicap, un insert pour réduire le temps, un plan éloigné pour signaler la solitude, un plan de réaction pour souligner la surprise de voir un puissant diminué, un regard pour y voir clair, des portes d'ascenseur qui se referment pour fermer les rideaux et une profondeur pour confirmer le malaise et l'impuissance. Ficelée sans originalité, mais avec efficacité, la séquence donne à apprécier une visualité qui produit le sens (**Extrait 39**). Les séquences suivantes donnent à voir des scènes où, comme dans *Lance et compte*, les effets colorés de la direction artistique visent à masquer la monotonie des dialogues répétés. Cela dit, la dernière séquence de l'épisode confirme que la *télesérie Scoop* sait recourir à la visualité pour construire le sens. Sans recours aux paroles, elle donne à apprécier la gravité, l'angoisse et le désarroi de journalistes face à la mort d'une collègue. Par le biais de prises de vue variées, où les regards font office de dialogue et les profondeurs, d'élan du cœur, l'expression appuie le sens, malheureusement encore trop fortement (**Extrait 40**).

---

<sup>165</sup> Au moment de la rédaction de la thèse, l'épisode demeure inaccessible en DVD, mais accessible en VSD.

***Les Filles de Caleb (1990-1991) et Blanche (1993)***

*Les Filles de Caleb* est une *télé-série* scénarisée par Fernand Dansereau<sup>166</sup>, d'après un roman d'Arlette Cousture, et est mise en scène par Jean Beaudin, un réalisateur de cinéma. Elle compte une saison de 20 épisodes de 45 minutes diffusée en 1990-1991. Sa suite, *Blanche*, est écrite par Andrée et Louise Pelletier, d'après le roman de la même auteure, et est mise en scène par Charles Binamé, lui aussi un réalisateur de cinéma. Elle compte également une seule saison cette fois de 11 épisodes de 45 minutes diffusés en 1993<sup>167</sup>. Le diptyque est accessible en DVD. Les deux fictions télévisuelles, situées à la fin du XIXe et au début du XXe siècle en Mauricie, sont centrées, dans le premier volet, sur Émilie Bordeleau, une institutrice, et dans le second, sur sa fille Blanche Pronovost, une infirmière. Elles relèvent de l'histoire documentée, puisque les personnages centraux sont respectivement la grand-mère (Émilie) et la mère (Blanche) de la romancière (Arlette Cousture)<sup>168</sup>. Elles prolongent également le *téléroman* sous plusieurs aspects: adaptation de romans et intérêt pour le terroir durant les années cinquante et soixante (*La Famille Plouffe*, *Le Survenant*, *Les belles histoires des pays d'en haut*) ; émancipation des personnages féminins durant les années soixante-dix et quatre-vingt (*Rue des pignons*, *Quelle Famille !*, *Jamais deux sans toi*, *Le temps d'une paix*) ; attention aux liens générationnels (*Terre humaine*). En fait, on le saisit, les deux *télé-séries* offrent une synthèse du *téléroman* de la première époque, loin des clichés des médias de Hollywood, que *Lance et compte* qui les précède affiche.

---

<sup>166</sup> Comme le précise le site de Radio-Canada (radiocanada.ca), Fernand Dansereau est «un véritable pionnier du cinéma québécois. [Il] a participé à la création de l'Office national du film (ONF) dans les années cinquante. Jusqu'en 1968, il y exercera tour à tour les métiers de scénariste, de producteur et de réalisateur».

<sup>167</sup> Le dernier épisode a cumulé 3 334 000 téléspectateurs (Desaulniers 1996, p. 18). Nous l'étudierons.

<sup>168</sup> Notons que l'auteure a écrit un troisième roman demeuré inadapté. Relevons également que les titres des deux *télé-séries* s'avèrent différents des titres des deux romans portés à l'écran.

Plus précisément, les deux *téléseries* s'avèrent des *téléromans cinématographiques*. Elles allongent le *téléroman* par le propos, comme on l'a vu, et offrent une version raffinée par la manière, qui, appuyée sur les conditions du cinéma, peut prendre la forme d'un résultat qui résiste à l'usure du temps, d'autant mieux que la fiction est historique<sup>169</sup>. Autrement dit, elles représentent la version *director's cut* du *téléroman*: celles que les artisans de l'époque des studios ont voulu réaliser, mais que les conditions rendaient improbables. Une version où, parce que les artisans peuvent prendre le temps pour affiner l'ouvrage, le découpage est élaboré, le tournage, concentré et le montage, optimisé. En clair, les deux *téléseries* sont des *téléromans cinématographiques* au sens de l'oxymore que la locution semble être<sup>170</sup>. Elles traduisent l'ambivalence intrinsèque qui caractérise le premier degré, soit cet interlude entre le degré zéro et le second degré, qui atteint d'un côté à l'équilibre instable et de l'autre au consensus, parce qu'il pondère les forces de la *télé-oralité* et de la *télé-visualité* et qu'il concilie le désir de reconnaissance des publics et le besoin d'expression des artisans. En substance, les *téléseries* atteignent au classicisme, au sens que le concept revêt en études du cinéma: «No Hollywood film is the classical system ; each is an unstable equilibrium of classical norms» (Bordwell, Staiger et Thompson 1985, p. 4). À l'instar de *Twin Peaks* (David Lynch 1990-1991), qui soumet au même moment, faut-il le noter, un amalgame «would be cinema, would be soap opera» (Collins 1992, p. 259), les deux *téléseries* offrent un mélange *télé-ciné* aussi classique et consensuel, que synchrone avec le 2<sup>e</sup> âge télévisuel.

---

<sup>169</sup> Le binôme donne cours par la suite à un second dyptique historique, réalisé par les deux mêmes cinéastes: *Shehaweh* (Jean Beaudin 1993-inaccessible) et *Marguerite Volant* (Charles Binamé 1996-accessible).

<sup>170</sup> Dans sa thèse consacrée aux *Filles de Caleb*, Frédéric Demers (2005 p. 28) écrit: «C'est le contenu des dialogues qui nous intéresse au premier chef et non le langage cinématographique de l'œuvre.» Nous notons la justesse des mots choisis et leur complémentarité : *dialogue* d'une part, *langage du cinéma*, d'autre part.

Considérons le premier épisode des *Filles de Caleb* (10-91). Dès le générique, le premier degré manifeste sa dualité soignée. D'un côté, la visualité donne à voir des images à venir comme *Lance et compte* ; de l'autre, il s'agit d'images fixes en noir et blanc comme autant de photos d'époque. La première séquence donne ensuite le ton cinématographique. La musique d'atmosphère du générique continue, le décor champêtre est dans la pénombre et la brume, et la caméra se déplace lentement et latéralement pour découvrir un cheval mort. Pendant la première minute, la *téléserie* ne donne pas entendre des voix, mais à apprécier un plan-séquence, qui suscite l'attente et l'intérêt. La scène se prolonge par l'arrivée d'un personnage qui va achever l'animal d'un coup de fusil. Le dialogue est impossible. Néanmoins, il y a *parlure* de l'homme, champs et contrechamps en plans grossissant entre lui et la bête, insert sur la gâchette, et contreplongée sur la sortie de champ. La scène est découpée avec efficacité, suivant les règles du langage du cinéma classique (**Extrait 41**).

La séquence suivante en intérieurs permet d'estimer l'évolution de la mise en scène, lorsqu'elle doit se centrer sur la parole. Située dans une cuisine, elle donne à savourer des enfants qui tournoient autour de la table comme pour affirmer que les règles de la mise en scène à l'italienne sont dépassées. Elle donne aussi à voir des parties distinctes de l'espace où sont situées les personnages qui échangent et où les enfants circulent en amorce rapide comme pour attester que l'espace est désormais construit et non plus donné. Elle donne également à apprécier des mouvements de caméra ainsi que des profondeurs de champ comme pour confirmer que le tout a été planifié avec soin dans le but de mettre ensemble. Cela dit, on ne peut manquer de remarquer que le montage demeure soumis au dialogue. Le souci de faire bien voir la parole proférée prévaut et dicte le rythme (**Extrait 42**).

Envisageons l'avant-dernier épisode des *Filles de Caleb* (02-91)<sup>171</sup>. Les personnages ont vieilli et la forme s'est raffinée. Une séquence d'enterrement le montre avec éloquence. Débutant par une contreplongée du point de vue de la fosse, qui permet l'entrée progressive des personnages dans le cadre sous la forme d'une découverte et qui n'hésite pas à laisser entrer le soleil dans l'objectif comme pour signaler la présence d'un regard subjectif, elle se termine par une sortie de champ présentée du point de vue de la fosse sans que le regard n'ait été affecté et qu'un dialogue n'ait été échangé ou qu'un sermon n'ait été entendu. La *télé-série* donne ainsi à saisir qu'elle s'appuie bien à la visualité pour produire le sens **(Extrait 43)**. Deux scènes de dialogues qui suivent immédiatement donnent à s'expliquer les variations que l'esthétique de premier degré déploie pour avancer de deux pas et reculer d'un. Dans la première scène, les protagonistes reviennent de l'enterrement de leur enfant. Débutant par de prises de vue distantes et duratives sans paroles, elle se poursuit par des champs et des contrechamps aussi expressifs par les contreplongées, que répétitifs par les positions, et qui suivent le dialogue au pas. La scène, qui se boucle une sortie éloignée, donne à saisir que les avancées manifestes s'accompagnent de reculs divers **(Extrait 44a)**. La scène suivante donne à comprendre l'évolution des dialogues filmés en studio. Sous l'effet d'un éclairage latéral, assorti à des costumes sombres, qui découpe les formes, les corps et les visages dans le cadre, la caméra compose des plans qui sont de beaux tableaux, où l'oralité fait oublier l'approximation de certaines compositions, la redondance des prises de vue et la dramatisation convenue des grosseurs **(Extrait 44b)**.

---

<sup>171</sup> Comme pour *Lance et compte* et *Scoop*, nous retenons des épisodes sous le mode du chassé-croisé pour donner plus de cohérence au corpus.



*Blanche* complétant *Les Filles de Caleb*, considérons des épisodes qui leur donnent écho dans un rapport d'inversion symétrique de façon à bien souder le diptyque. Par conséquent, centrons l'attention sur le deuxième épisode (09-93). D'emblée, le générique signale une filiation et une évolution par rapport au premier volet. D'une part, la musique souligne le lien par le recours aux cordes stridentes et les images évoquent encore des instants à venir. D'autre part, il s'agit d'image couleurs comme autant de peintures pointillistes à la Seurat. L'évolution picturale séduit en passant de la photo à la peinture et marque un lien avec le passage du noir et blanc à la couleur du *téléroman*. Le premier volet du diptyque est à la première vague du *téléroman*, ce que le second est à la seconde vague. La relecture opérée par le diptyque s'énonce avec intérêt (**Extrait 45a**). L'ouverture est éclairante pour s'expliquer l'ambivalence du premier degré. La première scène se déroule en extérieurs et en hiver. Elle donne à voir, sous une musique qui les lie, des prises de vue variées en distance et en mobilité. La deuxième scène se déroule en intérieurs et donne à saisir que la visualité se raidit sous l'effet de l'obligation de faire voir la parole. Néanmoins, les comédiens bougent, la caméra les suit et la profondeur donne à apprécier des acteurs qui vont et viennent, le tout pendant que les champs et contrechamps se répètent et que les compositions ne sont pas parfaites. La mise en scène est, en clair, écartelée entre le sens et l'expression (**Extrait 45b**). Comme pour l'avouer, dans la scène suivante, elle amorce une déliaison des paroles sur des prises de vue variées, qui évoque l'intrusion d'auteur. Cela dit, les prises de vues s'avèrent par la suite aussi répétitives qu'approximatives en raison du dialogue, comme pour confirmer que l'envol de la visualité butte tôt sur le mur de l'oralité et pour attester que le premier degré demeure tiraillé entre les deux polarités (**Extrait 46**).

Examinons le dernier épisode de *Blanche* (11-93), point d'orgue du volet et du diptyque. Des scènes au cœur de l'épisode donnent à s'expliquer le va-et-vient esthétique du premier degré. La première donne à apprécier en studio une caméra en mouvement qui s'abaisse et s'approche de Blanche lisant une lettre en voix *over* et regardant par la fenêtre. La scène rappelle que déliée du devoir de parole, la visualité retrouve de l'autonomie (**Extrait 47a**)

La scène suivante démontre le contraire. En extérieurs, pourtant non limitée par les studios, et mettant en scène plusieurs acteurs, elle n'en offre pas moins des prises de vue répétitives, dès lors que le dialogue prend les rênes (**Extrait 47b**). La scène suivante, en studio, centrée sur Blanche, donne à voir ses gestes avant de se coucher, puis le réveil brutal, quand le feu gronde sous ses pieds. À ce moment, la visualité, n'ayant pas de paroles à faire entendre, s'offre au ralenti, ce qui trahit une expressivité certes convenue, mais ce qui traduit aussi un rythme autonome, parallèle au sens (**Extrait 48a**). La scène subséquente en extérieurs alterne la maison qui flambe en plans épars, comme autant d'instantanés de visualité donnés à contempler, et Blanche qui longe le sol pour s'éloigner du brasier. La mise en scène mutique donne ainsi à apprécier un montage alterné que n'aurait pas dédaigné le cinéma classique, d'ailleurs contemporain du temps de la diégèse (**Extrait 48b**). En substance, ces quatre scènes de l'épisode final du diptyque donnent à saisir que les moments où l'oralité impose son rythme à la visualité et ceux où la visualité en revanche dicte le tempo ne sont plus liés aux conditions de production, comme à l'époque du téléroman, où la sortie des studios est souvent synonyme d'échappées visuelles. Les extérieurs, ici, souscrivent aux deux modalités esthétiques. La *télesérie* confirme que la dualité est corrélative du premier degré: elle oscille entre les deux degrés polaires dans toutes les conditions de production.

### **Le cas de *Jasmine* et de la *téléserie sociétale***

La téléserie *Jasmine* (1996), écrite par Christian Fournier, Jean-Claude Lord et Pierre Pelletier, est réalisée par le second artisan. Diffusée à TVA, elle demeure inaccessible. Cette *téléserie*, située en milieu professionnel, ici le monde policier, et qui préfigure en cela *Omertà* et *Fortier*, se démarque par son personnage titre, une policière d'origine haïtienne. Intervenant après la défaite du référendum de 1995 et la phrase du chef du Parti québécois à l'effet que le rendez-vous historique a été raté en raison *de l'argent et du vote ethnique*, elle aborde le sujet chaud de l'intégration des communautés ethniques à la société et conjugue ainsi le Québec au contemporain. Par ailleurs, *Jasmine* s'avère le complément inversé des *Filles de Caleb* et de *Blanche* sous deux aspects. D'une part, alors que les deux *téléromans cinématographiques* mettent en scène un Québec blanc d'hier souvent en hiver, *Jasmine* met à l'écran le Québec actuel en été. De l'autre, *Jasmine* reprend le combat d'Émilie et de *Blanche* face à l'égalité en emploi. Enfin, *Jasmine*, suivie de *Deux frères* (TVA 1999-2001) et *Tabou* (TVA 2002-2003), en s'inscrivant dans la tendance dite du «téléroman sociétal» (Desaulniers 1996, p. 43), constitue une fiction de gauche, qui contrebalance la *téléserie à l'américaine* de la tendance *Lance et compte* et *Scoop*. Les trois tendances (*à l'américaine*, cinématographique et *sociétale*), en quelque sorte pour autant de décennies, donnent ainsi à comprendre que la *téléserie* est marquée par une ambivalence intrinsèque et constitue ainsi un moment de l'aventure *téléromanesque*, qui relève bien du premier degré. Remarquons qu'il eut été préférable de considérer la *téléserie sociétale* dans la thèse pour un surcroît de cohérence, mais relevons aussi que les (trois) *artefacts* en cause demeurent inaccessibles, comme si la tendance faisait tache dans le paysage télévisuel.

### ***Omertà (I, II et III) (1996-1999)***

*Omertà* est une *télé-série* originale écrite par Luc Dionne et réalisée par Pierre Houle. Elle compte 3 saisons totalisant 38 épisodes de 45 minutes, accessibles en DVD. Chacune des trois saisons a obtenu le titre prestigieux de *Meilleure série dramatique de l'année* au Gala des Gémeaux, où les professionnels du domaine saluent les œuvres qui se sont distinguées dans les catégories retenues. La *télé-série* dite *culte* a donné lieu à un film de cinéma au même titre: *Omertà* (Luc Dionne 2012). *Omertà* possède la particularité d'être une trilogie dont la structuration rappelle celle de Francis Ford Coppola (*The Godfather I, II et III*). Les deux premières saisons sont en effet considérées du point de vue du milieu policier, alors que la troisième l'est du point de vue du milieu mafieux en revenant sur des événements pour les faire voir autrement<sup>172</sup>. À des fins de compréhension, on retiendra ce qui suit. La fiction de la saison I se déroule en 1995 et celle de la saison II, en 1997 ; les deux sont synchrones de leur moment de diffusion. En ce qui concerne la saison III, celle-ci remonte d'abord le temps de 1973 à 1994 (avant) sur six épisodes, s'intéresse aux années 1995 et 1997 présentées lors des deux saisons précédentes (pendant) au cours d'un épisode situé en 1996, à point nommé entre les deux saisons précédentes, et envisage la suite qui se déroule durant les années 1997 et 1998 (après) pendant les six derniers épisodes. Le troisième opus possède donc une structuration symétrique: 6 épisodes-avant, 1 épisode-pendant, 6 épisodes-après. Doit-on y voir un lien avec le caractère homéostatique du premier degré ?

---

<sup>172</sup> Dans la trilogie du *Parrain* de Francis Ford Coppola, le changement de la perspective narrative intervient entre le premier opus, *The Godfather* (1972), et le deuxième, *The Godfather Part II* (1974).

*Omertà* prolonge le sens revêtu par la *téléserie*, tel qu'initié par *Lance et compte* et *Scoop*, et relayé par *Les Filles de Caleb* et *Blanche*, sous deux angles complémentaires. D'une part, la *téléserie* poursuit l'intérêt accordé au monde des professionnels, qui a permis de croiser successivement des hockeyeurs, des journalistes, une enseignante et une infirmière. Dans *Omertà*, il s'agit de professionnels liés au monde du crime, qu'il s'agisse des policiers ou des mafieux. Avec la *téléserie*, on l'a vu, la sphère privée n'est pas en reste, notamment parce qu'elle soutient ainsi l'intérêt envers la parole nationale, donnant l'occasion au public de se reconnaître. Mais ce sont là des temps faibles centrés sur la *parlure* entre les temps forts concentrés sur l'*imagerie*. Ceci nous ramène à l'essentiel. Avec la *téléserie*, si la vie privée n'est pas oubliée, il n'en demeure que le foyer d'attention porte aussi sur la sphère publique, le monde du travail. À l'émotion, la *téléserie* adjoint l'action, en portions alors plus ou moins égales<sup>173</sup>. D'autre part, *Omertà* renoue avec la direction amorcée par *Lance et compte*, i.e. le recours aux genres codifiés de la culture américaine. Alors que le cadre narratif se déroule là dans le monde conventionnel du sport, ici, il s'agit du monde convenu du milieu policier ou criminel. Du coup, *Omertà* fait entrer la fiction télévisuelle nationale dans une cité jusqu'ici interdite: celle de la violence. *Omertà*, c'est en effet pendant deux saisons, un *cop show* ; pendant la troisième, c'est *The Sopranos* (David Chase 1999-2007) un *drama* qui débute également à l'hiver 1999. *Omertà*, c'est aussi de la musique rock comme *Lance et compte*. C'est un rythme trépidant. Mais c'est aussi une forme élégante, qui prend de plus en plus de place à l'écran au fil de la trilogie.

---

<sup>173</sup> Cette structuration diffère de la règle dite du 80/20 de la fiction télévisuelle américaine. En effet, selon un chercheur (Colonna 2010, p. 253), les *series* consacrent 80% de leurs séquences au travail des personnages, pour ne laisser que 20% aux relations entre les personnages «ou à des faits mineurs liés à leur vie privée».

*Omertà* aurait pu donner lieu à l'étalage d'une violence aussi spectaculaire que gratuite, comme dans *Le dernier chapitre (I, II)* (Richard Roy 2002-2003), un succédané du même scénariste. Mais *Omertà* est une fiction télévisuelle de premier degré qui demeure ancrée. Certes, l'américanité du Québec est présente par les prises de vue diurnes et nocturnes de la métropole et la forme *à l'américaine* se manifeste par les bagarres et les explosions, mais les échanges dialogués entre les opposants (policiers ou mafieux) s'avèrent présents. Pour le dire autrement, sous le vernis américain, *Omertà* demeure *téléromanesque*. L'enjeu narratif concerne moins le métier de policier que la quête de vérité, la dénonciation des machinations, et les relations amoureuses considérées sous la loupe shakespearienne. Le propos, lors de la première saison, tourne aussi autour des relations troubles entre un homme d'un clan (policier) et une femme de l'autre (mafia), attirés l'un par l'autre malgré tout ce qui les oppose. En cela, *Omertà* ne dédaigne pas lorgner du côté de l'opératique, ce qui rappelle également la saga de Francis F. Coppola. Considérons un dernier trait. *Omertà* fait progresser le *téléromanesque* vers plus d'expressivité. Le sous-titre de la *téléserie* dévoile la stratégie: *Omertà, la loi du silence*. Il y a là un beau paradoxe pour une fiction télévisuelle nationale, qui a longtemps été *télé-orale*. *Omertà* met en scène d'une part des policiers, qui doivent taire la vérité, parce qu'ils infiltrent le crime organisé ou sont liés à des complots, et d'autre part des mafieux, qui doivent se taire, parce que le code d'honneur l'impose et que leur survie en dépend. Il y a là une belle avenue pour le *téléromanesque*, puisque comme on l'a vu lors de l'étude du *téléroman* de degré zéro, lorsqu'il y a mutisme, la visualité se dynamise. Il y a là une belle percée, puisqu'en mettant le silence au centre de l'intrigue, *Omertà* n'a d'autre choix que de laisser parler les images.

Étudions le premier épisode de *Omertà* (01-96) D'emblée le générique se présente sous la forme d'un coup de tonnerre et d'un jeu d'atmosphère par la musique et les images. Celle-là est jazzée, celles-ci sont tramées, granulées, déstabilisées et montées de façon à former un dossier. L'ensemble est lié aux génériques des *téléseries* précédentes par le recours aux images à venir et au graphisme élégant<sup>174</sup>. La deuxième partie se poursuit sur des images du Montréal nocturne et d'un bar, qui signalent la nord-américanité du territoire (**Extrait 49a**). La première scène autonome intervient. Elle débute par une prise de vue singulière : l'eau *ruisselle* sur le mur et un personnage est vu de dos et est décadré dans la partie bas-cadre. L'image est aussi abstraite qu'éloignée du plan moyen d'antan. Elle donne bientôt lieu à un mouvement de caméra assorti de la présence d'une amorce filée. Le plan suivant, par un jeu de miroirs, découvre l'espace, confond, et donne à voir une composition où deux hommes s'opposent du point de vue pictural et, bientôt, spatial. Le tout, faut-il le noter, sans parole. La fermeture d'une porte coïncide avec l'arrivée d'un troisième homme. D'emblée *Omertà* s'impose par le soin apporté à la visualité (**Extrait 49b**). La séquence suivante met en scène une transaction et des arrestations. Elle donne à entendre le vernaculaire, à voir des prises de vue successives variées, mobiles et courtes, et à saisir la fièvre urbaine (**Extrait 50a**). Par la suite, une scène en extérieurs surprend par une explosion et un juron (**Extrait 50b**). Le ton est donné. *Omertà* simule le cinéma à l'américaine sans occulter la *québécoisité*. Dit autrement, la visualité s'américanise sans pour autant ranger l'oralité nationale au placard. D'emblée, *Omertà* suinte l'ambiguïté du premier degré et son caractère consensuel.

---

<sup>174</sup> On note une mention atypique: scénariste, réalisateur et producteurs sont co-présents sur le même carton. Pour affirmer qu'il s'agit d'un travail de professionnels réalisé, en équipe également, derrière la caméra ?

Envisageons le dernier épisode des *Omertà* (04-99). L'ouverture se déroule en trois temps. D'abord, dans un entrepôt dénudé, où la mise en scène opère par zones fortement éclairées et d'autres tenues dans l'obscurité afin de traduire l'ambivalence de la situation par la dramaturgie, puisqu'il s'agit de faire parler celui qui a été délateur, l'image se révèle stylisée par les oppositions de lumières, de masses et de couleurs qu'elle offre, et empêchée de trop varier les distances et les angles, par l'immobilité des actants qui dialoguent **(Extrait 51a)**. Ensuite, le générique délaisse les images à venir pour un travail graphique minimaliste où un travelling avant sur le héros, accompagné de la musique-signature, favorise un changement chromatique progressif. Enfin, la seconde partie du générique donne à voir des images de mafieux affairés dans un restaurant, assorties à la *voix over* du protagoniste, qui rappellent le cinéma de Martin Scorsese **(Extrait 51b)**. L'ouverture de la finale montre plus de soin que l'*incipit* de la trilogie et les mêmes limites. Le dernier acte confirme le dynamisme statique de la *téléserie*. De retour dans un entrepôt, une scène offre une chorégraphie d'acteurs, qui donne du relief au dialogue entre eux, et qui masque tant bien que mal la redondance des champs et contrechamps. La scène rappelle la théâtralité du *téléroman*, la prépondérance qu'y a l'oralité ainsi que le cinéma de Quentin Tarantino, notamment par sa logorrhée et son retournement final **(Extrait 52a)**. La scène suivante, en extérieurs, non liée aux limites des studios et comptant de nombreux figurants, alterne les mouvements des actants, et de la caméra qui les accompagne, et les moments d'immobilité des uns et des autres, lorsque l'oralité fait loi. Le dernier plan fait figure de synecdoque : pendant qu'il y a mouvements divers à l'arrière-plan, dans la pénombre et dans le flou, un personnage parle longuement à l'avant-plan dans la netteté **(Extrait 52b)**.



### ***Fortier (2000-2004)***

*Fortier* est une *téléserie* originale écrite par Fabienne Larouche et réalisée par François Gingras et Érik Canuel. Ce dernier sera un réalisateur de cinéma. La fiction télévisuelle nationale compte 5 saisons totalisant 42 épisodes de 45 minutes, tous accessibles en DVD. *Fortier* achève la *téléserie* en l'amenant à destination. Partie du hockey avec *Lance et compte*, un domaine lié à l'imaginaire national, la *téléserie* avec *Fortier* débouche sur une variation québécoise de la *series* américaine contemporaine qu'est la police scientifique. *Fortier* s'inscrit dans une tendance amorcée la même année à la télé américaine avec *CSI* (Anthony E. Zuiker 2000-...). Ayant recours comme le film *Silence of The Lambs* (Jonathan Demme 1991) à un personnage féminin central qui enquête sur les psychopathes, elle préfigure *Criminal Minds* (Jeff Davis 2005-...). La filière américaine est assumée: *Fortier* travailla à Washington. *Fortier* fait évoluer le *téléroman* sur deux fronts. D'une part, *Fortier* prolonge *Omertà* en amenant la fiction télévisuelle nationale jusqu'à l'orée de l'expressivité. Pour y parvenir, elle a recours à la même stratégie: le silence. Cette fois, il ne s'agit pas de la loi du milieu, mais de celle du refoulé. Les criminels étant habités par des chimères obsédantes, le silence résulte des névroses ou des mobiles. Il n'est pas freiné de l'extérieur, mais retenu de l'intérieur. Le rouage narratif est du coup une mine d'or pour laisser les images parler d'elles-mêmes, d'autant plus que, sans son, elles n'en sont que plus mystérieuses, opaques et réflexives. La stratégie vaut dans les deux sens: cela certes est vrai des psychopathes périodiques qui se succèdent lors des saisons, mais aussi de *Fortier* elle-même, qui est habitée par des démons intérieurs et s'avère souvent sans mots. La *téléserie* peut ainsi s'adonner doublement à des envolées visuelles justifiées par le récit.

### **Le téléromanesque de Fabienne Larouche : œuvre ?**

Le téléromanesque est souvent écrit par des gens de lettres. Pour exemples, *Sous le signe du lion* (SRC 1961) est rédigé par Françoise Loranger, une dramaturge connue, *Race de monde* (SRC 1978-1981) est écrit par Victor-Lévy Beaulieu, un romancier prolifique, et *Le Cœur découvert* (SRC 2003) est adapté par son auteur Michel Tremblay, un écrivain renommé. De son côté, Fabienne Larouche écrit des textes téléromanesques. Cela dit, l'ampleur de son œuvre force l'attention. En plus de participer aux *téléseries* de Réjean Tremblay, en tant que co-auteure de 1988 à 1997, elle rédige les textes des *téléseries* *Fortier* (TVA 1999-2004), *Music-Hall* (SRC 2002-2003), *Un homme mort* (TVA 2006) et *Trauma* (SRC 2010-...). En plus, parallèlement, elle écrit le téléroman quotidien *Virginie* (SRC 1996-2010) et fait de même actuellement avec *30 Vies* (SRC 2011-...). L'ensemble forme une saga téléromanesque d'importance. Par exemple, *Virginie* cumule 1740 épisodes sur 14 ans, pour un total de plus de 700 heures ou 350 longs-métrages. Le lecteur a bien lu. Évidemment, l'auteure écrit en solo des dialogues en abondance. Néanmoins, force est d'admettre que le résultat confine à la fresque romanesque, pour ne pas dire à la condition humaine balzacienne, en ce cas québécoise et contemporaine. L'auteure donne à entendre la parole nationale en activités et donne à apprécier des personnages confrontés aux tensions sociopolitiques qui animent le débat public national. En cela, elle brosse un portrait de société qui prolonge, pour le petit écran national, le travail des feuilletonistes du XIXe siècle, qui sont souvent devenus, on le sait, des romanciers figurant au panthéon. Façonner l'imaginaire collectif en creusant le sillon du populaire et du sériel ne donne lieu, semble-t-il, à une reconnaissance que tardivement. D'autant plus lorsqu'il s'agit de télé...

***Virginie / Fortier***

Fabienne Larouche connaît bien les différences entre le *téléroman* et la *téléserie*. Pour les circonscrire avec précision, déclinons les distinctions entre les deux fictions télévisuelles.

*Virginie* (SRC 1996-2010) a un titre qui relève du privé: c'est le prénom du personnage. *Fortier* (TVA 1999-2004) porte un titre qui relève du public: c'est le nom du personnage.

*Virginie*, une enseignante, a des problèmes d'amour, une famille, des amis, même ses compagnons de travail font partie de son entourage. *Fortier*, une psychologue affectée à une escouade spécialisée, est seule, possède un passé secret, une vie intime qui se résume à parler à un chien, et des compagnons de travail qui la considèrent comme un être à part.

*Virginie* est attachante, prête à porter secours et donner des conseils. *Fortier* est renfrognée, malhabile et tarde à résoudre les énigmes. *Virginie* travaille dans une école, une des missions sociales de l'État. *Fortier* travaille comme psychologue pour la police, une des missions politiques de l'État. *Virginie*, c'est le jour et la vie ; *Fortier*, c'est la nuit et la mort (des autres). En outre, *Virginie* est un *téléroman* enregistré en studio qui adhère à la mentalité européenne, pour qui la vie personnelle et familiale est une valeur à chérir, et qui porte intérêt aux dialogues. *Fortier* est une *téléserie* filmée en locations qui adhère à la mentalité nord-américaine, au sens où le travail et l'individualisme sont les clés de la société, et qui porte attention aux images. Enfin, *Virginie* est une fiction *sériale*, diffusée sur la chaîne publique SRC, en début de soirée (19h), au moment où la *télé-audition* est privilégiée dans la maisonnée. *Fortier* est une fiction *sérielle*, composée de récits bouclés à tous les deux ou trois épisodes, diffusée sur la chaîne privée TVA, en fin de soirée (21h), au moment où la *télé-vision* dessine son territoire dans les maisons, sous l'effet du numérique.

D'autre part, *Fortier* met en valeur la parole nationale dans un cadre américain lissé par le découpage et le tournage. La *téléserie* s'appuie à l'*oralité populaire québécoise*, pour parler comme Mathilde Dagnat (2006), présente dans le *téléromanescque* depuis le début. La *parlure* y est repérable par l'accent, la syntaxe et le lexique au point de donner lieu à doublage en français, lorsque diffusée à la Télévision de Monte-Carlo. La *téléserie* s'avère un cas de figure à cet égard qui mérite l'attention. Lors de la 3<sup>e</sup> saison, les épisodes 22 et 23 sont l'objet de bonus sur le DVD, qui sont utiles à la recherche savante: les pistes sonores doublées par les comédiens, en anglais pour le Canada et en français pour la France, sont offertes. Les acteurs nationaux s'y montrent rompus à l'art de simuler les voix de l'Autre. Dans la langue de Shakespeare, tout coule de source, de même que dans celle de Molière. Cela dit, *Fortier* est une fiction télévisuelle québécoise dont l'oralité est celle de Tremblay. L'étude des trois oralités permet par conséquent de se convaincre que le public québécois *écoute sa télé* ou encore *s'entend parler* tel qu'il le fait au quotidien. Elle donne à saisir que le vernaculaire n'est pas le langage abâtardi nommée *joual* par des esprits élitistes, sorte d'énième avatar de la problématique de la *méchante langue* (Bouchard 2012), mais relève plutôt de la *diglossie* (Gauvin 2007). Le *français-québécois* n'est ni langue, ni dialecte. C'est une variante orale nationale, dont l'écart au centre qu'est le français écrit varie selon les classes sociales et les régions, tout en demeurant sensible, quelles qu'en soient les modalités. Ce sont ces différents registres que la télévision québécoise donne à *entendre*, notamment dans le *téléromanescque*. On *écoute* la télé, ici, en effet, pour se reconnaître<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> Les extraits 101a, 101b et 101c offerts en bonus sur la clé USB reproduisent autant de bandes sonores distinctes d'une même séquence de l'épisode 22. Le chiffre 101 revêt sans doute un symbolisme identitaire.

*Fortier* complétant *Omertà, la loi du silence*, comme *Scoop* et *Blanche* en ce qui concerne les binômes précédents, retenons deux épisodes dans le rapport d'inversion symétrique connu: le dernier épisode de la première saison et le premier épisode de la dernière. Centrons l'intérêt sur l'épisode final du premier volet de la tétralogie (04-00). D'emblée, le générique poursuit le travail graphique amorcé par *Omertà* et se prolonge sur la scène suivante, comme *Omertà* encore une fois, ce qui surligne la filiation. La caméra mobile arpente l'espace d'un hôpital, passe d'un personnage à autre, et entre dans la chambre d'une patiente, qui souffre bientôt d'un accès de colère. La séquence se distingue par son mutisme et par l'autonomie du regard qu'elle offre (**Extrait 53a**). La scène suivante dévoile que ce qui précède s'avère un dispositif de séduction. Elle met en effet en présence plusieurs personnages affairés, qui discutent autour d'une table, ce qui contraint la mise en scène à offrir de champs et contrechamps répétitifs, dont la succession est modulée par la parole à faire voir (**Extrait 53b**). Une scène en extérieurs confirme que les élans visuels sont freinés par le dialogue. Débutant par un mouvement des personnages et de la caméra, assorti d'amorces filées à l'avant-plan, la mise en scène s'immobilise comme les actants, lorsqu'il s'agit de donner à voir les voix. Cela dit, notons que si les prises de vue sont alors redondantes, la parole nationale se présente sous la forme du vernaculaire sans tracasseries. (**Extrait 54a**). La finale de l'épisode et de la saison renverse les poids entre l'oralité et la visualité, dans ce qui semble être une joute de souque à la corde continue entre les polarités esthétiques, dont le premier degré a le secret, pour plus d'intérêt. Amorcée par un échange où se mêle l'exaspération et la douleur, elle se termine sur un claquement de porte, suivi d'un dialogue clairement mutique, duratif et allongé par une image gelée (**Extrait 54b**).

Envisageons le premier épisode du cinquième volet de la tétralogie (02-04). De façon inattendue, le générique se présente sous la forme d'un retour à des images à venir lisibles. Concédonsons que cela relève sans doute de l'ambivalence intrinsèque du premier degré. La première séquence donne à entendre la voix *over* de la protagoniste qui réfléchit à sa condition en écrivant, comme une narratrice, alors que la mise en scène donne à voir des prises de vue descriptives aux cadres approximatifs, malgré la déliaison audiovisuelle et l'évolution **(Extrait 55a)**. La séquence suivante renverse les attentes : elle comporte la seconde partie du générique et donne lieu à une caméra mobile qui découvre, dans le sens opposé de la lecture occidentale, de policiers de l'escouade scientifique occupés à déterrer un cadavre **(Extrait 55b)**. La dualité esthétique propre au premier degré se manifeste ici aussi, cette fois par le biais d'une visualité, qui transite sans avertir du terne au dynamique. La séquence suivante déjoue aussi les attentes : elle continue le générique sur des images d'église, de mariage d'un membre de l'équipe et des photos de circonstances. Par raccord sur un flash de photographe, nous sommes rendus à un palais de justice, puis de nouveau, à la séquence d'ouverture, où une série de champs et de contrechamps redondants centrés sur le dialogue amorce une pléiade de scènes dialoguées où les plans rapprochés se répètent. Au centre de l'épisode, parce qu'une personne interrogée par l'équipe s'exprime de façon opaque, entre des silences, la mise en scène offre de nouveau une visualité dynamique. Dans une maison vide, les prises de vue variées selon les distances, les angles et la position se succèdent, jusqu'à la découverte de gouttes de sang tombant du plafond **(Extrait 56a)**. Plus loin, Fortier soliloque en raison du mutisme de l'homme interrogé. Celui-ci l'étouffe. Les deux voix étant fermées, la visualité devient fiévreuse, puis ralentie **(Extrait 56b)**.

Au terme du deuxième parcours heuristique, les résultats sont également multiples. Ils tendent à démontrer que la fiction télévisuelle québécoise de la période qui s'étend de 1986 à 2004, soit de *Lance et compte* à *Fortier*, relève bien d'une expression au premier degré. La *téléserie* pondère la *parlure* avec des images soignées de plus en plus significantes. Elle prend la forme d'un équilibre instable, toujours fluctuant, tissé de mouvements vers l'avant et vers l'arrière continus entre l'oralité et la visualité. Pourquoi déjà, au fait ? Pour le saisir avec netteté en synthèse, revoyons les tenants et les aboutissants de la *téléserie*. Procédons de l'épistémologie à l'historiographie. Cela nous permettra de s'expliquer incidemment l'apport de la *téléserie* au cinéma national.

D'abord, la *téléserie* est une fiction qui évolue et un cas sans doute exemplaire de *télé-dualité* en raison du dispositif qui s'implante alors dans les maisons. À ce moment, le câble et le satellite, d'une part, et la télécommande, d'autre part, modifient les pratiques de la machine-émettrice et du public-récepteur. Sans affecter les dispositifs, les avancées technologiques affectent les *dispositions* comme on a dit en première partie. Sous l'effet d'une multiplication des chaînes, exacerbée par une dérèglementation et une privatisation tout azimuts, amorcées au début des années quatre-vingt au Canada aussi, le paysage audiovisuel mue, la concurrence s'avive et les publics *zappent*, avant plus tard de *zipper*. Du coup, le *téléromanescque* n'a plus d'autre choix que de se transformer significativement. Pour y parvenir, il sort des studios, adopte les conditions de production du cinéma et, dans la foulée, adapte les formules éprouvées du domaine, soit celles des médias de Hollywood. Le portrait n'est cependant pas sombre, parce que le premier degré s'avère ambivalent.

Ensuite, le premier degré constitue, on l'a dit, une posture cognitive. Celle-ci implique dans l'apprentissage un niveau de complexité supérieur au degré zéro. Il s'agit moins d'un pas de plus, que d'un saut qualitatif. Il faut alors analyser et interpréter les éléments pour les relier. On pense au *découpage technique*, qui comme la locution l'indique, consiste à défaire pour mieux refaire. En cinéma, la posture se déploie lors de la période classique, alors que les cinéastes doivent se familiariser avec les règles du langage, de façon à faire de multiples parties, un tout. En raison du gain d'effet de réel qu'apporte la représentation sur la reproduction, les artisans narrent alors dans le cadre de mises en scène conventionnelles, qui facilitent la lecture et la compréhension. À terme, le processus devient une norme, faite de procédures et d'interdits, langagiers comme sociaux, qui visent à concilier les contraires, notamment le besoin d'expression des artisans et le désir d'identification des publics. Le *téléromanesque* nouveau genre qu'est la *téléserie* n'est pas différent. La *téléserie* ménage la chèvre et le chou. D'une part, suivant les règles du cinéma classique, elle découpe la scène en plans interdépendants; d'autre part, selon la tradition télévisuelle, elle *montre* la parole. Dans la foulée, elle associe l'oralité et la visualité par le biais de diverses combinaisons. Tantôt, l'oralité prévaut en intérieurs et la visualité prédomine en extérieurs comme *Omertà* l'a montré, tantôt c'est l'inverse comme *Blanche* l'a démontré. Tantôt, les élans de la visualité sont stoppés par l'oralité comme *Lance et compte* l'a affirmé et *Fortier* l'a confirmé. Tantôt, les limites imposées par l'oralité sont dépassées comme *Les Filles de Caleb* l'a montré, tantôt les potentialités de la visualité sont éclaircies comme *Scoop* l'a démontré. En tous états, le va-et-vient entre les deux polarités esthétiques est constant, parce que le premier degré est toujours à redéfinir les modalités de sa dualité intrinsèque.



Enfin, puisque la *téléserie* s'étend sur trois décennies, et se déploie en trois vagues, un aspect supplémentaire explique son ambivalence intrinsèque. Avec *Lance et compte* et *Scoop*, la téléserie offre une forme à l'américaine et un propos étatsunien. L'adéquation du fond et de la forme est alors forte et en accord avec la dimension nord-américaine de la mentalité québécoise. Cette première vague est le moment introductif de la phase transitoire du *téléromanescque*, empreint d'enthousiasme et de maladresses, mais également porteur de la dualité entre oralité et visualité qui caractérise le premier degré. Elle inquiète en raison de l'américanisation que la mutation présente, mais correspond à un mimétisme passager. Avec *Les Filles de Caleb* et *Blanche*, la téléserie ramène ainsi le propos vers le passé sous une forme académique. Plus qu'une forme neuve pour le *téléroman*, la deuxième vague représente un tour de piste classique et mélancolique, une version idéale. Elle constitue le développement de la phase transitoire du *téléromanescque*, où le phénix se confond avec le chant du cygne. Quant à la troisième vague, nous avons déjà dit qu'il aurait été préférable d'envisager *Jasmine*, *2 frères* et *Tabou* pour mettre en relief que la *téléserie sociétale* forme une riposte de gauche à l'inclinaison de la première vague à droite, mais, répétons-le, ses *artefacts* demeurent inaccessibles, encore plus de dix ans plus tard. Il a donc fallu considérer le diptyque *Omertà* et *Fortier* pour ainsi dire en remplacement. Néanmoins, celui-ci n'est pas sans intérêt, puisqu'il permet de lever le voile sur l'apport de la *téléserie* à l'aventure *téléromanescque*. D'une part, le vernaculaire s'y exprime naturellement, même dans un univers étranger, codé et actuel, tout à fait éloigné du passéisme et du folklorisme. D'autre part, la visualité donne à apprécier des élans expressifs, qui pointent une mutation.

### **La téléserie et la grande séduction du cinéma québécois**

Alors que le *cinéma québécois du Québec libre* (1963-1980) participe à l'évolution du cinéma, au point où des chercheurs considèrent qu'il forme une *grande «école» esthétique* (Hennebelle et al 1990) ou lui réserve un chapitre dans *l'Histoire du cinéma* (Prédal 1994), au Québec, pendant ce temps, ce cinéma est *à la recherche de son public* (Major 1982). Bien sûr, par la suite *Le déclin de l'Empire américain* (Denys Arcand 1986) et *Un zoo, la nuit* (Jean-Claude Lauzon 1987) ouvrent la *Quinzaine des réalisateurs* à Cannes, mais ce sont des étoiles filantes. Il faut attendre 2003 pour que les plaques tectoniques bougent et que les mentalités changent. Durant l'année, *Les Invasions Barbares* (Denys Arcand 2003) suscite l'intérêt à Cannes et la fièvre au Québec, *La Grande séduction* (Jean-François Pouliot 2003) donne un coup au cœur, et *Gaz Bar Blues* (Louis Bélanger 2003) arrache les derniers lambeaux des préjugés. Depuis, on apprécie le cinéma national pour ce qu'il offre. La période transitoire du cinéma québécois, sorte de *no man's land* entre le déni de soi et le retour à soi, s'étire par conséquent de 1986 à 2003. Les dates charnières de l'aventure du cinéma convergent avec celles de la traversée *téléromanesque*. Entre le cinéma québécois mal-aimé et le cinéma québécois qui suscite la fierté, la *téléserie* semble s'insérer comme un terme médiateur, qui opère une suture audiovisuelle et culturelle. Elle prouve alors que l'écran québécois peut accueillir des alter-égos fictionnels, qui parlent, agissent et pensent le monde comme soi, dans des univers d'hier ou d'aujourd'hui, *américanisé*, passéiste ou gauchisant, et que, loin de s'en formaliser, le public peut s'en féliciter. Par un jeu de tiroirs et de miroirs, la *téléserie* semble être la forme transitionnelle entre le petit et le grand écran. Sa dualité intrinsèque est peut-être aussi *inter-médiale*.

## Chapitre 7 : Trilogie épistémique<sup>176</sup>

Le premier degré d'expression est ambivalent, ce qui nourrit son foisonnement. Il tire du fait qu'il oscille entre les deux polarités, une dualité qui fait sa popularité et sa pérennité. Pour le dire autrement, il constitue ainsi souvent la définition du média pour beaucoup, la partie duelle et consensuelle faisant figure du tout, au détriment du degré zéro qui précède et du second degré qui succède. Pour un large public, le cinéma en général se résume ainsi souvent au cinéma de fiction narratif classique, pour ne pas dire au cinéma de Hollywood. S'agissant de la fiction télévisuelle québécoise, la *téléserie* possède en miroir les traits fondamentaux pour durer longtemps et marquer les mémoires, d'autant qu'elle se présente sous la forme de trois vagues successives en autant de décennies. Pourtant, elle semble être une forme intermédiaire, au point où le téléroman perdure et persiste dans les mémoires. Cela s'explique sans doute par la force *attractionnelle* de la *parlure* dans le téléroman. Mais, pour autant, l'idée n'épuise pas le sens. La dualité intrinsèque du premier degré ne s'actualise pas alors que de façon pour ainsi dire horizontale au sein même de la *téléserie*. Elle se manifeste aussi de façon verticale durant la période par le fait qu'un tremblement de terre parallèle attire l'attention et redouble la couche de sens. Ce tremblement, parce qu'il donne lieu à trois fortes secousses, qui se suivent à la queue leu leu pendant dix ans de 1993 à 2003, compose une trilogie exemplaire dont l'effet pondère celui de la *téléserie*. Celle-là est à celle-ci, ce que le *yang* est au *yin*. En clair, alors que la *téléserie* importe le cinéma à l'américaine à la télé québécoise, la trilogie épistémique adapte le cinéma à l'européenne, ravivant ainsi les deux *têtes à Papineau* pour un surplus d'ambivalence.

---

<sup>176</sup> Nous retenons la locution *trilogie épistémique* pour bien signaler qu'il s'agit d'une trilogie non pas réelle, conçue par les artisans, mais intellectuelle, formée pour la thèse, en raison de la forte cohérence qui se dégage des trois fictions télévisuelles qui la composent ainsi qu'en raison du rôle déterminant, de l'ordre de la rupture épistémique, qu'elle revêt dans l'aventure *téléromanesque*. Nous remercions le directeur pour la proposition.

La *series* états-unienne connaît, elle aussi, à la même époque un triple tremblement de terre. Ces trois secousses ont un épïcêtre, qui se démarque des chaînes généralistes que sont ABC, CBS ou NBC: il s'agit la chaîne à péage HBO<sup>177</sup>. Celle-ci n'est pas tenue de vendre du temps d'écoute aux publicitaires ; elle profite de redevances mensuelles, qui résultent de l'abonnement des téléspectateurs. Elle peut ainsi se tenir éloignée des prérogatives des annonceurs, qui pourraient s'offusquer de certains propos, comme de la dictature des cotes d'écoute, qui exige la popularité pour survivre. Du coup, elle peut affronter les trois tabous des *networks*: *Sex, Violence and Profanity*<sup>178</sup>. Plus précisément, les trois *series* débutant par la lettre *S* de la chaîne HBO du tournant du nouveau millénaire ciblent chacune un aspect de la tripartition polémique, soit dans l'ordre: *Sex in The City* (HBO 1998-2004)<sup>179</sup>, *The Sopranos* (HBO 1999-2007) et *Six Feet Under* (HBO 2001-2005). Ces trois *series* modifient de façon décisive le paysage télévisuel américain. Avant, la réalisation se met au service des récits pour favoriser la reconnaissance ; après, elle réfléchit sa présence pour susciter l'appréciation. Par exemple, avant le triple mouvement des plaques télévisuelles, le *cop show* est centré sur la thématique et le dialogue, comme dans *Homicide* (NBC 1993-1999) ; après, il prend le relief de *CSI* (CBS 2000-...), une *series* où le visuel confère de l'identité à la fiction, au point où le concept, comme le note David Buxton (2010, p. 67) est décliné en trois variations chromatiques: *CSI* (CBS 2000-...) possède une dominante bleu-vert, *CSI Miami* (CBS 2002-2012), orangée, et *CSI New York* (CBS 2004-...), bleu-gris.

---

<sup>177</sup> ABC (American Broadcasting Company) ; CBS (Columbia Broadcasting System) ; NBC (National Broadcasting Company) ; HBO (Home Box-Office).

<sup>178</sup> Lire à cet égard, l'étude du *Parents Television Council* : «PTC Study : Violence, Sex and Profanity Overwhelm TV's Family Hour». Voir le site <http://www.mrc.org/node/27687> [page consultée le 31-01-2013].

<sup>179</sup> Parce que la réflexion porte ici sur les chaînes de télévision, le protocole est adapté en conséquence.

Considérons une seconde analogie pour saisir les tenants et aboutissants de la trilogie épistémique. Autour du milieu du siècle dernier, trois films ont bouleversé l'échiquier mondial du cinéma : *Les 400 coups* (François Truffaut 1959), *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais 1959) et *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard 1960). Ces trois films, présentés sur une année (les deux premiers sont projetés officiellement à Cannes en mai 1959, le troisième à Berlin en juin 1960), bousculent le cinéma établi depuis l'avènement du parlant, trente ans plus tôt. Ils amorcent une révolution esthétique, la *Nouvelle vague*, qui a valeur de rupture épistémologique. Il y a en effet le cinéma avant le courant charnière et celui venu après. Dans les maisons d'enseignement supérieur, il n'est d'ailleurs pas rare que l'histoire du cinéma soit divisée en deux cours: un premier, qui se termine avant l'irruption de la Nouvelle vague ; un second, qui débute avec son avènement. Comment s'expliquer l'effet tellurique créé par l'école esthétique ? Pour l'essentiel, en convenant qu'auparavant, les cinéastes se félicitent de raconter une histoire en images et en sons avec réalisme, de façon classique. En fait, ils s'en suffisent, parce que le premier degré leur permet d'offrir un cinéma d'*une certaine qualité*, comme l'a dit François Truffaut. Après, en revanche, rien n'est aussi simple. Il leur faut imprimer la subjectivité dans le matériau, susciter la réflexivité et affirmer son *auteurielité*. Il ne faut pas hésiter à déconstruire, pour reconstruire. C'est à ce prix qu'un film est *moderne* et qu'il se qualifie de *film d'Auteur*, même si son réalisateur n'en a pas écrit le scénario. La mise en scène offre une vision du monde, sous la forme d'un regard interprétatif qui s'interpose entre le réel et le public et qui impose son point de vue, comme un prisme déformant, dont le caractère créateur séduit.

La trilogie épistémique a un impact similaire dans le *téléromanescque*. Elle forme une *Nouvelle vague* à elle seule. Elle s'étend sur dix ans de 1993 à 2003 par le biais de trois fictions télévisuelles qui se suivent à la queue leu leu à la même case horaire de la SRC, le lundi à 19h30. Puisque les trois secousses s'étirent sur dix ans et qu'elles constituent des objets qui hissent le *téléromanescque* à des sommets inégalés, elles infléchissent le parcours de la fiction télévisuelle québécoise de façon décisive. Le premier coup de semonce advient à l'automne 1993: *La Petite vie* débarque à la télé<sup>180</sup>. Les cotes d'écoute sont historiques. Le deuxième coup tonne à l'automne 1997: *Une gars, une fille* apparaît au petit écran. Son format est adapté dans plus de vingt pays et obtient la *Nymphe d'Or du meilleur format scénarisé* au Festival de Télévision de Monte-Carlo. Le troisième tremblement survient en janvier 2001: *La Vie, la vie* fait irruption dans le média. La fiction télé rafle le *Prix de la meilleure réalisation* dès son avènement et elle remporte le *Prix de la meilleure réalisation*, du *Meilleur texte* et de la *Meilleure série dramatique* l'année suivante. Le reste, comme on dit, relève de l'Histoire. Considérons chacune de ces trois fictions télévisuelles audacieuses, qui vont faire accéder le *téléromanescque* à terme au second degré. Deux dernières remarques s'imposent avant d'entamer l'étude. D'une part, la *télesérie* a donné lieu à l'examen de trois binômes et s'est étendue sur trente pages environ dans la thèse. La trilogie épistémique, qui ne compte que trois objets, se déploie sur autant de pages. Cela traduit l'intérêt de son apport. D'autre part, l'esthétique évoluant le long de la période, les trois objets donneront lieu à des études d'extraits en escalier: un, deux et trois épisodes.

---

<sup>180</sup> Notons que le premier coup de tonnerre a lieu exactement quarante ans après *La Famille Plouffe*. Cela s'appelle sans doute un rendez-vous avec l'Histoire. Relevons que le seul ouvrage de référence sur la fiction télévisuelle québécoise proclame d'ailleurs le lien: *De La Famille Plouffe à La Petite vie* (Desaulnier 1996)

### ***La Petite vie (1993-1998)***

*La Petite vie* ouvre la trilogie épistémique. La fiction télévisuelle totalise 59 épisodes de 23 minutes (1993-1998) ainsi que trois épisodes hors-saisons de 60 ou 90 minutes (1999-2009), tous accessibles en DVD. Elle est écrite par Claude Meunier, mise en scène par Josée Fortier et réalisée par Pierre Séguin. Les deux derniers métiers sont distingués, parce que la metteuse en scène dirige la dramaturgie sur le plateau, alors que le réalisateur supervise l'enregistrement audiovisuel en régie. La réalisation prend ainsi, littéralement, une distance par rapport au degré zéro. Un épisode de la fiction télévisuelle franchit la barre des 4 millions de téléspectateurs<sup>181</sup>, soit près des deux tiers du public potentiel. En 2010, *La Petite vie* est sacrée par le public *Meilleure série des 25 dernières années de la télévision française du Canada*, preuve s'il en est que le public québécois lui demeure attaché. Le *téléroman* ubuesque prend le relais de sketches humoristiques de l'auteur, où celui-ci caricature *Terre humaine*, par les personnages typés à outrance et par la vacuité du propos. À la faveur de la migration médiatique, le référent s'enrichit. *La Petite vie* mime la matrice qu'est *La Famille Plouffe* avec malice. Dans une cuisine, où la porte est en fond de scène, et le téléphone accroché au mur de droite-cadre, une famille nombreuse, les Paré, composée d'un couple parental âgé et de quatre enfants adultes, qui n'habitent plus la maison, mais visitent leurs parents fréquemment, sont confrontés aux aléas de la vie contemporaine. La réalisation cible aussi un autre *téléroman*: le thème musical introductif reprend celui de *Rue des pignons* à l'envers. Cependant, là s'arrête la *trans-textualité téléromanesque*, parce que nous sommes en *Absurdistan*. «Les Paré sont des tarés», dit leur fille.

---

<sup>181</sup> Précisément 4 098 000 personnes pour l'épisode *Réjean reçoit* (20-03-1995) (Desaulniers 1996, p. 18)

La famille Paré vit dans un univers parallèle, aussi déjanté que disjoncté. *Pôpa*, le père, incarné par l'auteur-comédien, est préoccupé par les ordures ménagères et ses outils, et est occupé à dire ses quatre vérités à tous, sur le mode du soliloque et de la phrase assassine. *Môman*, son épouse, incarnée par un comédien sans chercher à cacher l'imposture, parle à sa dinde et montre à répétition autant de rancœur que son époux. Le couple couche dans un lit à la verticale, ce qui nous permet de les mieux voir, mais souligne aussi leur décalage par rapport au monde. Aux parents Paré qui font sourire, il faut ajouter leurs quatre enfants adultes qui font rire. Le quatuor hisse le clan au rang de la *dysfonctionnalité* systémique. Thérèse est la reine des inadaptés. Ses cheveux évoquent une extraterrestre, ses idées sont d'une naïveté consommée, et son obsession, une difficulté réitérée à s'intégrer au réel: elle est incapable de réussir le *pâté chinois*, un mets national reconnu pour sa simplicité. Son époux est son envers : autant Thérèse est crédule, autant Réjean ne cesse de mentir, au point de parler de lui à la troisième personne. Rénald, le frère de Thérèse, est son revers: sa sœur peut s'appuyer sur une certaine connivence avec sa mère ; lui n'a pas cette chance, c'est le petit canard boiteux et pingre de la famille, qui se fait rabrouer par tous, même *Môman*. Toujours excentrique, comme ses vêtements le dénoncent, il est l'opposé de son épouse, qui fait de la coordination, une lubie. Rénald essaie de se faire remarquer, Lison, sa compagne, vise à se fondre dans une harmonie de teintes et d'accessoires. Caro, la troisième enfant, est souvent habillée de noir et voit la vie ainsi, convaincue que tout est infortunes, complexes et syndromes. Elle a lu Freud et en a été traumatisée. Rod, le petit dernier, est souvent associé au blanc, vit en insouciant, quand il n'arrive pas comme un *survenant*. Pour boucler la boucle, il apporte son linge à laver dans un sac à ordures. Tel père Paré, tel fils taré.



*La Petite vie* n'est un monde insensé qu'à première vue. À l'examen, la famille se révèle d'une rare cohérence. Les membres sont complémentaires les uns des autres par le biais de leurs traits saugrenus. La farce est structurée en système sous l'égide d'un «grand écrivain» (Nevert 2000, p. 14). En plus du système de parenté mis en œuvre, la chercheure précitée scrute aussi le rapport à la langue instauré par l'auteur. Son argumentaire est lumineux. Elle fait valoir que l'originalité de *La Petite vie* tient aussi à un rapport à la langue, d'autant plus aigüe qu'il atteint aux «entrailles d'un peuple». Sous la direction de l'auteur, les membres de la famille Paré, loin de tourner leur langue sept fois avant de parler, ne la tournent qu'une fois ou bien cent fois. En découlent jeux de mots, calembours, erreurs de langage ou expressions insensées répétées, qui font rire, parce qu'ils détonnent et *raisonnent*. Ajoutons que *La Petite vie* fait de la langue son centre pour deux raisons. D'une part, la fiction télévisuelle fait la part belle aux paroles, parce que, le *téléroman* a recours, comme on l'a vu, à l'oralité comme véhicule privilégié du sens. Elle constitue un cas de *télé-orale* où la joute verbale est pratiquée avec *maestria*<sup>182</sup>. D'autre part, cette fiction télévisuelle met la langue parlée sous les feux de la rampe, parce que, faut-il le surligner, elle constitue le véhicule identitaire de la société: la parlure des Gaulois d'Amérique, le *français-qubécois*, les distingue des voisins comme des cousins. Faire du rapport à la langue un jeu infernal fondé sur le malaise ou si l'on veut sur les *maux d'esprit* relève en amont d'une pensée sagace et élève en aval cette fiction télévisuelle nationale au rang d'icône identitaire.

---

<sup>182</sup> L'auteur avoue privilégier la télé pour la raison : «C'est un médium qui me convient parfaitement parce que j'aime ça faire parler le monde. J'aime quand ça jase et la télé permet de le faire!» (Tremblay 2002)

L'auteur l'a avoué: «*La Petite Vie*, c'est un peu les Plouffe... sur l'acide» (Tremblay 2002). Il aurait pu aussi dire: *La Petite vie*, c'est beaucoup *La Famille Plouffe... À bout de souffle*, puisqu'il y a dans ce *téléroman* un dynamitage en règle des conventions semblable à celui pratiqué par Jean-Luc Godard avec son film phare. Précisons. *La Petite vie* est enregistrée devant public, en studio, via quelques caméras, et diffusée en son état. C'est du théâtre (de variétés) filmé, comme le *téléroman* (comique) qui lui sert de référent. Mais, c'est aussi plus que cela : une autoréflexivité d'autant plus difficile à mésestimer que le générique la réitère à chaque épisode. Après avoir été présentés un à un, les Paré cessent leurs diverses activités sans parler pour *regarder* la télé installée... sur le capot de l'auto. La fiction télé peut débiter. Le titre apparaît sur fond de rideaux... de cuisine. Nous sommes face à une mise en abyme répétée à chaque épisode et relayée souvent en cours de fiction lorsque les Paré ont la tête tournée vers la télé. Eux nous font alors face, alors qu'elle nous fait dos. Celle-ci prend la forme à raison d'une télé des années cinquante avec ses oreilles de lapin. Mais, c'est aussi une télé dans la télé, ostensiblement située en avant-plan pour obstruer le champ ; c'est le miroir dans le miroir, qui réfléchit. La stratégie énonciatrice est limpide : afin que la forme soit considérée en tant que telle, il faut forcer le regard vers la machine-émettrice. Les Paré *regardent* la télé, pour nous signifier que nous sommes bien à la télé. De la sorte, *La Petite vie* en réfléchissant le *téléroman* dans son miroir signale sa mort et la signe. Il y a de la destruction des codes dans cet univers parallèle, qui est un miroir cassé du nôtre et du sien. Il y a certes du Ionesco chez Claude Meunier, mais il y a aussi du Godard, celui du sadisme créatif, qui consiste à briser les règles, pour bien montrer qu'elles en sont et affirmer qu'il serait temps de faire autrement, de délaisser le *téléroman*.

*La Petite vie* procédant le long de son parcours à l'identique du point de vue esthétique, examinons le dixième épisode de la deuxième saison, soit l'épisode charnière entre les vingt-neuf qui précèdent et les vingt-neuf qui suivent, intitulé *Tous pour un*, dont le titre forme un foyer intertextuel, puisqu'il évoque tout à la fois le roman-feuilleton de Dumas, la solidarité entre personnages, qu'un jeu télévisé de la SRC, *Tous pour un* (1963-2011). Le générique a déjà été l'objet de remarques à l'égard de son autoréflexivité<sup>183</sup> (**Extrait 57a**). Considérons deux séquences. D'une part, la première scène en studio, après avoir donné lieu à un recadrage, rappelle les procédés connus du degré zéro (mise en scène à l'italienne, prises de vue redondantes, cadrages approximatifs, rythme dicté par les réparties, sourire des comédiens qui trahit la continuité, éclairage abondant qui crée des ombres), auxquels il faut ajouter les rires en studio<sup>184</sup> (**Extrait 57b**). D'autre part, plus loin dans l'épisode, alors que *Pôpa* et *Môman* sont assis devant la télé, pour encourager leur fils Raynald, Lison, sa compagne, fait irruption et se réfugie dans les toilettes pour prolonger la tromperie en cachette. La scène donne alors à voir le 4<sup>e</sup> mur, devant lequel le téléviseur vieillot diffuse l'émission comme pour surligner le caractère daté de l'esthétique. Le moment donne à entendre que les personnages disent bien *écouter* la télé (Lison l'affirme, Môman le répète) et donne à apprécier que la *télé-orale* est liée à la monstration d'une performance scénique et au dispositif interlocutoire (regard à la caméra et interpellation orale). La production de sens transite par le corps et la voix du comédien, qui cabotine sans frein. (**Extrait 58**)<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> Dans les circonstances particulières de l'épisode, il y a une mise en abyme supplémentaire : les Paré dans l'auto, sur film, regardent des Parés dans leur cuisine, sur vidéo, qui regardent des Parés en studio, sur trame.

<sup>184</sup> Ces rires suscitent ici aussi bien l'avancée vers la performance scénique que le recul face à sa théâtralité.

<sup>185</sup> Puisque la fiction télé fait l'objet d'un ouvrage savant (Nevert 2000), et que nous estimons nécessaire d'étudier trois épisodes de *La Vie, la vie*, nous n'examinons ici qu'un épisode. Ainsi, le total est conforme.

***Un gars, une fille (1997-2003)***

*Un gars, une fille* prolonge la trilogie épistémique et en constitue le développement. Si le *téléroman* comique de Claude Meunier feint d'être une fiction insensée pour mieux être du théâtre réflexif, et dynamite les repères d'hier pour mieux obliger les artisans demain à faire les choses autrement, la comédie de Guy A. Lepage amène le *téléromanesque* un pas plus loin. La fiction télévisuelle poursuit la révolution. La petite histoire d'*Un gars, une fille* est bien documentée. Guy A. Lepage l'avoue : l'objet origine de sketches sur le couple écrits dans le cadre du *talk-show* qu'il anime, *Besoin d'amour*, tôt retiré des ondes.

Je me suis amusé à mettre bout à bout des scènes que je n'avais pas utilisées pour le montage de cette émission. Elles n'avaient aucun lien les unes avec les autres, mais je me suis rendu compte qu'en laissant un espace entre elles, elles se suffisaient. Le concept *Un gars, une fille* était né.<sup>186</sup>

Avec *Un gars, une fille* le *téléromanesque* entre de plain-pied dans la répétition-variation. Celle-ci, qui opère de façon systémique chez Claude Meunier, fonctionne de façon explicite chez Guy A. Lepage. *Un gars, une fille* s'édifie en effet à partir de séquences autonomes qui s'agglomèrent en fonction de thèmes, qui eux-mêmes s'additionnent pour former des ensembles, qui se suivent, se contredisent et se nuancent. La fiction télévisuelle est conçue sur le mode de la sérialité, de la plus petite unité à la plus grande. À ce titre, son mode de structuration basé sur la séquence audiovisuelle autarcique, itérative, qui défile en boucle, avec ses petites variations qui font sens, et qui font mouche, quand elles ne touchent pas, préfigurent la télévision du nouveau millénaire: la télévision en capsules, la *websérie*.

---

<sup>186</sup> <http://www.radio-canada.ca/television/ungarsunefille/>

*Un gars, une fille* est une fiction télévisuelle écrite par Sylvie Bouchard, Steve Gallucio, Pascal Lavoie, Sylvie Léonard et Guy A. Lepage<sup>187</sup>, et réalisée par Guy A. Lepage et Sylvain Roy<sup>188</sup>. Elle cumule 130 épisodes de 26 minutes, auxquels il faut ajouter un *making of* de 90 minutes, tous accessibles en DVD. Ces épisodes sont diffusés durant sept saisons (1997-2003) et sont l'objet en 2003-2004 de remontages pour un dernier salut sous la forme de 28 assemblages thématiques. Depuis sa création, la fiction télévisuelle québécoise est adaptée dans vingt pays et territoires<sup>189</sup> <sup>190</sup>. Elle vaut à ses principaux créateurs des *Gémeaux immortels* pour avoir remporté cinq années un prix dans la même catégorie<sup>191</sup>. Dire qu'*Un gars, une fille* est un *success story* est un euphémisme.

---

<sup>187</sup> Nous retenons les noms de ceux qui ont reçu le *Gémeau immortel* en 2003 pour le *Meilleur texte*. Néanmoins, le site du producteur *Avanti Ciné vidéo* compte pas moins de 93 scripteurs sous l'intitulé *Auteurs*. Nous les énumérons tels qu'ils apparaissent sur le site du producteur, dans l'ordre de prénom qu'il retient: Alexandra Lamy, André Ducharme, André Robitaille, Andrée Lamarre, Andrée Sabourin, Armelle Lesniak, Arnaud Mugler, B. Nguyen, Benny Malapa, Benoit Leduc, Bruno Landry, Catherine Lapointe, Chantal Cadieux, Chantal Francke, Charles Gaudreau, Christian Tétreault, Christian Théberge, Chritiane Vien, Christophe Charuel, Claude Landry, Claude Legault, Claude Meunier, Daniel Thibault, Élyse Marquis, Émile Gaudreault, Fannie B. Dulude, France Parent, Frédérique S. Côté, Gaël Betts, Geneviève Lapointe, Gérald Sibleas, Ginette Dagenais, Guillaume Vigneault, Henri de Lorme, Isabelle Gaumont, Jacques Davitz, Jean Dell, Jean Dujardin, Jean Pelletier, Jean-François Baril, Jean-François Chicoine, Jean-François Léger, Jean-François Mercier, Jean-François Paradis, Jean-Philippe Gaillard, Laurent Thiphaine, Line Arseneault, Louis Morissette, Louise Richer, Louise Trépanier, M.P. Sanson, Marc Robitaille, Marie-Claude Auger, Marie-France Bazzo, Marie-France Landry, Marie-Frédérique Laberge-Milot, Martin Doyon, Martin Perizzolo, Martin Petit, Mathieu Dubois-Patenôtre, Michel Doriez, Nat Champagne, Nathalie Breuer, Nicolas Lemay, O. Laneurie, Pascal Lavoie, Pascal Serieis, Patrick Lowe, Philippe Daoust, Pierre Meunier, Pierre Verville, Pierre-Michel Tremblay, Pierre-Yves Bernard, Rémi Bellerive, Rémi Vellerive, Roger Léger, Ruth Arseneault, Sophie Kerbellec, Stéphan Dubé, Stéphane Matte, Stéphanie Vasseur, Steve Gallucio, Suzann Méthot, Sylvain Larocque, Sylvain Roy, Sylvie Bouchard, Sylvie Lavigne, Sylvie Léonard, Sylvie Perez, Tommy Bennwick, Valérie Kadima, Witold Tremski, Yves Taschereau et Zoomba

<sup>188</sup> Nous retenons les noms de ceux qui ont reçu le *Gémeau immortel* en 2003 pour la *Meilleure réalisation*. Le site Internet du producteur *Avanti Ciné vidéo* considère aussi un troisième réalisateur : Richard Hamel.

<sup>189</sup> Le site de la SRC relève vingt-et-un « Guy et Sylvie » soit le Québec et vingt autres pays ou territoires : l'Allemagne, la Belgique, la Bulgarie, le Canada (anglais), l'Espagne, la France, la Grèce, la Hongrie, la Pologne, Israël, l'Italie, la Lettonie, la Ligue des Pays Arabes, la Lituanie, le Mexique, les Pays-Bas, le Portugal, la Russie, la Suède et l'Ukraine.

<sup>190</sup> Une chercheuse (Lacroix 2004) compare la version originale québécoise et le remake français et relève des différences de tonalités et de mentalités entre les deux fictions télévisuelles. Nous y reviendrons plus loin.

<sup>191</sup> Les *Gémeaux immortels* sont remportés dans les catégories suivantes: Meilleure interprétation masculine. Meilleure interprétation féminine. Meilleur texte. Meilleure réalisation. Meilleure comédie de situation.

La fiction télévisuelle *Un gars, une fille* séduit, fascine, fait sourire, voire rire, au Québec, comme ailleurs<sup>192</sup>, parce qu'elle capte avec acuité l'état du couple occidental contemporain. Le *téléroman* comique renouvèle le plaisir de séquences en séquences, de thèmes en thèmes, et d'épisodes en épisodes, parce qu'il rend compte de l'état des adultes actuels, dans leurs rapports sociaux, domestiques, amoureux et intimes, avec un mélange de justesse dans le ton et de cynisme dans les chutes. Il fidélise, parce qu'il ose dire que les genres habitent des planètes distinctes, tout en prenant bien soin d'ajouter en *français-québécois*: *Oui, pis, après ? So what ? Pourquoi ne pas se le dire, en rire, l'admettre et faire avec ?* *Un gars, une fille* prend l'allure d'une thérapie collective. Cette fiction télévisuelle québécoise, dont la SRC dit que son «format scénarisé [est] le plus vendu sur la planète», parle de l'actualité du quotidien, avec une lucidité, qui fait rire, et une sagesse, qui suscite le respect, parce que dénuées d'effets moralisateurs. Elle affronte la guerre des sexes, et l'atténue, sans se faire d'illusions, ni donner de leçons. Guy et Sylvie vont au resto ou chez le psy, font l'épicerie, parlent au lit, *écoutent* la télé et la commentent, font du magasinage ou du ski, reçoivent des amis, baisent, travaillent, dépensent, économisent, maigrissent, grossissent, vont et viennent, vivent au quotidien, le traintrain, la routine, le métro-boulot-dodo, mais chacun avec son point de vue. Tout est à la fois semblable à ce que le public national (et international) vit, tout en étant différent par le regard posé sur les situations et les perceptions, avec les agacements, quiproquos ou surprises que cela suscite. En clair, même quand Guy et Sylvie ne font que jouer à un jeu, ils y voient des enjeux différents.

---

<sup>192</sup> Les formats peuvent être différents. En France, les épisodes prennent la forme de capsules de 6 minutes.

S'il y a du Jean-Luc Godard dans *La Petite vie*, il y a du François Truffaut dans *Un gars, une fille*. Le François Truffaut qui répétait que *les femmes sont magiques*, comme celui qui a souvent braqué sa caméra sur le quotidien. Celui, aussi, qui se penchait sur les enfants avec cœur, mais sans mièvrerie, avec moquerie, voire avec un brin de folie. Celui, en outre, dont les films ont beaucoup circulé au point d'en faire sans doute le cinéaste de la *Nouvelle vague* le plus connu dans les milieux culturels. Celui, enfin, qui affichait une capacité rare à conserver l'œil sur la trajectoire et à ressasser les mêmes thèmes pour les approfondir, mieux s'en imprégner et les disséquer ; celui du souffle narratif. *Un gars, une fille*, c'est plus de soixante heures de fiction télévisuelle, l'équivalent de plus de trente films, scénarisés à plusieurs, comme on l'a vu, mais réalisés à deux seulement.

Par ailleurs, comme *La Petite vie*, *Un gars, une fille* opère une relecture du *téléroman*esque. En son cas, la fiction télévisuelle rappelle les *téléromans* comiques des années soixante-dix, à savoir *Quelle famille !* et *Jamais deux sans toi*, tout en en offrant une variation acidulée. En effet, alors que Gérard Tremblay et Rémi Duval voient dans l'évolution des mentalités un pouvoir assiégé, Guy ne s'étonne pas de la reconfiguration des rôles dans le couple. Plutôt, il feint de s'en désespérer ou d'en être exaspéré, pour mieux s'en accommoder. En cela, *Un gars, une fille* explicite le sous-texte de *Jamais deux sans toi* et l'amène à maturité. En outre, le téléroman comique prolonge *La Petite vie* par le fond et par la forme. Par le fond, il marque un retour sur terre par le biais d'un ancrage dans le quotidien contemporain. Il propose aussi un recentrage thématique actuel: les Paré deviennent des... Guy et Sylvie. Du coup, il touche à la problématique de la culture du couple, du bien être et de l'instant.

*Un gars, une fille* prolonge aussi *La Petite vie* par la forme. Le téléroman comique n'accumule par les historiettes, fussent-elles perspicaces, de façon impersonnelle. Il les présente de façon originale, au point de donner à apprécier une signature audiovisuelle. Celle-ci se déploie en quatre temps, qui forment un microcosme du trajet du degré zéro au second degré et symbolisent de la sorte au mieux l'ambivalence du premier degré. D'abord, il faut l'admettre, *Un gars, une fille* offre une mise à l'écran qui se déploie au degré zéro. Enregistrés dans des décors réels, les sketches prennent souvent le relief de plans-séquence d'une minute, cadrés à l'aide d'une caméra fixe, qui sont souvent autant de plans-tableaux. En cela, *Un gars, une fille* témoigne d'une sensibilité trans-textuelle qui attire l'attention: le *téléroman* comique évoque l'origine des (grandes) images, le cinéma des frères Lumière<sup>193</sup>. Ensuite, *Un gars, une fille* met en scène un hors-champ narratif créé par les entrées et sorties de personnages, qui favorise la mise en intrigue. En outre, puisque le point de vue demeure souvent stoïque, le champ peut être vide. À ce moment, la fiction télévisuelle ne *monstre* pas une parole, mais le silence. Du coup, elle s'avère synchrone de la *téléserie*. Enfin, par le truchement de personnages secondaires ou satellitaires, présents en amorce à l'avant-plan, de dos ou via des parties du corps, *Un gars, une fille* met en valeur un hors-champ qui affiche sa présence, devient opaque et fait obstacle, comme la télé chez les Paré. La deuxième fiction télé de la trilogie épistémique se double ainsi d'une couche de sens, faite de constructions réflexives, non pas via le contenu comme dans *La Petite vie*, mais par le biais des procédés expressifs. Elle donne ainsi à saisir que le second degré se profile.

---

<sup>193</sup> La réalisation ajoute des effets musicaux et infographiques à la fin des segments, sans doute autant pour favoriser la mise à distance répétée que par souci auto-réflexif récurrent, qui confinent à la signature réitérée.



*Un gars, une fille* constituant un microcosme du premier degré par l’ambivalence entre un dispositif *monstratif* de base, à savoir le *plan-tableau*, ce que l’on peut appeler le *champ plein*, et un dispositif énonciatif de visée, à savoir le *décadrage*, que l’on peut appeler de son côté le *champ vide*, étudions d’abord le premier épisode de la deuxième saison<sup>194</sup>. D’entrée de jeu, le premier micro-récit prend la forme d’un long plan-tableau frontal sur-éclairé, où les personnages bougent peu et parlent d’abondance. Il a tout des premiers pas, où les *rires en cannes* sont remplacés par des ponctuations infographiques (**Extrait 59a**). Lors du second bloc, l’image est plus élaborée : la prise de vue crée des diagonales ; Guy et Sylvie entrent et sortent du champ, donnant ainsi à saisir que le cadre leur préexiste ; un autre personnage en amorce à l’avant-plan crée de la profondeur et implique le hors-champ. Plus loin, dans le même bloc, une sortie de champ puis une entrée de champ créent le gag, donnant à saisir que la mise en scène peut contribuer de façon décisive à la production de sens, alors que la scène est ponctuée de bruits, équivalents des rires en studio (**Extrait 59b**). Lors du dernier bloc, le plan-tableau cède la place à la scène en profondeur et devient un *cube* formé de six hors-champs potentiels (Burch 1969). Le hors-champ exploité, ici, est celui qui est nommé «derrière la caméra», où les invités du couple semblent être placés. Pour l’affirmer Guy et Sylvie s’adressent à eux par la parole, les regardent (hors-champ) et, pour le confirmer, des mains apparaissent en amorce à l’avant-plan (**Extrait 60**). Dès le début, l’esthétique d’*Un gars, une fille* évolue par conséquent de la monstration de la parole à la dénonciation d’un regard, qui demeure pour l’instant intégré au récit.

---

<sup>194</sup> L’épisode 6 fait figure de premier épisode, puisque la saison 1, composée de cinq épisodes seulement, semble former un prologue, une sorte de long pilote.

Étudions l'épisode qui donne écho au précédent dans un rapport d'inversion symétrique : le dernier de l'avant-dernière saison (épisode 119 : *La mort de la belle-mère*)<sup>195</sup>. La mise en scène se raffine. Le hors-champ fait désormais partie intégrante de la production de sens. Dans une scène à l'hôpital après le décès, d'une part, le conjoint de la belle-mère est cadré en amorce à l'avant-plan à droite, mais aussi décadré au point où sa tête est occultée. D'autre part, après l'échange, l'infirmière sort du cadre à gauche. La conjonction de ces deux traits de mise en scène auto-réfléchit le point de vue: le tableau est un cube et plus encore un agrégat construit par un regard. Le scénique est *mis en sens* (**Extrait 61a**). La scène suivante offre un flash-back, qui confirme le souci énonciatif. Le traitement du temps est certes codé (image teintée, son en écho) et la mise en scène a certes encore recours au hors-champ pour contribuer à la production de sens (regards de Guy et Sylvie, main en amorce à l'avant-plan), mais il y a plus aussi : le cadre est l'objet d'un sur-cadrage. Les couches légèrement déhiscentes, comme disait Metz, s'accumulent pour énoncer qu'il y a mise en présence d'une subjectivité, qui orchestre la signification (**Extrait 61b**). Plus loin, la mise en scène ajoute une autre couche, comme pour s'assurer que la fiction est perçue comme un simulacre: le *chum* de la belle-mère est décadré à gauche, Guy et Sylvie regardent la caméra, là où est placé, semble-t-il, le notaire, qui les mène en bateau. Le regard est manipulateur, en effet (**Extrait 62a**). La scène finale fait intervenir le destin, par le biais d'une mouette qui défèque à partir du hors-champ supérieur. Tous les hors-champs sont bons pour rappeler que le sens est l'objet d'un Grand Imagier (**Extrait 62b**).

---

<sup>195</sup> La dernière saison (saison 7) semble former de son côté un épilogue. Elle compte en effet alors peu de continuités thématiques avec les saisons précédentes. En outre, le titre l'annonce, le registre est différent. Nous reviendrons sur les deux idées à la page 223.

***La Vie, la vie (2001-2002)***

*La Vie, la vie* conclut la trilogie épistémique. Si *La Petite vie* dynamite le degré zéro par le biais d'un théâtre de l'absurde, de jeux de langage répétés et que *Un gars, une fille* actualise le premier degré par l'ambivalence entre la monstration de la parole et l'énonciation par le hors-champ, alors *La Vie, la vie* achève le programme de rupture en amenant la thématique au plus près des préoccupations contemporaines et en innovant d'un point de vue formel au point de signaler l'arrivée de la réalisation d'auteur. La troisième secousse tellurique constitue, comme le dit une chercheuse par le sous-titre de son mémoire, «un moment marquant dans l'évolution formelle des fictions télévisuelles québécoise» (Jolicoeur 2008). Écrite par Stéphane Bourguignon et réalisée par Patrice Sauvé, *La Vie, la vie* est formée de trois saisons et totalise 39 épisodes de 22 minutes, accessibles en DVD. Les trente-neuf épisodes possèdent chacun un titre, pour centrer les thématiques et donner à saisir qu'il s'agit de courts-métrages distincts. Ils auraient pu s'intituler, pour paraphraser le film *32 Short Films About Glenn Gould* (François Girard 1993): *39 Films brefs sur La Vie, la vie*. La fiction télévisuelle s'ouvre par le souper de cinq amis, en intérieurs, en ville, et se ferme par un repas des cinq amis, en extérieurs, à la campagne, accompagnés de leurs amis et enfants. Entre les deux bornes, la vie aura suivi son fleuve tranquille, alors que la fiction télévisuelle aura marqué l'Histoire de la télévision nationale. *La Vie, la vie* offre trente-neuf tranches de vie de cinq trentenaires au tournant du nouveau millénaire. Montréalaise et actuelle, ludique et mélancolique, la fiction télévisuelle québécoise longue de trois saisons, diffusées exceptionnellement les unes à la suite des autres sur une année et demie, clôt la trilogie épistémique par un feu d'artifice continu, qui atteint au point culminant.

Marie et Simon forment un couple uni ; ils ont tous deux un bon emploi, elle, dans le notariat, lui, dans le monde du multimédia. Ne leur manque qu'un enfant, ce qui obsède Marie, qui entend son horloge biologique tinter de plus en plus fort. Claire et Vincent sont leur antithèses, tout en étant similaires entre eux : tous deux se cherchent une âme sœur et un emploi stable. Elle est pigiste dans le monde de l'écriture ; il aspire à devenir scénariste. Reste Jacques, l'électron libre, qui unit le groupe. C'est le frère de Marie, le proprio du bar où tous se voient et celui qui a un contentieux avec son *ex*. Les cinq membres de la tribu de *La Vie, la vie*, unis par l'amitié, prolongent ceux d'*Un gars, une fille* : ce sont d'autres jeunes, qui vivent le nouvel ordre amoureux. Si certains sont en couple comme Marie et Simon, d'autres y aspirent comme Claire et Vincent, alors que d'autres, comme Jacques, essaient d'en sortir. La thématique de *La vie, la vie* est dotée d'une forte armature logique. En outre, la structuration *téléromanesque* prend une tournure relativiste. S'il est fréquent dans la fiction sérielle de passer d'une histoire à une autre pour distendre le temps en des espaces fictionnels multiples, afin de donner à saisir un récit en feuillets, ici en télévision, plutôt qu'un récit en précipités, comme au cinéma<sup>196</sup>, il l'est moins de comparer les actions des uns et des autres autour de mêmes thèmes, afin d'apprécier les mentalités diverses. *La Vie, la vie* inscrit en effet la répétition-variation dans une perspective relativiste. Elle malaxe les point de vue afin d'offrir des traités kaléidoscopiques sur les valeurs actuelles. Chaque épisode donne ainsi cours à cinq visions de l'amour, du travail, de la liberté...

---

<sup>196</sup> Les modes de diffusion des deux médias altèrent leurs traitements du temps. À «l'art de condensation» qu'offre le cinéma (Barrette 2010), la fiction télé oppose ce que nous pourrions appeler l'*art de la dilation* ou ce que Thibault de Saint-Maurice (2010, p.11-16) nomme l'«art de la complexité» et l'«art de la continuité». Nous discuterons cette différenciation dans un prochain colloque sur les *séries télé* (UdeM-Mai 2013).

*La vie, la vie* n'innove pas qu'à l'égard du propos. La fiction télévisuelle du nouveau millénaire en appelle à une nouvelle esthétique. Elle milite en faveur d'une mise en scène aussi autoréflexive que multi-référentielle et revendique l'avènement du second degré. Comment parvient-elle à mettre à l'écran un programme esthétique aussi ambitieux ? En opérant par répétition-variation aussi s'agissant des procédés formels. *La Vie, la vie* prend la forme d'un laboratoire des potentialités stylistiques du média, où un moyen expressif en particulier est davantage exploité dans chaque épisode, de façon à rendre compte au mieux de l'enjeu dramatique ou de le mettre en valeur avec plus d'impact. En clair, *La Vie, la vie* se présente comme trente-neuf adéquations des titres et des procédés. L'accent est mis, au cours de la première saison, tour à tour sur: la profondeur du champ (É1-*Je désire*), le mouvement dans l'image (É2-*Dodo, boulot, boulot*), les entrées et sorties de champ (É3-*La confiance*), le montage parallèle (É4-*Qui tient la laisse ?*), l'écran divisé (É5-*De quoi je me mêle?*), le regard à la caméra (É6-*La combinaison gagnante*), le mouvement de la caméra (É7-*Le mort*), le montage alterné (É8-*La perfection*), le gros plan (É9-*Le secret*), les sons ludiques (É10-*Une pharmacie la nuit*), le plan-séquence (É11-*La Fidélité*), les sons d'angoisse (É12-*Être ou ne pas être... aidé*) ainsi que le mutisme (É13-*RISK*). Face à des adéquations thématiques et stylistiques aussi systématiques que différentes, sans parler de surcroît de leur intérêt pour la bonne saisie du sens, il y a de quoi avoir le tournis. D'autant plus que, faut-il le noter, l'énumération se limite à la première saison, pour ne pas alourdir le propos, et débouche, faut-il le souligner, sur le mutisme. Ce qui revient à dire que *La Vie, la vie* au terme de sa première saison atteint le point d'avancées de la *télesérie*. Tout cela, faut-il le préciser, alors que deux saisons complètes demeurent à dévider.

Envisageons *La Vie, la vie* dans la totalité pour bien saisir sa structuration. La première saison introduit les personnages par un premier épisode centré à bon droit sur le *désir*, et se clôt sur un point d'orgue, où le *risque*, annonce le titre, et où le silence, dénonce le procédé, forment l'enjeu. La deuxième développe les relations entre les personnages ainsi que leurs projets. La troisième conclut la traversée par un épisode titré à raison *rentrer à la maison*. En substance, la fiction télévisuelle forme un ensemble cohérent. Plus encore, les relations audiovisuelles se modifient au diapason de l'évolution du récit. Durant la première saison, à la faveur des échanges, les paroles dominent. Cela dit, comme le dernier épisode de celle-là donne à le penser, la deuxième saison opère un rééquilibrage, en tous points conformes avec l'ambivalence intrinsèque du premier degré. À ce moment, les paroles et les images s'équivalent. Au cours de la troisième saison, les poids dans la balance changent la donne sémiologique: les images prévalent. Disons cela autrement: lors de la première saison, l'habileté du scénariste prédomine ; au cours de la deuxième celle du scénariste et celle du réalisateur se pondèrent ; au cours de la troisième, l'habileté du réalisateur prévaut. Disons les choses encore autrement : la fiction télévisuelle devient de plus en plus mutique, comme le treizième le laisse deviner, afin que l'image devienne de plus en plus dynamique. *La Vie, la vie* constitue, sinon une leçon de vie, au moins une leçon de télévision : elle prend à bras corps la fiction télévisuelle québécoise là où elle était, pour l'amener là où il se doit, à l'orée du second degré. Cela dit, s'il est vrai qu'elle achève du coup la trilogie épistémique, et appelle au dépassement, il n'en demeure qu'elle s'appuie sur un nadir: le vingtième épisode, qui se positionne à équidistance entre le début et la fin. Centrons l'attention sur lui.

Le vingtième épisode est intitulé *Claire se trouve un amoureux*. Au cours du récit, Claire rencontre plusieurs hommes, se méprend, comprend à la fin que le premier est le dernier. Parallèlement, elle écrit un article sur le sentiment amoureux. Elle interroge un essayiste, qui met en valeur les signes envoyés, sans même devoir parler par le langage du corps. De leur côté, Marie et Simon se rejoignent sans se parler, incarnant les mots de l'essayiste. Vincent s'interroge sur ses amours, mais est incapable de dire mot. Il répète dans sa tête : *faut que je lui parle, faut que je lui parle*. En fait, l'épisode suscite le vertige : tout concourt à donner sens au thème, sous l'angle, faut-il le noter, des rapports entre l'image et la parole, plus précisément, de leur *montage*. D'abord, les sons ne plus couplés aux images. C'est ce qui permet à l'essayiste de faire état de sa théorie, pendant qu'à l'image Marie et Simon en font la pratique. Ensuite, les sons permettent les raccords entre les images, de façon à faciliter la continuité et de favoriser des passages d'un décor à un autre avec fluidité. Enfin, les sons développent un monde intérieur. Les personnages entendent des voix, des murmures, des chuchotements ou leur voix en écho. Les sons soutiennent l'intériorité. En clair, s'il y a du Jean-Luc Godard dans *La Petite vie*, et du François Truffaut dans *Un gars, une fille*, il y a du Alain Resnais dans *La vie, la vie*. Or, rappelons-le, il s'agit du vingtième épisode d'une série de trente-neuf. La symbolique est claire. Nous sommes en plein milieu du grand récit télévisuel, en son centre névralgique. Le montage rompt donc le lien soudé paroles-images afin de donner le champ libre aux images. Le vingtième épisode de *La Vie, la vie* est une sorte de franchissement du Rubicon où par la suite rien n'est plus pareil. En effet, à compter de cet épisode central, le *téléromanescque* cesse, pour ainsi dire, d'être le fait d'un auteur qui met en paroles pour devenir le fait d'un auteur qui met en images.

Examinons le premier épisode intitulé *Je désire* (01-01). La séquence pré-générique propose une application du concept de point de vue. Par le biais de prises de vues mobiles et de fondus-enchaînés successifs, un regard scrute l'horizon, s'approche d'un bâtiment, franchit la porte d'entrée, s'avance vers des personnages et donne à voir chacun dans des poses où les regards dialoguent. Par conséquent, dès les premiers instants de *La Vie, la vie*, la figure du narrateur omniscient s'impose et le second degré se profile (**Extrait 63a**). La première scène dialoguée rappelle la première séquence homologue de *Lance et compte*: la vélocité visuelle favorisée par le mutisme de circonstances débouche sur les maladresses. La mobilité du point de vue qui ouvre la scène cède tôt les rênes à la monstration de dialogues, via des champs et contrechamps redondants. Des inserts répétés, qui donnent sens aux gestes, ainsi des déplacements des personnages dans le cadre, qui confèrent de la mobilité dans le cadre ne suffisent pas à attester la présence d'un regard qui s'impose. Les deux premières séquences de *La Vie, la vie* se contredisent pour ainsi dire l'une, l'autre. La visualité dynamique est contrebalancée par une oralité, qui est source de statisme visuel, en conformité avec la dualité du premier degré (**Extrait 63b**). Plus loin dans l'épisode, deux courtes scènes donnent à apprécier le travail sur la profondeur du visible. Dans l'une, Claire parle avec son chéri du moment, alors qu'un miroir derrière eux les réfléchit pour accroître l'effet de profondeur et se jouer des apparences (**Extrait 64a**). Dans l'autre, Marie et Simon s'embrassent avec passion à l'avant-plan, sans s'apercevoir que Jacques présent à l'arrière-plan les regarde, souriant. En raison de la mise en scène, la surprise du couple est forte et le plaisir du téléspectateur, assuré (**Extrait 64b**). Les quatre segments démontrent que, dès le début de *La Vie, la vie*, la visualité s'efforce de contribuer à la production de sens.



Étudions le vingtième épisode (10-01). La scène pré-générique construit l'intériorisation: à l'image Claire marche, nimbée dans un flou qui l'isole, alors que des voix masculines qui semblent provenir autant des hommes qui la regardent que de ses pensées nous parviennent. L'épisode s'ouvre sur une déliaison image-paroles, où les sons matérialisent l'image (**Extrait 65a**). Plus loin, une séquence délie les images et les paroles dans le sens inverse: les images illustrent alors le propos (**Extrait 65b**). Ceci dit, pour emblématiques qu'elles soient d'une dissociation entre oralité et visualité ayant pour but d'opérer un changement de régime esthétique, les deux séquences n'en représentent pas moins une énonciation intégrée au récit. Trois autres séquences impliquent une énonciation manifeste. Dans la première, la réalisation donne à apprécier l'illustration de l'essai, en signalant qu'elle possède le pouvoir d'un grand orchestrateur: Marie et Simon, pourtant dans deux espaces différents, vont néanmoins sembler s'entendre, puis se rejoindre par le biais du montage (**Extrait 66a**). Plus loin, elle refait le coup, avec plus de force: le montage donne à voir l'alternance entre Marie et Simon, filmés caméras à l'épaule et en plans rapprochés, mais à non-entendre leurs paroles, alors que Simon parle d'abondance. Une musique extra-diégétique s'impose, force l'attention sur l'image et réfléchit l'intrusion d'auteur (**Extrait 66b**). Plus loin encore, elle triple le procédé: alors que les paroles de Simon sont intériorisées et celles de Marie, interdites, les deux amoureux n'en dialoguent pas moins; puis, le temps ralentit, ils entrent dans une ronde enneigée, qui ressemble à un *Rosebud*, s'embrassent, tout en poursuivant le dialogue. Le montage s'avère alors producteur de sens et la déliaison, source d'énonciation, manifestation d'une présence subjective qui orchestre la signification (**Extrait 66c**).

Envisageons le dernier épisode (04-02). La séquence pré-générique donne à apprécier par le montage un regard qui se déplace par fondus-enchainés successifs d'un protagoniste à l'autre dans son habitat, des visages nimbés de flous qui, appuyés d'adresses à la caméra, verbalisent les pensées des uns et des autres, ainsi que des bruits et de sons musicaux continus culminant dans un chœur à cinq voix, où chacun avoue son besoin de combler une solitude existentielle. L'amorce opératique impose une *multi-intériorité* qui atteint au second degré (**Extrait 67a**). Plus loin, une scène montre que la finale sait être ludique et démontre que la mise en scène s'avère autoréflexive aussi par le montage-dans-la-caméra : un dialogue entre trois personnages, loin de donner lieu à des prise de vue redondantes, donne cours à un plan-séquence où les compositions en profondeur variées se succèdent dans une chorégraphie de déplacements des comédiens et de la caméra (**Extrait 67b**). Le dernier segment de *La Vie, la vie* boucle la fiction télévisuelle d'exception en trois temps. D'abord, il reprend l'ouverture de l'épisode avec une différence sensible : un regard mobile transite encore une fois par le biais de fondus-enchainés successifs entre des personnages qui sont mis en scène cette fois dans des situations de complicité qui résorbent le sentiment de solitude, le tout alors que les voix-over confirment le comblement opéré (**Extrait 68a**). Ensuite, il donne à voir les têtes nimbées qui nous regardent et verbalisent, cette fois, les peines et les joies de l'autre (**Extrait 68b**). Enfin, il rappelle l'ouverture inaugurale en donnant à apprécier un repas entre les protagonistes, leurs amis et leurs enfants, dans un ballet de mouvements de caméra circulaires successifs, sans parole en champ, mais cette fois avec les cinq voix-over qui susurrent leurs pensées. *La Vie, la vie* termine sa traversée sur le chœur des cinq voix co-présentes à l'écran (**Extrait 68c**).

Au terme du troisième parcours heuristique, les résultats sont également multiples. Ils tendent à démontrer que la fiction télévisuelle québécoise de la période qui s'étend de *La Petite vie* à *La Vie, la vie* relève d'une expression au premier degré d'une façon singulière. Alors que *téléserie* prend la forme d'un équilibre foisonnant entre oralité et visualité, qui dépasse dès le départ le degré zéro et évoque à l'arrivée le second degré, la trilogie épistémique prend le relief d'une synecdoque de l'aventure *téléromanesque* du degré zéro au second degré. Sa dualité relève du syncrétisme: elle tient en équilibre les trois degrés, en portant sur eux un regard distant, qui fait en sorte que *La Petite vie* est un *simili-degré zéro* et *La Vie, la vie*, un *proto-second degré*. En d'autres mots, alors qu'en ouverture de la trilogie épistémique, *La Petite vie* s'appuie sur le degré zéro pour le dépasser, en fermeture *La Vie, la vie* évoque le second degré pour l'atteindre. La trilogie épistémique a ainsi valeur éducative: elle donne à saisir le chemin à parcourir des limites aux potentialités, en peu d'objets, dans une perspective *auteurielle*. En cela, comme le trio de choc de la chaîne HBO ou le tiercé d'as de la *Nouvelle vague*, les trois volets de la trilogie épistémique de la fiction télévisuelle québécoise entraînent une triple secousse, qui fait office de rupture marquante, tant la force de leurs propositions et l'impact de leurs succès sont importants. Nous l'avons dit, il faut savoir le répéter: il y a du Jean-Luc Godard dans *La Petite vie* par le dynamitage en règle des codes, du François Truffaut dans *Un gars, une fille* par le regard tendre et acéré qui est posé sur le couple, et du Alain Resnais dans *La Vie, la vie* par le plaisir formel qui est pris à narrer la quête existentielle de trentenaires contemporains. Nous pourrions aussi dire que le premier opus déconstruit, ce que le troisième reconstruit. Synthétisons le parcours une dernière fois avant de quitter le premier degré.

D'abord, par le biais d'un théâtre de l'absurde et d'un humour verbal centré sur la *parlure*, *La Petite vie* donne à saisir les *entrailles d'un peuple* et à offrir une visualité asservie à une oralité populaire québécoise où l'attachement à la langue française se double d'un malaise. Au vu de l'importance de la *télé-oralité* comme de l'oralité nationale, on comprend que *La Petite vie* donne à apprécier une monstration visuelle soudée à une parole *attractionnelle*, qui a fait son succès. Puisque, faut-il l'ajouter, celle-ci provient d'un dramaturge<sup>197</sup>, qui sait jouer de l'autodérision (il incarne *Pôpa*) comme de l'autoréflexivité. À cet égard, signalons que les références à la télévision sont nombreuses: la chaîne Musique + (*Musique plus*), le jeu télévisé *La Guerre des clans* (*Le combat des clans*), le *talk-show* *Parler pour parler* (*Info-Caro I*) et même *Star Trek* (*Le rêve de Môman*)<sup>198</sup>. Enfin, soulignons que la trans-textualité télévisuelle mise à profit par l'auteur dans *La Petite vie* n'est pas complaisante. Bien au contraire, elle s'avère critique et permet de lever le voile sur le miroir aux alouettes que construisent les Paré. Comme le précise la chercheuse dans la seule monographie savante consacrée à une fiction télévisuelle québécoise spécifique:

Il est vrai que si la télévision est bénéfique à la créativité de Claude Meunier (trois millions, parfois quatre millions de téléspectateurs !), elle s'avère néfaste à la famille Paré. Elle démasque les tricheries de Rénald et de Réjean, dévoile les maladresses de Pôpa [sic] et de Lison, révèle les problèmes de Rod. Plus encore, elle souligne les conflits de Caro qui amplifie outre mesure les torts de sa famille dans son *Rap des tarés* (*Musique Plus*, IV). Le «conte de fées» que lui permet son texte accusateur tourne court dès qu'elle rétablit la vérité. C'est que la fiction (le contenu de la chanson) présentée à la télévision a été reçue par les téléspectateurs comme la réalité. Par le biais de la mésaventure de Caro et de ses adorateurs, l'auteur nous rappelle que toute fiction est à considérer d'emblée comme telle, et la sienne en tout premier lieu. (Nevert 2000, p. 19)

---

<sup>197</sup> L'auteur collabore notamment à la pièce *Broue* (1979) et écrit la pièce *Les voisins* (1982).

<sup>198</sup> La liste n'est pas exhaustive et son étude pourrait faire l'objet d'une recherche.

Ensuite, *Un gars, une fille*, par le biais de séquences mises ensemble comme autant de morceaux choisis pour se répéter, se contredire, se nuancer et approfondir la vision offerte, donne à saisir l'air du temps contemporain, s'agissant de l'état des deux genres humains. Cela dit, on aurait tort de considérer la fiction télévisuelle comme étant sans ancrage. Certes, ce qui précède permet de s'expliquer son succès occidental, puisque souvent il y a des Adam et Ève qui sont *pris ensemble*, pour autant ce n'est pas la fiction qui est exportée, mais son format qui est acheté, ce qui revient à dire qu'il y a eu adaptations aux mentalités. *Un gars, une fille* met en présence des Guy et Sylvie québécois par leur *parlure* et leur culture. D'une part, les thèmes fréquents montrent que Guy et Sylvie ne cessent de parler (saison 6 : *au téléphone 8, au salon 8, chez la psy 11 et au lit 15*), ce qui ne surprend pas, au vu de l'intérêt de l'oralité nationale et de la *télé-oralité*. D'autre part, une chercheure (Lacroix 2004) révèle, en comparant l'original et le *remake* français, que les deux couples négocient la relation amoureuse différemment: le duo québécois tend à désamorcer les conflits, alors que le duo français ne s'épargne ni «insultes», ni «ton menaçant» (*Ibid*, p. 92). Est-ce pour cela que des chercheurs se montrent sévères avec le *remake* et le considère «réactionnaire» (Ahl et Fau 2011, p. 906) ? Enfin, soulignons que la dernière saison, qui prolonge la finale de la précédente (S6É22: *La mort de la belle-mère*) par des aventures liées au mariage (S7É17) et par des mésaventures liées à l'adoption (S7É18, S7É19, S7É20 et S7É21), avant de s'achever au Vietnam par le contact du couple avec l'enfant (S7É22), donne à saisir que le deuxième opus de la trilogie épistémique, comme le premier, n'est une comédie de situation qu'en surface. Au vrai, il amène le *téléromanescque* plus loin encore.

Enfin, *La Vie, la vie* achève la trilogie épistémique en la menant à son aboutissement, soit à l'orée du second degré, à l'autoréflexivité et à la multi-référentialité. Soulignons à cet égard, que si *La Petite vie* a pour ainsi dire la *radiovision* comme référent, *La Vie, la vie* a plutôt la *cinématisation* comme horizon. Les liens intertextuels au cinéma sont légion dans le dernier opus de la trilogie épistémique aussi bien sous l'angle thématique que stylistique. Du point de vue du propos, nous notons que Vincent est, dès le départ, désireux de quitter son emploi dans un club-vidéo pour devenir scénariste et participe, pour ce faire, tour à tour, lors de la première saison, à un concours de scénarisation, lors de la deuxième saison, au développement d'un scénario, et lors de la troisième saison, au choix du réalisateur. L'intertextualité devient autoréflexivité: les artisans mettent en abyme leur propre parcours. L'intérêt se manifeste aussi du point de vue pragmatique. À compter du vingtième épisode, les titres, et dans la foulée les traitements, se réfèrent en effet sans fléchir au grand écran : É21-33 *fois le mot sexe, plus un baiser* (*Drowning by Numbers*, Peter Greenaway 1988) ; É22-*Anatomie d'une mauvaise journée* (*Anatomie d'un meurtre*, Otto Preminger 1959) ; É26-*La dernière tentation* (*La dernière tentation du Christ*, Martin Scorsese 1988) ; É27-*La vie est belle* (*La vita è bella*-Roberto Benigni 1997)<sup>199</sup>. Disons les choses autrement et lions les deux côtés de la médaille: le parcours de la production de sens de *La Vie, la vie* atteste du désir d'émancipation de la fiction télévisuelle québécoise vers la *cinématisation*. Lors des 19 premiers épisodes, Vincent aspire en effet comme on l'a vu à œuvrer au cinéma ; dans les 19 derniers, la fiction télévisuelle intègre cette aspiration à l'acte d'énonciation.

---

<sup>199</sup> Nous pourrions ajouter : É30-*150 degrés à l'ombre* (*37'2 le matin*, Jean-Jacques Beineix 1986), É31-*Le Vertige* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock 1958), É32-*La passion selon St-Vincent* (*L'évangile selon St-Mathieu*, Pier Paolo Pasolini 1964). La liste n'est pas exhaustive. Son étude pourrait faire l'objet d'une recherche.

La trilogie épistémique a contribué de façon décisive à l'aventure *téléromanesque*. D'une part, si, vu d'aujourd'hui, elle fait figure de tiercé gagnant, il n'en demeure qu'elle a nécessité de la part de ses créateurs ce qu'il faut bien appeler le souffle des marathoniens. D'abord, Claude Meunier a écrit plus de trente heures d'un théâtre fortement cohérent et de réflexivité télévisuelle. Ensuite, Guy A. Lepage et Sylvain Roy ont réalisé plus de soixante heures de séquences itératives, portées par un regard aussi empathique que sardonique, ainsi que fortes d'un recours frondeur et têtu au hors-champ, qui fait figure de synecdoque. Enfin, Stéphane Bourguignon et Patrice Sauvé ont monté trente-neuf courts-métrages indépendants, comme autant de marches dirait Alfred Hitchcock, chacun doté d'une unité thématique, souvent doublé d'une unité stylistique, qui ont permis aux images de se libérer peu à peu des paroles au diapason d'une *référentialité* de plus en plus manifeste à l'endroit du cinéma. Du coup, la subjectivité expressive a pu accéder à l'avant-plan. Ces coureurs au long souffle se sont passés le témoin sur dix ans pour amener le *téléromanesque* au fil d'arrivée. D'autre part, sans cette course est à relais, il faut l'avouer, le passage du degré zéro au second degré que favorise le développement du premier degré n'aurait pas été aussi net. Certes, la *téléserie* l'a donné à saisir, on l'a vu, mais cela demeure alors en filigranes, comme enfoui sous la problématique d'une fiction télévisuelle nationale qui s'avère trop à l'américaine pour être tout à fait convaincante. En clair, il faut l'autre *tête à Papineau*, le versant européen, pour persuader que l'orée du second degré est à la portée. Disons cela autrement. En liant la *téléserie* dramatique composée d'épisodes de 60 minutes sur courte piste à la trilogie épistémique comique formée d'épisodes de 30 minutes au long cours, le *téléromanesque* exprime au mieux la *binomialité* du premier degré.

## Chapitre 8 : *Sérietélé*

La série télévisée québécoise ou *sérietélé*<sup>200</sup> apparaît au début du nouveau millénaire, après la période de vingt ans environ qui donne cours parallèlement à la *télesérie* et à la trilogie épistémique, et qui réalise ainsi avec exemplarité la nature ambivalente et foisonnante du premier degré. La phase duelle étant une étape transitoire entre le degré zéro et le second degré, et ayant pour fonction de favoriser progressivement le passage de l'une à l'autre polarité esthétique, ce qui implique qu'elle donne l'occasion tout à la fois aux artisans d'appriivoiser peu à peu avec une autre façon de construire l'autre monde représenté et au public de l'apprécier, appelle au dépassement. Elle proclame l'avènement du second degré et au vrai le réclame. Cela dit, si nous observons que la finale de *La Vie, la vie* a cours durant l'hiver 2002, nous notons aussi que *Un gars, une fille* donne lieu à des montages thématiques en 2003-2004, comme un ultime tour de piste et nous remarquons aussi que la *télesérie Fortier* se prolonge jusqu'en 2004, pour se clore au printemps, elle également<sup>201</sup>. Cette coïncidence n'en est pas une. Elle rappelle les *sept jours qui ébranlèrent* le paysage télévisuel québécois à l'automne 1986 et qui ont marqué le passage du degré zéro au premier degré de la fiction télévisuelle nationale, soit la mutation du *téléroman* en *télesérie*. La saison de l'hiver 2004 scelle une mutation de la trilogie épistémique en *sérietélé*.

---

<sup>200</sup> Nous avons déjà indiqué à la page 112 (note 121), les raisons pour lesquelles nous avançons ce néologisme. Disons les choses autrement : le mot permet non seulement de désigner la fiction télévisuelle québécoise du nouveau millénaire d'une façon qui prolonge les mots concaténés en usage au Québec (*téléroman* et *télesérie*), mais en outre il revêt deux intérêts supplémentaires. D'une part, le mot *sérietélé* rend compte également du fait que la fiction télévisuelle québécoise contemporaine souscrit au second degré. D'autre part, le mot, lorsque comparé à *téléroman* désigne l'inversion des priorités sémiologiques: le préfixe devient suffixe, le roman, série. Pour peu, on dirait : il donne à penser que les images, désormais, prévalent.

<sup>201</sup> *Fortier* se termine en avril 2004 et *Un gars, une fille* s'achève en mai 2004. Remarquons que le moment intervient du coup presque au diapason du cinquantième anniversaire de *La Famille Plouffe* (novembre 1953).



Lors de la saison d'hiver 2004, le paysage de la télévision québécoise mue. Alors que deux fictions télévisuelles de premier degré s'achèvent, soit *Fortier* ainsi qu'*Un gars, une fille*, deux fictions novatrices sont mises à l'antenne sur la principale chaîne généraliste du Québec: *Grande ourse* (Patrice Sauvé 2004) et *Les Bougon, c'est aussi cela la vie !* (Louis Bolduc, Alain Desrochers et Podz 2004-2006). À ce duo de choc, on peut ajouter la fiction télé *3 x rien* (Podz 2003-2006) qui débute l'année précédente à TQS et dont le style se démarque déjà par son originalité, et la fiction télé *Vices cachés* (2005-2007 Louis Saïa et Claude Desrosiers), qui commence l'année suivante sur TVA et dont le propos se distingue de la *téléserie*, puisqu'il concerne moins la vie professionnelle des protagonistes que leurs vies privées. La convergence s'explique par des facteurs externes et internes à l'*aventure téléromanescque*. Du point de vue exogène, TVA, qui domine les cotes d'écoute, change de propriétaire au début du nouveau millénaire et passe dans le giron de l'empire Quebecor. Le diffuseur cherche à conserver la pole position, malgré l'effritement de l'auditoire qui résulte du tsunami numérique. TVA investit dans le *téléromanescque* nouvelle manière. La SRC, dans un effort de renouvellement exacerbé par le changement du concurrent, confie la programmation à nouveau responsable, Mario Clément, réputé pour ses choix audacieux, qui s'arriment à ceux de TQS, qui se targue alors d'être *le mouton noir de la télévision*. En outre, faut-il le souligner, le moment prélude le passage au HD pour les télédiffuseurs<sup>202</sup>. En substance, le contexte institutionnel de la télé au Québec est bien alors en mutation.

---

<sup>202</sup> Les trois chaînes généralistes francophones du Québec lancent successivement la version HD de leur signal numérique : le 5 mars 2005 (SRC), le 1<sup>er</sup> février 2007 (TVA) et le 4 juin 2007 (TQS-V).

Du point de vue interne, le troisième âge de l'*aventure téléromanesque* résulte de l'arrivée d'une troisième génération de réalisateurs à la télévision québécoise<sup>203</sup>. Les artisans de la première génération, ceux du *téléroman*, viennent, comme l'a fait valoir Gérard Laurence (1981), pour la plupart du théâtre (pour se limiter aux noms repérés : Jean-Paul Fugère, Fernand Quirion, Florent Forget). Comme le dit le chercheur : «ils puisent [...] dans une réserve qu'ils connaissent et qu'ils savent riche» (*Ibid*, p. 225)<sup>204</sup>. On pourrait dire que cela éclaire leur attrait pour le scénique et dans la foulée pour le degré zéro. Les artisans de la deuxième génération, notamment ceux de la *téléserie* singulièrement, sont de leur côté issus, on l'a vu, des rangs du cinéma (Jean-Claude Lord, Jean Beaudin, Charles Binamé). Pour paraphraser Gérard Laurence, ils puisent dans la réserve qu'ils connaissent, le cinéma, et qu'ils considèrent d'une richesse habile à renouveler la fiction télévisuelle québécoise. Ils font évoluer le *téléromanesque* de l'intérêt du filmage à l'importance du découpage. Les artisans de la troisième génération sont différents des uns et des autres. Ils ont appris le cinéma dans les maisons d'enseignement supérieur du Québec (cégeps et universités) et l'ont pratiqué sur une variété de supports que cela soit en pubs, en clips, en courts-métrages ou en *kinos*<sup>205</sup>. Cette troisième vague de réalisateurs, que l'on peut nommer la *génération des cours et des courts*, appréhende donc la fiction télévisuelle québécoise autrement: comme un véhicule d'expression ouvert à tous les possibles, dont la signature.

---

<sup>203</sup> Pour John Ellis ([1982] 1992 p.16), les générations en télé se suivent «at about twenty years intervals». Or, nous avons déjà noté que l'hiver 2004 intervient tout juste plus de 50 ans après *La Famille Plouffe*.

<sup>204</sup> Nous notons que Jean-Yves Bigras, réalisateur de *Aurore, l'enfant martyre* (1952), célèbre *cinéroman* ou film canadien-français misérabiliste, réalise de nombreux *téléthéâtres* pour la SRC dès 1953: *Le Locataire du 3<sup>e</sup>* (10-04-53), *Les Zonderling* (08-05-53), *Le rayon des jouets* (30-10-53), etc. (Laurence 1981, p. 240)

<sup>205</sup> Le mouvement cinématographique québécois *Kino* est né en 1999 à Montréal. Des cellules *Kinos* existent désormais à Hambourg, Cracovie, St-Pétersbourg, Helsinki et Paris.

Reformulons les choses autrement, en considérant le caractère novateur de la *sériété* sous l'angle de la rencontre de ses deux principaux créateurs: le scénariste et le réalisateur. D'une part, les scénaristes, après la période du premier degré où le texte est écrit par des professionnels des médias (presse, télévision et cinéma) sont de nouveau, comme au cours de la période du degré zéro, des gens de lettres, romanciers ou dramaturges. Ainsi, *Les Bougon, c'est aussi cela la vie !* (2004-2006) est écrite par François Avard, auteur du roman *Pour de vrai* (2003), récipiendaire du *Prix littéraire Archambault*, alors que *Tout sur moi* (2006-2011) est rédigée par Stéphane Bourguignon, auteur du roman *Un peu de fatigue* (2002), lauréat du *Prix littéraire intercollégial*. De même, *Aveux et Apparences* sont écrites par Serge Boucher, aussi auteur des pièces *Motel Hélène* (1995) et *24 poses (portraits)* (1998), finalistes pour le *Prix du Gouverneur général du Canada*. D'autre part, au cours de la même période, les réalisateurs, de façon nouvelle, sont aussi responsables de films, avant ou après leurs *sériétés*. Dans le même ordre, *Les Bougon, c'est aussi cela la vie !* est réalisée, entre autres, par Alain Desrochers, aussi réalisateur par la suite de *Nitro* (2007), ainsi que par Podz, aussi réalisateur par la suite de *Les sept jours du Talion* (2010) et de *10 et ½* (2010), alors que *Tout sur moi* est réalisée par Stéphane Lapointe, aussi réalisateur par la suite de *La vie secrète des gens heureux* (2008). Par ailleurs, *Aveux et Apparences* sont réalisées par Claude Desrosiers, aussi réalisateur par la suite de *L'Empire Bo\$\$é* (2012) et par Francis Leclerc, préalablement réalisateur de *Mémoires affectives* (2004), lauréat du Jutra du *Meilleur film de l'année*. Avec la *sériété*, si les scénaristes se présentent comme des auteurs au sens littéraire, les réalisateurs se conçoivent comme des auteurs au sens cinématographique: les uns créent des mondes, les autres offrent leurs visions des mondes.

En somme, à compter de 2004, avec un paysage institutionnel en mutation et une nouvelle génération aux commandes, le *téléromanescque* est en mesure d'arpenter la seconde polarité du continuum esthétique de la fiction télévisuelle, la *télé-visualité*. Au diapason, en outre, avec le second dispositif qui se déploie dans les maisonnées, à savoir la *télé-vision*, qui implique de concevoir et de recevoir le petit comme un grand écran en étant attentif aux images, la *sérietélé* peut favoriser l'arrivée de la télévision d'auteur, au sens que revêt l'expression pour le septième art: une mise en scène expressive, qui traduit un point de vue sur le visible. De la sorte, les fictions télévisuelles québécoises du nouveau millénaire sont outillées pour proposer des univers qui atteignent à l'intériorité par les scénaristes-auteurs et des regards qui atteignent à la subjectivité expressive par les réalisateurs-auteurs. Du coup, elles s'avèrent habiles à brosser le portrait de personnages contemporains, qui possèdent une mentalité aussi distinctive que leur *parlure*, et, du même souffle, à le présenter sous des formes qui visent le dépassement et en ne dédaignant pas l'exploration. Elles cumulent succès populaires ou succès d'estime ou les deux à la fois. Elles témoignent de la vitalité de la fiction télévisuelle québécoise et expliquent sa participation à la fiction télévisuelle de qualité de l'échelon mondial. À l'instar des séries télévisées américaines qui atteignent depuis quelques temps à la *Quality TV* (McCabe et Akass 2007), à l'*Age d'or* (Joyard 2003, Pichard 2011) ou au *Third Golden Age* (Perez-Gomez 2011), elles font de même, lorsque leurs créateurs revendiquent l'*auteurielité* de leurs œuvres par l'écart méta-discursif à la norme qu'ils manifestent à l'écran. Du coup, elles contribuent à ce qu'il serait sans doute opportun d'appeler l'*Age d'art* de la fiction télévisuelle.

La fiction nationale *télé-visuelle* a moins de dix ans d'existence au moment de rédiger la thèse, mais cumule près d'une vingtaine de productions qui attirent l'attention pour une ou plusieurs raisons. Pour y voir clair et large, nous procéderons dans les pages suivantes, comme il a été énoncé en introduction, avec un surplus réflexif. D'une part, nous retiendrons huit *sériétés* qui répercutent autant de téléromans étudiés au chapitre cinq, de façon à donner à saisir avec acuité l'évolution tracée en chaque occasion. D'autre part, nous ferons précéder ou suivre les huit études de *sériétés* par des encadrés centrés sur une ou deux *sériétés* apparentées, de façon à discuter plus à fond les problématiques esthétiques soulevées. Plus précisément, nous étudierons les huit *sériétés* suivantes, dans un ordre qui donne écho aux huit *téléromans* préalablement étudiés au chapitre 5 <sup>206</sup> : *Les Bougon, c'est aussi cela le vie !* (pour la comparer à *La Famille Plouffe*) ; *Aveux* (pour la mesurer au *Survenant*) ; *Musée Éden* (pour l'opposer aux *Belles histoires des pays d'en haut*) ; *19-2* (pour la confronter à *Rue des pignons*) ; *Les invincibles* (pour l'examiner en rapport avec *Quelle famille !*) ; *C.A.* (pour la rapprocher de *Jamais deux sans toi*) ; *Nos étés* (pour l'évaluer par rapport au *Temps d'une paix*) ; et *Les Lavigreur, la vraie histoire* (pour l'apprécier par rapport à *Terre humaine*). Par ailleurs, nous considérons dans des encadrés intercalés entre les études précitées : *Grande Ourse, L'héritière de Grande Ourse, Le Cœur a ses raisons, Bob Gratton, my life, ma vie, Taxi 0-22, Apparences, Minuit, le soir, Temps dur, Tout sur moi, Chambre no. 13* et *Les 4 coins*. Nous donnerons à saisir par ces échos les tenants et aboutissants des *sériétés* étudiées.

---

<sup>206</sup> Pour alléger la lecture, nous ne mentionnons pas les années et les réalisateurs des fictions télévisuelles énumérées. Les précisions sont formulées au moment de la discussion de chacune dans les pages qui suivent.

***Grande ourse (2004) et L'Héritière de Grande ourse (2005)***

Les *sérietéles Grande ourse* et *L'Héritière de Grande ourse* sont écrites par Frédéric Ouellet, réalisées par Patrice Sauvé, diffusées par la SRC, et comprennent chacune une saison de 10 épisodes de 45 minutes, accessibles en DVD. Elles forment un diptyque. Le premier volet s'ouvre par un hommage non dissimulé à la fiction télévisuelle américaine qui préfigure l'*Age d'art* de la fiction télé, à savoir *Twin Peaks* (David Lynch 1990-1991). Comme celle-ci, il se déroule dans une petite communauté construite autour d'une usine fermée, où les maisons sont chargées d'objets kitsch et les habitants ont des comportements plus étranges encore. En fait, les désirs couvent sous la surface et vont bientôt jaillir comme une éruption souterraine issue de l'inconscient, notamment sous la forme d'images vidéo parasites montrant des lapins en rut. Ces images surprennent d'autant plus qu'elles apparaissent avant *Inland Empire* (David Lynch 2006). Le second volet déplace le climat d'inquiétante étrangeté dans un cadre urbain avec la même vision décalée, qui transforme le moindre fait banal en évènement déjanté. Atypique, le diptyque donne l'occasion d'apprécier la maîtrise du réalisateur de *La Vie, la vie* sur un autre objet. Notons que l'appel à l'arrivée du second degré dans le *téléromanesque* lancé par *La Vie, la vie* est ainsi pris en charge par celui qui l'a émis, Patrice Sauvé. Son style novateur, fondé sur des mouvements chorégraphiés des personnages et de la caméra donne de la profondeur au propos souvent ésotérique. En fait, le diptyque aurait pu être un succès sans doute plus grand, s'il avait été présenté plus tard. Le premier volet est d'ailleurs, remarquons-le, de format 4:3. En fait, il est trop nouveau. Comme *Twin Peaks*, il est en avance sur son temps. On pourrait dire cela inversement: *Grande Ourse* et sa *sequel* représentent l'*incipit* de la *sérietélé*, son prologue.

***Les Bougon, c'est aussi ça la vie! (2004-2006)***

*Les Bougon, c'est aussi ça la vie !*<sup>207</sup> donne le coup d'envoi de la troisième période du *téléroman* avec fracas. La *sérietélé* constitue un cocktail explosif. La famille Bougon, formée de deux parents et d'un quatuor qui l'entoure comme dans *La Famille Plouffe* et *La Petite vie* qui ouvrent respectivement le *téléroman* et la trilogie épistémique, ce qui, couplée au regard-caméra qu'elle adresse au public, ne peut qu'en accroître la prégnance dans la mémoire collective<sup>208</sup>, est constituée de poils à gratter jetés au visage des puissants.



*La Famille Plouffe* (1953-1959)



*La Petite vie* (1993-1998)



*Les Bougon...* (2004-2006)

La famille Bougon demeure pauvre, mais s'avère prospère. Elle reçoit des prestations d'aide sociale, mais n'a pas de souci financier, parce que composée de joyeux entêtés. Considérant que le système économique et politique est pourri, elle combat le feu par le feu. Elle se complait dans la fraude, le vol et l'extorsion avec une originalité, qui désarme. En outre, elle charme, puisque si elle est unie par le crime, elle l'est aussi par l'affection. Elle s'occupe avec soin du vieux, avec attention de la petite aux traits asiatiques, avec sourire du frère naïf et esseulé, et avec intérêt du chien nommé... Ben Laden.

<sup>207</sup> *La sérietélé* est écrite par François Avard et Jean-François Mercier et est réalisée par Louis Bolduc, Alain Desrochers et Podz. Formée de trois saisons, elle compte 50 épisodes de 23 minutes, accessibles en DVD.

<sup>208</sup> Dans *Les Bougon*, Pépère sera placé en centre d'accueil lors de la 2<sup>e</sup> saison, comme pour aligner davantage la famille au sextuor qui prévaut dans les deux fictions télévisuelles matricielles précédentes.

Que Dolorès se prostitue dans sa chambre attenante à la cuisine est le dernier souci de tous, puisque la travailleuse autonome demeure ce faisant dans le giron familial. Les Bougon sont des *affreux, sales et solidaires*. Le lien au film *Brutti, sporchi e cattivi* (Ettore Scola 1976) a été bien vu<sup>209</sup>. La tribu formée du père, également acariâtre, de la mère, également déphasée, de leurs enfants, également délinquants, de l'aïeul peu loquace, également en chaise roulante, et de la jeune femme qui monnaye également son corps pour survivre à l'infortune, opère une filiation *inter-médiale* entre les deux objets culturels.



*Brutti, sporchi e cattivi* (Ettore Scola 1976)



*Les Bougon, c'est aussi ça la vie!* (Louis Bolduc, Alain Desrochers et Podz 2004-2006)

La *sériereté* se distingue ainsi du *téléroman* matriciel, tout en lui demeurant fortement lié. Par le biais de la peinture d'une famille dont la *dysfonctionnalité* sociopolitique n'affecte pas les rapports émotionnels, elle pose en effet un regard sur la société québécoise actuelle, aussi froid que chaud. Elle donne à voir le cauchemar de maman Plouffe, soit le plaisir du vice, mais aussi son rêve sans doute: malgré les aléas, l'aéropage demeure soudé.

<sup>209</sup> Des chercheurs (Ahl et Fau 2011, p. 148) retiennent la *sériereté*: *Affreux, sales et malhonnêtes*. Le quotidien *Le Parisien* (2008) opte de son côté pour: *Affreux, sales et... malins*.



Cela dit, la *sériereté* évolue de la comédie au drame. Au début, le regard est grinçant, au point de susciter un débat de société, que synthétise la couverture d'un magazine: «L'Ouragan Bougon. Divertissement ou procès de tous les fraudeurs. Les personnages de François Avard bousculent le Québec et la télévision.» (*L'Actualité* 2005). La polémique fait rage (faut-il aimer ou détester ces magouilleurs au grand cœur ?), au point d'entraîner le correspondant du *New York Times* à se pencher sur le phénomène qui attire, comme il le précise «nearly one out of every three people who live in Quebec» (Krauss 2004) à comparer le résultat avec *The Cosby Show* et à conclure, non sans perspicacité :

It is hard to imagine such a show on the air in the United States, where vulgar depictions of the poor are generally out of bounds. But here in Quebec, the province with the most generous social benefits and a place where political conservatism is rare, the show is a hit with a popularity that crosses class lines.

Le débat n'est pas inintéressant, loin s'en faut, puisqu'il évoque par le versant polémique, ce que nous avons discuté, s'agissant du versant théorique: le second degré exige le savoir coder de l'émetteur, mais aussi le savoir décoder du récepteur ; il est complicité. Comme le signale une chroniqueuse, elle aussi avec perspicacité, telle que citée par une chercheuse: «D'une certaine manière, *Les Bougon* sont nos *Sopranos* à nous, des criminels sans vergogne que nous aimons sans culpabilité, même si nous désapprouvons leurs méfaits.» (citée in Doyon 2007, p. 83) *Les Bougon, c'est aussi ça la vie !*, dont le sous-titre redouble le sens pour mieux souligner le point de vue, débute le troisième âge de la fiction télévisuelle québécoise en balisant adroitement le territoire, fut-ce à ses dépens. D'emblée, elle participe de plain-pied au second degré, quitte à se mettre les pieds dans les plats.

***Le cœur a ses raisons (2005-2007)***

La *sérietélé* écrite par Marc Brunet, réalisée par Alain Chicoine, diffusée sur TVA, et qui totalise 39 épisodes de 22 minutes, accessibles en DVD, représente le cas exemplaire d'une fiction télévisuelle qui peut être conçue au second degré, mais pas nécessairement reçue comme telle. Si le titre est sentencieux (*Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît point*-Pascal), la *sérietélé* ne l'est pas. Elle parodie le *soap* jusqu'à l'absurde. Elle fait ainsi subir à la fiction télévisuelle américaine de type mélodramatique ce que *La Petite vie* a fait subir au *téléroman*: dynamiter ses codes et faire voler en éclats ses clichés. Les personnages semblent être des extraterrestres vivant sur une planète très éloignée, où quelques-uns réincarnent tous les rôles des fictions, sans respect pour le vraisemblable, mais aussi sans savoir que les voix doublées qu'ils imitent, ne sont pas les vraies. Pris au premier degré, le résultat est un ratage: les comédiens jouent faux et le récit si alambiqué qu'il en est décourageant. Comme le dit un personnage, *la logique et le bon sens n'ont pas de place dans cette maison*. Prise au second degré, la *sérietélé* est désopilante: les comédiens s'amuse des usages et nous des maladroites répétées dont ils font l'étalage. Néanmoins, pour participer au délire, il faut connaître le référent et ses conventions. Tel est l'écueil de la *sérietélé*. Fortement énonciative, elle doit être envisagée sous l'angle de la réflexivité pour être appréciée. L'accueil reçu par la série démontre que c'est là une haute exigence. D'une part, sacrée trois fois de suite *Meilleure comédie de situation de l'année*, la *sérietélé* a néanmoins été interrompue par son diffuseur en raison de faibles cotes d'écoute. D'autre part, la *sérietélé* est diffusée en France sur NRJ 12 depuis 2008 avec succès. Cela dit, on se surprend à se demander: le doublage, qui est objet de rires, est-il saisi là comme ici ?

***Bob Gratton, ma vie, my life (2007-2009) & Taxi 0-22 (2007-2009)***

Deux *sérielés* sont centrées sur des protagonistes, qui font rire d'eux. La première, écrite par François Avard, réalisée par Sylvain Archambault et Gabriel Pelletier, et diffusée sur la chaîne privée TQS, ainsi que la seconde écrite par René Brisebois, François Camirand, Benoît Chartier, Josée Fortier, Paco Lebel, Pierre Ouimet, sous la supervision du dernier, réalisée par celui-ci et Patrick Huard, et diffusée sur la chaîne privée TVA, constituent deux cas exemplaires de l'écueil du second degré de façon inversée. Le récit est centré dans les deux cas sur un personnage masculin dans la quarantaine dont l'aliénation n'a d'égal que l'autosuffisance. Ce sont deux Archie Bunker (*All in The Family* CBS 1971-1979) aussi misanthropes et incorrects que celui-là et qui en sont fiers ou inconscients, c'est selon. Disons les choses différemment de l'encadré précédent: vus du point de vue du second degré, ils font rire par leurs aphorismes vulgaires et leurs prises de positions réactionnaires répétées, quasi insensées. Ils représentent une version acidulée du père Bougon, où le (vrai) mauvais goût des perdants se joue du (faux) bon goût des gagnants. Cela dit, s'ils sont envisagés du point de vue du premier degré et deviennent du coup un objet de fascination, voire un porte-parole, il n'y a alors plus lieu de rire, sauf très jaune. Or, il importe de noter que les deux *sérielés* sont diffusées sur des chaînes privées où il est de tradition pour garnir les coffres de l'entreprise de diffuser des films de Hollywood, qui, on le sait, carburent à l'identification. On ne se surprend pas cette fois à demander : le grotesque est-il source de dérision ou de fidélisation? L'écueil, inhérent au second degré, ne semble pas avoir échappé aux concepteurs de *Taxi 0-22*: ils ont fait vivre à leur antihéros des aventures *téléromanesques*, afin de transformer le réactionnaire en débonnaire.

Peut-être pour répondre aux réactions d'indignation, les saisons des *Bougon*, *c'est aussi ça la vie !* se suivent et se ressemblent peu. Débutant par une critique des politiciens (S1É1), des propriétaires (S1É2), des fonctionnaires (S1É3), des trafiquants de tabac (S1É6), des producteurs véreux (S1É7) et des charlatans de l'ésotérisme (S1É11), la première saison se termine déjà par l'emprisonnement de Junior, le fils Bougon (S1É13). Le deuxième opus est plus noir: Junior est déprimé (S2É5), *Pépère* est placé dans un foyer pour personnes âgées (S210), *Mononque* veut se suicider (S2É19), Dolorès navigue mal entre les sectes (S2É6), la drogue (S2É10) et la désintoxication (S213), alors que le couple parental traverse une tempête (S2S19). Heureusement, la famille Bougon se recycle dans la production télévisuelle, surlignant l'autoréflexivité de l'ensemble (S2É22 & S2É23) ; malheureusement, la mort vient près d'arracher Mao, la plus jeune Bougon (S2É24). Après avoir débuté au paradis lors de la première saison, et être passée par un purgatoire, sous la forme d'un plus grand nombre d'épisodes lors de la deuxième saison, la trilogie se termine lors de la troisième saison pour ainsi dire en enfer. La famille consent à travailler (S3É1) et à vivre en banlieue (S3É2), mais renonce aux deux, Dolorès devient enceinte (S3S5), les Bougon se font voler (S3É10), Maman et ses amies se crient leur quatre vérités à la façon de la pièce *Les Belles Sœurs* de Michel Tremblay (S3É11), les voisins réclament l'intervention de Papa à la façon du *Parrain* (Francis F. Coppola 1972), qui consent à le faire, pour être arrêté pour fraude (S3É12) et être condamné à deux ans en prison (S3É13). Lors de cette finale, Dolorès accouche, Papa sort de prison et la famille élargie est réunie. Mais, subitement, des bombes nucléaires explosent en Amérique et Georges Bush prend la parole à la télévision comme un certain 11 septembre.

Examinons le premier épisode des *Bougon* (01-04) pour évaluer les débuts de la *sériereté*. D'emblée, l'épisode s'ouvre par trois prises de vue qui cumulent les degrés: un plan fixe associé à une musique rappelle le degré zéro ; la coprésence de l'oralité et de la visualité dans le deuxième plan évoque le premier degré ; une forte contreplongée dans le troisième, déliée du devoir de parole, affirme un point de vue et implique le second degré<sup>210</sup>. D'emblée, la *sériereté* auto-réfléchit le processus esthétique (**Extrait 69a**). Dans une scène subséquente, des fonctionnaires pilotent trois membres de la tribu Bougon dans leurs bureaux. La mise en scène est chorégraphiée: chacun d'eux prend en charge les trois compères à tour de rôle, dans un ballet de caméras portée qui suivent les premiers et précèdent les seconds. Mieux, des regards à la caméra participent au titre de champs et de contrechamps subjectifs, des silences ponctuent le rythme, un plan-séquence donne à voir des traversées dans l'espace qui confinent à l'abstrait, et la chute débouche sur une porte d'ascenseur qui, en bloquant la vue, souligne la présence d'un regard. La scène atteste le programme esthétique esquissé par l'ouverture : l'arrivée du second degré (**Extrait 69b**). La première scène au domicile des Bougon, dont la cour arrière rappelle celle des Paré, et qui accueille le titre<sup>211</sup>, confirme l'atteinte du second degré de l'expression. La réalisation, en marge du générique d'ouverture, propose un point de vue autonome par le biais d'une caméra portée, qui scrute les lieux, regarde les personnages, arpente l'espace en tous sens, brise le quatrième mur et offre des prises de vues variées. Elle n'hésite pas à considérer des objets en amorce, qui soulignent qu'il y a bien une subjectivité en présence (**Extrait 70**).

---

<sup>210</sup> Il y a bien point de vue: l'étude fine révèle que, de façon programmatique, un avion s'approche de la tour.

<sup>211</sup> Le carton se présente en trois dynamismes graphiques, comme pour confirmer le troisième pas: le titre se déploie à l'horizontale, le sous-titre tombe à la verticale et un mouvement en profondeur clôt l'ensemble.

Pour mieux juger du régime esthétique du second degré d'expression en actes, retenons un épisode ouvertement *trans-textuel* suivant ce qui a été précédemment éclairés (S3É11), intitulé non sans ironie: *Arts et laites*. Le récit alterne entre Dolorès présente au théâtre et en coulisses et Maman et ses amies qui complètent des formulaires pour un concours. D'une part, portons attention à la *trans-textualisation* du théâtre de Tremblay. La réalisation de trois scènes procède alors à l'identique: après un début réaliste, l'ensemble du décor est subitement plongé dans le noir, sauf une partie où une comparse de maman Bougon a un faisceau lumineux braqué sur elle ; celle-ci proclame alors à voix haute son ressentiment existentiel sur fond d'écho sonore. Le procédé est le signe d'une mise en scène théâtrale autant soignée, qu'éloignée des codes du réalisme. Les trois scènes, qui donnent lieu à des monologues où l'oralité populaire québécoise est reine, dans le fil du théâtre de Tremblay, s'avèrent des apartés, qui revendiquent le second degré, et constituent des constructions autoréflexives pour bien indiquer qu'il y a énonciation (**Extrait 71**). D'autre part, la finale exacerbe le montage alterné en le transformant en montage parallèle : Dolorès et Maman, chacune de son côté, révèle à voix haute, sans aparté, mais sous un faisceau de lumière bien disposé, l'hypocrisie, pour la première, des artistes et, pour l'autre, des comparses. La dénonciation de Dolorès s'avère rationnelle, celle de Maman, émotionnelle. Celle-ci frappe d'ailleurs par la véracité qu'elle réclame et par l'authenticité de la *parlure* qu'elle emploie. La *sériereté* démontre alors que le régime esthétique du second degré parvient par son élégance à élever le propos, à atteindre les destinataires de la diégèse et à toucher, ceux des domiciles. *Les Bougon, c'est aussi ça la vie!* porte son titre bien haut (**Extrait 72**).

### *Aveux* (2009)

Plus de cinquante ans après *Le Survenant*, le thème du retour d'un homme qui rechigne à s'ouvrir sur son passé refait surface dans le *téléromanescque* par le biais d'*Aveux*<sup>212</sup>. Présentée lors de la première édition de *Séries Mania* à Paris (2010), la *sérietélé* ne relève pas du degré zéro de l'expression ; bien au contraire, elle participe de plain-pied au second degré d'expression. En ce cas, la visualité prédomine et l'oralité se met en retrait. Produite selon les conditions du cinéma (tournage à une caméra, en locations, sur une période de plusieurs semaines), et diffusée en HD, ce qui implique le cadrage de cinéma 16:9, *Aveux* offre nombre de traits du grand écran. La scène à l'italienne a disparu au profit de prise de vues de dos, les comédiens pratiquent le non-dit, les amorces sont mises à profit, le découpage est varié, les compositions opèrent par le décadrage, et le rythme s'avère vif. En clair, le souci de réaliser des images soignées est constant et celui de donner des images signées, présent. Une comparaison entre *Le Survenant* et *Aveux* démontre dès l'abord que la fiction télévisuelle québécoise est passée de la nuit au jour. La série *Aveux* est belle à regarder. Cette visualité relève, soulignons-le, d'une subjectivité autoréférentielle. En effet, dès la première image, les lettres d'une marquise indiquent bien en fond d'écran *AVE* et dès le générique, le motif de l'eau est réitéré pour attirer l'attention: prises de vue dans l'eau, buées dans un miroir, présence dans une salle d'eau et mentions écrites ornées d'effets de goutte d'eau, comme pour laisser saisir que le refoulé va faire bientôt retour.

---

<sup>212</sup> Diffusée sur la SRC, la *sérietélé* est écrite par Serge Boucher et est réalisée par Claude Desrosiers. Elle cumule 12 épisodes de 44 minutes sur une saison, accessibles en DVD. Elle se centre sur le retour progressif d'un jeune homme après des années d'absence. Évitant de renouer avec sa famille, celui-ci s'en rapproche à pas feutrés sous l'effet de blessures du passé, qui sont amenées par flash-backs furtifs.

La *sériété* *Aveux* présente une déliaison fondamentale des sons par rapport aux images, qui permet d'atteindre à la temporalité. Considérons trois ordres de préoccupations. D'abord, *Aveux* donne à apprécier des séquences qui rappellent le cinéma de la mémoire: bousculant la linéarité et mêlant le public, les séquences au présent se révèlent souvent au passé. Ensuite, *Aveux* offre des *flash-backs* modulés comme autant de plongées hermétiques dans le refoulé, où le sens s'éclaire au fil des répétitions à la manière de *Once Upon a Time in the West* (Sergio Leone 1968). La visualité y débouche sur une temporalité, qui confine à l'abstraction, comme il était d'usage lors du cinéma de la modernité. Les images dans *Aveux* tiennent un discours opaque qui fidélise. Cela dit, la stratégie énonciative n'est pas que programmatique ; elle est aussi artistique. À la faveur de *flash-backs* qui réunissent plusieurs personnages, les *analepses* créent des arabesques temporelles. Par un montage-temps élaboré, les présents qui veulent se disjoindre sont réunis par le passé et la mémoire. *Aveux* donne à penser une temporalité élégante: le fil du temps emmêle les voix narratives. Enfin, cette fiction télévisuelle québécoise contemporaine offre la rare adéquation d'une tragédie à une forme de second degré. Alors que tous les personnages ont peine à parler du passé, en raison du poids de la culpabilité et du fardeau du temps écoulé, leurs voix interviennent souvent sur leurs lèvres verrouillées, non pas au titre d'*analepses*, mais pour ainsi dire en guise d'*anaphases*: comme un temps divisé, où le passé tarde à attraper le présent, mais y parvient, après quelques instants suscitant l'inconfort. L'oralité court pour ainsi dire derrière une visualité, qui la devance sans cesse. La déliaison des images et des paroles dévoile le contrat énonciatif de la *sériété*: le synchronisme des voix intérieures et extérieures, des tourments et du présent interviendra éventuellement... lors des aveux.



Considérons le premier épisode de *Aveux* (09-09). Deux séquences permettent d'évaluer en actes les constructions réflexives précitées. La première intègre plusieurs personnages et différentes temporalités par le biais d'un montage savamment orchestré. Elle débute par le départ d'un personnage en auto, se poursuit dans l'auto d'un autre, suit ce dernier à l'hôpital, se concentre sur un troisième, pour terminer sa traversée sur un quatrième. Tous sont certes unis par le drame survenu (le père a eu un malaise cardiaque), mais plus encore plus par le montage, la musique et le silence. Le pathos transite par des images opaques. **(Extrait 73a)**. Un long flash-back suit, dont la coloration verdâtre et le format 21:9 (scope) ne laissent pas de doute sur son caractère a-chronologique et sa texture cinématographique. La scène dépasse le cliché: ayant été amorcée par le regard pensif du quatrième personnage, elle débouche sur celui d'un cinquième. L'*analepse* joint par le passé des destinées disjointes au présent **(Extrait 73b)**<sup>213</sup>. Dans l'autre, alors que dans une scène un personnage masculin participe à une chorale, où l'oralité est mise en relief avec force, et dit ressentir un malaise qui l'amène à devoir aller à l'hôpital, dans l'autre, des personnages féminins attendent dans un autre hôpital. La valse des destins séduit. Il y a mieux. Le dialogue est l'objet d'une déliaison méta-discursive: les deux femmes parlent, alors qu'à l'image leurs bouches demeurent verrouillées pendant un certain temps. En substance, les mots nous parvenant alors avant leur profération, la construction autoréflexive laisse saisir des tourments qui s'énoncent avec difficultés, des temporalités qui s'emmêlent<sup>214</sup> et, du coup, une subjectivité qui énonce sa présence. La *sériereté* atteint l'*auteurielité* **(Extrait 74)**.

---

<sup>213</sup> Sur le DVD, le réalisateur parle du flashback liant différentes voix narratives comme d'une «signature».

<sup>214</sup> Sur le même DVD, le réalisateur dit du procédé qu'il «crée du temps à l'intérieur [de la séquence]».

Examinons le douzième et dernier épisode de *Aveux* (11-09). Portons attention à deux séquences où, puisque le contrat énonciatif de la *sérietélé* à l'effet qu'il y a primauté de la visualité est suffisamment réitéré d'épisodes en épisodes pour être admis par le destinataire, la mise en scène peut désormais recourir à d'autres constructions autoréflexives, cette fois pour élever le propos. Dans une séquence, où il faut dévoiler l'énigme à des personnages, la mise en scène, par un montage alterné, entre deux situations homologues, liées entre elles par des raccords de mouvements, qui ne laissent pas de doute sur l'orchestration en actes, accroît la portée du sens. En effet, alors que la vérité est énoncée à un personnage féminin, qui accuse le coup en silence et sans broncher, tant la révélation la désarçonne, la même information est annoncée à un autre personnage féminin plus jeune, qui s'effondre en cris de douleur, assourdis sous le coup d'une intrusion énonciative explicite, ayant pour visée de transporter l'émotion des salons de la production aux salons de la réception (**Extrait 75**). Dans une autre séquence, qui alterne également deux situations narratives, pour mieux les nourrir, et s'appuyer sur la première pour doter la seconde de plus de force émotionnelle, les réseaux de sens s'avèrent complexifiés: visualité et oralité sont emmêlées dans le temps. Un autre personnage féminin revient du passé hanter deux personnages alternativement: l'une se souvient des paroles qu'elle avait dites, l'autre imagine des paroles qu'elle aurait dû dire. La mise en scène donne à apprécier la première qui demeure silencieuse pour mieux se rappeler, et le second, qui parle d'abondance à un fantôme qui n'est là que pour lui, pour mieux extirper «la boule, là, là»<sup>215</sup>. Par le biais d'une *parlure* aussi vernaculaire que vraie, la *sérietélé* offre un second degré, qui touche au cœur. *Aveux* émeut (**Extrait 76**).

---

<sup>215</sup> À propos d'une autre *sérietélé* récente, un chercheur (Bédard 2011) titre: «Solitude et boule d'amour».

### ***Apparences (2012)***

La deuxième *sérier télé* écrite par Serge Boucher est réalisée par Francis Leclerc. Elle est également diffusée par la SRC, cumule 10 épisodes de 44 minutes, accessibles en DVD. Elle représente le deuxième volet de la trilogie en A (*Aveux, Apparences, Autopsie-à venir*) et est centrée comme le premier sur une problématique narrative, ici: où est Manon ? L'auteur tisse des liens intertextuels au sein de son œuvre jusqu'à reprendre le prénom d'un personnage secondaire d'*Aveux* et établir un lien dramatique: la Manon d'*Aveux* et celle d'*Apparences* sont de la même famille des êtres qui préfèrent les coulisses. Manon, une enseignante effacée, est la sœur jumelle de Nathalie, la comédienne flamboyante. La tragédie fouille les apparences pour atteindre aux entrailles de la gémellité. La *sérier télé* fait ainsi penser à *Persona* (Ingmar Bergman 1966), comme le note Pierre Barrette (2012). Cela dit, elle se démarque aussi par son esthétique. Elle donne à apprécier des mises en scène déployées en profondeur, mais aussi, en raison de l'enjeu narratif, des segments du passé qui interviennent sans préavis. Les flash-backs réflexifs d'*Aveux* apparaissent du coup sous une forme autoréflexive dans *Apparences*. Sans dosage colorimétrique pour les distinguer et, en adéquation avec le propos, le passé refait surface, notamment par un éclairage stylisé. La mise en scène s'avère ainsi sagace: la visualité du passé met en effet Manon en lumière. En outre, puisqu'un mystère entoure sa disparition et un flou, sa personnalité, le dialogue demeure difficile, le verbe, laconique et l'oralité, souvent mutique. Du coup, le visuel a les coudées franches, comme lors des insertions filmées dans le *téléroman* des débuts, avec un plus d'expressivité: les scènes muettes affichent une visualité qui atteint à l'opacité. Du coup, loin d'être transparentes, elles s'avèrent autoréflexives, et partant énonciatives.

### ***Musée Éden (2010)***

La *sérietélé Musée Éden* permet d'évaluer le chemin parcouru depuis *Les belles histoires des pays d'en haut* avec intérêt, puisque, si le contexte narratif est situé à la même époque, soit au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, le point de vue sur les personnages change des dominants aux délaissés, de concert avec une expression qui évolue du degré zéro au second degré. Pour ainsi dire, la fiction télévisuelle québécoise passe ainsi en quarante ans d'un récit télévisuel centré sur la *monstration* de la manipulation des forts sur les faibles à sa *d'énonciation*. Précisons. La *sérietélé*, qui est écrite par Gilles Desjardins et réalisée par Alain Desrochers, et est diffusée à la SRC, compte une saison de 9 épisodes accessibles de 45 minutes. Située dans un Montréal du début du siècle dernier, la fiction télévisuelle se centre sur deux jeunes sœurs qui doivent faire revivre un musée de cire consacré aux scènes macabres. Il ne s'agit pas d'un *thriller* à costumes : le contexte sociohistorique est documenté, et le regard, contemporain. La représentation de la métropole du Québec est digne d'un historien: les rues sont poussiéreuses, les prostituées arpentent les trottoirs, les policiers corrompus magouillent dans les ruelles, les médecins sont couchés dans les maisons d'opium, occupés à utiliser les aiguilles sur eux, et les pauvres font l'élevage non pas des chats, mais des rats. La représentation tourne le dos à la vision romantique du passé historique qui a cours lors du *téléroman*, fut-ce de façon austère comme dans *Les belles histoires des pays d'en haut*, et s'apparente aux portraits historiques acidulés à la *Deadwood* (David Milch 2004-2006). D'ailleurs, les deux héroïnes sont en conflit avec la mentalité patriarcale présente partout, du palais de justice à l'hôpital, sans oublier la religion catholique, ce qui surligne la distance thématique entre le *téléroman* et la *sérietélé*. Celle-ci critique ce que celui-là promouvait.

Cela dit, l'intérêt de *Musée Éden* ne se limite pas à un concept bien conçu et à un scénario bien écrit. La *sérietélé* se distingue par une esthétique à l'intertextualité cinématographique multiple. En fait, elle trace une adéquation entre le fond et le forme d'une manière sagace : elle rapproche le contexte narratif et les écoles cinématographiques prévalant à la période. En clair, elle donne à apprécier le passé historique par le biais du passé cinématographique, comme Francis F. Coppola a su le faire pour la même période avec *Bram Stoker's Dracula* (1992). Ainsi, la *sérietélé* offre tour à tour dans l'ordre ou le désordre selon les épisodes: des séquences où le montage étant haché menu comme avec l'école soviétique, le résultat s'avère autant kinésique qu'énigmatique ; des séquences d'action où le découpage étant stylisé suivant les codes de l'expressionnisme allemand, à l'aide d'angles accentués et d'éclairages contrastés, la forme donne à apprécier force et élégance ; des séquences de transition, où le filmage étant réalisé comme dans *Musketeers of Pig Alley* (D.W. Griffith 1912) par la biais de cadres, d'angles et de distances créant des plans frontaux ou tableaux, la réalisation creuse la profondeur pour donner à saisir l'étroitesse des lieux ; et des séquences d'émotion où, pour confondre le spectateur sceptique, l'objet de désir de la plus jeune héroïne est un jeune homme, dont la passion consiste à créer un dispositif immersif semblable au *Ballon Cinéorama* de l'Exposition universelle de 1900 à Paris: une *attraction* visuelle où le public, dans la nacelle d'un faux ballon, voit le monde défiler autour de lui par projection sur les quatre murs de la pièce. Le dernier lien intertextuel et *inter-médial*, de même qu'autoréflexif, puisqu'il met en abyme le processus créatif, prouve que *Musée Éden* puise au cinéma pour obtenir plus de *(télé-)visualité*.

Envisageons le premier épisode de *Musée Éden* (03-10). L'ouverture énonce le contrat: une séquence pré-générique frappe par les actes violents qu'elle présente, mais intrigue aussi par l'éclairage contrasté et le montage hachuré qu'elle impose ainsi que par l'intertextualité qu'elle évoque (expressionnisme allemand et *montagisme* soviétique confondus) ; puis, les crédits apparaissent dans le cadre d'une scène dialoguée, qui amène le repos. L'*incipit* de *Musée Éden* se déploie au second degré: l'ordre indique que la visualité prime sur l'oralité et l'intertextualité foisonnante implique la présence agissante d'un regard (**Extrait 77a**). Plus loin, une autre scène complète le tableau. Elle présente un décor et un personnage sous la forme d'une entrée en scène: le personnage arpente un lieu vaste désert et sombre, ouvre de longs rideaux, fait pénétrer la lumière, puis s'active, le tout en des plans courts et variés. L'intertextualité inter-médiale évoque une séquence similaire du cinéma québécois (*Un Zoo, la nuit* - Jean-Claude Lauzon 1987) ainsi que le prologue du premier épisode couleurs des *Belles histoires des pays d'en haut* justement. Elle est *multi-réflexive* (**Extrait 77b**). Une scène près de la fin de l'épisode ajoute à la *transtextualité* cinématographique discutée. Elle présente les deux héroïnes et le prétendant affairés aux préparatifs de la prochaine exposition du Musée Éden sous une forme qui mime de façon autant explicite que ludique une école cinématographique supplémentaire, qui s'avère contemporaine de la *diégèse*. Les interactions enjouées que la scène donne à voir et le montage rapide rythmé au son de la musique de piano mécanique qui accompagne l'ensemble ne laissent en effet aucun doute. La *sériereté* exploite le cinéma burlesque américain, dont l'essor coïncide, faut-il le noter, avec le Montréal des années 1910, qui est mis à l'écran. Pour dédoubler le sens et le plaisir, *Musée Éden* glane... au musée du cinéma (**Extrait 78**).

Examinons le neuvième et dernier épisode de *Musée Éden* (05-10). D'une part, deux scènes centrées sur le personnage du journaliste montrent que le régime esthétique de la *sérierété* souscrit bien à la *télé-visualité*. Dans l'une, la mise en scène y souligne la *trans-textualité inter-médiale* de la *sérierété*: le journaliste ressemble à s'y méprendre au Jonathan Harker du *Bram's Stoker Dracula* de Francis F. Coppola, comme l'illustrent les deux figures ci-après. Cela ne surprend pas, puisque le temps de la *diégèse* et le temps du cinéma sont mis en relation dans les deux cas, à une nuance près: le référent est ici lui-même un simulacre (**Extrait 79a**). Dans l'autre, la mise en scène prouve que la visualité associée à une sonorité dénuée d'oralité produit désormais le sens avec efficacité (**Extrait 79b**).



*Bram's Stoker Dracula* (F.F. Coppola 1992)

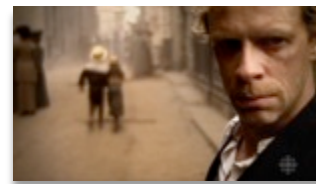


*Musée Éden* (A. Desrochers 2010)

D'autre part, deux scènes centrées sur le médecin démontrent que le régime esthétique relève du second degré. Dans l'une, la mise en scène rappelle par la direction artistique, le film *Musketeers of Pig Alley* (D. W. Griffith 1912) (**Extrait 80a**). Dans l'autre, lors de la dernière scène, elle la mime comme l'illustrent les deux figures ci-après (**Extrait 80b**).



*Musketeers of Pig Alley* (D.W. Griffith 1912)



*Musée Éden* (A. Desrochers 2010)

***Temps dur (2004)***

*Sérietélé* écrite par Jean-Marc Dalpé, réalisée par Louis Choquette et diffusée sur la SRC, elle forme une saison cumulant 10 épisodes (1X70 & 9X45 minutes), accessibles en DVD.

*Temps dur*, nous dit le matériel promotionnel, est une expression carcérale «qui exprime la douleur morale, la dépression, la souffrance». Le récit se centre sur un jeune détenu, en attente d'une libération conditionnelle, qui lui permettrait de revenir auprès de son épouse et de son fils. Cela ne sera facile, parce qu'il y aura enquêtes, filatures, combines et coups fourrés. La réalisation déjoue le canevas convenu pour proposer une *sérietélé*, loin des clichés du *prison show* pour en faire un objet télévisuel concentré en milieu carcéral. La *sérietélé* prolonge le film québécois *Histoire de Pen* (Michel Jetté 2001) et s'inscrit dans la lignée de la fiction télévisuelle *Oz* (Tom Fontana 1997-2003), tout en clamant son identité.

*Temps dur* offre des ouvertures où les titres sont assortis de définitions métaphoriques, des moments en suspension où l'image parle à l'aide de touches musicales, des barreaux, des clôtures ou des rubans qui obstruent périodiquement et ostensiblement le champ, des images décentrées qui défilent à vitesses saccadées, des mouvements de caméra à la grue, des séquences de rêve obsédantes, des échanges en champs/contrechamps entre le réel et des doubles, voire des fantômes, cela sans oublier, lors du dernier épisodes, des mentions graphiques, qui émergent à l'aide du numérique sans préavis dans le champ comme autant d'intrusions explicites d'auteur qui commentent le récit et prédestinent la fin. La réalisation s'impose ainsi dès le départ et jusqu'à la fin comme un regard qui interprète le monde et réfléchit sa présence. Elle souligne de la sorte qu'il y énonciation continue et signale que cette *sérietélé* de l'automne 2004 se conçoit déjà au second degré d'expression.



***Minuit, le soir (2005-2007)***

La *sérietélé* écrite par Pierre-Yves Bernard et Claude Legault, réalisée par Podz et diffusée sur la SRC, cumule trois saisons et totalise 37 épisodes de 23 minutes, accessibles en DVD. Mise à l'antenne trois années de suite durant l'hiver, elle constitue une forte trilogie. Centrée sur trois portiers qui travaillent dans un bar de Montréal la nuit, elle bifurque dans leur intimité pour présenter les démons intérieurs. La *sérietélé* se démarque par ses images floues, ses silences pesants et sa musique envoutante. Nous sommes plongés dans la nuit, les sentiments ne sont plus nets et la forme le reflète. Les longs plans en caméra portée, assortis de changements de foyer en cours de prises, signalent un point de vue autonome. Les télescopages temporels et les plages silencieuses affirment une subjectivité *auteurielle*. Le montage délie les images et les sons comme pour donner à saisir l'aliénation. La forme de *Minuit, le soir* est en adéquation avec la thématique. Les trois videurs de bar sont moins en conflit avec les clients, qu'avec eux-mêmes. La violence à laquelle ils s'adonnent en raison de leur métier cache une guerre qu'ils livrent avec leur passé, leurs désirs coupables et leurs fêlures. Le flou dans l'image, l'imprévisibilité du découpage et la déconstruction par le montage sont en adéquation avec le propos. La *sérietélé* s'appuie à la visualité pour produire le sens, au point où elle est «sans beaucoup de paroles» (Ahl et Fau 2011, p. 602). Du coup, des images s'avèrent obsédantes: une croix mortuaire sortie de terre et qui ne cesse de s'allonger, une tromperie qui se scelle par une revanche en direct, trois hommes assis sur un banc de parc, tôt le matin, le soleil derrière eux, simplement. *Minuit, le soir* donne à saisir, par des scènes saisissantes, belles à pleurer (Winckler 2012, p. 107-110), que la *sérietélé* touche à la condition québécoise et humaine.

**19-2 (2011)**

*19-2*<sup>216</sup> revisite le quartier du sud-est de Montréal de *Rue des pignons* trente ans plus tard. La *sérietélé* d'aujourd'hui se distingue du téléroman d'hier par la durée des épisodes qui s'allonge de trente à soixante minutes, par le gain de résolution et le cadre panoramique qui rapprochent les images de celles du cinéma, ainsi que par le changement de perspectives. Les familles du quartier passent de l'avant-plan à l'arrière-plan, pendant que leurs drames s'intensifient, comme pour donner l'assurance que leur présence ne se perd pas ; vice-versa, deux policiers-patrouilleurs, et le poste de police auquel ils sont rattachés, entrent en scène. Le gain de traitement ne se dissout pas dans une édulcoration du propos. Ne confondons pas l'arbre et la forêt. Comme avec les *sériestéles* précédentes, le genre s'avère un canevas pour mieux fouiller les tourments intérieurs et accéder à l'intériorité. Au vrai, les criminels, qui font trois petits tours et puis s'en vont, se confondent avec le tissu du quartier, comme si la *sérietélé* voulait donner une leçon de sociologie critique et alléguer que les conditions socioéconomiques font souvent le larron. *19-2* se centre en fait sur des policiers pour mieux traquer les effets de la violence physique et psychologique sur eux, puisqu'en contact continu avec elle. En substance, *19-2* s'inscrit moins dans le *cop show* et davantage dans le *téléromanesque* : dans le quotidien de gens «qui nous ressemblent» (Barrette 2011). Au vrai, la *sérietélé* prolonge *Minuit, le soir* : elle brosse le portrait de héros meurtris par la vie. D'ailleurs, les deux sont écrites en partie par Claude Legault et réalisées par le même Podz, qui, dès le départ, avoue approcher «la réalisation télé en cinéaste» (Barrette 2008, p. 19).

---

<sup>216</sup> La *sérietélé* est écrite par quatre créateurs, soit Joanne Arseneau, Réal Bossé, Danielle Dansereau avec la collaboration de Claude Legault et est réalisée par Podz. Elle est diffusée à la SRC. Elle compte au moment du dépôt de la thèse une saison, qui totalise 10 épisodes de 42 minutes, tous accessibles en DVD.

*19-2*, sous la responsabilité du seul réalisateur Podz, se démarque par sa cohérence visuelle. La *sériété* participe à la *cinématisation* de la fiction télévisuelle ou ce que nous nommons la *télé-visualité*. Aux États-Unis d'Amérique, la fiction télévisuelle aurait été diffusée sur HBO, comme *The Wire* (2002-2008), pour un public d'abonnés et d'initiés. Heureusement, au Québec, elle est diffusée par la chaîne publique, la SRC, avec un double effet positif: succès critique et succès public ou vice-versa. Alors que *19-2* remporte en effet le titre de *Meilleure série dramatique* décerné par les professionnels du domaine lors de la cérémonie annuelle, elle cumule des cotes d'écoute qui la hisse parmi les émissions les plus populaires au Québec, notamment lors de la diffusion du dernier épisode (voir Annexe VI). Un éditorialiste d'un quotidien à grand tirage ose même alors écrire qu'elle offre «des scènes belles comme des fresques, qui donnent le goût de faire «pause», d'encadrer l'écran puis de l'accrocher au mur!» (Roy 2011). À quoi tient cette *beauté* ? À une visualité qui, dans une posture méta-discursive, n'hésite pas à s'écarter de la norme pour atteindre à la signature. Les constructions autoréflexives se présentent dans *19-2*, sous la forme, s'agissant du filmage, de compositions savamment décadrées, de plans flous et de mises au point sélectives, en ce qui a trait au découpage, de caméras mobiles, de contrechamps inattendus ou d'inserts furtifs et, en ce qui concerne le montage, d'irruptions du monde intérieur ou de moments abstraits, qui, parce qu'elles ne sont pas annoncées déconcertent certes, mais aussi plongent en apnée dans les psychés, avec acuité: elles donnent à ressentir les tourments de deux héros par une temporalité torturée. En somme, *19-2* donne à apprécier une esthétique qui n'a pas besoin d'esbroufe, pour offrir du souffle.

Examinons le premier épisode de *19-2* (01-11). Le générique offre une succession de mises au point sélectives sur le visible qui manifestent d'emblée un point de vue (**Extrait 81a**) La première séquence donne à apprécier la ronde de deux auto-patrouilleurs qui, sans détour, débouche sur l'assassinat de l'un d'eux. Certes, c'est là une voie pour justifier l'arrivée d'un nouveau partenaire avec les frictions qui s'ensuivent, ce que la *sériereté* fera. Mais, c'est surtout l'esthétique de cette première scène qui retient l'attention. Déjà, avant l'entrée dans l'entrepôt, un plan filmé du siège-arrière de l'auto-patrouille, alors que les deux policiers discutent en profondeur, réaffirme un point de vue autonome. Ensuite, l'entrée, filmée caméra à l'épaule, donne cours à un échange dialogué où le vernaculaire se mélange au silence diégétique avec intérêt. Puis, la violence intervient, aussi subie qu'intense, signalant que le *cop show* est loin. Enfin, la logique énonciative prend les rênes. Alors que le survivant appelle le renfort, un silence assorti d'une musique enfantine intervient. Les images du coup deviennent des éclats de visualité. La subjectivité s'impose (**Extrait 81b**).

La scène suivante est astucieuse. Elle donne à voir le survivant et à croire qu'elle se déroule quelques instants plus tard. Elle déjoue les attentes : le policier ramasse une chemise venant d'un *nettoyeur*. La scène-plan-de-coupe est une scène-coup-de-poing (**Extrait 82a**). La scène suivante prend la forme d'un long plan-séquence autonome dans le poste de police, qui s'avère autant un morceau de bravoure autoréflexif qu'un hommage intertextuel à la séquence d'ouverture entre autres de *The Player* (Robert Altman 1992): une caméra portée suit le policier de dos de pièces en pièces pour présenter les personnages, le délaisse, donne à voir le nouveau coéquipier, emprunte un chemin qu'elle seule utilise, accompagne d'autres échanges et affirme ainsi la présence d'une subjectivité avec force (**Extrait 82b**).

Considérons le dixième et dernier épisode de l'unique saison de *19-2* jusqu'à ce jour. Débutons l'étude par la fin. Remarquons que la *sériereté* se boucle là où elle a débuté: non seulement au poste de police, mais aussi par un plan-séquence autonome duratif, où le regard de la caméra est posé sur les personnages à la façon d'une interrogation subjective continue : au vrai, quels secrets cachent-ils? Le plan-séquence atteint ainsi trois objectifs. Il donne de la cohérence à l'ensemble, à saisir que l'ouverture est revendiquée, et à apprécier le point de vue offert pour ce qu'il est : un regard personnel sur le monde. En substance, la séquence finale vient confirmer que l'expression se conçoit au second degré (**Extrait 83**). Cela dit, la scène finale n'est pas un cheveu sur la soupe, fut-il beau ; elle constitue le point d'aboutissement de la logique énonciative. Deux séquences préalables le laissent déduire. D'une part, une scène offre le banal accident raté d'un heurt d'enfants, qui résulte d'une fatigue au volant. Énoncée ainsi, elle est sans éclat ; pourtant, à l'écran, elle sidère et émeut. Comment l'esthétique parvient-elle à élever le propos? Par le biais d'un montage aussi déconstruit qu'élégant. L'avant et le pendant sont montés de façon a-chronologique, afin de mener le public à imaginer un résultat avant qu'il ne survienne. Du coup, celui-là anticipe le pire et porte grand intérêt à chaque instant d'un lent travelling latéral qui dévoile l'après, heureusement un non-événement. Le silence imposé, jouté à une musique lancinante, viennent attester qu'une subjectivité s'interpose pour marquer sa présence (**Extrait 84a**). Une courte séquence vient confirmer que *19-2* est le fruit d'une mise en scène *auteurielle* : le cadavre d'un individu donne lieu à des prises de vue successives aussi abstraites que muettes (**Extrait 84b**). Les différentes scènes démontrent que la *sériereté 19-2* atteint avec brio le second degré d'expression et participe ainsi de plain-pied à la *télé-visualité* actuelle.

***Tout sur moi (2006-2011)***

*Sérietélé* écrite par Stéphane Bourguignon, réalisée par Stéphane Lapointe et diffusée par la SRC; elle compte cinq saisons, totalise 65 épisodes de 26 minutes, accessibles en DVD. Le récit se centre sur trois comédiens et joue sur la frontière entre le réel et la fiction. Les trois jeunes quadragénaires interprètent leur propre rôle, dans le cadre de situations fictives, souvent issues de leurs vies. Pour ajouter au flou, les personnages se confient à la caméra, dans des confessions métacognitives, qui simulent la *télé-réalité*. Le résultat est une fiction télévisuelle à l'humour noir où les trois personnages causent les situations inconfortables dans lesquelles ils se trouvent et où les malaises s'accumulent. À chaque épisode, comme le dit la publicité, le trio vit son lot de «mésaventures amoureuses, de délires obsessionnels et d'humiliations professionnelles» (Radio-Canada.ca) En outre, d'autres comédiens et des vedettes de la culture québécoise se prêtent au jeu et viennent interpréter leur propre rôle dans des scènes où il est difficile de savoir si la fiction se réfère au réel ou à l'imaginaire. Télescopage des niveaux de réalité, la *sérietélé* est à prendre au second degré. Elle use des confessions donnant lieu à des regards à la caméra qui brisent le quatrième mur pour s'assurer que le tout n'est pas pris au premier degré et que la distance critique est de mise. Les créateurs semblent ainsi avoir voulu contourner les problèmes de réception rencontrés par certaines *sérietéles* précitées et s'assurer que la complicité soit établie, quitte à la forcer. La *sérietélé* se termine sur un palimpseste parodique de *Lost* (Jeffrey Lieber, J.J. Abrams et Damon Lindelof 2004-2010): *Perdus*. La finale rappelle par cette *inter-textualité* affichée qu'elle recherche autant à susciter le sourire qu'à établir la connivence avec le public, preuve ultime s'il en est qu'elle se conçoit, dès l'abord, et tout le long, au second degré.

***Les Invincibles (2005-2009) et C.A. (2006-2010)***

*Les Invincibles* et *C.A.* permettent de mesurer l'écart entre les *téléromans* comiques des années soixante-dix déjà considérés (*Quelle famille !* et *Jamais deux sans toi*) et les *sérietelés* du même registre. L'évolution des mentalités est importante, celle de l'esthétique, plus encore. Cela dit, les deux *sérietelés* suscitent lors de la réception initiale des réactions, qui répercutent les résistances vues en début de chapitre à l'égard des *sérietelés* comiques: le second degré véhiculé par le point de vue n'est pas toujours perçu et le contenu, du coup, peut être mal estimé. Précisons, en discutant les deux *sérietelés* solidairement, à l'instar de la démarche réflexive que avons employée lors de l'examen des deux *téléromans* comiques.

*Les Invincibles*, une *sérietélé* écrite par François Létourneau et Jean-François Rivard, réalisée par ce dernier et diffusée sur la SRC, s'étale sur 3 saisons formant une trilogie, totalise 35 épisodes de 43 minutes, accessibles en DVD. Elle se centre sur quatre jeunes hommes à l'aube de la trentaine qui signent un pacte pour retarder la fin de leur jeunesse, ainsi que sur les réactions de leurs copines à leurs difficultés à prendre leurs responsabilités.

*C.A.*, une *sérietélé* écrite par Louis Morissette, réalisée par Nicolas Monette et Podz, et diffusée à la SRC, compte quatre saisons formant une quadrilogie et totalise 52 épisodes de 22 minutes, tous accessibles en DVD. Elle se concentre sur quatre amis dans la trentaine, deux gars, deux filles, qui n'hésitent pas à discuter de tout entre eux lors de leurs réunions dite du conseil d'administration: leurs joies, leurs peines, même leur vie intime et sexuelle.

Les deux *sérietelés* mettent en scène, on le mesure, un quatuor de trentenaires, pour mieux considérer les diverses visions du monde en jeu, à l'instar de *La Vie, la vie*, ainsi que, faut-il le souligner, le même désordre existentiel: comment être jeune après les *boomers* ?

Les deux *sérietéles* mettent en scène les petites espérances et grands désespoirs des X : *C.A.* offre un «ressentiment anti-boomer à peine voilé» (Bergeron 2010, p. 28) alors que *Les Invincibles* présente «des trentenaires de la génération X, incapables de se prendre en main, [...] qui, paradoxalement, [...] font montre d'un grand conformisme par rapport aux codes sociaux» (Létourneau 2010, p. 15). Disons cela autrement: les deux *sérietéles* revisitent trois décennies plus tard le maelstrom socioculturel mis en valeur par *Quelle famille !* et *Jamais deux sans toi*, pour en décrypter les effets et donner à saisir que le choc des genres a entraîné un vague à l'âme dans son sillage. D'une part, portraits de trentenaires par des trentenaires, les deux *sérietéles* ne condamnent pas: elles mettent en scène des personnages antipathiques qui, au fil des aventures et des fissures, gagnent en ouverture. Construites sur le long cours, elles se centrent sur des trentenaires emmurés au début dans leurs solitudes pour mieux les faire évoluer par la suite<sup>217</sup>. D'autre part, conçues au second degré, elles donnent à apprécier un point de vue distancié: dans *Les Invincibles*, la mise en scène compte sur le télescopage des niveaux de réalité (quotidien, bande dessinée, faux reportage) pour y parvenir ; dans *C. A.*, elle s'appuie sur le télescopage des temporalités pour l'atteindre. Dans les deux cas, les constructions réflexives par multiplicité des couches de sens ou par entrelacement des morceaux de temporalité ont pour objet de rappeler qu'il y a énonciation et par conséquent que la *sérietéle* (re)garde ses personnages à distance<sup>218</sup>.

---

<sup>217</sup> Un chercheur (Bergeron 2010 p. 31) note avec à propos: «*C.A.* se voulait une sorte de *Sex and the City*, mais sans le magasinage et les chicanes de filles. Or, coup de théâtre, la série se transforme lors des saisons suivantes en une étude de caractère plus nuancée, le sexe un peu poseur des débuts, style «porno et martini», faisant place aux désirs conflictuels d'adultes à la recherche d'un sens à leur vie».

<sup>218</sup> Deux chercheuses (Huet et Rao 2012, p. 208) notent que les personnages des *Invincibles* sont mis en scène dans des plans décadrés : «Reléguer l'acteur aux marges du plan crée un vide que l'on peut interpréter tantôt comme le signe d'une absence, tantôt comme l'empreinte vivace laissée par une présence forte.»



Examinons le premier épisode des *Invincibles* (09-05). La première séquence pré-générique surprend par une intertextualité autoréflexive: elle débute par un *Auparavant dans Les Invincibles* et donne à apprécier, par un montage rapide de prises de vue variées et de temps mêlés, les quatre héros, qui discutent au téléphone de l'imminence du début des *Invincibles*, auquel les autres disent vouloir assister et l'un, hésiter à y participer (**Extrait 85a**). Le fossé esthétique qui sépare ce segment et toute scène de *Quelle famille !* est abyssal<sup>219</sup>. La scène suivante, qui débute par un *Maintenant*, contraste : la situation donne prise à une esthétique de premier degré, mais elle se termine sur les paroles autoréflexives du héros récalcitrant : «J'ai l'impression que ça va mal finir» et sur les réactions des autres (**Extrait 85b**). Le générique suit : des graphismes colorés associant les membres du quatuor à des super-héros de BD se succèdent. La mise en scène confirme par l'intertextualité autoréflexive manifeste que la *sérietélé* est codée au second degré et convie le public la décoder ainsi (**Extrait 86a**). La scène suivante prolonge l'autoréflexivité par le montage-séquence, qui permet de traiter le temps et d'imposer la présence d'un Grand Imagier : des fondus-enchainés successifs, liés par une musique rock anglophone que le quatuor n'aurait sans doute pas dédaigné, montrent les quatre héros dans leurs lits le matin aux côtés de leurs copines ; ils se terminent sur le héros récalcitrant et l'écart qui l'oppose à sa compagne. La visualité produit alors le sens, que l'oralité populaire québécoise qui suivra ne fera que confirmer : Carlos est lié à *Line-la-pas-fine* (**Extrait 86b**). *Les Invincibles* fixe d'emblée la barre haute.

---

<sup>219</sup> Il tient certes aux conditions de production différentes (enregistrement en studio / filmage en locations), mais aussi au régime esthétique en présence : dans le *téléroman* : capter la performance scénique (orale) ; dans la *sérietélé* : construire une réalité (visuelle), qui témoigne d'une subjectivité méta-critique.

Étudions le dernier épisode des *Invincibles* (03-09). La séquence pré-générique surprend ici aussi. En lieu et place du récapitulatif habituel, il s'agit d'un flash-back signalé par le biais de référents cinématographiques appuyés (cadrage scope, travelling lisse, éclairage dirigé), qui ajoutent une couche de sens à la scène: Lyne, qui y montre déjà une attitude revêche, est mise en scène par le biais d'un simulacre de film d'horreur, en conformité avec le temps diégétique: 1983<sup>220</sup> Ce flash-back n'est pas qu'intertextuel ; il est aussi autoréflexif : Lyne-enfant discute de l'avenir d'un nouveau-né (**Extrait 87a**). La scène suivante sert à relier le passé au présent. Elle ferait figure de scène de transition, s'il n'y avait un regard hors-champ, qui appelle un contrechamp, lequel demeure interdit par la mise en scène au profit d'un fondu au noir, sous l'effet ce qui s'appelle une intrusion d'auteur (**Extrait 87b**). La scène suivante donne la réponse. Carlos entre dans la maison vide suivi par une caméra portée. Pendant qu'il est affairé, la caméra se déplace de façon autonome pour donner à savoir qu'il y a une tache de sang sur le lit. Le regard produit le sens (**Extrait 87c**). La finale de la trilogie constitue un morceau d'anthologie, qui dure près de six minutes. Sans dialogue, la mise en scène orchestre un montage qui mêle les situations narratives, emmêle les niveaux de réalité et convainc grâce à une musique rock anglophone, qui est pertinente au vu des choix musicaux du quatuor et qui confère ainsi sens et cohérence à l'ensemble. Elle montre la mort de Lyne, démontre que Carlos, qui a rompu avec ses amis, se retrouve seul à vivre sa peine, ce qui ne l'empêche pas de vaincre ses démons *extérieurs* et auto-réfléchit une intrusion *auteurielle*, d'autant plus manifeste qu'elle est durative (**Extrait 88**).

---

<sup>220</sup> Dans le supplément, le scénariste et le réalisateur signalent que le générique qui a été exceptionnellement réduit à un seul effet graphique est réalisé en référence au film *The Thing*, version John Carpenter... (1982).

Examinons le premier épisode de *C.A.* (09-06). Dès la séquence pré-générique, la *sériereté* se démarque des téléromans comiques: la caméra est portée, donne à voir un personnage puis l'autre et se déplace dans l'espace de façon autonome, avant de s'immobiliser et de mettre en cadre une finale qui procède, il est vrai, de la scène à l'italienne (**Extrait 89a**). Ensuite, le générique annonce le contrat énonciatif: deux niveaux de réalité sont télescopés (un couple est en ébat sexuel pendant qu'un trio entre dans la chambre en tenue de soirée) et le quatrième mur est brisé (le quatuor adresse un regard à la caméra frondeur au public). (**Extrait 89b**). Par la suite, le quatuor se retrouve à un conventum, alors que la caméra se déplace de façon autonome et les cadre plus tôt dans leur vie : l'image rappelle l'affiche des Bougon et donne lieu à une intertextualité autoréflexive<sup>221</sup> (**Extrait 89c**). Plus loin dans l'épisode, la mise en scène télescope les temporalités: la discussion du quatuor autour d'une piscine se poursuit à l'intérieur d'un flashback lors du conventum ; à l'instar du générique, un membre du C.A. est à alors en ébat sexuel, pendant que les trois autres commentent la situation. Le hiatus entre les tenues de soirée et les actions des uns, d'un côté de l'espace, ainsi que les tenues décontractées et les préoccupations des autres, de l'autre côté, fait sourire, mais réfléchit aussi la mise en sens (**Extrait 90a**). Plus tard, le quatuor revient sur la rencontre sexuelle. Le flashback est alors non seulement parasité par un dialogue entre les quatre membres présents dans le passé comme auparavant, mais plus encore brouillé par les réactions qui sont revisitées à loisir. La mise en scène réfléchit à ce moment son rôle de Grand Imagier et réaffirme qu'elle orchestre le sens comme bon lui semble (**Extrait 90b**).

---

<sup>221</sup> Les deux *sérieretés* partagent un acteur (Antoine Bertrand), un réalisateur (Podz) et même un scénariste (François Avard), puisque ce dernier apparaît au titre de *conseiller à la scénarisation* au générique de *C.A.*

Examinons le dernier épisode de la troisième saison de *C.A.* (12-07)<sup>222</sup>. La séquence pré-générique offre un montage temporel pour mieux déboucher sur une chute existentielle : un don de sperme, négocié entre les membres, et discuté avec une psy, donne lieu à un résultat, qui laisse en effet sans voix. La mise en scène profite du mutisme pour donner à apprécier une caméra autonome qui se déplace, s'éloigne et signale ainsi sa présence (**Extrait 91a**). Au vrai, elle opère une double chute, puisque le personnage est aussi surpris par la mésaventure (d'un soir) que le public l'est par le montage. La suite nous apprend en effet par le biais du télescopage temporel qui est, nous l'avons vu, la signature de cette *sériereté*, que le montage entre la discussion et le test a suturé un écart pour surprendre le public. Le montage-séquence prend du coup le relais de la caméra-regard préalable pour donner à saisir que la subjectivité en présence est aussi une conscience structurante (**Extrait 91b**). La finale de l'épisode et de la saison souligne la diversité des constructions réflexives en jeu. D'abord, une scène qui revient sur le mutisme suscité par le désarroi, présentée par le biais d'une caméra portée autonome, réaffirme la subjectivité *auteurielle* du début (**Extrait 92a**). Ensuite, une séquence musicale, qui donne lieu à une caméra indépendante de la situation, et interdit les dialogues, affirme la présence d'un regard qui orchestre le sens (**Extrait 92b**). Enfin, la réitération de vignettes, sans souci de vraisemblance et sans parole, confirme que la mise en scène est aussi signifiante qu'élégante, aussi désireuse de confier la production de sens à la visualité que soucieuse de réfléchir sa présence (**Extrait 92c**).

---

<sup>222</sup> Exceptionnellement, nous considérons le dernier épisode de la troisième saison et non celui de la quatrième saison, parce que ce dernier fait figure d'épilogue de la *sériereté*, plutôt que de point d'orgue. D'ailleurs, celui-là est intitulé *L'assemblée est levée*, alors que celui-ci est intitulé... *Épilogue*. En outre, le réalisateur Podz y boucle la boucle, puisque la quatrième saison est réalisée par Nicolas Monette.

### ***Nos étés (2005-2008)***

La *sérietélé Nos étés*<sup>223</sup> revisite le Québec historique du *Temps d'une paix* vingt plus tard. Située également en région, la fiction télévisuelle québécoise met aussi en scène diverses familles. À l'instar de la différence entre les deux téléromans déjà examinés de Mia Riddez (*Rue des pignons ; Terre humaine*), où le premier donne à comparer des familles d'une même rue et le second des générations d'une même famille, les mises en relation spatiales entre les familles du *Temps d'une paix* deviennent des mises en rapport temporelles entre les générations d'une même famille dans *Nos étés*. Plus précisément, la *sérietélé* se centre principalement sur six femmes d'autant de générations de la famille Desrochers. Elle trace ainsi le portrait de femmes d'une famille, dont le récit se développe le long du XXe siècle. *Nos étés* prend la forme d'une saga familiale, ce qui permet d'observer les changements d'habillements, d'habitudes et d'idées sur le long cours<sup>224</sup>. Ambitieuse par son ampleur narrative, la *sérietélé* l'est également par son souci esthétique : elle donne l'occasion à des réalisateurs différents d'exprimer les mutations des mentalités par des variations de tonalité<sup>225</sup>. La hauteur de la visée surprend d'autant plus que la *sérietélé* est diffusée par la chaîne privée TVA, dont la contribution à l'*aventure téléromanesque* se limite souvent, on l'a vu avec *Fortier*, à prendre le train en marche pour réduire les risques financiers. Il faut donc saluer la contribution de *Nos étés* au parcours.

---

<sup>223</sup> *Sérietélé* écrite par Anne Boyer et Michel d'Astous, qui cumule quatre saisons, totalisant 29 épisodes de 45 minutes, accessibles en DVD.

<sup>224</sup> Un chercheure (Fontaine 2010) étudie dans le cadre de son mémoire de maîtrise «les représentations de la famille dans *Nos étés*». Elle donne à saisir que ces représentations sont diverses le long de l'évolution.

<sup>225</sup> La *sérietélé* est réalisée par : Lyne Charlebois et Francis Leclerc (Saison I), Alain Desrochers (Saison II), Philippe Gagnon et Nicolas Monette (Saison III), Jean-François Asselin et Sophie Lorain (Saison IV).

Le récit repose sur une unité de lieu, une maison d'été sur le bord du fleuve, et s'étend sur cent ans. Il donne lieu à un conflit entre deux familles, qui rejoue celui de la culture contre la nature : une famille bourgeoise de Montréal, les Desrochers, côtoie lors de leurs vacances estivales aux salines à Cap-sur-mer, une famille de cultivateurs, les Belzile. Les patronymes font sens. Les habitants du coin sont liés aux *belles îles* des lieux ; les protagonistes, de leur côté, par leur résistance aux aléas de la vie sur six générations sont bien *des rochers*<sup>226</sup>. Cela fait sourire certes, mais n'en dévoile pas moins la vision du monde en présence : la survivance de la lignée tient à la force des personnages féminins, qui font face à la maladie, au divorce, au crime et à la mort, avec opiniâtreté. Pour une part mélodramatique comme il est souvent d'usage sur la chaîne privée TVA<sup>227</sup>, la *sérietélé* prend le relais du *Temps d'une paix* par la centralité accordée aux personnages féminins et prend le relief de la marche des femmes au Québec en raison des six générations de femmes en présence<sup>228</sup>. Elle se conçoit également au second degré: il y a bien narration, ce qui permet d'atteindre à l'intériorité, mais aussi enchevêtrement des temporalités, ce qui permet d'atteindre à l'*auteurielité*<sup>229</sup>. L'ambition de la *sérietélé Nos étés*, on le mesure, est élevée.

---

<sup>226</sup> Pour ajouter à l'autoréflexivité scénaristique, notons que sur le site *Wikipedia* consacré à la *sérietélé* nous pouvons lire: «Marie Desrochers [...] mourut en se heurtant la tête sur des rochers en 1900, alors qu'elle venait de découvrir son mari en plein délit d'infidélité avec la bonne.» [Italiques dans la thèse.]

<sup>227</sup> La chaîne privée TVA diffuse des téléromans souvent plus mélodramatiques que dramatiques. Déjà, à l'époque du *Temps d'une paix*, elle rétorque par la diffusion d'un téléroman historique: *Entre chien et loup*. Or, on peut sous la plume de deux critiques (Côté et Chartrand 2012) : «Un peu dans le même esprit que *Le Temps d'une paix* [sic, *Entre chien et loup* explore davantage le côté dramatique. Influencé par le traitement télévisuel américain, les personnages de l'émission sont confrontés à des événements malheureux voir même tragiques plus souvent qu'autrement et ce pendant toute la durée de vie de l'émission soit, huit années.»

<sup>228</sup> Une des deux auteurs confie à un critique (Cauchon 2007) : «Nous voulons raconter la vie de six femmes de chacune des générations et montrer l'évolution de la condition féminine.»

<sup>229</sup> Le statut d'exception accordé aux six femmes Desnoyers est souligné par un trait de mise en scène : elles sont vêtues de rouge dans les jeux temporels. Le second degré passe aussi par la direction artistique.

En raison de son développement en quatre saisons sous le regard de réalisateurs différents, la *sériété* prend la forme de quatre variations. Pour en rendre compte, étudions chacune tour à tour. S'agissant de la première saison, retenons le premier épisode (03-05). D'emblée, la signature audiovisuelle de *Nos Étés* se démarque. Loin de l'image décorative du *téléroman* ou des images à venir de la *télesérie*, elle offre une visualité aussi élégante que pertinente: une contreplongée donne à voir une maison historique à l'arrière-plan et des gens, qui entrent et sortent du champ à l'avant-plan en deux temps sous l'effet d'un *split-screen* placé au centre du cadre, offrant ainsi aussi à saisir que les temps vont s'y côtoyer (**Extrait 93a**). La scène suivante donne à apprécier une visualité déliée du devoir de parole: d'abord, près du fleuve, un homme s'avance vers nous de plus en plus net, embrasse une femme, puis les deux personnages quittent le champ, pendant qu'une *voix-over* procède aux présentations ; ensuite, en forêt, la narratrice poursuit l'amorce, pendant que deux personnages entrent chacun de leur côté et s'embrassent également, dans le cadre d'un *effet Vertigo* ; enfin, une femme décadrée à gauche se retourne et adresse un regard à la caméra énonciatif, pendant que la narratrice lie sa voix et sa parlure à l'image. *Nos étés* réitère l'idée qu'elle dépasse le *téléroman* et la *télesérie* : malgré la disparité des espace-temps, les trois scènes forment un prologue cohérent grâce au *montage-séquence* (**Extrait 93b**). La scène suivante achève la démonstration. À l'instar de l'ouverture des *Bougon*, *c'est aussi ça la vie!*, les trois plans qui la composent prennent chacun en charge un degré d'expression. Dans l'ordre inverse d'apparition, le troisième plan donne à voir un garçon de loin sans parole, le deuxième, le même enfant qui crie, et le premier, un morceau de réel en plongée, puis des pieds de près, qui claironne la subjectivité du point de vue offert (**Extrait 93c**).

La seconde saison de *Nos étés* cumule cinq épisodes. Examinons le dernier épisode (04-06). D'entrée de jeu, il se présente par le biais d'une *trans-textualité* cinématographique qui reprend la logique énonciative de *Musée Éden*<sup>230</sup>. Temps de l'histoire et Histoire du cinéma sont mis en relation : l'image, teintée en sépia, est affectée de variations de luminosité, de rayures et de saletés ; la bande sonore est composée de personnages muets, de musique, de voix-*over* et de crépitements. Nul doute, nous sommes bien durant les années vingt. Puis, le monochromatisme se transforme en couleurs saturées typiques des années soixante-dix au diapason d'un changement temporel réalisé par le biais d'un mouvement de caméra, alors que les rayures et saletés persistent et que la seule voix audible est celle d'une autre femme. En une courte séquence pré-générique, la *sériété* mêle les temps et les liens intertextuels avec d'autant plus de brio, que l'ensemble est pertinent : celle qui dessinait hier, contre l'avis de sa mère, est devenue une peintre, saluée par sa fille. Pour peu, s'il n'y avait pas eu le dépit final, il aurait pu y avoir émotion produite par le lacis audiovisuel **(Extrait 94a)**. Une scène subséquente mêle les éléments dans le sens inverse: débutant sur la peintre en champ au présent, elle se poursuit sur le même personnage en contrechamp au passé. Sans parole, elle relie les deux temps par une profondeur de champ vue de droite **(Extrait 94b)**. Un échange dialogué au passé suit, qui culmine sur un paroxysme, auquel assiste la peintre, au présent en profondeur de champ, vue de gauche. Celle-là regarde, puis quitte le champ. Le vide qui suit confirme la préséance du point de vue sur le contenu et auto-réfléchit la situation. L'ensemble signale que l'expressivité émane d'une subjectivité **(Extrait 94c)**.

---

<sup>230</sup> Ce qui se présente ici sous la forme d'un rappel d'un même réalisateur (Alain Desrochers) à son œuvre, prend, au vrai, la forme d'une première, puisque *Nos étés* (2005-2008) est diffusé avant *Musée Éden* (2010)



Envisageons le premier épisode de la troisième saison de *Nos étés* (03-07), qui, parce qu'il reprend le fil narratif de la finale de la deuxième saison une décennie plus tard, éclaire au mieux les similitudes et les différences entre les deux variations. D'abord, l'*incipit* séduit et instaure le régime esthétique de second degré. Situé en 1930, il évoque le Krach boursier à l'aide d'une mise en scène intertextuelle et autoréflexive: dans la pénombre à l'avant-plan, un personnage regarde hors-champ, alors que des images sont projetées sur un mur derrière lui, qu'une voix-off commente la situation sur le ton empesé des actualités filmées de l'époque, et que la caméra se déplace autour de lui de façon autonome (**Extrait 95a**). Ensuite, une séquence subséquente sans parole, qui dure deux minutes et accueille le générique, entremêle, par le biais d'un montage parallèle, l'habillement d'un homme dans le même lieu à deux moments de sa vie. Par le recours à un montage créateur, la réalisation affirme qu'une subjectivité produit le sens (**Extrait 95b**). Enfin, vers la fin de l'épisode, une séquence enfonce le clou. Les destins de différents personnages sont liés en un long plan-séquence qui donne à ressentir le passage du temps par le biais de lents mouvements de caméra latéraux vers la droite, tous objets de raccords successifs rendus invisibles par le recours à des parois sombres comme Alfred Hitchcock a su le faire avec *The Rope* (1948). Véritable morceau de bravoure autoréflexif, qui dure près de cinq minutes et unit pas moins de neuf échanges dialogués entre différents personnages, souvent les mêmes qui reviennent comme pour offrir une ronde temporelle, la séquence donne à apprécier une réalisation qui intègre l'*oralité populaire québécoise* à la production de sens, accorde la primauté à une visualité expressive et souligne la présence d'une subjectivité créatrice (**Extrait 95c**).

Étudions le dernier épisode de la quatrième saison et le point d'orgue de la saga (04-08). La séquence pré-générique confirme les avancées : elle offre un montage-séquence qui mêle les situations et les temporalités, ainsi que les effets numériques qui s'interposent à la voix-over qui narre pour mieux affirmer la subjectivité en présence (**Extrait 96a**). Deux séquences plus loin dans l'épisode attestent que la réalisation sait s'appuyer sur la visualité pour produire le sens sans écarter l'oralité et sur le montage pour susciter la temporalité. Dans l'une, des paroles sont assourdies par une intrusion énonciative ; dans l'autre, un montage temporel est déployé, interrompu par des paroles, puis repris, donnant ainsi clairement à saisir la primauté de la visualité sur l'oralité sans son évitement (**Extrait 96b**). La séquence finale, qui s'étend sur quatre minutes et se développe en *six temps*, cumule les constructions autoréflexives en autant de couches diaphanes superposées. D'abord, la mise en scène découvre les cinq *femmes en rouge* par le biais d'une caméra autonome et les joint par le biais d'un montage qui cumule les mouvements dans le cadre et par le cadre. Ensuite, un échange dialogué improbable entre les cinq femmes Desrochers et la sixième donne à saisir le nom de la nouvelle-née : Salines. Par la suite, un échange dialogué, dans le même lieu, au présent, donne à entendre que le sujet «de la prochaine télésérie» qu'écrit la mère de l'héroïne sera «l'histoire de notre famille, une grande saga» ; à ce moment, la réalisation fait voir les six femmes Desrochers : l'une au présent, à l'avant-plan, et les *cinq femmes en rouge*, à l'arrière-plan, liant ainsi destins et temporalités. Puis, l'énonciation se dévoile: un personnage sort de la maison et, la caméra en reculant, découvre une équipe de tournage. Par la suite, la caméra s'avance sur la maison dénoncée comme un décor. Finalement, la *sériété* est l'objet d'un montage autoréflexif de moments choisis (**Extrait 96c**).

***Les Lavigneur, la vraie histoire (2008)***

La *sérietélé*, écrite par Jacques Savoie à partir du livre de Yve [sic] Lavigneur, réalisée par Sylvain Archambault, et diffusée à la SRC, compte 6 épisodes de 45 minutes, accessibles en DVD. La minisérie suscite la polémique, puisqu'elle laisse croire, à tort, à une véracité des faits. Largement documentée, elle est fictive au sens où le scénariste a pris des libertés avec les faits pour mieux atteindre l'essence du drame. Le sous-titre a un autre sens: il signifie que la vérité va enfin être faite sur le sort de cette famille ordinaire que le cirque médiatique a foulé du pied. Le récit se centre sur la famille Lavigneur, gagnante d'un gros lot de dizaines de millions, qui croit que l'argent achète le bonheur, alors que, sans le sou auparavant, elle était plus heureuse et plus unie. Non seulement la somme irréaliste tombée du ciel exacerbe les tensions au sein de la famille, mais en plus elle attire les vautours des médias qui les dépossèdent de leurs derniers atours : leur dignité. Drame humain qui atteint à la tragédie, la *sérietélé* s'avère populaire: au moment de sa première diffusion au Québec, elle se hisse dans le peloton de tête des cotes d'écoute, souvent en tête, atteignant plus de 1,5 millions de téléspectateurs, semaine après semaine, le long de la minisérie (Annexe V). Elle remporte également deux prix dans autant de festivals internationaux de télévision. En outre, elle voyage: adaptée, elle est présentée sur Antena 33 un an plus tard en Espagne sous le titre de *El Gordo*. Succès populaire, *Les Lavigneur, la vraie histoire* est donc aussi un succès d'estime, ailleurs et ici. En substance, elle s'avère une œuvre d'excellence, ce qui explique qu'elle est réservée pour l'étude finale. Elle scelle le parcours réflexif concernant la *sérietélé*, comme *Terre humaine* l'a fait précédemment pour le *téléroman*.

La *sériereté* instaure un discours qui atteint au second degré de l'expression télévisuelle et installe un univers empreint de spécificité culturelle. Pour le démontrer, scrutons le premier épisode et consacrons-lui les quatre extraits consentis à chaque objet suivant les critères. Une discussion du dernier épisode relativisera les avancées. Le générique des *Lavigueur, la vraie histoire* défile sur les images d'un coin de Montréal en été. Il s'agit du quartier ouvrier du sud-est de la métropole envisagé par *Rue des pignons* et revisité par *19-2*. La troisième visite favorise les comparaisons. Réalisé tel un vidéoclip, à l'aide d'une chanson constituant une ode à la vie des gens simples qui assure la continuité, le générique offre à apprécier des enfants qui s'amuse, des adultes qui se côtoient et festoient, cigarette au bec, bière à la main et fleur de lys, à la clé, et le temps qui file lentement de la matinée à la soirée. Les images donnent à voir une urbanité propre au territoire : cordes à linge, ruelles, balcons, escaliers et hangars. D'aucuns diraient qu'elles procèdent de l'imagerie convenue : elles pourraient contribuer à une *pub de bière* comme on dit au Québec. Au vrai, pas tout à fait: des hommes y sont bedonnants, un autre, ivre, tous plus vrais que beaux. Délivrées de leur devoir de parole et reliées par le biais d'un montage descriptif, les images se présentent comme des documents à contempler par le soin apporté à les réaliser qui s'en dégage et l'empathie du regard qu'elles impliquent. Le traitement implique ainsi une couche de sens supplémentaire, qui s'appose sur l'ensemble comme une fine couche diaphane. Il affirme qu'il y a présence d'un point de vue et annonce que la subjectivité qui lui est liée est autant soucieuse de cohérence que d'élégance. Le montage descriptif devient expressif. Dès son ouverture, *Les Lavigueur, la vraie histoire* atteint la *télé-visualité* (**Extrait 97**).

La première séquence prolonge le raffinement. Pour le mesurer, il faut considérer les trois ordres de la production de sens. D'abord, le filmage n'y perd pas ses marques comme lors de la *télé-série*. Au contraire, il poursuit le soin apporté à la composition déjà présent lors du générique. Le décadrage, exacerbé par le format cinéma, demeure une figure expressive. Ensuite, le découpage se démarque. Des objets en amorce à l'avant-plan, flous en raison de la faible profondeur de champ, font obstacle et tache dans l'image. Ils s'interposent et imposent un regard qui affirme sa présence et la réfléchit. Enfin, à la faveur de l'absence de paroles dans la scène, le montage accorde la primauté au visuel et laisse le temps durer. Cette mise en scène, il faut le noter, ne relève ni de l'ostentation, ni de l'orfèvrerie. Elle est en adéquation avec le propos: les Lavigueur sont seuls au monde avant, pendant et après leurs millions. Il n'est donc pas étonnant qu'ils soient décadrés dès le début et que tout soit flou autour d'eux. La famille Lavigueur est déjà décentrée et, à certains égards, aliénée. En outre, il y a intertextualité. La séquence évoque la griffe Wong Kar-Wai, très style *haute culture*: les cadres serrés, voire vides, les mises au point sélectives, les décadrés et vues de dos, les ralentis et les musiques lancinantes, les silences pesants et les regards troublés, modulent, on le sait, l'esthétique de la mélancolie de Wong. La *sérielété* ne procède pas autrement pour instaurer un regard empreint de retenue envers la tragédie qui se dessine. L'entrée du père, comme celle d'un comédien sur scène, est silencieuse et sa démarche, lourde. La caméra se fait distante, comme soucieuse de ne pas brusquer le moment, tout en étant mobile, s'efforçant de ne rien perdre, dans un contexte où les objets persistent à faire obstacle pour faire signe. Difficile de ne pas y voir une certaine mélancolie. La scène nous apprend-t-on par un carton est datée, mais le regard s'avère contemporain (**Extrait 98**).

Cela dit, pour procéder à une étude savante qui soit probante, envisageons la suite du déroulement afin d'évaluer si l'oralité aura, comme pour le *téléroman*, la *téléserie*, et la trilogie épistémique, un effet inhibiteur sur le regard ou non. La deuxième séquence fictionnelle n'est pas d'une grande aide, puisqu'elle est également silencieuse. Elle agit en intermède et donne à ressentir que ce père, malgré le poids du quotidien, veille sur les siens. La troisième séquence, qui fait retour dans le décor de la cuisine, n'est pas davantage de secours, puisqu'elle s'avère, elle aussi, sans paroles. Néanmoins, elle donne à voir des inserts et des mises au point sélectives, qui réaffirment le lien intertextuel à Wong. Cela sans compter l'effet d'authenticité qui s'en dégage en raison du soin apporté à la direction artistique. La quatrième séquence fictionnelle donne lieu à un échange dialogué, pour ainsi dire enfin, qui nous permet ainsi de mesurer le degré d'expression de la *sériereté* en actes. On note alors, avec intérêt, que la mise en scène, tout en donnant prise à l'oralité populaire québécoise, ne s'essouffle pas. Les compositions sont aussi soignées, les angles de prises de vue, accentués au point de définir des diagonales dans les images, et la profondeur, signifiante. La première rencontre entre le père et sa fille, qui aurait pu être un moment sans attrait, est ainsi élevée par l'esthétique: l'importante différence d'âges et de mentalités entre les deux personnages est exacerbée par la distance qui les oppose et par les mises au point sélectives, qui les confrontent. La cinquième scène vient convaincre. Centrée sur le mensonge de circonstances, elle établit la complicité entre le père et le public, par-delà les inquiétudes de la mère postée à l'arrière-plan. Elle culmine sur l'insert de l'œil du père. L'effet est triple: la figure expressive rappelle la marque Wong, se concentre sur un regard (diégétique) et réfléchit la présence d'un regard (énonciatif). (**Extrait 99**).

Les six premières séquences de la *sérietélé* cumulent cinq minutes et culminent sur un fondu au noir. Elles forment un bloc, qui constitue le prologue de l'épisode et, du coup, de la minisérie. Suivant les travaux de Thierry Kuntzel (1975), elles forment un *rêve-prologue* ou comme le chercheur le dit «une condensation de déplacements» (p.185). Le programme de la *sérietélé* est concaténé dans ce *rêve-prologue*, qui s'ouvre par un générique empreint d'empathie envers les gens modestes, se poursuit par la présentation d'une famille d'autant plus seule au monde qu'elle est isolée visuellement, et se termine, on l'a relevé, sur un œil à l'orée du sommeil, symbole codifié s'il en est d'une plongée dans les bras de Morphée. De surcroît, comme pour confirmer qu'il s'agit d'un ensemble clos, possédant sa propre cohérence interne, des images de cordes à linge et de pigeons, pour ainsi dire issus du générique, font retour immédiatement après, comme pour réactiver le récit. Cela dit, qu'est-ce que cette longue séquence inaugurale donne à saisir d'un point de vue esthétique ? D'une part, elle montre que la fiction télévisuelle québécoise a surmonté l'obstacle longtemps tenace de la mise en scène de l'oralité pour l'intégrer à un discours, qui confère la primauté à la visualité avec brio. À cet égard, on note que les personnages parlant peu et s'exprimant par non-dits pour en laisser saisir plus, la réalisation profite du relatif mutisme des situations pour exploiter davantage l'ambiance sonore et donner à entendre des touches musicales de nature expressive. D'autre part, ce *rêve-prologue* démontre que, contrairement à *Terre humaine*, il ne s'agit pas d'un dispositif de séduction, qui tourne rapidement court pour retourner aux marques *télé-orales* originelles. Au contraire, la mise en scène demeure soucieuse de manifester sa présence et d'atteindre à la *télé-visualité*.

Au retour du fondu, dans le cadre d'une course à vélos, les deux frères Lavigueur foncent vers nous, comme pour attester par le visuel, que le récit s'élanche, démarre pour de bon. Considérons la suite. Le récit est divisé en cinq unités narratives de dix minutes environ pour l'aménagement des pauses publicitaires. La première, qui contient le prologue et trois scènes supplémentaires de dialogue, donne corps à l'*état*, soit cette première étape narrative qui présente les personnages avant les malheurs qui vont suivre (Picard 1986). La famille Lavigueur y est encore unie et joyeuse. La deuxième met en scène la situation initiale: la famille modeste cherche à faire ses comptes entre le rêve capitaliste (le manoir clôturé) et la réalité prolétaire (le travail en usine), montre ses premières tensions et révèle ses secrets. La troisième recèle le *nœud*, soit la complication qui oriente le récit (*Ibid.*). Ici, la voie pour s'en sortir, est-ce la délinquance, le petit boulot, l'école ou la *lotto* ? Poser la question, au sein d'une «intrigue de prédestination» (Aumont et *al* 1983, p. 86-95), c'est y répondre. Mais, c'est aussi avoir l'occasion d'y réfléchir, dans le cadre d'une scène en extérieurs en soirée entre le père et son beau-frère, deux hommes aux corps disparates à l'image de leurs parcours respectifs. À ce moment, on observe que, malgré l'adversité et l'oralité obligée, le second degré de l'expression se manifeste par le recours aux décadrages soignés, aux angles accentués et aux amorces qui obstruent le champ au point de n'en laisser voir que des portions. Des images rappellent la signature Wong. Tout cela sans oublier la séquence finale de cette unité narrative, lors du retour dans l'intimité du lit avec l'accentuation sur le regard préoccupé en amorce à l'avant-plan, qui constitue un leitmotiv mélancolique. Cette finale en rappelant celle du rêve-prologue signale la fin de l'introduction de la minisérie.



La quatrième unité narrative donne cours au développement. Ici, une remarque importe : le récit télévisuel n'est pas celui du cinéma. Un film est un objet singulier, dont le récit est clôturé. Pour faire image, les évènements s'y succèdent souvent comme un *train sans frein*. La fiction télévisuelle procède autrement: elle s'étale sur la durée et mime le quotidien. En outre, son récit est sériel, de nature rituelle. D'aucun y voient l'occasion pour le discréditer. C'est oublier que nos bonheurs sont souvent quotidiens. D'autres diraient qu'il faut le viser. La fiction télévisuelle se love dans ce souci. Elle est tissée de préoccupations routinières (familiales, domestiques ou professionnelles) ainsi que de conversations qui favorisent les échanges. Elle fonde un «art de la continuité» comme le dit Thibault de St-Maurice (2010, p. 13) qui s'appuie à l'«ordinaire de la vie» et à la «trame de fond de l'existence». La quatrième unité de la *sérietélé* retenue s'abreuve à cette source et en découle. Elle est faite de *small talks* comme disent les anglo-américains, réitérés entre personnages déjà repérés en introduction : conversations entre le père et le beau-frère au sujet du syndicat, entre frère et soeur au sujet d'argent à fournir à la famille, entre ado et amant délinquant à propos de *dope*, d'argent ainsi que de faux sentiments, entre mère et père, à propos d'avenir et à propos d'eux, ainsi qu'entre frère et sœur, au sujet de sa fuite en avant à occulter. Le tout sous le faisceau d'une expression télévisuelle de second degré, qui ne manque ni de souffle, ni d'idées : amorces obstruant le champ qui abondent, mises au point sélectives créant des flous dynamiques qui pullulent, plans mobiles et décadrages signifians qui se multiplient et éclairages contrastés qui surprennent. Cela sans oublier une texture sonore riche et ample : les bruits ambiants fréquents sont isolés, les musiques qui ponctuent le rythme ou le propos, espacées et réitérées, pour ainsi mieux manifester de l'*intrusion d'auteur*.

Enfin, la cinquième unité narrative de la *sérietélé* est concentrée sur la finale *sériale*. Elle se termine sur la mort de la mère, pour laisser les membres de la famille, comme le public, pantois, désarmés. La fin avait pourtant été annoncée. Lors du rêve-prologue, le père avait dit à sa fille: «Tu vas faire mourir ta mère toé». Ce n'est qu'une façon de parler, croyait-on. La prédestination avait d'autres visées. Le drame était programmé pour fidéliser. La mise en scène de la finale de l'épisode aurait pu être présentée de façon molle, sans conviction. Bien au contraire, le long climax est dramatique et esthétique. La mise en scène s'interpose d'abord et montre *eros* en mutisme et en musique plutôt que *thanatos*: elle présente la fille et son amant en activités sexuelles, plutôt que la mère sous le choc de l'attaque cardiaque. Du coup, la scène de la crise en public nous est épargnée, celle de l'arrivée en ambulance à l'urgence, aussi, celle des interventions médicales à l'hôpital, également. La *sérietélé* écarte ainsi les scènes spectaculaires et convenues des *series* qui se déroulent dans les hôpitaux, notamment lors des introductions, comme dans *Miami Medical* (Jeffrey Lieber 2010), pour ne retenir que la trame de fond de l'existence pour parler comme Thibault de St-Maurice. Ne subsistent dans la finale du premier épisode la *sérietélé* que les effets sur les affects : le désarroi, au coin de la rue, la confiance, dans la chambre, le désespoir, dans le couloir, l'adieu, dans l'intimité. En parallèle, la course de la jeune fille de la famille Lavigneur, qui lutte contre le destin, puis butte sur lui, secoue. Au moment des étreintes, la mise en scène atteint l'éloquence: la caméra instable s'approche, le découpage impose le flou, puis le montage instaure la distance. La douleur soudain s'écrie. *Les Lavigneur, la vraie histoire* creuse l'écart avec *Terre humaine*: le regard émeut, parce qu'*esth-éthique*. **(Extrait 100)**.

Le dernier épisode de *Les Lavigreur, la vraie histoire* prolonge le raffinement esthétique, tout en amenant la tragédie humaine à son achèvement sous la forme d'une accalmie. Il donne lieu à un bilan où les membres de la famille, comme des sinistrés après une tempête, ressemblent à des survivants. Dans les circonstances, on le comprend, les interactions qu'ils ont entre eux sont empreintes de tendresse et celles qu'ils ont avec l'extérieur, d'amertume. Ils parlent *du* cœur, c'est-à-dire *de* lui et *avec* lui. Leur langue est émotion. Profitons de l'occasion, pour discuter finalement d'oralité et de familiarité. Le *français-qubécois* n'est pas qu'affaire d'accent. La variation nationale, qui se détourne du formel, pour se pratiquer au quotidien, dans le concret et l'interaction, dévoile le *locus* de son émetteur : ses origines, sa classe sociale, sa scolarité ainsi que ses valeurs. Cette oralité est identité, individuelle et collective. Elle participe du familier et se développe dans le privé, souvent dans la famille. Or, le *téléromanesque* mime le quotidien, a-t-on dit et redit. Non sans cohérence, il faut en convenir, il parle donc avec la langue familière, celle de la famille. La fiction télévisuelle québécoise est le portevoix de l'oralité nationale ; elle parle *du* cœur, i.e. *avec* lui, *de* lui. Elle est aussi le porte-étendard de l'album de famille, celui des Plouffe aux Lavigreur, en passant par leurs différents équivalents (*gang de gars, de filles, clan, génération ou équipe, membres d'une même région, d'une même rue*), tous ces *Les...* qui parsèment l'évolution, Cette *parlure* est poésie, et la tribu qui l'incarne, métaphore du *vivre-ensemble* et du *nous*. L'authenticité qui se dégage *Les Lavigreur, la vraie histoire* n'est pas factice. Elle émane des rapports qui se tissent entre ceux qui s'apprécient et de cette oralité populaire nationale, distinctive et singulière. Comparons-la, *in fine*, comme annoncé lors de l'étude de Fortier [p. 190, note 175] à l'oralité française et à l'oralité anglo-américaine (**Extrait 101**).

Au terme du quatrième parcours heuristique, les résultats sont encore une fois multiples. Ils tendent à démontrer que la fiction télévisuelle québécoise de la période qui débute en 2004 par *Les Bougons, c'est aussi ça la vie !* avec un retentissement public, notamment en raison, non sans intérêt, des difficultés de lecture qu'entraîne le second degré d'expression, ainsi que par *Grande Ourse*, en ce cas en raison du réseau intertextuel international dans lequel l'objet insolite s'inscrit, participe, avec de nombreuses autres *sérietéles*, au point où l'on peut compter au moins un objet par année depuis lors, souvent même plus d'un<sup>231</sup>, au (*Coming of*) *Golden Age of Québec TV* (Picard 2011). Le nombre élevé d'objets télévisuels s'avère aussi important que nécessaire. Il montre en effet qu'il s'agit d'une tendance lourde et démontre que le régime esthétique mis de l'avant n'est pas le fait que d'une ou quelques fictions télévisuelles isolées, mais dessine un sillon profond, qui prolonge l'aventure *téléromanesque* un pas plus loin. Celui-ci, comme nous l'avons fait valoir lors du passage du degré zéro au premier degré ne recouvre pas qu'un pas de plus, mais un saut qualitatif. Le second degré marque l'accès de l'expression télé à ce régime esthétique où le rapport sémiologique entre la parole et l'image s'inverse, de façon à offrir la primauté à la visualité. Plus précisément, en troquant le filmage pour le montage au titre de phase créative décisive, du coup, il peut déconstruire la linéarité, télescoper les temporalités, arpenter l'intériorité et atteindre à l'*auteurielité*. En clair, il signale un changement de paradigme.

---

<sup>231</sup> Rappelons que nous avons étudié huit *sérietéles* et en avons considéré autant dans les encadrés. Énumérons-les dans leur ordre d'apparition à l'écran pour mieux apprécier la tendance : *Grande Ourse* (2004), *Les Bougons, c'est aussi ça la vie !* (2004-2006) et *Temps dur* (2004) ; *L'héritière de Grande Ourse* (2005), *Le Cœur a ses raisons* (2005-2007), *Minuit, le soir* (2005-2007), *Nos étés* (2005-2008) et *Les Invincibles* (2005-2009) ; *C.A.* (2006-2010) et *Tout sur moi* (2006-2011) ; *Bob Gratton, my life, ma vie* (2007-2009) et *Taxi 0-22* (2007-2009) ; *Les Lavigueur, la vraie histoire* (2008) ; *Aveux* (2009) ; *Musée Éden* (2010) ; *19-2* (2011) ; *Apparences* (2012).

L'entrée de la fiction télévisuelle québécoise dans son troisième âge esthétique s'explique, il faut le rappeler en synthèse, par les mutations du paysage télévisuel national. D'abord, le contexte change: le tsunami numérique entraîne une prolifération de chaînes spécialisées, ce qui fragilise les chaînes généralistes du Québec que sont la SRC, TVA et TQS (au point où celle-ci renaît sous une nouvelle appellation V), tout en offrant un nouvel horizon :le signal de haute définition. La *sérietélé* est sous cet angle une riposte nationale, synchrone avec l'émergence d'un troisième «modèle télévisuel» international (Fihey-Jaud 2002). Ensuite, ce troisième régime esthétique résulte, il faut le relever, de l'entrée en scène d'une nouvelle génération de réalisateurs, celle *des cours* (de cinéma) *et des courts* (métrages), qui, du coup, pense la fiction télévisuelle comme étant un creuset créatif parmi d'autres, avec le même matériel HD et les mêmes ambitions élevées: la *cinématisation* de la *sérietélé* résulte de la façon de penser les images télévisuelles dans une perspective méta-discursive, autant au sens d'*énonciation* (Metz 1991) que de *méta-télévision* (Tous Rovirosa 2009). Enfin, cette troisième vague esthétique, ne peut être dissociée des conditions concrètes de réception de la *télé-vision*, qui modifient la *disposition* du public à l'endroit de la fiction télévisuelle singulièrement. La *cinématisation* des fictions télévisuelles réside aussi dans la façon d'apprécier les images sur des grands téléviseurs HD que nous accrochons au mur, comme les œuvres d'art justement. En somme, nous pouvons sans doute dire de la *sérietélé*, ce que le critique Mark Kermode avance à propos de la télévision actuelle en général:

Perhaps the 21st century will prove to be the golden age of TV, a time in which the handsome possibilities of high-definition digital programming allow television to become an art form every bit as adventurous as cinema (cité in Newman et Levine 2011, p. 100)

***Les quatre coins (2006) et Chambre no 13 (2006)***

Les deux *sérietelés* sont des étoiles filantes diffusées à la SRC. La première est écrite et réalisée par Louis Champagne et Michel Duchesne ; elle totalise 21 épisodes de 23 minutes, formant une saison, accessibles en DVD. Elle prend le relief de 21 variations sur un même concept : quatre équipes de comédiens, à partir de canevas qui se déroulent parallèlement dans un lieu (épicerie, école, plage, etc.), improvisent interactions et dialogues. La *sérietélé* s'inscrit de plain-pied, d'une part, dans le *téléromanesque* en nouant de petites intrigues dialoguées autour des gens simples, et d'autre part, dans l'esthétique audiovisuelle actuelle en prolongeant aussi bien *Time Code* (Mike Figgis 2000) que la *series 24* (Joel Surnow et Robert Cochran 2001-2010) par le biais du *split-screen* présentant jusqu'à quatre destins. La seconde *sérietélé*, écrite par neuf auteurs et réalisée par autant d'artisans, souvent les mêmes, à l'occasion différents, totalise 10 épisodes de 23 minutes, inaccessibles en DVD. La série prend la forme de 10 variations sur un même concept: des personnages différents séjournent dans une même hôtel à la chambre no. 13. La *sérietélé* donne l'occasion à neuf représentants de la génération *des cours et des courts* (Richard Angers, Louis Bélanger, Louis Choquette, Philippe Gagnon, Julie Hivon, Kim Nguyen, Jean-François Rivard, Éric Tessier et Ricardo Trogi) de montrer qu'à partir d'une idée de départ semblable les résultats peuvent être différents en raison des regards personnels. Elle opère un renversement de perspectives: loin de se fondre dans l'anonymat, le réalisateur signe son épisode comme il est d'usage dans le cinéma d'auteur. Elle représente le manifeste impromptu de la *sérietélé* et s'avère, on l'a dit, inaccessible. Il y a là un lourd symbolisme sur le silence intellectuel qui existe à l'égard du *téléromanesque*. Au vrai, désormais: *qui existait*.

## Conclusion

Il est d'usage au terme d'une étude scientifique de faire le bilan des résultats atteints et d'aménager une ouverture pour esquisser le travail à réaliser. La suite ne fait pas exception, quoiqu'elle déroge sur un aspect. Puisqu'il s'agit d'une thèse qui vient coiffer, d'une part, des années de recherches menées sur la télévision et, d'autre part, marquer le coup d'envoi, espérons-nous, de recherches sur la fiction télévisuelle nationale depuis longtemps utiles, les proportions seront équivalentes. En plus, il y aura un épilogue. Disons cela autrement. Le bilan, qui est énoncé au passé, cumulera une dizaine de pages, l'ouverture, rédigée au futur, et qui étayera un programme de recherches en trois axes et en trois temps, comptera cinq pages, et l'épilogue, écrit au présent, déploiera l'ultime synthèse sur une page.

Au terme du parcours, à l'image de la quantité de chercheurs cités à la barre, comme on dit dans le monde du droit, et d'objets amenés en laboratoire, comme on dit dans le monde du vivant, le bilan des résultats est élevé. À l'image du titre de la thèse et de sa construction, il est double. D'une part, la première partie visait à contribuer à l'avancement des savoirs relatifs à la télévision en général par la mise en lumière d'un parcours esthétique menant de la *télé-oralité* à la *télé-visualité*. D'autre part, la deuxième partie visait à rompre le silence relatif à la fiction télévisuelle nationale en particulier en offrant une synthèse de référence par la mise en relief du trajet en trois degrés d'expression de l'aventure *téléromanesque*, du *téléroman* à la *sérietélé*, en passant par la *téléserie* et par la trilogie épistémique. Bien sûr, on peut avancer à présent que les résultats peuvent nourrir réciproquement les deux parties. Mais, il y a plus. En conclusion, il faut les mettre en perspective.

Lorsque l'on compare les résultats au désert de publications savantes qui concerne la fiction télévisuelle nationale, pour ne pas appeler le «déficit de légitimité sociale» dont elle l'objet comme dit Danielle Bélanger (1994), il est difficile de ne pas s'interroger: comment saisir que l'on puisse apprécier dans la thèse, ce qui est occulté ou discrédité dans la littérature savante nationale? La question se repose en conclusion, même si elle suscite le malaise. Elle rappelle le débat entourant le cinéma québécois en quête de son public, il y a vingt ans, en plus retards. Puisqu'il s'agit ici de discuter, non pas avec le néophyte, mais avec le spécialiste. Comment comprendre ? Reprenons le raisonnement mis en lumière dans la thèse, en le faisant voir différemment. Le discours savant aux États-Unis d'Amérique et en France, pour des raisons différentes, a longtemps mésestimé la spécificité de la télévision. Le jugement est certes lourd ; néanmoins, il paraît devoir s'appliquer. Le mot qui s'impose n'est pas erreur, mais errements. Comment les expliquer ? Pour synthétiser ce qui a été dit: en raison de blocages. Dans le monde anglophone, le syntagme *lasswellien* a favorisé le regard sociologique, au point où le premier livre sur le *Television Style* (Butler 2010) est paru il y a trois ans. Dans le monde francophone, au paradigme *metzien* s'ajoute l'«obstacle épistémologique : le cinéma comme modèle» (Jost [2005] 2009, p.14) et «la cinéphilie comme obstacle» (Colonna 2010, p.15-19), au point où la télévision est tenue pour média «subalterne» (Esquenazi 2010, p. 7)<sup>232</sup> et la première revue «consacrée entièrement à la télévision» (*Télévision*, Jost dir.) est parue il y a trois ans seulement (N°1 : 2010), elle aussi.

---

<sup>232</sup> Jean-Pierre Esquenazi (2010 p. 4) fait valoir que l'ouvrage de Danielle Aubry (2006) est empreint, lorsqu'il discute la *series Twin Peaks* (Mark Frost et David Lynch 1990-1991), d'«un ton arrogant et condescendant». La situation atteint par conséquent au ubuesque: la seule thèse publiée sur le *téléromanescque* donnerait à penser, par moments, la télévision comme mauvais objet.



Cela dit, nous notons que le paradigme théorique semble avoir changé depuis peu. En effet, la plupart des derniers ouvrages sont publiés il y a trois ans simultanément (Butler 2010, Colonna 2010, Esquenazi 2010 et Jost 2010). Hasard ou nécessité du monde des idées ? Nous optons pour la seconde avenue en raison d'un facteur que l'on a plaisir à convoquer. La fiction télévisuelle atteint depuis peu la *Quality TV* (McCabe et Akass, 2007), le *Third Golden Age of Television* (Perez-Gomez 2011) ou encore ce que d'autres appellent l'*âge d'or* des séries télé (Joyard 2003<sup>233</sup>, Pichard 2011) et ce que nous avons qualifié en raison du second degré d'expression dans la fiction télévisuelle québécoise actuelle d'*Âge d'art*. Au vrai, cela ne devrait pas trop surprendre, puisque, quelque soit l'appellation avancée, il s'avère qu'une mutation télévisuelle se développe depuis le nouveau millénaire. Comment se l'expliquer ? Il a peut-être le facteur institutionnel: l'intérêt porté par la chaîne HBO à la série télévisée comme marque d'appel. Il y a sans doute le facteur industriel: le numérique, la haute définition et l'accès aux objets sans publicité et en continuité sur DVD ou en VSD, qui permettent à la fiction télé, ici et ailleurs, d'atteindre à la *cinématisation*<sup>234</sup>. Il y a probablement un facteur socioculturel: l'arrivée d'une nouvelle génération d'artisans qui, formée par l'étude du cinéma, vise à le pratiquer quel que soit le média ou le format. Il y a assurément un facteur télévisuel: le nouveau dispositif du média qui s'implante dans la sphère privée, la *télé-vision*, et modifie dans la foulée la *disposition* du *télespectateur*.

---

<sup>233</sup> *Les Cahiers du cinéma* consacrent deux fois leur couverture au cours de la dernière décennie à la série télé américaine: «Séries: L'Age d'or» (N°581, Juillet-Août 2003), «Séries passion américaine» (N°658 Juillet-Août 2010). Comme lors des années cinquante avec la notion de cinéma d'auteur, la revue semble théoriser la production américaine pour apprécier la mutation esthétique en cours, là cinématographique, ici télévisuelle.

<sup>234</sup> Il y a peut-être un autre facteur industriel. A l'instar d'un chercheur qui voit dans la télé-réalité le début de la *post-télévision* (Missika 2006), le degré zéro de celle-là entrainerait-il le second degré de la fiction télé ? L'hypothèse pourrait faire l'objet d'une recherche.

Cela dit, le train a beau désormais filer à belle allure, rien n'est dit pour autant sur sa nature. C'est ici que la thèse est intervenue. Reformulons le parcours réflexif sans faux-fuyants. Non seulement la thèse a-t-elle porté sur la fiction télévisuelle nationale en deuxième partie et a-t-elle donné, du coup, à mieux s'expliquer sa spécificité et à apprécier son évolution, mais elle était aussi le fruit d'une approche nationale en première partie. Il ne s'agit pas ici de circonvolutions, mais d'admettre qu'elle était soudée à son milieu d'appartenance et que, par conséquent, la perspective nationale prévalait, à l'évidence s'agissant du corpus, mais aussi en ce qui concerne le modèle théorique. En clair, les *deux* parties de la thèse étaient liées au fait que le Québec est, le seul endroit à notre connaissance, nous l'avons souligné dès le début, qui emploie une expression faisant tache, tout en faisant sens: *écouter la télé*. Cette notion constituant le socle de la réflexion, il nous paraît important de débiter la mise en perspective des résultats par une discussion neuve de ses tenants et de ses aboutissants. Comment la saisir ? D'abord, il y a peut-être un défaut à corriger la langue au quotidien. Ensuite, il y a sans doute le legs d'une histoire: le *radiroman* ayant précédé le *téléroman*, l'idée en découle<sup>235</sup>. De plus, il y a vraisemblablement le fait que les *jeunes nations*, comme le fait valoir Gérard Bouchard (2002), entretiennent des rapports de continuité ou de rupture à la mère-patrie. Au Québec, mais c'est aussi vrai au Brésil, la *parlure*, distincte en nature des voisins limitrophes, et en degrés des cousins culturels, revêt ainsi un aspect identitaire. Or, cela n'est pas sans entraîner deux effets inter-reliés en télé: la réception y est davantage portée à *écouter* l'oralité populaire et la production à y développer une fiction télévisuelle singulière, ici le *téléroman*, là la *telenovela*, aussi importante que diversifiée.

---

<sup>235</sup> Néanmoins, comme le chapitre 4 l'a mis en relief, cela est aussi vrai du *soap* et de la *telenovela*.

Enfin, il convient d'admettre que les ouvrages savants français sur la télé témoignent de la même conception, quoique sur la pointe des pieds. Des chercheurs y disent bien en effet, malgré le sens commun, que l'on *écoute* la télé. Considérons deux citations inexploitées jusqu'à présent pour l'apprécier, émanant de chercheurs de renom des études en cinéma.

Si, comme nous l'avons dit, c'est bien l'image qui, ontologiquement, définit le cinéma, ce qui en revanche signe la différence entre le cinéma et la télévision n'est pas tant leur spécificité visuelle d'image que la place différence qu'occupe le son. Dire de la télévision -sans intention péjorative d'ailleurs- qu'elle est une radio illustrée, comme nous l'avons formulé dans *La toile trouée*, c'est rappeler que le son, principalement le son de la parole, y est toujours premier, qu'il n'est jamais hors-champ et qu'il est toujours là, à la place, n'ayant pas besoin de l'image pour se localiser. (Chion [1990] 2005, p.133).

Les interminables bavardages avec lesquels certaines chaînes remplissent jusqu'à deux tiers de leurs heures d'écoute ont besoin à la fois du visage et de la parole, la face du locuteur, qu'il soit responsable d'un programme ou simple invité, crée bien une illusion de proximité mais comme l'auditeur doit pouvoir suivre de n'importe quel point de l'appartement même sans voir, l'accent porte sur ce qui est dit davantage que ce qui est montré. (Sorlin 2005, p.158)

Résumons le sens des deux citations par le biais d'une belle formule du second chercheur: «le bruit des mots semble à lui seul définir la télévision» (*Ibid*, p. 158). Rappelons une autre belle formule rencontrée au cours de la traversée théorique: «Le cinéma est né muet, la télé est née dans le berceau de la voix» (Bourges 2008, p. 17). Ajoutons une formule qui creuse le même sillon: *La série télé est un art verbal, le plus verbal des arts audiovisuels* (Colonna 2010, p. 26 IDLT) Concluons: la recherche française, en s'approchant du moment présent, a semblé reconnaître avec de plus en plus de force le rôle de l'oralité à la télévision.

Cela dit, alors que, d'un côté, nous avons observé que des chercheurs français esquissent un tracé qui pense la télé comme un média que l'on *écoute*, comme la radio, de l'autre côté, des chercheurs anglo-américains (Caldwell 1995, McCabe & Akass 2007, Butler 2010, Newman et Levine 2011 ainsi que Jacobs et Peacock 2013<sup>236</sup>) ébauchent une voie qui pense la télé comme un écran offrant une visualité de qualité, que l'on *regarde* comme le cinéma. La thèse a fait de cette convergence entre les deux mondes scientifiques un pont théorique. Ainsi, elle a dégagé dans sa première partie un trajet *de la télé-oralité à la télé-visualité* modulé en trois degrés d'expression, qui se manifeste dans quatre paradigmes nationaux. Dans sa deuxième partie, elle a appliqué ce modèle théorique au corpus télévisuel national, éclairant ainsi l'aventure du *téléroman* à la *sériereté* de la fiction télévisuelle québécoise. Nous pourrions dire cela autrement: la thèse a fait du trajet de la télévision, qui transite peu à peu *de la radiovision à la cinématisation*<sup>237</sup> également le parcours culturel du Québec qui oscille entre ses *têtes à Papineau* que sont la francité des mots et l'américanité des images. Ce qui précède réalisant la mise en perspective des résultats, reste pour compléter le bilan à les réfléchir. Pour y parvenir de façon rigoureuse, claire et synthétique, nous procéderons à l'image du dévidement *étapiste* en huit chapitres en six pages (puisque les quatre chapitres de la seconde partie ont déjà fait l'objet d'un retour réflexif en introduction sur deux pages, pour plus de saisie du sens comme énoncé à ce moment).

---

<sup>236</sup> Les deux derniers chercheurs sont les directeurs de *Global Television: Aesthetic and Style* (À paraître).

<sup>237</sup> Chacun rejoue quotidiennement le trajet lorsqu'il zappe entre les chaînes qui *monstrent* la parole en direct, comme en information continue ou en télé-achats, et celles qui *énoncent* le point de vue en images en différé, comme en séries continues ou en télé-musicales. Si l'on veut, lorsqu'il privilégie tel ou tel degré d'expression. La précision, qui découle du *système de la télévision* mis en relief au chapitre 3, pourrait faire l'objet d'une recherche, en prolongement de d'autres sur le zapping en général (Château 1990 ; Vernet 1990 ; Picard 1995 ; Lauzon 2010), centrée en particulier sur le zapping des degrés d'expression.

Dans le premier chapitre, nous avons considéré que le silence pesant relatif à la tél d'évision québécoise dans les publications nationales était liée à des blocages des études télévisuelles et avons remonté le fil de la théorie pour faire voir que la télé demeure condamnée au débat entre *optimistes-utopistes* et *pessimistes-élitistes*, comme dit un chercheur (Bourdon 2009), mais également bloquée par l'*obstacle épistémologique*, comme l'a mis en relief un autre chercheur (Jost [2005] 2009), qu'est l'idée selon laquelle le cinéma et la télé constituent «un seul et même langage» (Metz [1971] 1977a, p. 177). Nous avons avancé que la troisième série de différences entre le cinéma et la télé mise de l'avant par Christian Metz, soit celle relative aux «différences psycho-sociologiques et affectivo-perceptibles dans les conditions concrètes de la réception» (*Ibid*) nous semblait la voie pour déjouer l'impasse. Dans le deuxième chapitre, nous avons développé l'idée, appuyé aux travaux de différents chercheurs (Ellis [1982] 1992, Altman 1986, Bourges 2008 et Colonna 2010), et aux généalogies inter-médiale et institutionnelle de la télévision, que celle-ci peut être *écoutée*. Nous avons fait valoir qu'au lieu d'affronter le sens commun, la thèse peut être conciliée à son antithèse et avons avancé que le dispositif de la télé se scinde en deux *dispositions* le long de l'Histoire, dans l'espace des maisons et le temps des soirées: la *télé-audition* et la *télé-vision*. Nous avons précisé que la première donne prise à la *radiovision*, nommée à la suite de l'invention de Charles Jenkins, et la seconde à la *cinématisation*, qualifiée ainsi à la suite d'un chercheur (Buxton 2010)<sup>238</sup>. Nous avons relevé que le trajet de l'une à l'autre *disposition* détermine le territoire sémiologique du média et balise son axe temporel.

---

<sup>238</sup> À la suite de chercheurs (Metz 1977b, ; Ellis [1982] 1992) nous avons lié chaque disposition à une pulsion, soit dans l'ordre la pulsion *épistémophilique* du *ça-voir* et la pulsion *scopique* du *voir-ça*. Cet aspect de la thèse, au vu de l'horizon qu'il ouvre, pourrait faire l'objet d'une recherche centrée sur la pulsion du *sa-voir*.

Dans le troisième chapitre, nous avons développé une méthode nourrie par ce qui précède, voulant que les deux dispositions de la télé donnent prise à deux degrés d'expression polaires ainsi qu'un degré intermédiaire, un amalgame favorisant la transition entre eux. D'abord, adossé aux travaux de Roland Barthes (1953), André Gaudreault ([1988] 1999) et Jeremy Butler (2010), entre autres, nous avons avancé que le degré zéro d'expression de la fiction télévisuelle prend le relief de la *télé-oralité*, au sens de la monstration de la parole. Ensuite, appuyé aux ouvrages de Gérard Genette (1982), Christian Metz (1991) et François Jost (1992, 2007), nous avons fait valoir que le second degré de la fiction télé prend la forme de la *télé-visualité*, au sens de l'image énonciative. En outre, inspiré par le travail de David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson (1985) sur le cinéma classique de Hollywood, nous avons mis de l'avant la notion que le premier degré d'expression de la fiction télévisuelle prend la forme de la *télé-dualité*, au sens d'une ambivalence entre oralité et visualité, qui se dédouble en *substance or style* pour parler comme John Ellis (2000). Enfin, nous avons considéré que la fiction télévisuelle *remédiatise* le trajet du cinéma de la monstration à l'énonciation, selon un parcours qui lui est propre un demi-siècle plus tard<sup>239</sup>. Nous avons précisé que si le cinéma a évolué du muet au parlant, comme on dit, avant d'atteindre à la modernité, la fiction télévisuelle a plutôt transité de l'oralité à la visualité, selon un parcours sémiologique qui s'avère le double inversé du cinéma, et qui lui permet d'accéder à son tour à la modernité ou à l'*Age d'art* depuis le nouveau millénaire.

---

<sup>239</sup> Alain Bourges (2008, p. 98-99 IDLT) avance que «de 1895 à 1955, les cinéastes font du spectacle. [...] À partir de 1955, ils font tous du *post-cinéma*». 1955 s'avère selon lui une date charnière, en effet, puisqu'elle marque aussi le passage de Hitchcock à la télévision. Louis Skorecki (2011, p. 192) lui fait écho : «En fait *Mad Men* est la première série télé qui consacre la victoire de la télévision en tant qu'art [...] [Elle intervient] «cinquante-cinq ans exactement [après] les premiers épisodes noir et blanc d'*Alfred Hitchcock présente*».

Dans le quatrième chapitre de la première partie, nous avons cartographié les genres culturels de la fiction télévisuelle du bassin de l'Atlantique. Après avoir comparé les fictions télé des aires anglophone, hispanophones et lusophone<sup>240</sup> ainsi que francophones, avoir considéré leurs particularités culturelles, nous avons déterminé les spécificités du *téléroman*. Pour le dire en mots différents du parcours emprunté, le *téléroman* se définit ainsi suivant une perspective exogène:

The *téléroman* is Quebec's distinctive TV fictional genre. Unlike American TV *soap*, it is aired on prime time; unlike Brazilian or Mexican *telenovela*, it is scheduled on a weekly basis; unlike French *feuilleton télévisé*, it has original scripts, written by one or two authors; and, unlike American TV *series*, it has shows which are open ended and endure for seasons of no more than a dozen of episodes. The *téléroman* is a TV national genre in its own right. (Picard 2011, p 181)

Pour le dire en des mots qui répercutent ceux de la traversée réalisée en deuxième partie, le *téléroman* se définit ainsi sous ses divers traits selon une perspective endogène:

Le téléroman, c'est, d'abord, une fiction télévisée sérielle, diffusée en soirée, sur une base hebdomadaire, sauf exception, en épisodes [de 30 ou 60 minutes], qui raconte des tranches de vie parallèles de gens *ordinaires*, dont les drames sont communs. Ensuite, c'est aussi un récit, généralement ouvert, écrit par un Auteur vivant, qui lui donne vision personnelle et cohérence, et qui le mène à une finale. Le téléroman, c'est, de surcroît, une construction audiovisuelle, dont le parler *français-québécois* constitue la pierre angulaire, et où l'image connaît une variété de possibles, qui va de la monstration à la narration classique et à l'énonciation. Enfin, le téléroman, c'est une fiction télévisée qui participe de la mentalité et du projet de société québécois, et qui y contribue, sans fléchir, depuis plus de cinquante ans. (Picard [2009] 2010, p. 148)<sup>241</sup>

<sup>240</sup> Nous avons alors signalé qu'il faudrait comparer les fiction télévisuelles lusophone et hispanophone. Cette étude a été esquissée par Danielle Aubry (2006) et pourrait donner lieu à une recherche.

<sup>241</sup> La définition complexifie et relativise la «causes entendue», comme dit Véronique Nguyen-Duy (2012 p. 39), voulant que «le téléroman est populaire parce qu'il nous ressemble».

Dans la deuxième partie, nous avons développé ce qui précède en l'exemplifiant sur quatre chapitres pour autant de courants de l'aventure *téléromanesque*. Nous avons alors consacré un chapitre au degré zéro d'expression, deux, au premier degré et un dernier, au second degré d'expression de la fiction télévisuelle nationale, de façon à bien permettre en lumière le fait que si le *téléroman* ouvre la marche et la *sérietélé* la complète, la traversée prend la forme en son centre d'une dualité formée de la *téléserie* et de la *trilogie épistémique* afin de favoriser la transition entre les deux polarités. Synthétisons ce parcours à sa substantifique moelle. Nous avons d'abord fait valoir que le *téléroman* prend la forme d'une *télé-oralité* centrée sur la famille qui est déployée sur le long cours. De *La famille Plouffe* à la famille Jacquemin (*Terre humaine*), il offre ainsi un (double) miroir à son public de destination ; celui-ci est souvent une famille préoccupée par des tâches quotidiennes qui s'étalent sur la longue durée et dont les discussions transitent par la langue parlée dite à raison familière. Redisons les choses autrement. Nous pouvons considérer que le *téléroman*, parce qu'il se déploie aujourd'hui sur des saisons d'une vingtaine d'épisodes de 60 minutes, qui s'étendent sur plusieurs années, n'a d'autre choix que de faire entendre, plutôt de faire voir, sous peine d'une dépense élevée en argent comme en idées<sup>242</sup>. Les conditions de diffusion, du direct à l'origine, et des studios pendant longtemps s'avèrent selon nous des facteurs de circonstances. L'oralité constitue plutôt, en raison de son caractère identitaire au Québec, et à la suite des travaux de notre directeur (Lacasse 2000, Lacasse et al. 2009, Lacasse et al 2012), l'attrait du *téléroman*, avons-nous avancé, fut-ce au prix du retrait de la visualité.

---

<sup>242</sup> Des artisans étatsuniens en font l'apprentissage lors de la première saison de la *series 24*. Comme ils le confient à deux critiques (Cohen et Joyard 2003 p. 16), le rythme d'un épisode de 60 minutes par semaine sur 24 épisodes a entraîné l'épuisement de la trame narrative d'origine... avant le milieu de la première saison.



Par la suite, nous avons mis en relief les deux versants du premier degré et de la *télé-dualité* dans la fiction télévisuelle québécoise. Dans un premier temps, nous avons mis en lumière que la *télé-série* se concentre sur des milieux professionnels, et qu'elle offre ainsi, elle aussi, un miroir à son public de destination: celui-ci est souvent un individu qui, ayant travaillé, reconnaît dans le labeur de travailleurs, le sien. Nous avons précisé que la *télé-série* connaît plusieurs variations, attestant de l'ambivalence intrinsèque du premier degré. Parmi celles-là, nous avons mis en valeur que la tendance qui se présente sous les oripeaux de la forme à *l'américaine* et qui souscrit à la mentalité états-unienne acquiert un surplus d'intérêt, parce qu'elle donne ainsi cours à une des *têtes à Papineau*, comme dit Jacques Godbout (1991): le versant Charles, qui «saxonne» de la nation ou si l'on préfère l'américanité du Québec. Nous avons ainsi fait saisir que l'*américanisation* qu'elle représente (Atkinson 1999) constitue, avec le recul, une période transitoire d'autant plus utile, qu'elle a peut-être permis par ricochet au cinéma national de rejoindre à terme son public, au moment de sa fin. Dans un second temps, nous avons mis en lumière qu'une trilogie épistémique prend en charge l'autre versant de la *télé-dualité* et complète la *télé-série*<sup>243</sup>. Nous avons donné à apprécier que cette trilogie épistémique donne accès à l'autre *tête à Papineau* de la nation: le versant François ou la francité du Québec. Autrement dit, au cinéma à *l'américaine* de la *télé-série*, la trilogie épistémique lui oppose le cinéma à *l'européenne*, complétant Hollywood par la *Nouvelle vague*. Nous avons relevé que la trilogie épistémique constitue un microcosme de l'*aventure téléromanesque*: ses trois actes reprennent les trois degrés sous forme de traités.

---

<sup>243</sup> La *télé-série* et la trilogie épistémique sont en rapport d'inversion symétrique aussi quant à leurs formats. La *télé-série* se déploie en épisodes dramatiques et *seriels* longs de 60 minutes sur de courtes périodes ; la trilogie épistémique se déploie en épisodes comiques et *seriels* courts de 30 minutes sur de longues périodes.

Enfin, nous avons mis en valeur la *sérietélé*, qui actualise le second degré d'expression dans la fiction télévisuelle québécoise et qui s'aligne également sur la *télé-vision* du média. Nous avons relevé qu'elle représente l'inverse symétrique du *téléroman* : à la longue série, elle oppose la *minisérie*, ce qui en fait un format cousu main pour favoriser les innovations; à la prépondérance de l'oralité, elle rétorque par le contrepois, la primauté de la visualité. La *sérietélé* offre, elle aussi, un miroir à son destinataire plus tard en soirée: elle traite les problématiques existentielles de l'individu souvent isolé dans sa sphère privée. Par ailleurs, nous avons avancé que la *sérietélé* s'avère le troisième acte d'une évolution en trois degrés et qu'elle participe à la *Quality TV* (McCabe et Akass 2007), à la *méta-télévision* (Tous Rovirosa 2009) ou au *Third Golden Age of Television* (Perez-Gomez 2011), lorsque la fiction télévisuelle québécoise actuelle donne cours à la *télé-visualité*. Nous avons souligné que le second degré donne à apprécier l'énonciation d'une subjectivité qui se démarque dans une perspective méta-discursive au point d'atteindre à l'*auteuriel* et avons signalé que, s'il se manifeste dans le *téléromanesque* depuis moins d'une décennie entre les mains d'une *troisième* génération d'artisans, il le fait néanmoins avec consistance et constance. Nous avons relevé que des *sérietelés* ont recours à la *trans-textualité* pour accroître le sens, certaines à la temporalité pour le complexifier, alors que d'autres sont conçues d'emblée au second degré, ce qui a pu susciter des problématiques quant à leur appréciation, mais aussi valide à rebours le regard théorique porté sur elles. Nous avons conclu: le *téléromanesque* contribue de la sorte à qu'il conviendrait sans doute d'appeler l'*Age d'art* du média<sup>244</sup>.

---

<sup>244</sup> Le chercheur David Lavery indique sur son site qu'il œuvre à un ouvrage intitulé *Television Art* [Accessible à l'adresse : [http://davidlavery.net/CV/Lavery\\_Curriculum\\_Vitae.pdf](http://davidlavery.net/CV/Lavery_Curriculum_Vitae.pdf)] [Consultée 31-01-2013]

Terminons le bilan par l'énumération de ce que nous estimons être les dix contributions de la recherche doctorale à l'avancement des savoirs, pour autant de sections. La thèse a

1. mis en contexte le fait que le silence face à la fiction télévisuelle québécoise doit être rompu, parce que celle-ci est populaire, reconnue, récompensée, importante et, actuellement, également vive ; mis en perspective l'intérêt de développer l'étude esthétique de la fiction télé, laissée pour compte au profit du regard sociologique, au moment où celle-ci atteint à la *qualité* lors de son *3rd Golden Age* ;
2. mis en lumière l'idée que le blocage épistémologique des études télévisuelles, qui résulte autant d'un débat autour de la nature de l'objet (bon ou mauvais ?) que de son langage (semblable ou différent du cinéma?) peut être déjoué par la prise en compte des conditions concrètes de réception différenciées du cinéma et de la télé ;
3. mis de l'avant la notion que la télévision donne lieu à deux *dispositions* tant dans l'histoire du média, dans l'espace des maisons, que dans le temps des soirées, soit la *télé-audition*, la petite boîte qui interpelle l'oreille et prolonge la *radiovision*, et la *télé-vision*, le grand écran HD qui sollicite la vue et participe à la *cinématisation*;
4. mis en valeur la conception selon laquelle trois degrés d'expression, pour autant de postures cognitives, prolongent les *dispositions* et scandent le trajet esthétique de la *télé-oralité*, qui *monstre* la parole, à la *télé-dualité*, un binôme transitoire, aussi ambivalent que proliférant, jusqu'à la *télé-visualité*, qui énonce une *auteurielité* ;
5. mis en perspective la spécificité du *téléromanesque*, qui se distingue par sa langue *parlée*, ses formats et son propos, et s'avère, ni plus, ni moins, mais autant singulier que l'est le cinéma québécois face aux cinémas du monde;

6. mis à plat le *téléroman*, dominant de 1953 à 1986, mais encore présent aujourd'hui, qui s'offre sous le format de sagas dramatiques ou comiques centrée sur la famille, se déroule sur des années, et prend la forme de degré zéro d'expression au profit de l'oralité populaire québécoise;
7. mis en relief la *téléserie*, dominante de 1986 à 2004, mais toujours présente, qui s'offre sous le format de suites centrées sur des professionnels s'étendant sur de courtes saisons d'épisodes longs et *seriels*, et prend la forme d'un versant du premier degré d'expression, soit l'ambivalence entre la *parlure* et notamment le cinéma à l'américaine ;
8. mis en lumière la trilogie épistémique qui, scintille de 1993 à 2003 spécifiquement, s'offre sous le format de suites s'étendant sur plusieurs longues saisons d'épisodes courts et *seriels*, et prend la forme de l'autre versant du premier degré d'expression, soit d'une ambivalence entre la *parlure* et singulièrement le cinéma à l'européenne;
9. mis en valeur la *serietélé* qui, domine depuis 2004, se présente sous le format de séries dramatiques ou comiques centrées des individus se déroulant sur quelques saisons, souvent une seule, d'une dizaines d'épisodes de 30 ou 60 minutes, et prend la forme du second degré d'expression, soit l'énonciation d'une subjectivité qui se démarque dans une perspective méta-discursive au point d'atteindre à l'*auteuriel*;
10. mis en relation le modèle théorique avancé voulant que l'esthétique de la fiction télévisuelle se déploie en trois degrés d'expression et son application à la fiction télévisuelle québécoise en trois périodes et quatre mouvements, ce qui permet donc de la comprendre et de se l'expliquer, ce qui, à rebours, le valide, semble-t-il.

L'ouverture se présente sous la forme de recherches qui prennent le relais d'hypothèses soulevées par la thèse ou qui éclairent des zones d'ombre repérées par ses avancées<sup>245</sup>. À court-terme, il s'agira de mener des travaux en ce sens aux fins de sa publication. Celle-ci, qui est déjà objet d'une planification<sup>246</sup>, opérera un renversement de perspectives. Il s'agira de l'ouvrage: *Du téléroman à la sériété. Évolution de la fiction télévisuelle du Québec de la télé-oralité à la télé-visualité (1953-2013)*<sup>247</sup>. Les hypothèses en cause sont :

- d'abord, comme avancé à la note 234, il faudra se demander si le degré zéro qui se manifeste dans la *téléréalité* peut être considéré comme un facteur de plus pouvant expliquer l'émergence du second degré d'expression dans le *téléromanesque*<sup>248</sup> ?
- ensuite, comme relevé aux notes 198 et 199, il faudra approfondir la *trans-textualité* relative à la télévision, au cinéma et à la culture nationale, qui se manifeste dans la trilogie épistémique, ce qui pourra fortifier l'idée qu'elle prélude au second degré ;
- enfin, comme avancé à la note 18, il faudra interroger la présence des trois régimes esthétiques dans le *téléromanesque* actuel, pour faire voir qu'elle se manifeste dans des fictions télévisuelles d'aujourd'hui qui souscrivent au degré zéro ou au premier degré et pour faire valoir qu'elle se présente aussi dans des objets hybrides<sup>249</sup>.

---

<sup>245</sup> La suite est conditionnelle à l'acceptation de thèse par le jury.

<sup>246</sup> En accord avec le directeur de la recherche, une demande de «délai de diffusion (embargo)» de la thèse sera faite auprès de la FÉSP. En raison de la reformulation ainsi que de la traduction le délai sera de cinq ans.

<sup>247</sup> L'ouvrage devant allier rigueur et accessibilité, le trajet sera différent sur plus de pages encore. Il se déploiera en trois chapitres, pour autant de paradigmes esthétiques du *téléroman* à la *sériété*, qui intégreront les discussions théoriques. Le corpus s'étendra jusqu'à 2013, de façon à couvrir soixante ans, se développera de façon chronologique et actualisera ainsi la synthèse de Jean-Pierre Desaulniers (1996) vingt ans plus tard.

<sup>248</sup> Les dates tendent à le confirmer. La *téléréalité* est arrivée au Québec, via un détour par la France, sous la forme de *Love Story* (TQS 2003-...) et de *Star Académie* (TVA 2003-...), soit une année avant la *sériété*. D'ailleurs, un chercheur (Barrette 2010) lie les deux genres dans le cadre d'un panorama sur la série télé.

<sup>249</sup> Nous comptons discuter cette dernière hypothèse au congrès de la FSAC/ACÉC 2013: «Unité 9, la fiction *téléromanesque* réussit-elle davantage à rallier lorsqu'elle oscille entre télé-oralité et télé-visualité ?»

Parallèlement, et en vue de la publication de la thèse en anglais, sous le titre apparenté de *From TeleOrality to TeleVisuality. Path of Québec TV Fiction From 1953 to 2013*<sup>250</sup>, il s'agira de prolonger l'étude qui a été réalisée en deuxième partie sur le corpus québécois, et qui tend à confirmer qu'il y a bien à cet égard trois âges de la télévision<sup>251</sup>, considérant le corpus américain et en approfondissant les trois âges d'or de la télévision américaine, comme dit Marjolaine Boutet (2011), discuté par différents chercheurs anglo-américains (Ellis 2000, Edgerton 2007, Lotz 2007 et Urrichio 2009), afin de tracer des rapprochements pour le public-destinataire. Ainsi :

- d'abord, il faudra étudier comment le degré zéro d'expression se présente lors du *Golden Age of 1946-1958 in New York* (Strucken 1990) et se demander s'il constitue une *Early TV* au sens de l'historiographie (Gaudreault et al. 2012)<sup>252</sup>;
- ensuite, il faudra examiner comment le premier degré d'expression s'actualise dans le *Television's Second Golden Age* (Thompson 1996) et si l'ambivalence entre oralité et visualité que nous avons avancé peut y être éclairante ;
- enfin, il faudra explorer les manifestations du second degré d'expression dans le *Third Golden Age of Television* (Perez-Gomez 2011) et se demander si, à la suite des travaux de Gilles Deleuze (1983, 1985), le *Time in Television Narrative* (Ames 2012) n'y est pas une clé pour confirmer la modernité de la fiction télévisuelle.

---

<sup>250</sup> Le mot *TeleVisuality* se distinguera du *Televisuality* (Caldwell 1995) par sa majuscule interne. Ce sera une façon de tracer le lien avec le concept développé par le chercheur américain et de marquer la différence.

<sup>251</sup> Le *téléroman* (1953-1986) correspond à une télé des origines de type contractuel, la *télesérie* (1986-2004), à une télévision intermédiaire de type relationnel et la *sérietélé* (2004-...), à une télé actuelle multiplateformes de type personnel. Les trois âges marquent le passage du *broadcasting* au *narrowcasting* et au *podcasting*.

<sup>252</sup> Les travaux en ce sens prolongeront ceux d'un colloque tenu à Paris en 2009 sur le *Moment expérimental* (Delavaud et Maréchal 2011) et celui qui se tiendra à Montréal en 2013 sur *La télévision des premiers temps* (Barrette, Lacasse et Picard. *À paraître*).

À moyen-terme, il s'agira d'éclairer des zones d'ombre de la fiction télévisuelle québécoise que la recherche a rencontré au cours de son développement. D'abord, il s'agira d'examiner des *artefacts* jusqu'à présent inaccessibles, avec l'autorisation des institutions concernées, notamment la SRC et l'ONF, afin de complexifier la compréhension du *téléromanesque*<sup>253</sup>.

Trois chantiers pourront être développés, en collaboration avec des chercheurs. Il s'agira :

- d'abord, d'intégrer d'autres *téléromans* conservés dans les voûtes de la SRC, qui relèvent aussi bien des débuts que de l'époque actuelle comme les *téléromans* quotidiens tel *Virginie* (SRC 1995-2010), et qui demeurent inaccessibles ;
- ensuite, de considérer les objets hybrides de la série *Panoramique* (ONF-SRC 1957-1959), qui préfigurent sans doute le premier degré d'expression et pourront enrichir la compréhension que nous pouvons avoir des tensions entre l'oralité et la visualité ;
- enfin, de débusquer les séries télévisuelles qui ont été produites sur support film dès le premier âge, comme *Les enquêtes Jobidon* (Rolland Guay 1962-1964), qui sont par conséquent conservés en totalité comme le signale un répertoire (Croteau 1993), mais demeurent inaccessibles, alors qu'elles pourront permettre d'approfondir et de relativiser notre compréhension de la *téléserie* comme de la *sérietélé*, en donnant à apprécier la visualité télévisuelle dès les origines.

---

<sup>253</sup> Sur le site du fournisseur *Imavision* [<http://www.imavision.com/fr/eStore,wciCatalogue,type-C,ID-109.html>] (page consultée le 31-01-2013), nous constatons que tous les *téléromans* de la période 1953-1986 accessibles en DVD sont inclus dans le corpus de la thèse. Le seul qui n'est pas considéré est *Moi et l'autre*, puisqu'il s'agit comme précisé d'un téléroman comique des années soixante. Cela dit, nous notons que deux émissions *jeunesse* sont accessibles en DVD: *La Ribouldingue* (1967-1971) et *Sol et Gobelet* (1968-1971). *Passe-partout* (TQ 1977-1991) est accessible en DVD par un autre fournisseur. L'étude de ce genre *ludique*, intermédiaire entre le *réel* et le *fictif*, comme dit François Jost (2007), pourrait faire l'objet d'une recherche, d'autant plus stimulante qu'elle démontrerait sans doute que les captations scéniques en studio relèvent du degré zéro d'expression et que les séquences filmées en locations relèvent du premier degré d'expression.

Ensuite, il s'agira de poursuivre le travail de Danielle Aubry (2006) et d'inscrire la fiction télévisuelle québécoise dans la généalogie inter-médiale de la culture épisodique propre au Québec, afin de mettre en valeur sa pérennité nationale et la diversité de ses manifestations. Il s'agira de discuter le *feuilleton*, le *radiatoroman*, le *cinéroman*, le *téléroman* et la *websérie*, entre autres, pour mieux s'expliquer la sérialité et ses mutations successives, ainsi que pour comprendre les spécificités de chaque occurrence. Elle pourra permettre de tracer le *Trajet inter-médial de la sérialité au Québec du scriptural au numérique* et ainsi d'accroître les savoirs relatifs au *téléromanesque* en l'inscrivant dans une perspective longitudinale<sup>254</sup>. Enfin, il s'agira de prolonger le travail de Jean-Yves Croteau (1993) et de réaliser, en collaboration avec la Cinémathèque québécoise, un *Répertoire de la fiction télévisuelle québécoise*, qui soit l'équivalent du *Dictionnaire du cinéma québécois* (Coulombe et Jean 2006), un ouvrage aussi rigoureux qu'indispensable aux chercheurs<sup>255</sup>. Dans la foulée, on pourra penser à donner écho à des recherches d'envergure menées en Europe<sup>256</sup> et à planifier une *Histoire générale de la télévision au Québec*. La recherche pourra s'intéresser aux trois mondes que sont l'information, la fiction et l'expérimentation, en autant de tomes, dans le cadre d'une collaboration entre autant d'universités. Elle pourra retracer le parcours historique de la télé au Québec, éclairer les spécificités de chaque mode et tracer des ponts.

---

<sup>254</sup> La recherche, qui pourra être menée en collaboration, et être l'objet de subventions, pourra donner lieu à des colloques regroupant des spécialistes de différents horizons, pour favoriser les transferts de connaissances.

<sup>255</sup> Le *Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois* (Croteau 1993) a été actualisé dans le cadre du *Répertoire audiovisuel du Québec* ([http://collections.cinematheque.qc.ca/rep\\_recherche.asp](http://collections.cinematheque.qc.ca/rep_recherche.asp)). Néanmoins, nous y avons constaté [31-01-2013] des erreurs ou des oublis : *La Famille Plouffe* est diffusé de 1953 à 1957 [sic] et *Les Bougon, c'est aussi ça la vie !* (2004-2006) est réalisé par Alain Desrochers [sic], alors qu'on y signale que la saison 1 est réalisée par Alain Desrochers et Daniel Grou et la saison 3, par Louis Bolduc.

<sup>256</sup> *Histoire générale de la radio et de la télévision en France* (trois tomes) (Brochand 1994-2006) ; *Histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR 1958–2011* (Deux tomes) (Mäusli et al. 2006-2012)



À long-terme, il faudra approfondir les avancées de la thèse, afin de contribuer au savoir savant par le biais de recherches d'envergure menées en collaboration. D'une part, appuyé aux travaux de Véronique Nguyen-Duy (1996b), Danièle Aubry (2006) et Vladimir Donn (2007), il s'agira d'inscrire la fiction télévisuelle québécoise dans le paysage international, dans le but de cerner les spécificités des fictions télé, notamment d'Amérique et d'Europe, et d'éclairer les trajets semblables et différents qu'elles ont connus lors des trois âges de la télévision. La recherche pourra cerner des *paradigmes* (Gaudreault et Marion 2012, p. 109), qui éclaireront les ères du télévisuel et qui pourront nourrir une *Histoire de la télévision*, aussi essentielle aux chercheurs du média que ses nombreux équivalents en cinéma. D'autre part, adossé aux avancées de la thèse, il s'agira de penser *Les trois paradigmes des médias*. Prolongeant le modèle théorique des trois degrés d'expression et des trois âges de la télé, il s'agira de réfléchir la *triple* naissance des médias, dans une perspective épistémologique et historiographique, de concevoir que le trajet de la monstration à l'énonciation, actualisé par le cinéma<sup>257</sup>, et réactualisé par la télé, s'est sans doute manifesté en amont en arts visuels et s'offrira peut-être en aval en médias interactifs, et d'éclairer chaque parcours singulier. Inspiré par un ouvrage phare (Bolter et Grusin 1999), il s'agira de donner à saisir que la quête du sens prend la forme d'une course à relais où, lorsqu'un nouveau média paraît, l'*ancien devient moderne*<sup>258</sup>. Dit autrement, il s'agira de donner à comprendre le trajet de l'impersonnel au singulier ou si l'on préfère *de l'attractionnel à l'artistique*.

---

<sup>257</sup> Un chercheur (Prédal 2007) conclut son livre sur la *mise en scène* au cinéma en discutant ses «trois âges».

<sup>258</sup> La démarche a été initiée lors du colloque Impact (Montréal 2011) par une communication : *Cinéma québécois, modernité et télé ou quand l'oralité et la visualité se (ré)percutent* (Lacasse et Picard, *À paraître*). Elle donne écho à un article de Jean-Luc Godard au titre programmatique publié en 1959 dans la revue *Arts* : «La télévision m'a révélé un nouveau cinéma» (Cité in Bourges 2008, p. 110).

Nous sommes arrivés à l'épilogue, à la dernière page de la conclusion, et à la fin la thèse. Partis du constat selon lequel «Quand on ne regarde pas la télévision francophone au Québec, il est fondamentalement impossible de saisir l'esprit des lieux» (Grescoe 2002)<sup>259</sup>, nous débouchons, avec les dernières idées énoncées en ouverture, sur l'idée que la télé, puisqu'elle peut compter sur l'arrivée de l'interactif, atteint désormais la modernité. Ce chemin aura été nécessaire pour saisir que, de l'un à l'autre, des tout premiers mots aux tout derniers mots, c'est le parcours d'une visualité archaïque au service d'une oralité nationale à une visualité non dépourvue de *parlure* atteignant à l'*Age d'art*, qui s'exprime de façon exemplaire dans la fiction télévisuelle québécoise. Cette traversée du degré zéro au second degré d'expression de la fiction télé nationale, qu'elle n'est pas la première à accomplir, puisque le cinéma, entre autres, l'a déjà réalisée lorsqu'il a progressé *du cinématographe au film*, pour paraphraser André Gaudreault, et qui n'est pas terminée, puisqu'on peut avancer que les *trois âges* de chaque média nécessitent trois quarts de siècle et autant de générations pour s'accomplir, ce qui revient à dire que la fiction télévisuelle de la modernité a plus d'une décennie devant elle, donne à saisir l'intérêt de poursuivre les études télévisuelles la concernant et à apprécier les œuvres qu'elle nous offre actuellement et qui prolongent le renouvellement. Le petit écran devenant grand, notamment au Québec, surtout en ce cas dans le giron de la SRC, il est utile de terminer la thèse sur une expression programmatique utilisée par cette chaîne comme slogan publicitaire pour sa radio: *écouter pour voir*<sup>260</sup>.

---

<sup>259</sup> Soulignons que le chercheur emploie l'expression «regarde [...] la télévision», parce qu'il s'agit d'un ouvrage qui, bien que publié au Québec, est la traduction d'un livre canadien (anglais).

<sup>260</sup> Au moment d'achever la rédaction de la thèse, durant l'été 2012, la SRC rediffuse des *talk-shows* réalisés il y a des décennies sur sa chaîne télé... à sa chaîne radio. La boucle inter-médiale fondatrice est bouclée.

## Bibliographie

### Monographies

- Adler, Richard P. (dir.) 1981. *Understanding Television. Essays on Television as a Social and Cultural Force*. New York : Praeger.
- Ahl, Nils C. et Benjamin Frau (dir.). 2011. *Dictionnaire des séries télévisées*. Paris : Éditions Philippe Rey.
- Ahl, Nils C. et Benjamin Frau. 2012. *Les 101 meilleures séries télévisées*. Paris : Éditions Philippe Rey. Paris : Éditions Philippe Rey.
- Albéra, François. 2007. *Préface*. p.7-16. Dans Boillat, Alain. 2007. *Du bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix-narration au cinéma*. Lausanne: Antipodes.
- Albera, François et Maria Tortajada (dir.). 2012. *Ciné-dispositifs : spectacle, cinéma, télévision, littérature*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- Allen, Robert. C. (dir.). 1995. *To be continued... Soap Operas Around The World*. Londres & New York : Routledge.
- Altman, Rick. 1986. «Television/Sound» p. 39-54. Dans Modleski, Tania. *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington : Indiana University Press.
- Altman, Rick. 2000. «Préface. Le bonimenteur et le cinéma oral». p. 9-10. Dans Lacasse, Germain. 2000. *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma «muet» entre tradition et modernité*. Montréal / Paris : Note Bene / Méridiens Klincksieck.
- André, Emmanuel, François Jost, Jean-Luc Lioult et Guillaume Soulez (dir.). 2009. *Penser la création audiovisuelle : cinéma, télévision, multimédia*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- Aprà, Adriano (dir.) 2001. *Roberto Rossellini. La télévision comme utopie*. Paris : Cahiers du cinéma et Auditorium du Louvre.

- Amey, Patrick. 2009. *La parole à la télévision. Les dispositifs des talk-shows*. Paris : L'Harmattan.
- Ames, Melissa (dir.). 2012. *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*. Jackson : University Press of Mississippi.
- Atkinson, Dave. 1999. «L'américanisation de la télévision. Qu'est-ce à dire ?», p. 59-71. Dans Sauvageau, Florian (dir.) *Variations sur l'influence culturelle américaine*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Aubry, Danielle. 2006. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle: pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Bern : Éditions Peter Lang.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet. 1983. *Esthétique du film*. Paris : Nathan.
- Aumont, Jacques et Michel, Marie. 2008. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Armand Collin.
- Baillargeon, Jean-Paul. 1994. *Le téléspectateur : Glouton ou gourmet ?* Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- Barnard, Timothy. 2009. «Translator's Notes: William Wyler, the Jansenist of Mise en scène», p. 261-281. Dans Bazin, André. *What is Cinema ?* Montréal: Caboose.
- Barnier, Martin. 2011. *Bruits, cris, musiques de films : Les projections avant 1914*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Barthes, Roland. 1953. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- Beaudry, Jean-Louis. 1978. *L'effet Cinéma*. Paris : Éditions Albatros.
- Beaulieu, Victor-Lévy. 2000. *Chroniques polissonnes d'un téléphage enragé*. Trois-Pistoles : Éditions des Trois-Pistoles.
- Beaulieu, Victor-Lévy. 2004. *Écrire Race de Monde au Bleu du ciel*. Trois-Pistoles : Éditions des Trois-Pistoles.

- Bellour, Raymond. 1979. *L'analyse du film*. Paris : Albatros.
- Benassi, Stéphane. 2000. *Séries et feuilleton TV : Pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège : Éditions du Céfal.
- Benassi, Stéphane. 2009. «La fiction télévisuelle comme expérience esthétique populaire», p. 263-273. Dans André, Emmanuel, François Jost, Jean-Luc Lioult et Guillaume Soulez (dir.) *Penser la création audiovisuelle : cinéma, télévision, multimédia*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- Benassi, Stéphane. 2011. «Sérialités», p. 75-105. Dans Sepulchre, Sarah. (dir.). *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : De Boeck.
- Bergan, Ronad. 2011. *...ismes. Comprendre le cinéma*. Montréal: Éditions Hurtubise.
- Berton, Mireille et Anne-Katrin Weber. (dir.) 2009. *Du téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision*. Lausanne : Antipodes.
- Bertrand, Luc. 2002. *Un peuple et son avare. Sources et histoire d'un téléroman*. Outremont : Libre expression.
- Beylot, Pierre. 2005. *Le récit audiovisuel*. Paris : Armand Colin.
- Bettelheim, Bruno. 1976. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont.
- Bloom, Benjamin. [1956] 1984. *Educational Objectives : Book 1. Cognitive Domain*. New York : Longman.
- Blum, Charlotte. 2011. *Séries. Une addiction planétaire*. Paris : Éditions de la Martinière.
- Boillat, Alain. 2007. *Du bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix-narration au cinéma*. Lausanne : Antipodes.
- Boillat, Alain. 2009. «Faire pour la vue ce que le téléphone fait pour l'ouïe. Rencontre entre l'image et la voix dans quelques anticipations de la télévision». p. 77-98. Dans Berton, Mireille et Anne-Katrin Weber. (dir.) 2009. *Du téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision*. Lausanne : Antipodes.

- Bordwell, David, Janet Staiger et Kristin Thompson. 1985. *Hollywood Classical Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press.
- Bolter, Jay David et Richard Grusin. 1999. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press.
- Bouchard, Chantal. 2002. *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*. Montréal : Fides.
- Bouchard, Chantal. 2012. *Méchante langue. La légitimité linguistique du français parlé au Québec*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Bouchard, Gérard. 2001. *Genèse des nations et cultures du nouveau monde*. Montréal : Boréal.
- Bouchard, Guy, Claude-Marie Gagnon, Louise Milot, Vincent Nadeau, Michel René et Denis Saint-Jacques. 1979. *Le phénomène IXE-13*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *Sur la télévision (suivi de l'emprise du journalisme)*. Paris : Raisons d'agir.
- Bourdon, Jérôme. 2009. *Introduction aux médias*. (3<sup>e</sup> éd.) Paris : Montchrestien.
- Bourdon, Jérôme et François Jost. (dir.). [1998] 2005. *Penser la télévision*. Paris : INA/Armand Colin
- Bourges, Alain. 2008. *Contre la télévision, tout contre*. Sainte-Étienne : Cité du Design Éditions.
- Bourget, Jean-Loup. 2005. *Hollywood, la norme et la marge*. Paris : Armand Colin.
- Boutet, Marjolaine. 2009. *Les Séries télé pour les nuls*. Paris: Éditions First.
- Boutet, Marjolaine. 2011. «Histoire des séries télévisées», p. 11-46. Dans Sepulchre, Sarah. (dir.). *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : De Boeck.

- Breton, Philippe. 2005. *Télévision*. Paris : Grasset.
- Brochand, Christian. (dir.) 1994-2006. *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*. (3 Tomes). Paris : La Documentation française.
- Burch, Noël. 1969. *Praxis du cinéma*. Paris : Gallimard.
- Burch, Noël. 2007. *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris : L'Harmattan.
- Butler, Jeremy. 2010. *Television Style*. Londres & New York : Routledge.
- Buxton, David. 1990. *De «Bonanza» à «Miami Vice». Formes et idéologie dans les séries télévisées*. Nantes : Chlorofeuilles.
- Buxton, David. 2010. *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de représentation*. Paris : L'Harmattan.
- Caldwell, John Thorton. 1995. *Televisuality. Style, Crisis, And Authority in American Television*. New Brunswick : Rutgers University Press.
- Caron, Caroline-Isabelle. [1976] 2006. «Translating Trek : Rewriting an American Icon in a Francophone Context», p. 150-184. Dans Newcomb, Horace (dir.). *Television. The Critical View*. 7e éd. New York : Oxford University Press.
- Casey Bernadette, Neil Casey, Ben Calvert. 2008. *Television Studies. The Key Concepts*. Londres & New York : Routledge.
- Casetti, Francesco. [2005] 2008. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Armand Colin.
- Charaudeau, Patrick. 2005. *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*. Bruxelles : De Boeck.
- Château, Dominique. 2003. *Cinéma et philosophie*. Paris : Nathan.
- Château, Dominique. 2006. *Esthétique du cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Chevrier, H-Paul. 1995. *Le langage du cinéma narratif*. Laval : Les 400 coups.

- Chevrier, H-Paul. 2012. *Le Cinéma de répertoire et ses mises en scène*. Québec : L'instant même.
- Chion, Michel. 1985. *Le Son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile.
- Chion, Michel. [1990] 2005. *L'Audiovision. Son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Collins, Jim. 1992. «Postmodernism and Television», p. 246-265. Dans Allen. Robert C. *Channels of Discourse, Reassembled : Television and Contemporary Criticism*. New York : Routledge.
- Colonna, Vincent. 2010. *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*. Paris : Payot.
- Coulombe, Michel et Marcel Jean. 2006. *Dictionnaire du cinéma québécois*. Montréal : Boréal.
- Croteau, Jean-Yves. 1993. *Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois de 1952 à 1992*. Québec : Cinémathèque québécoise et Publications du Québec.
- Delavaud, Gilles. 2005. *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*. Bruxelles : De Boeck.
- Delavaud, Gilles. 2009. «Aux sources de la création audiovisuelle : la télévision comme dispositif d'adresse», p. 61-72. Dans André, Emmanuel, François Jost, Jean-Luc Lioult et Guillaume Soulez (dir.) *Penser la création audiovisuelle : cinéma, télévision, multimédia*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- Delavaud, Gille et Denis Maréchal. 2011 (dir.). *Télévision : Le moment expérimental*. Paris : INA / Éditions Apogée (coll. Médias et nouvelles technologies).
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma II. L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deroide, Ioanis. 2011. *Les séries TV. Mondes d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Ellipses.



- Desaulniers, Jean-Pierre. 1982. *La télévision en vrac : essai sur le triste spectacle*. Montréal : Éditions coopératives Saint-Martin.
- Desaulniers, Jean-Pierre. 1996. *De La famille Plouffe à La Petite vie*. Québec : Musée de la civilisation.
- Desaulniers, Jean-Pierre. 2004. *Le Phénomène Star-Académie*. Montréal : Éditions Saint-Martin.
- Desaulniers, Jean-Pierre et Philippe Sohet. 1982. *Mine de rien. Notes sur la violence symbolique*. Montréal : Éditions coopératives Saint-Martin.
- Desautels, Michel 1997. *Pierre Gauvreau. Les trois temps d'une paix. Entretiens avec Michel Desautels*. Montréal : L'Hexagone.
- Desmurget, Michel. 2011. *TV LOBOTOMIE - La vérité scientifique sur les effets de la télévision*. Paris : Max Milo.
- Dickason, Renée. 2005. *La société britannique à travers ses fictions télévisuelles : le cas des soap operas et des sitcoms*. Paris : Ellipses.
- Donn, Vladimir. 2007. *Toutes les télés du monde*. Paris : Éditions du Seuil / ARTE.
- Duccini, Hélène. [1998] 2011. *La télévision et ses mises en scène*. Paris : Armande Colin. (coll. 128) 2<sup>e</sup> édition.
- Dupont, Luc. 2007. *Téléralité. Quand la réalité est un mensonge*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Dupont, Florence. 2005. *Homère et Dallas*. Paris : Éditions Kimé.
- Éco, Umberto. 1985. *La guerre du faux*. Paris : Grasset et Frasnelle. Coll. Le livre de poche.
- Edgerton Gary. R. 2007. *The Columbia History of American Television*. New York : Columbia University Press.

- Ellis, John [1982] 1992. *Visible Fictions, Cinema, Television, Video*. Londres & New York : Routledge.
- Ellis, John. 2000. *Seeing Things. Television on the Age of Uncertainty*. Londres & New York : I. B. Tauris.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2009. *Mythologies des séries télé*. Paris : Le Cavalier Bleu.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2010. *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. Londres et New York : Routledge.
- Fournier, Guy. 1993. «Préface. Regardez, c'est notre culture», p.IX-XII. Dans Croteau, Jean-Yves. 1993. *Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois de 1952 à 1992*. Québec : Cinémathèque québécoise et Publications du Québec.
- Fournier, Guy. 1998. *Écrire pour le petit écran*. Montréal : INIS.
- Garfield, Bob. 2009. *The Chaos Scenario. Amid the Ruins of Mass Media, The Choice for Business is Stark : Listen or Perish*. USA : Stielstra Publishing.
- Gaudreault, André. 1988. «Ce que je vois de mon ciné... ou le regardant regardé», p. 13-17. Dans Gaudreault, André. (dir.) *Ce que je vois de mon ciné... la représentation du regard dans le cinéma des premiers temps* Paris : Méridiens Klincksieck.
- Gaudreault, André. [1988] 1999. *Du littéraire au filmique*. Montréal / Paris : Note Bene / Armand Colin.
- Gaudreault, André. 2008. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS éditions.
- Gaudreault, André. 2009. *From Plato to Lumière : Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto : University of Toronto Press.

- Gaudreault, André. 2012. «De certaines limites de la définition du dispositif «cinéma» ». p. 169-188. Dans Albera, François et Maria Tortajada (dir.). *Ciné-dispositifs : spectacle, cinéma, télévision, littérature*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- Gaudreault, André et Tom Gunning. 1989. «Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ?» p. 49-63. Dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.). *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris, Publications de la Sorbonne.
- Gaudreault, André et Philippe Marion. 2012. *The Kinematic Turn. Film and The Digital Era and its Ten Problems*. Montréal : Caboose.
- Gaudreault, André, Nicolas Dulac et Santiago Hidalgo. 2012. *A Companion to Early Cinema*. Oxford : Wiley-Blackwell.
- Gauvin, Lise. 2007. *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*. Paris : Karthala.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Godbout, Jacques. 1991. *Les têtes à Papineau*. Montréal : Boréal.
- Grescoe, Taras. 2002. *Sacré blues Un portrait iconoclaste du Québec*. Montréal : VLB éditeur.
- Guilbert, Mireille (dir.). 2003. *Médiation et francophonie interculturelle*. Ste-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Héroux, Claude et Martine Pagé. 2006. *Lance et compte. Les dessous d'une grande réussite*. Montréal : Flammarion.
- Ishaghpour, Youssef. 1982. *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris : Éditions Denoël/Gonthier.
- Jean, Marcel. 2006. *Tout est mise en scène. Critiques de films, 1984-2007*. Montréal: Les 400 coups.

- Jost, François. 1992. *Un monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*. Paris : Méridiens/Klincksieck.
- Jost, François. [1998] 2005. «Quand y a-t-il énonciation télévisuelle ?», p. 29-58. Dans Bourdon, Jérôme et François Jost. (dir.) *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*. Paris / Bry-sur-Marne : Armand Colin / INA.
- Jost, François. 2004. «Un continent perdu : le son à la télévision», p. 213- 222. Dans Nasta, Dominique et Didier Huvelle (dir.) *Le Son en perspective : nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*. Bruxelles : P.I. E.-Peter Lang.
- Jost, François. [2005] 2009. *Comprendre la télévision et ses programmes*. 2e éd. Paris : Armand Colin.
- Jost, François. 2007. *Introduction à l'analyse de la télévision*. 3e éd. Paris : Ellipses.
- Jost, François. 2007a. «Analyser la télévision», p. 213-231. Dans Gardies, René (dir.) *Comprendre le cinéma et les images*. Paris : Armand Colin.
- Jost, François. 2009. *Télé-réalité*. Paris : Le Cavalier Bleu.
- Jost, François. 2011. *Le syndrome des séries télévisées*. Paris : CNRS.
- Lacasse, Germain. 2000. *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma «muet» entre tradition et modernité*. Montréal / Paris : Note Bene / Méridiens Klincksieck.
- Lacasse, Germain, Johanne Massé et Bethsabée Poirier. 2012. *Le Diable en ville. Alexandre Silvio et l'émergence de la modernité populaire au Québec*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Lacasse, Germain et Yves Picard. *À paraître*. «Cinéma québécois, modernité et télé ou quand l'oralité et la visualité se (ré)percutent.» Dans Dulac, Nicolas et Martin Lefebvre (dir.) *Du média au post-média : continuités, ruptures*. Lausanne: L'Age d'homme.
- Lafrance, Jean-Paul. 2009. *La télévision à l'ère d'Internet*. Québec : Septentrion.

- Lasswell, Harold D. 1973. «Structure et fonction de la communication dans la société» p. 31-41. Dans Balle, Francis et Jean G. Padioleau. *Sociologie de l'information. Textes fondamentaux*. Paris : Larousse.
- Lemieux, Michel. 2004. *La télé cannibale*. Montréal : Les Éditions Éco-société.
- Lochard, Guy. 2009. «Présentation générale. ». Dans Lochard, Guy (dir.) *La Télévision. Une machine à communiquer*. Paris : CNRS.
- Lotz, Amanda. D. 2007. *The Television Will Be Revolutionized*. New York : New York University Press.
- Mailhot, Laurent. 1981. «Histoire de voir» (Avant-propos) p. 15-18. Dans Tremblay-Daviault, Christiane. *Un Cinéma orphelin : structures mentales et sociales du cinéma québécois, 1942-1953*. Montréal : Québec Amérique.
- Major, Ginette. 1982. *Le cinéma québécois à la recherche d'un public. Bilan d'une décennie : 1970-1980*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Marsolais, Gilles. 1974. *L'aventure du cinéma direct*. Paris : Seghers.
- Marsolais, Gilles. 2012. *Cinemas du monde. Toute image est porteuse d'un point de vue*. Québec : Instant même.
- Martineau, Richard. 1993. *Pour en finir avec les ennemis de la télévision*. Montréal : Les éditions du Boréal.
- Mäusli Theo, Andreas Steigmeier et François Vallotton (dir.) 2006-2012. *La radio et la télévision en Suisse. Histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR (1958-2011)* (2 tomes) Baden : Verlag für Kultur und Geschichte.
- McCabe, Jane et Kim Akass (dir.). 2007. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres & New York : I.B. Tauris.
- Méar, Annie. 1980a. *Le téléroman québécois : élaboration d'une méthode d'analyse*. Québec : Ministère des communications du Québec.

- Méar, Annie (dir.). 1980b. *Recherches québécoises sur la télévision*. Laval : Éditions coopératives Albert Saint-Martin.
- Metz, Christian. [1971] 1977a. *Langage et cinéma*. Paris : Éditions Albatros.
- Metz, Christian. 1977b. *Le signifiant imaginaire*. Paris : Union générale d'éditions.
- Metz, Christian. 1991. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Miller, Toby. 2010. *Television Studies. the basics*. Londres & New York: Routledge. 264 p.
- Missika, Jean-Louis. 2006. *La fin de la télévision*. Paris : Seuil.
- Missika, Jean-Louis et Dominique Wolton. 1983. *La folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques*. Paris : Gallimard.
- Monière, Denis et Florian Sauvageau. (dir.) 2012. *La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Nel, Noël. 1995. «Le téléspectateur mis en scène». p. 65-79. Dans Esquenazi, Jean-Pierre (dir.). *La télévision et ses téléspectateurs*. Paris : L'Harmattan.
- Nel, Noel. [1998] 2005. «Les dispositifs télévisuels». p. 59-74. Dans Bourdon, Jérôme et François Jost. (dir.). *Penser la télévision*. Paris : INA/Armand Colin.
- Nevert, Michèle. 2000. *La Petite vie ou les entrailles d'un peuple*. Montréal : XYZ éditeur.
- Newcomb, Horace (dir.). [1976] 2006. *Television. The Critical View*. 7e éd. New York : Oxford University Press.
- Newman, Michael Z. et Elena Levine. 2011. *Legitimizing Television. Média Convergence and Cultural Status*. Londres & New York : Routledge.
- Nguyen-Duy, Véronique. 1996a. *Bibliographie thématique sur le téléroman*. Québec : Musée de la civilisation.

- Nguyen-Duy, Véronique. 1996b. *Comparaison du téléroman québécois, des soaps operas et des telenovelas d'Amérique Latine*. Québec : Musée de la civilisation.
- Nguyen-Duy, Véronique. 1996c. *L'évolution du discours critique sur la télévision, les soaps operas et les téléromans*. Québec : Musée de la civilisation.
- Nguyen-Duy, Véronique. 1996d. *Évolution des techniques de production et de la stylistique des téléromans*. Québec : Musée de la civilisation.
- Nguyen-Duy, Véronique. 1999. «Le téléroman et la volonté d'une télévision originale.» Dans Sauvageau, Florian (dir.), *Variations sur l'influence culturelle américaine*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Nguyen-Duy, Véronique. 2012. «Le téléroman ou la construction d'un emblème télévisuel de l'identité culturelle et politique québécoise», p. 39-55. Dans Monière, Denis et Florian Sauvageau. (dir.). *La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Odin, Roger. 1990. «Christian Metz et la linguistique», p. 81-103. Dans Michel Marie et Marc Vernet (dir.) *Christian Metz et la théorie du cinéma*, Paris : Méridiens Klicksieck.
- Pagé, Pierre. 2007. *Histoire de la radio au Québec. Information, Éducation, Culture*. Montréal : Fides.
- Pasolini, Pier Pasolini. 2003. *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- Perez-Gomez, Miguel (dir.) 2011. *Previously On Interdisciplinary Studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*, Sevilla : Frame.
- Picard, Yves. [2009] 2010. *Quand le petit écran devient grand*. Montréal : Sur Mesure éditeur.
- Picard, Yves. 2011. «From Téléroman to Série Télévisée Québécoise : The (Coming of) Golden Age of Quebec TV's Fiction», p. 181-195. Dans Perez-Gomez, Miguel

(dir.) *Previously On Interdisciplinary Studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*, Sevilla : Frame.

Pichard, Alexis. 2011. *Le nouvel âge d'or des séries américaines*. Paris: Le Manuscrit.

Popper, Karl et John Condry. 1994. *La télévision: un danger pour la démocratie*. Paris : Éditions Anatolia.

Prédal, René. 2007. *Esthétique de la mise en scène*. Paris / Condé-sur-Noireau : Éditions du Cerf / Corlet Publications.

Raboy, Marc 2000. *Les médias québécois. Presse, radio, télévision, inforoute*. 2e édition, Montréal : Gaétan Morin éditeur.

Razaret, Jean-Claude. 2008. *De Freud à Lacan : Du roc de la castration au roc de la structure*. Bruxelles : de Boeck.

Ray, Robert B. 1986. *A Certain Tendency of The Hollywood Cinema. 1930-1980*. Princeton : Princeton University Press.

Récanati, François. 1979. *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*. Paris : Seuil.

Richardson. Kay. 2010. *Television Dramatic Dialogue. A Sociolinguistic Study*. New York : Oxford University Press.

Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit I*. Paris : Seuil (coll. Poche).

Rioux, Marcel. 1974. *Les Québécois*. Paris : Seuil (Le temps qui court).

Robert, François. 2010. «Préface». p.V-XII. Dans Freud, Sigmund. 1989. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Presses universitaires de France.

Ross, Line et Hélène Tardif. 1975. *Le téléroman québécois 1960-71 : une analyse de contenu*. Sainte-Foy : Université Laval.

Saint Maurice, Thibault (de). 2009. *Philosophie en séries*. Paris : Ellipses.

Saint Maurice, Thibault (de). 2010. *Philosophie en séries. Saison 2*. Paris : Ellipses.



- Sahali, Abdessamed. 2009. *Les séries TV*. Paris : Le Cavalier Bleu.
- Sauvageau, Florian (dir.), 1999. *Variations sur l'influence culturelle américaine*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Schatz, Thomas. 1988. *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York : Pantheon Books.
- Sepulchre, Sarah. (dir.) 2011. *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : De Boeck.
- Sérisier, Pierre, Marjolaine Boutet et Joël Bassaget. 2011. *Sériescopie. Guide thématique des séries télé*. Paris : Ellipses.
- Sklar, Robert. 1975. *Movie-Made America. How the movies changed American Life*. New York : Random House.
- Skorecki, Louis. 2011. *Sur la télévision. De Chapeau melon et bottes de cuir à Mad Men*. Paris : Capricci.
- Soares de Souza, Licia. 1994. *Représentation et idéologie. Les téléromans au service de la publicité*. Montréal : Éditions Balzac.
- Sorlin, Pierre. 2005. *Esthétiques de l'audiovisuel*. Paris : Armand Colin,
- Soulages, Jean-Claude. 2007. *Les Rhétoriques télévisuelles. Le formatage du regard*. Bruxelles : De Boeck.
- Spies, Virginie. 2004. *La télévision dans le miroir. Théorie, histoire et analyse des émissions réflexives*. Paris : L'Harmattan.
- Spigel, Lynn et Jan Olsson. (dir.) 2004. *Television After TV. Essays on a Medium in Transition*. Londres : Duke University Press.
- Strauven, Wanda. 2007. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Sturcken, Frank. 1990. *Live Television. Golden Age of 1946-1958 in New York*. Jefferson : McFalrand & Company.

- Taranger, Marie-Claude et René Gardies (dir.). 2001a. *Télévision : questions de formes*. Paris : L'Harmattan.
- Taranger, Marie-Claude et René Gardies (dir.). 2001b. *Télévision : questions de formes (2) Rhétoriques télévisuelles*. Paris : L'Harmattan.
- Têtu de Labsade, Françoise. 1990. *Le Québec, un pays, une culture*. Montréal / Paris : Boréal / Seuil.
- Thérenty, Marie-Ève et Alain Vaillant. 2001. *1836. L'an I de l'ère médiatique*. Paris : Nouveau monde.
- Thévenôt, Jean. 1946. *L'âge de la télévision et l'avenir de la radio*. Paris : Éditions ouvrières.
- Thomas, Erika. 2003. *Les telenovelas entre fiction et réalité*. Paris : L'Harmattan.
- Thompson, Robert J. 1996. *From Hill Street Blue to ER. Television's Second Golden Age*. Syracuse : Syracuse University Press.
- Tremblay, Gaëtan et Jean-Guy Lacroix. 1991. *Télévision. Deuxième dynastie*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Tremblay-Daviault, Christiane. 1981. *Un Cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*. Montréal : Québec/Amérique.
- Turner, Graeme et Jinna Tay. 2007. *Television Studies After TV. Understanding TV in the Post-Network Era*. Londres & New York : Routledge.
- Uricchio, William. 2009. « Télévision. L'institutionnalisation de l'intermédialité », p. 161-177. Dans Mireille Berton et Anne-Katrin Weber (dir.), *La télévision. Du téléphonoscope à Youtube. Pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne : Antipodes.
- Vérat, Éric. 2012. *Génériques ! Les séries américaines décryptées*. Lyon : Les moutons électriques.

- Viallon, Philippe. 1996 *L'analyse du discours de la télévision*. Paris : Presses universitaires de France. Coll. : Que sais-je ?
- Weber, Max. 2004. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Williams, Raymond. 1974. *Television. Technology and Cultural Form*. Londres : Collins.
- Winckler, Martin. 2002. *Les Miroirs de la vie. Histoire des séries américaines*. Paris : Le Passage.
- Winckler, Martin. 2005. *Les Miroirs obscurs. Grandes séries américaines d'aujourd'hui*. Vauvert : Au Diable vauvert.
- Winckler, Martin. 2012. *Petit éloge des séries télé*. Paris : Gallimard.
- Wolton, Dominique. 1990. *Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*, Paris : Flammarion.
- Wünenburger, Jean-Jacques. [1997] 2001. *Philosophie des images*. (2<sup>e</sup> édition) Paris : Presses universitaires de France.

## Articles de périodiques

- Atkinson, Dave, Danielle Bélanger et Serge Proulx. 1998. «Les téléseries dans l'univers des émissions de fiction au Québec». *Les cahiers-médias*, n° 3 (Mars 1998). 98 p.
- Baby, François. 1987. «Téléromans : personnages et dialogues». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 3, p. 97-126
- Barrette, Pierre. 2006. «De la fiction et des hommes : les séries dramatiques sont l'âme de la télévision de qualité depuis son origine». *24 Images*, n° 128, p. 38-39
- Barrette, Pierre. 2008. «L'état de la série télé au Québec. Petite enquête en forme de dialogues». *24 Images*, n° 138, p. 18-20
- Bédard, Éric. 2011. «Solitude et boule d'amour. *Minuit, le soir*». *Argument. Politique, société et histoire*, vol. 13, n° 1, p. 39-44

- Bellour, Raymond, Thierry Kuntzel et Christian Metz (dir.). 1975. «Psychanalyse et cinéma». *Communication*, n°23. 350 p.
- Bergeron, Carl. 2010. «C.A. : Le Chantier de l'amour». *Argument. Politique, société et histoire*, vol. 13, n° 1, p. 28-32
- Beylot, Pierre (dir.). 1998a. «La télévision au miroir (1)». *Champs visuels. Cahiers interdisciplinaires de recherches sur l'image*, n° 8 (Février 1998), 157 p.
- Beylot, Pierre (dir.). 1998b. «La télévision au miroir (2)». *Champs visuels. Cahiers interdisciplinaires de recherches sur l'image*, n° 9 (Mars 1998), 192 p.
- Bianchi, Jean. 1990. «Français, nous avons le souffle court... La fiction de série à la française». *CinémAction*, n° 57 (Octobre 1990), p. 88-101
- Borges, Gabriela. 2011. «From City of God to City of Men : The Representation of Violence in Brazilian Cinema and Television». *CiNéMAS*, vol. 22, n°1, p. 123-148
- Casetti, Franceso. 1983. «Les Yeux dans les yeux». *Communications*, n° 39, p. 78-120.
- Casetti, Franceso et Roger Odin. 1990. «De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémiopragmatique». *Communications*, n° 51, p. 9-26
- Chaibri, Sofia. 2005. «Fétichisation de la pulsion invocante en pulsion audito-phonatoire». *Psychologie clinique*, n° 19 (Printemps), p. 129-139
- Château, Dominique. 1990. «L'effet zapping». *Communications*, n° 51, p. 45-56
- Chauvin, Jean-Sébastien et Jean-Philippe Tessé. 2010. «Une mouche au plafond». *Cahiers du cinéma*, n° 6581 (Juillet-Août), p.10-13
- Chougnat, Jean-François. 2006. «Le modèle de la novela brésilienne». *Mediamorphoses Hors-série n°2* («Les raisons d'aimer les séries télé»), p. 49-53
- Cohen, Clélia et Olivier Joyard. 2003. «Dans l'urgence de 24 heures chrono». *Cahiers du cinéma*, n° 581 (Juillet-Août), p.14-17

- Dayan, Daniel. 2009. «Sharing and Showing : Television as Monstration». *THE ANNALS of The American Academy of Political And Social Science*. Vol. 625, p. 19-31
- Delavaud, Gilles. 1999. «Télégenie de la parole». *Média et information*, n°9, p. 39-60
- Delavaud, Gilles. 2003. «Trois états de la parole télévisuelle dans les années cinquante et soixante». *Médiamorphoses*, n° 7, p. 31-36
- Donnat Olivier et Dominique Pasquier. 2011. «Les séries télévisées». *Réseaux*. Vol. 29 N°165 (Février-Mars 2011). 274 p.
- Eddie, Christine. 1978. «Le téléroman : un genre sensible aux transformations sociales ? Une analyse de Rue des Pignons [sic]». *Études littéraires*, Vol. 14 N°2, p. 307-322.
- Eddie, Christine. 1979. «Quand le texte de télévision devient livre». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, N°11, p. 29-31
- Faucher, J-Bernard. 2002. «Télé : si la tendance se maintient. Subversive, séductrice et inventive, la télévision d'ici a accompli des tours de force. Mais le petit écran est-il devenu trop petit ?». *L'Actualité*, Août 1982, p.11
- Fihey-Jaud, Hélène. 2002. «Évolution d'un média : naissance d'une troisième génération de télévision». *Média et information*, n°16, p. 187-200.
- Gaudreault André et Germain Lacasse. (dir.) 1996. «Le bonimenteur des vues animées». *Iris. Revue de théorie de l'image et du son*, n°22, 259 p.
- Gaudreault, André et Philippe Marion. 2006. «Cinéma et généalogie des médias». *Médiamorphoses*, n° 16, p. 24-30
- Gaudreault, André et Philippe Marion. 2012. «Du filmage au tournage : débrayer l'effet-archives de l'enregistrement cinématographique». *CiNéMAS*, vol. 23, n° 1, p.93-112
- Gunning, Tom. 1986. «The Cinema of Attraction : Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde». *Wide Angle*, vol. VIII, n° 3/4, p. 63-70
- Hennebelle, Guy, Alain Virmaux et Colette Virmaux. 1990. «Les grandes «écoles» esthétiques». *CinémAction*, n°55 (2<sup>e</sup> trimestre), 160 p.

- Jost, François. 2010. «Que signifie parler de réalité pour la télévision ?». *Télévision* n°1, p. 15-30
- Joyard, Olivier. 2003. «L'Age d'or de la série américaine». *Cahiers du cinéma*, n° 581 (Juillet-Août), p.12-14
- Kuntzel, Thierry. 1975. «Le travail du film 2». *Communications* n° 23, p. 136-189
- Lacasse, Germain. 2009. «Le Grand Imagier et le Haut Parleur. Langue et énonciation au début du cinéma sonore». *CiNéMAS*, vol. 20, n° 1, p.161-180
- Lacasse, Germain, Vincent Bouchard et Gwen Scheppler (dir.). 2009. «Cinéma et oralité». *Cinémas*, vol. 20, n° 1, 222 p.
- Lacasse, Germain et Yves Picard (dir.) 2013. «Fictions télévisuelles : approches esthétiques». *Cinémas*, vol. 23, n° 2-3.
- Landry, Kenneth. 2000. «Le roman-feuilleton français dans la presse périodique québécoise à la fin du XIXe siècle : surveillance et censure de la fiction populaire». *Études françaises*, vol. 36, n° 3, 65-80
- Laurence, Gérard. 1981. «La rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957)». *Études littéraires*, vol. 14, n° 2, 215-249
- Laurence, Gérard. 1990. «La télévision québécoise au temps de «l'indien» ». *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 23, 1990, p. 22-25.
- Leblanc, Gérard. 1990. «Représentation de l'économie : année 1986». *Communications*, n° 50, p.131-152
- Létourneau, Kateri. 2010. «Présentation». *Argument. Politique, société et histoire*, vol. 13, n° 1, p. 14-16
- Lochard, Guy. 2003. «Figures audiovisuelles et situations dialogales à la télévision». *Médiamorphoses*, n° 7, p. 57-61
- Metz, Christian. 1975. «Le signifiant imaginaire». *Communications*, n° 23, p. 3-55.

- Mulvey, Laura. 1975. «Visual pleasure and narrative cinema». *Screen*, vol. 16, n° 3, p. 6-18
- Nel, Noël. 1990. «Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, tellnoveal : quels sont les éléments clés de la sérialité ?». *CinémaAction*, n°57, p 62-66.
- Picard, Yves. 1987. «Le vidéoclip : entre le postmodernisme et le «star system». *Communication*, vol. 9, n° 1, p. 69-78
- Picard, Yves. 1995. «Le montage zapping». *24 Images*, n° 77, p. 19-22
- Picard, Yves. 1997. «Le cinéma québécois contemporain s'américanise-t-il ?». *Cinémas*, vol. 7, n° 1, p 137-146.
- Picard, Yves. 2008. «*Les Boys* : autopsie d'une cinésérie mythique». *24 Images*, n° 117, p. 17-19
- Picard, Yves. 2013. «Du degré zéro au second degré dans la fiction télévisuelle québécoise». *Cinémas*, vol. 23, n° 2-3, p. 97-120.
- Prédal, René. 1990. «Histoire du cinéma». *CinémaAction*, n°73 (4<sup>e</sup> trimestre), 200 p.
- Robert, Véronique. 2002. «50 ans de télé ! De *Cré Basile* au *Monde de Charlotte*, de *Point de Mire* à *J. E.*, la télévision a façonné l'identité des francophones d'Amérique». *L'Actualité*, Août 2002, p. 24-41
- Tous Rovirosa, Anna. 2009. «Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses ». *Comunicar*, vol. XVII, n° 33, 2009, p. 175-183.
- Ungaro, Jean. 2003. «De la radio à la télévision : un art de la conversation». *Médiamorphoses*, n° 7, p. 24-30
- Vernet, Marc. 1990. «Incertain zapping». *Communications*, n° 51, p. 33-44
- Vernier, Jean-Marc. 1988. «Trois ordres de l'image télévisuelle». *Quaderni*, n° 4, p. 9-18
- Veron, Eliséo. 1983. «Il est là, je le vois, il me parle». *Communications*, n° 39, p. 98-120

## Mémoires et thèses <sup>261</sup>

- Aubry, Danielle. 2000. «Le roman-feuilleton et la série télévisée : pour une rhétorique de la sérialité». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal. 356 p.
- Alaoui, Amel. 2007. «Sites internet consacrés au séries de fiction télévisuelles : Essai d'une analyse idéaltypique». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval. 246 p.
- Beudet, Céline. 1978. «La Famille Plouffe. Étude sémiologique et idéologique (d'un radio-roman)». Mémoire de maîtrise. Montréal. McGill University. 86 p.
- Bélanger, Danielle. 1994. «Le déficit de légitimité sociale de la télévision et la gestion de discrédit dans des récits de pratique télévisuelle». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal. 173 p.
- Bouchard, Nathalie Nicole. 1990. «La popularité de téléroman québécois: le cas de *Lance et compte*». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal. 200 p.
- Bouchard, Nathalie Nicole. 1998. «*Scoop* et les communautés interprétatives : sémiotique de la réception du téléroman québécois». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal. 2 vol. 801 p.
- Dargnat, Mathilde. 2006. «L'oral comme fiction.» Thèse de doctorat, Aix en Provence / Montréal, Université de Provence (Aix-Marseille I) / Université de Montréal. 594 p.
- Demers, Frédéric. 2005. «La mise en scène du Québec national et francophone dans la télésérie «Les filles de Caleb» ». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval. 393 p.
- Doyon, Karine. 2007. «L'état et la parodisation sociale. Le cas d'un téléroman populaire» Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières. 110 p.

---

<sup>261</sup> La section énumère les recherches citées. La liste exhaustive des mémoires de maîtrise et des thèses de doctorat réalisés sur le *téléroman* dans les universités du Québec figure à l'Annexe II.



- Dubuc, Sarah. 2010. «D'objet de risée à symbole de l'Amérique : les représentations de la télévision dans le cinéma américain (1970-1990)». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal. 129 p.
- Eddie, Christine. 1985. «Les conditions de production et de réception des téléromans diffusés à Radio-Canada. 1952-1977». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval. 307 p.
- Fontaine, Anne. 2010. «Les représentations de la famille dans la série *Nos étés*». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke. 172 p.
- Gonthier, Claude. 1996. «Analyse thématique et réception des romans et téléromans de Jean Filiatrault». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal. 584 p.
- Icart, Lyonel. 2001. «Le récit et le savoir». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal. 423 p.
- Jolicoeur, Nancy. 2009. «La télésérie *La Vie, la vie*. Un moment marquant dans l'évolution formelle des fiction télévisuelles québécoises». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval. 168 p.
- Lacroix, Caroline. 2004. «Entre fiction et réalité culturelle : les formats télévisuels. Le cas de la série *Un gars, une fille* en France et au Québec». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval. 99 p.
- Lalancette, Mireille. 2009. «Représentations sociales et opérations discursives en politique : enjeux de spectacularisation». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal. 278 p.
- Lauzon, Jean-Claude. 2010. «Les effets du zapping sur les discours des médias». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal. 67 p.
- Nguyen-Duy, Véronique. 1995. «Le réseau téléromanesque : analyse sémiologique du téléroman québécois de 1980 à 1993». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal. 322 p.

Picard, Yves. 1986. «Le film hollywoodien : vers une analyse stratégique. (Analyse narrato-idéologique du texte filmique hollywoodien 1976-1986)», Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal. 286 p.

Poirier, Bertrand. 1979. «Les Plouffe : du roman à la télévision». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal. 112 p.

## Documents en ligne<sup>262</sup>

Avanti Cine Video. «Un gars, une fille».

[http://www.avanticinevideo.com/fr/television/48/235/Un\\_gars\\_une\\_fille.html](http://www.avanticinevideo.com/fr/television/48/235/Un_gars_une_fille.html)

Barrette, Pierre. 2009. «La Fièvre du Dimanche soir». *Hors-champ*, 17 juin.

<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article357>

Barrette, Pierre. 2010. «Le double destin de la fiction télévisée (2)». *Hors-champ*, 23

février. <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article379>

Barrette, Pierre. 2011. «De 19-2 à 30 vies : deux réalismes». *Hors-champ*, 12 mai.

<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article449>

Barrette, Pierre. 2012a. «Apparences, l'acteur et son double». *Hors-champ*, 9 avril.

<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article48>

Barrette, Pierre. 2012b. «Les enfants de la télévision, la nostalgie sans l'objet». *Hors-*

*champ*, 9 avril. <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article490>

Cauchon, Paul. 2007. «Une quatrième et dernière saison pour *Nos étés*. TVA n'a pas l'intention de lancer de nouveaux projets de séries lourdes». *Le Devoir*, 23 janvier.

<http://www.ledevoir.com/societe/medias/128307/television-une-quatrieme-et-derniere-saison-pour-nos-etes>

Coté, Chantal et Stéphane Chartrand. 2012. «De Séraphin aux Filles de Caleb». *Canoe.ca*

<http://fr.canoe.ca/divertissement/tele-medias/nouvelles/2002/11/28/pf-1749202.html>

Deans, Jason. 2012. «Super Bowl 2012 sets US TV ratings record for third year running. Average of 111.3 million viewers watch New York Giants' last-gasp victory over New England Patriots». *Guardian*, 7 février.

<http://www.guardian.co.uk/media/2012/feb/07/super-bowl-2012-tv-ratings-record>

---

<sup>262</sup> L'accès en ligne de toutes les sources de la rubrique *Documents en ligne* a été vérifié le 31-01-2013.

- Desaulniers, Jean-Pierre. 2005. «Un regard sur la famille à travers le petit écran. La famille dans les séries dramatiques télévisées québécoises.» *L'encyclopédie de L'Agora*.  
[http://agora-2.org/colloque/cfe2005.nsf/Conferences/Un\\_regard\\_sur\\_la\\_famille\\_a\\_travers\\_le\\_petit\\_ecran\\_Jean-Pierre\\_Desaulniers](http://agora-2.org/colloque/cfe2005.nsf/Conferences/Un_regard_sur_la_famille_a_travers_le_petit_ecran_Jean-Pierre_Desaulniers)
- Jacobs, Jason et Steven Peacock (dir.). 2011. *CFP : Global Television Aesthetic and Style*.  
<http://csonline.tv/globaltelevision>
- Huet, Justine. 2010. «Dubbing the Flintstones: how do you say «yabbadabbadoo»  
[http://www.academia.edu/1706597/Dubbing\\_the\\_Flintstones\\_how\\_do\\_you\\_say\\_yabbadabbadoo](http://www.academia.edu/1706597/Dubbing_the_Flintstones_how_do_you_say_yabbadabbadoo).
- Huet, Justine. 2011. «Dubbing the Flintstones in Québécois or the art of standing at a crossroads»  
[http://www.academia.edu/1706600/Dubbing\\_The\\_Flintstones\\_in\\_Quebecois\\_or\\_the\\_art\\_of\\_standing\\_at\\_a\\_crossroads](http://www.academia.edu/1706600/Dubbing_The_Flintstones_in_Quebecois_or_the_art_of_standing_at_a_crossroads).
- Huet, Justine et Sathya Rao. 2012. «*Les Invincibles* en France: Temps et espace d'une adaptation». [http://www.univ-lehavre.fr/ulh\\_services/IMG/pdf/11\\_RAO\\_Sathya\\_et\\_HUET\\_Justine.pdf](http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/IMG/pdf/11_RAO_Sathya_et_HUET_Justine.pdf)
- Krauss, Clifford. 2004. «A Twisted Sitcom Makes the Simpsons Look Like Saints», *New York Times*, 27 décembre. [http://www.nytimes.com/2004/12/27/international/americas/27montreal.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2004/12/27/international/americas/27montreal.html?_r=0)
- Lamontagne, Manon. [Date inconnue]. «The Plouffe Family / La Famille Plouffe». *Museum of Broadcast Communications* <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=familyplouff>
- Mittell, Jason. 2012. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, pre-publication edition, MediaCommons Press.  
<http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpres/complextelevision/authorship/>
- Parents Television Council. 2007. «PTC Study : Violence, Sex and Profanity Overwhelm TV's Family Hour». <http://www.mrc.org/node/27687>
- Le Parisien*. 2008. «Les Bougon : affreux, sales... et malins».  
<http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/les-bougon-affreux-sales-et-malins-13-10-2008-273978.php>
- Radiocanada.ca «Fernand Dansereau».  
[http://archives.radio-canada.ca/arts\\_culture/cinema/clips/16612/](http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/cinema/clips/16612/)
- Radiocanada.ca «Un gars, une fille».  
<http://www.radio-canada.ca/television/ungarsunefille/>
- Radio-Canada.ca «Tout sur moi».  
[http://www.radio-canada.ca/emissions/tout\\_sur\\_moi/saison5/Synopsis.asp](http://www.radio-canada.ca/emissions/tout_sur_moi/saison5/Synopsis.asp)

Roy, Mario. 2011. «Deux flics, le soir», *La Presse*, 3 mars.

<http://www.lapresse.ca/debats/editoriaux/mario-roy/201103/02/01-4375496-deux-flics-le-soir.php>

Stephens, Mitchell. 2000. «The History of Television», *Grolier Multimedia Encyclopedia*

<http://www.nyu.edu/classes/stephens/History%20of%20Television%20page.htm>

telequebec.tv «Duplessis».

<http://cinemaquebeois.telequebec.tv/#Films/113/Clips/397/Default.aspx>

Tremblay, Mylène. 2002. «Claude Meunier, l'enfant de la télé. *La Petite vie*, c'est un peu Les Plouffe sur l'acide». *Le Devoir*, 7 septembre.

<http://www.ledevoir.com/societe/medias/8559/claude-meunier-l-enfant-de-la-tele>

Wikipedia. «Nos étés».

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Nos\\_étés](http://fr.wikipedia.org/wiki/Nos_étés)

## Objets télévisuels<sup>263</sup>

### *Téléromans*

*Les belles histoires des pays d'en haut*. Bruno Paradis, Fernand Quirion et Yvon Trudel. 1956-1970. 495 épisodes de 30 et de 60 minutes. Coffret de 20 DVD (74 épisodes).

*La Famille Plouffe*. Guy Beaulne, Jean Dumas et Jean-Paul Fugère. 1953-1959. 194 épisodes de 30 minutes. 1 coffret de 2 DVD (8 épisodes et 1 épisode anglais).

*Jamais deux sans toi*. Raymonde Boucher, Florent Forget Rolland Guay et Geneviève Houle. 1977-1980. 83 épisodes de 29 minutes. Coffret de 3 DVD (18 épisodes).

*Quelle famille*. Aimé Forget. 1969-1974. 179 épisodes de 25 minutes. Coffret de 6 DVD (39 épisodes).

*Rue des pignons*. Louis Bédard, Bruno Paradis et Yvon Trudel. 1966-1977. 414 épisodes de 30 minutes. Coffret de 4 DVD (35 épisodes).

*Le Survenant*. Denys Gagnon, Maurice Leroux et Jo Martin. 1954-1960. 138 épisodes de 30 minutes. Coffret de 1 DVD (4 épisodes).

---

<sup>263</sup> La section énumère les objets selon un ordre alphabétique de titre. Pour les *téléromans*, le nombre d'épisodes qui figurent sur les DVD est précisé entre parenthèses. Pour les *téléseries*, l'accès à la VSD est précisé. Pour les *sérietélé*s, les fictions télévisuelles en encadré sont également considérées.

*Le temps d'une paix.* Yvon Trudel. 1980-1986. 161 épisodes de 30 puis de 60 minutes.  
Coffret de 32 DVD (161 épisodes).

*Terre humaine.* Geneviève Houle, Jean-Paul Leclerc, Lucile Leduc, Gilles Perron, Hélène Roberge, Yvon Trudel et René Verne. 1978-1984. 229 épisodes de 30 minutes. 6 coffrets de 5 DVD (229 épisodes).

### ***Téléseries***

*Blanche.* Charles Binamé. 1993. 11 épisodes de 45 minutes. Coffret de 4 DVD & VSD (Illico)

*Les Filles de Caleb.* Jean Beaudin. 1990-1991. 20 épisodes de 45 minutes. Coffret de 6 DVD & VSD (Illico)

*Fortier.* Érik Canuel et François Gingras. 2000-2004. 42 épisodes de 45 minutes. Coffret de 15 DVD & VSD (Illico)

*Jasmine.* Jean-Claude Lord. 1996. 8 épisodes de 45 minutes. Inaccessible.

*Lance et compte.* Jean-Claude Lord et Richard Martin. 1986-1989. 39 épisodes de 55 minutes. 3 coffrets de 4 DVD & VSD (Illico)

*Omertà, la loi du silence.* Pierre Houle. 1996-1999. 38 épisodes de 45 minutes. Coffret de 11 DVD & VSD (Illico)

*Scoop.* Georges Mihalka et Johanne Prigent. 52 épisodes de 55 minutes. 1992-1995.  
Saisons I et 2 : 2 coffrets de 4 DVD ; saisons 3 et 4 : VSD (Illico).

### **Trilogie épistémique**

*La Petite vie.* Pierre Séguin. 1993-1998. 59 épisodes de 23 minutes. Coffret de 7 DVD.

*Un gars, une fille.* Guy. A. Lepage et Sylvain Roy. 1997-2003. 130 épisodes de 26 minutes.  
3 coffrets de 5 DVD

*La vie, la vie.* Patrice Sauvé. 2001-2002. 39 épisodes de 22 minutes. Coffret de 6 DVD

### ***Sérietélés***

*19-2*. Podz. 2011. 10 épisodes de 42 minutes. Coffret de 5 DVD.

*Aveux*. Claude Desrosiers. 2009. 12 épisodes de 44 minutes. Coffret de 3 DVD.

*Apparences*. Francis Leclerc. 2012. 10 épisodes de 44 minutes. Coffret de 3 DVD.

*Bob Gratton, ma vie, my life*. Gabriel Pelletier (saison 1) et Sylvain Archambault (saisons 2 et 3). 2007-2009. 41 épisodes de 23 minutes. 3 coffrets de 3 DVD.

*Les Bougon, c'est aussi ça la vie !* Alain Desrochers (saison 1), Louis Bolduc et Podz (saison 2) et Louis Bolduc (saison 3). 2004-2006. 50 épisodes de 23 minutes. Coffret de 11 DVD.

*C.A.* Nicolas Monette et Podz. 2006-2010. 52 épisodes de 22 minutes. 4 coffrets de 3 DVD.

*Chambre no. 13*. Richard Angers, Louis Bélanger, Louis Choquette, Philippe Gagnon, Julie Hivon, Kim Nguyen, Jean-François Rivard, Éric Tessier et Ricardo Trogi. 2006. 10 épisodes de 23 minutes. Inaccessible.

*Le cœur a ses raisons*. Alain Chicoine. 2005-2007. 39 épisodes de 22 minutes. Coffret de 6 DVD.

*Grande Ourse*. Patrice Sauvé. 2004. 10 épisodes de 45 minutes. Coffret de 4 DVD.

*Les Lavigneur, la vraie histoire*. Sylvain Archambault. 2008. 6 épisodes de 45 minutes. Coffret de 3 DVD.

*L'héritière de Grande Ourse*. Patrice Sauvé. 2005. 10 épisodes de 45 minutes. Coffret de 4 DVD.

*Les Invincibles*. Jean-François Rivard. 2005-2009. 35 épisodes de 43 minutes. Coffret de 6 DVD.

*Minuit, le soir*. Podz. 2005-2007. 37 épisodes de 23 minutes. Coffret de 7 DVD.

*Musée Éden*. Alain Desrochers. 2010. 9 épisodes de 45 min. Coffret de 3 DVD.

*Nos étés.* Lyne Charlebois et Francis Leclerc (Saison I), Alain Desrochers (Saison II), Philippe Gagnon et Nicolas Monette (Saison III), Jean-François Asselin et Sophie Lorain (Saison IV). 2005-2008. 29 épisodes de 45 min. Coffret de 11 DVD.

*Les 4 coins.* Louis Champagne et Michel Duchesne. 2006. 21 épisodes de 23 minutes. Coffret de 3 DVD.

*Taxi 0-22.* Patrick Huard. 2007-2009. 43 épisodes de 23 minutes. Coffret de 13 DVD.

*Temps dur.* Louis Choquette. 2004. 1 épisode de 70 minutes et 9 épisodes de 45 minutes. Coffret de 3 DVD

*Tout sur moi.* Stéphane Lapointe. 2006-2011. 65 épisodes de 26 minutes. 5 coffrets de 2 DVD.

# Annexes

## Annexe I (a)

Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 19 de l'année 2012-2013 : du 31 décembre 2012 au 6 janvier 2013 (*Québec francophone*).



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.

Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

### Palmarès des émissions - Québec francophone / Top programs - Québec Franco

Du 31 décembre 2012 au 6 janvier 2013 / December 31st 2012 to January 6th, 2013

Données préliminaires - Preliminary Data

Rang Rank	Émissions Program	Diffuseur Broadcast outlet	Jour Day	Début Start	Fin End	Total 2+ AMM/AMA(000)
1	Bye Bye 2012	SRC	M.....	23:00	0:20	2826
2	SP: Infoman	SRC	M.....	22:00	23:00	1673
3	Bye Bye 2012	SRC	.T.....	21:00	22:20	1295
4	Coulisses Bye Bye 12	SRC	..W....	21:00	22:00	1282
5	SP: En direct...univers	SRC	M.....	20:00	21:30	1099
6	Poule aux oeufs d'or, La	TVA	..W....	19:00	19:30	1095
7	Vlog	TVA	..W....	18:30	19:00	1021
8	Gala du 30e de Juste pour rire, Le	TVA	.....S	20:00	21:00	1004
9	SP: Bloopers TVA XIX	TVA	....F..	18:30	19:00	925
10	Star Académie 2012 : La tournée	TVA	M.....	20:30	22:00	914
11	SP: Infoman	SRC	.T.....	20:00	21:00	910
12	Messmer : drôlement mystérieux à Paris	TVA	.....S	19:00	20:00	870
13	Bloopers les classiques	TVA	M.....	18:30	18:45	821
14	Gags, Les	TVA	.....S	18:30	19:00	797
15	TVA Nouvelles (18h - LV)	TVA	MTWTF..	18:00	18:30	772
16	SP: Dieu créa...	SRC	M.....	19:00	20:00	766
17	TVA Nouvelles (18h - SD)	TVA	.....SS	18:00	18:30	713
18	Cinéma cadeau	TVA	..WT...	19:30	22:00	693
19	SP: En direct...univers	SRC	.T.....	18:30	20:00	687
20	À l'année prochaine 2012	SRC	..W....	20:00	21:00	663
21	Ciné-Extra	TVA	.....S	18:30	21:00	636
22	On connaît la chanson - Spécial enfants	TVA	...T...	18:30	19:30	634
23	TVA Nouvelles (17h)	TVA	...TF..	17:00	18:00	633
24	Téléjournal, Le	SRC	M.....	21:30	22:00	616
25	Primeur TVA	TVA	.T.....	18:30	20:15	615
26	Cinéma TVA	TVA	.....S	21:00	22:58	591
27	Notre cinéma dim	SRC	.....S	20:00	22:00	546
28	Bloopers de l'information	SRC	..W....	18:30	19:00	539
29	Arbitre, L'	V	....F..	19:00	19:30	538
30	Primeur TVA	TVA	M.....	18:45	20:30	535

#### Clé d'interprétation

Ce rapport indique les 30 émissions de télévision des diffuseurs du Québec les plus regardées dans le marché francophone de la province pendant la semaine indiquée. Les émissions sont classées en fonction de l'auditoire moyen minute exprimé en milliers (AMM (000)). Le rapport identifie aussi le réseau sur lequel l'émission a été diffusée, l'heure du début et de la fin de l'émission (indiquée selon l'heure normale de l'Est), ainsi que les journées de diffusion.

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all home market stations for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Normal Time).

Source : BBM [http://www.bbm.ca/fr/donnes\\_sommaires.html](http://www.bbm.ca/fr/donnes_sommaires.html)



## Annexe I (b)

Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 19 de l'année 2012-2013 : du 31 décembre 2012 au 6 janvier 2013 (*Canada anglophone*).



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.

Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

### Top Programs – Total Canada (English)

December 31, 2012 - January 6, 2013

Based on confirmed program schedules and final audience data, Demographic: All Persons 2+

Rank	Program	Broadcast Outlet	Weekday	Start	End	Total 2+ AMA(000)
1	BIG BANG THEORY	CTV Total	...T...	20:00	20:31	4688
2	TWO AND A HALF MEN	CTV Total	...T...	20:31	21:00	2821
3	THE MENTALIST	CTV Total	.....S	22:00	23:00	2103
4	BLUE BLOODS	CTV Total	....F..	22:01	23:00	1873
5	ELEMENTARY	Global Total	...T...	22:01	23:00	1856
6	ONCE UPON A TIME	CTV Total	.....S	20:02	21:00	1800
7	CTV EVENING NEWS	CTV Total	MTWTF..	18:00	19:00	1641
8	DRAGONS' DEN	CBC Total	.....S	20:00	21:00	1639
9	C.S.I. NEW YORK	CTV Total	....F..	20:00	21:00	1625
10	BIG BANG THEORY	CTV Total	..WTF..	19:30	20:00	1624
11	WJC:PRELIM CANADA	TSN+	M.....	9:00	11:30	1617
12	CHICAGO FIRE	Global Total	..W....	22:00	23:00	1574
13	NFL PLAYOFFS	CTV Total	....SS	20:00	23:03	1316
14	PERSON OF INTEREST	Citytv Total	...T...	21:01	22:01	1314
15	SHARK TANK	CTV Total	....F..	21:00	22:01	1310
16	CRIMINAL MINDS	CTV Total	..W....	21:00	22:00	1166
17	BOMB GIRLS	Global Total	..W....	20:00	21:00	1126
18	NFL PLAYOFFS	CTV Total	....SS	16:29	19:41	1099
19	CTV TUESDAY MOVIE	CTV Total	.T.....	19:00	22:00	1093
20	THE MENTALIST	CTV Total	...T...	21:00	22:00	1064
21	CTV NATIONAL NEWS	CTV Total	MTWTFSS	23:00	23:30	1048
22	C.S.I.	CTV Total	..W....	22:00	23:00	1034
23	DRAGONS' DEN	CBC Total	..W....	20:00	21:00	1031
24	HEARTLAND	CBC Total	.....S	19:00	20:00	1010
25	NEWS HOUR	Global Total	MTWTF..	17:30	18:30	945
26	RON JAMES NYE	CBC Total	M.....	21:00	22:00	939
27	WONDERFUL WRD/DISNEY	CBC Total	.....S	17:00	19:00	928
28	REPUBLIC OF DOYLE	CBC Total	.....S	21:00	22:00	926
29	CRIMINAL MINDS	CTV Total	.T.....	22:00	23:00	914
30	LAW AND ORDER: SVU	CTV Two Total	..W....	21:00	22:00	913

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all national networks and Canadian English specialty networks for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Time).

Source : BBM [http://www.bbm.ca/fr/donnes\\_sommaires.html](http://www.bbm.ca/fr/donnes_sommaires.html)

## Annexe II

### Liste de référence exhaustive des thèses de doctorat sur le *téléromanesque*

- Alaoui, Amel. 2007. «Sites internet consacrés au séries de fiction télévisuelles : Essai d'une analyse idéaltypique». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval.
- Aubry, Danielle. 2000. «Le roman-feuilleton et la série télévisée : pour une rhétorique de la sérialité». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- Bouchard, Nathalie Nicole. 1998. «*Scoop* et les communautés interprétatives : sémiotique de la réception du téléroman québécois». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal
- Chassy-Granche, Christiane. 1983. «Analyse et interprétation de l'organisation élémentaire de la signification d'un récit audiovisuel (un téléroman)». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- Demers, Frédéric. 2005. «La mise en scène du Québec national et francophone dans la téléserie *Les filles de Caleb*». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval.
- Eddie, Christine. 1985. «Les conditions de production et de réception des téléromans diffusés à Radio-Canada. 1952-1977». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval.
- Gonthier, Claude. 1996. «Analyse thématique et réception des romans et téléromans de Jean Filiatrault». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- Icart, Lionel. 2001. «Le récit et le savoir». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- Lalancette, Mireille. 2009. «Représentations sociales et opérations discursives en politique : enjeux de spectacularisation». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- Laurence, Gérard. 1978. «Histoire des programmes de télévision. Essai méthodologique appliqué aux cinq premières années de CBFT». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval.
- Lewis, Manon. 1994. «À la conquête de *L'Héritage*. Lecture religiologique du téléroman de Victor-Lévy Beaulieu». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Nguyen-Duy, Véronique. 1995. «Le réseau téléromanesque : analyse sémiologique du téléroman québécois de 1980 à 1993». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.

### Liste de référence exhaustive des mémoires de maîtrise sur le *téléromanesque*

- Auger, Sylvie. 1988. «La Québécoité dans l'œuvre téléromanesque *Race de monde* de Victor-Lévy Beaulieu». Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.
- Beudet, Céline. 1978. «La Famille Plouffe. Étude sémiologique et idéologique (d'un radio-roman)». Mémoire de maîtrise. Montréal. McGill University.
- Bélanger, Danielle. 1994. «Le déficit de légitimité sociale de la télévision et la gestion de discrédit dans des récits de pratique télévisuelle». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Bellafiore, Barbara. 1980. «Format adaptation and the Quebec *téléroman*». Mémoire de maîtrise, Montréal, McGill University.
- Blackburn, Nadine. 1994. «Émission de divertissement, santé et responsabilité sociale : le cas de *Chambres en villes*». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Blouin, Sonia. 2006. «Échographie du petit écran : Les représentations de la périnatalité dans les téléromans québécois». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

- Bouchard, Nathalie Nicole. 1990. «La popularité de téléroman québécois: le cas de *Lance et compte*». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Chamberland, Sylvie. 1996. «La négociation du sens : l'expérience d'écoute d'un téléroman par douze adolescentes». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Chaussay-Grange, Christiane. 1976. «Recherche et analyse de certaines représentations mythiques présentés dans un corpus de téléromans». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Clermont, Patricia. 1999. «L'articulation de la citoyenneté dans la télésérie *Jasmine*». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Colbert, Yvon. 1990. «Le téléroman au Québec. Un exemple-type : *Le temps d'une paix*». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Cossette-Vincent, Nicole. 1980. «L'image de la femme dans le téléroman québécois». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Coulombe, Dominique. 1984. «La série télévisée *Duplessis-1978* : dramatisation ou documentaire ?». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- Courteau, Isabelle. 2000. «*La Petite vie* de Claude Meunier. Un téléroman révélateur. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Côté, Marie. 1999. «La mise en scène téléromanesque d'un récit». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Cotte, Suzanne. 1997. «Léone Vigneault ou la construction d'un personnage téléromanesque». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Couture, André Michel. 1989. «Elements for a Social History of Television : Radio-Canada and Quebec Society 1952-1960», Mémoire de maîtrise, Montréal, McGill University,
- Doyon, Karine. 2007. «L'état et la parodisation sociale. Le cas d'un téléroman populaire» Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.
- Drouin, Dominique. 1985. «Processus de déboulement chez un auteur d'œuvres dramatiques télévisées». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Dumas, Fabienne. 2006. «L'articulation du circuit de la culture : le cas de l'émission *Les Bougon: c'est aussi ça la vie*». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Eddie, Christine. 1979. «L'évolution des personnages féminins de *Rue des Pignons*». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Émond, Sophie. 2009. «La représentation du genre masculin et du genre féminin dans le téléroman québécois. Le cas de *Lance et compte*». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Fontaine, Anne. 2010. «Les représentations de la famille dans la série *Nos étés*». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- Gagné, Lise. 1960. «Analyse d'une tranche de téléroman : neuf épisodes de *La Famille Plouffe*». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Girard, Marie-Ève. 2005. «Le secret du succès populaire. Analyse de séries télévisuelles Hiver 2005». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Goudreau, Nathalie. 1997. «Profil du téléroman québécois 1993-1995». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Harvey, Roger. 1971. «La télévision en direct et les problèmes du récit». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Jolicoeur, Nancy. 2009. «La télésérie *La Vie, la vie*. Un moment marquant dans l'évolution formelle des fiction télévisuelles québécoises». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Lacroix, Caroline. 2004. «Entre fiction et réalité culturelle : les formats télévisuels. Le cas de la série *Un gars, une fille* en France et au Québec», Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.

- Lapointe, Anne. 1992. «Les téléromans québécois, leurs publics et leurs auteurs». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Leblanc-Roy, Mélina. 2009. «Les trajets parallèles du téléroman jeunesse québécois et de son public d'origine». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Leduc, Charlotte. 1992. «Sémiotique du feuilleton télévisuel : de la famille réelle à la représentation utopique». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Loiselle, Germain. 1976. «L'idéologie dans les téléromans : analyse de *La Petite patrie* et rapports avec d'autres téléromans». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Lortie, Pierre-Louis. 2008. «L'écoute de téléromans au Québec : une pratique culturelle de communication et d'expérience communautaire». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Martineau, Normand. 1987. «L'image des homosexuels dans les médias. Analyse et évaluation de la représentation d'une marginalité». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Martinez-Mailhot, Andréa. 1982. «Vers une logique du phénomène téléromanesque». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Mercier, Fabienne. 1981. «La femme et le monde du travail dans le téléroman québécois». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Nguyen-Duy, Véronique. 1990. «Le téléroman québécois: étude des stratégies référentielles comme contrats de lecture et figures contractuelles» Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Ouellet, Véronique. 2001. «Les lieux identitaires dans l'univers téléromanesque. Le cas de la télésérie *2 frères*». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Patry, Monique. 1996. «Les comportements d'écoute et la perception du réalisme dans un téléroman populaire chez des adolescents en fonction du sexe». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Paulino, Christine. 2005. «Analyse comparative entre la réception du téléroman *Ramdam* et celle du site Internet». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Poirier, Bertrand. 1979. «*Les Plouffe* : du roman à la télévision». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Poliquin, Philippe, 2012. «Télé/visions : les intellectuels canadiens-français et l'avènement de la télévision (1952- 1962)». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Roy, Stéphane. 1995. «La construction sociale de l'identité masculine à travers les héros de la télévision». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Sanchez-Balbuena, Éva Mercedes. 1996. «De la telenovela au téléroman comme mode d'insertion dans une nouvelle culture». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Tardit, Hélène. 1975. «La représentation des conditions féminine et masculine dans les téléromans québécois récents». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Tchoungui, Gisèle. 1996. «Téléroman et culture orale : Odysée moderne de l'espace-temps et de la réalité-fiction à la télévision». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- Tigkos, Marie. 1998. «Media, Culture and Social Change in Quebec : The Story of Radio-Canada in the Fifties». Mémoire de maîtrise, Montréal, Concordia University

## Annexe III

### Temps-écran du cinéma national sur ses propres écrans dans différents pays

PAYS	Pourcentages de temps écran des cinémas nationaux					
	2003	2004	2005	2006	2007	2008
Afrique du sud	ND	6,0%	ND	16,0%	2,0%	ND
Allemagne	11,9%	17,5%	23,8%	17,1%	25,8%	18,9%
Argentine	10,2%	9,7%	12,6%	11,4%	11,4%	9,0%
Australie	4,9%	3,5%	5,0%	2,8%	4,6%	4,0%
Autriche	ND	ND	7,0%	2,0%	ND	1,1%
Belgique	ND	ND	ND	4,1%	6,4%	7,5%
Brésil	8,0%	21,4%	14,0%	12,0%	11,0%	11,7%
Cambodge	ND	ND	ND	35%	ND	ND
Canada*	0,8%	3,6%	4,5%	5,2%	4,1%	16,2
Chine	55,6%	ND	55,0%	68,5%	55,0%	54,1%
Corée du sud	47,0%	53,0%	54,2%	59,0%	64,2%	50,8%
Danemark	ND	ND	24,0%	ND	25,0%	ND
Espagne	13,5%	15,8%	13,4%	16,6%	15,4%	13,5%
États-Unis	ND	ND	ND	95 %	95%	95%
France	34,3%	34,8%	38,4%	36,9%	45,0%	36,5%
Hong-Kong	40%	47%	47%	35%	31%	22,4%
Inde	95,0%	95,0%	95,0%	95,0%	95,0%	92,0%
Iran	90,0%	ND	ND	99,0%	99,0%	99,4%
Irlande	ND	ND	ND	ND	4,5%	ND
Israël	5,0%	6,2%	13%	ND	10%	14,0%
Italie	22,2%	22,0%	20,5%	18,7%	24,8%	31,7%
Japon	27,0%	33,0%	37,5%	41,3%	53,2%	47,7%
Malaisie	ND	ND	ND	14%	ND	7,9%
Maroc	7,5%	8,5%	13%	18%	ND	13,6%
Mexique	ND	6,0%	5,2%	4,5%	7,0%	7,5%
Pays-Bas	ND	ND	ND	ND	10,9%	ND
Pologne	ND	11,0%	8,8%	10,0%	ND	ND
Portugal	3,0%	3,0%	6,5%	3,0%	2,3%	2,8%
Québec	12%	ND	ND	18,9%	11,7%	10,7%
Royaume-Uni	24,0%	18,1%	23,6%	34,0%	19,0%	29,0%
Russie	2,2%	4,4%	12,1%	29,7%	25,7%	26,3%
Suède	ND	19,9%	ND	ND	ND	21,1%
Suisse	ND	ND	4,8%	ND	ND	5,4%
Taiwan	ND	0,3%	1,1%	1,6%	ND	ND
Thaïlande	23%	ND	26%	20%	36%	20,0%
Turquie	6,0%	ND	37,0%	42,0%	51,7%	32,4%

Source : «Atlas du cinéma», *Cahiers du cinéma*, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007 et 2008

\* Les chiffres pour le Canada incluent les résultats atteints par le cinéma québécois au Québec. Le total de 2008 intègre les résultats atteints par le film de D. Cronenberg, *Eastern Promises*.

## Annexe IV (a)

### Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 8 de l'année 2009-2010 : du 19 octobre 2009 au 25 octobre 2009 (Québec francophone).

Les trois émissions américaines (qui figurent sur le *Top trente*) s'avèrent en ce cas:

- 14. *Du talent à revendre*.
- 22. *Dr House*
- 28. *La fièvre de la danse*



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.

Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

#### Palmarès des émissions - Québec francophone / Top programs - Québec Franco

Du 19 au 25 octobre 2009 / October 19 to 25, 2009

Données préliminaires - Preliminary Data

Rang Rank	Émissions	Program	Diffuseur Broadcast outlet	Jour Day	Début	Start	Fin	End	Total 2+ AMM/ AMA(000)
1	Banquier, Le		TVA	.....S	19:30		20:40		2043
2	Occupation double		TVA	..W....	19:30		20:00		1634
3	Occupation double en République Dominicaine		TVA	.....S	20:40		22:14		1550
4	Lance et compte : Le grand duel		TVA	M.....	21:00		22:00		1445
5	Tout le monde en...		SRC	.....S	20:00		22:25		1389
6	Occupation double		TVA	.T.....	19:30		20:00		1281
6	Les Gags		TVA	.....S	19:00		19:30		1220
8	Classe de 5e, La		TVA	M.....	19:00		20:00		1220
9	Parent, Les		SRC	M.....	19:30		20:00		1135
10	Dieu merci!		TVA	...T...	20:00		21:00		1129
11	Poule aux oeufs d'or, La		TVA	..W....	19:00		19:30		1096
12	Yamaska		TVA	M.....	20:00		21:00		1082
13	Destinées		TVA	..W....	20:00		21:00		1008
14	Du talent à revendre		TVA	....F..	20:00		21:00		1002
15	Auberge chien noir		SRC	M.....	20:00		21:00		993
16	TVA Nouvelles		TVA	MTWTF..	18:00		18:30		970
17	Providence		SRC	.T.....	20:00		21:00		960
18	Gentleman, Le		TVA	...T...	21:00		22:00		937
19	Cercle, Le		TVA	MTWTF..	18:30		19:00		869
20	J.E.		TVA	....F..	19:00		20:00		864
21	Promesse, La		TVA	.T.....	21:00		22:00		855
22	Dr House		TVA	..W....	21:00		22:00		846
23	TVA Nouvelles		TVA	MTWTF..	17:00		18:00		842
24	Juste pour rire		TVA	....F..	21:00		22:00		841
25	Ciné-Extra		TVA	.....S.	18:30		20:30		837
26	Les Gags		TVA	.T.....	19:00		19:30		837
27	Drôles de vidéos		TVA	.....S	18:30		19:00		823
28	Fièvre de la danse, La		TVA	...T...	19:00		20:00		820
29	Découverte		SRC	.....S	18:30		19:30		815
30	Hockey Canadiens Sam		RDS+	.....S.	18:58		21:54		808

#### Clé d'interprétation

Ce rapport indique les 30 émissions de télévision des diffuseurs du Québec les plus regardées dans le marché francophone de la province pendant la semaine indiquée. Les émissions sont classées en fonction de l'auditoire moyen minute exprimé en milliers (AMM (000)). Le rapport identifie aussi le réseau sur lequel l'émission a été diffusée, l'heure du début et de la fin de l'émission (indiquée selon l'heure normale de l'Est), ainsi que les journées de diffusion.

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all home market stations for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Normal Time).

## Annexe IV (aa)

Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 8 de l'année 2009-2010 : du 19 octobre 2009 au 25 octobre 2009 (Canada anglophone).

Les neuf émissions canadiennes (qui figurent sur le *Top trente*) s'avèrent en ce cas:

9. *H.N.I.C. Game #1*. (*H.N.I.C.* : *Hockey Night in Canada*)

14. *Dragon's Den*

15. *SYTVCD Canada 2 RES*

16. *CTV Evening News*

17. *Flashpoint*

18. *Battle of the Blades*

27. *SYTVCD Canada 2 PERF*

28. *CTV National News*

30. *H.N.I.C. Game #2*.



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.  
Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

### Top Programs – Total Canada (English)

October 19 - October 25, 2009

Based on confirmed program schedules and preliminary audience data, Demographic: All Persons 2+

Rank	Program	Broadcast Outlet	Weekday	Start	End	Total 2+ AMA(000)
1	HOUSE	Global Total	M.....	20:00	21:00	3701
2	SURVIVOR:SAMOA	Global Total	...T...	20:00	21:00	3187
3	GREY'S ANATOMY	CTV Total	...T...	21:00	22:00	2995
4	CRIMINAL MINDS	CTV Total	..W....	21:00	22:00	2861
5	AMAZING RACE 15	CTV Total	.....S	20:00	21:00	2619
6	C.S.I. MIAMI	CTV Total	M.....	22:02	23:00	2432
7	C.S.I. NEW YORK	CTV Total	..W....	22:00	23:00	2417
8	NCIS	Global Total	.T.....	20:00	21:00	2404
9	H.N.I.C. GAME #1	CBC Total	.....S	19:04	22:07	2306
10	DANCING/STARS 9 PERF	CTV Total	M.....	20:00	22:02	2090
11	THE MENTALIST	CTV Total	...T...	22:00	23:00	1952
12	LIE TO ME	Global Total	M.....	21:00	22:00	1897
13	NCIS: LOS ANGELES	Global Total	.T.....	21:00	22:00	1887
14	DRAGONS' DEN	CBC Total	..W....	20:00	21:00	1717
15	SYTYCD CANADA 2 RES	CTV Total	.....S	21:00	23:00	1689
16	CTV EVENING NEWS	CTV Total	MTWTF..	18:00	19:00	1573
17	FLASHPOINT	CTV Total	....F..	22:00	23:00	1560
18	BATTLE OF THE BLADES	CBC Total	.....S	20:00	21:00	1553
19	GLEE	Global Total	..W....	21:00	22:00	1524
20	THE GOOD WIFE	Global Total	.T.....	22:00	23:00	1462
21	C.S.I.	CTV Total	...T...	20:00	21:00	1450
22	LAW AND ORDER:SVU	CTV Total	.T.....	22:00	23:00	1423
23	BONES	Global Total	..W....	20:00	21:00	1404
24	DESPERATE HOUSEWIVES	CTV Total	.....S	19:00	20:00	1353
25	MEDIUM	CTV Total	....F..	21:00	22:00	1318
26	GHOST WHISPERER	CTV Total	....F..	20:00	21:00	1282
27	SYTYCD CANADA 2 PERF	CTV Total	.T.....	20:00	22:00	1251
28	CTV NATIONAL NEWS	CTV Total	MTWTFSS	23:00	23:30	1219
29	BATTLE OF THE BLADES	CBC Total	M.....	20:00	20:30	1140
30	H.N.I.C. GAME #2	CBC Total	.....S	22:07	1:08	1115

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all national networks and Canadian English specialty networks for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Time).

Source : BBM [http://www.bbm.ca/fr/donnes\\_sommaires.html](http://www.bbm.ca/fr/donnes_sommaires.html)

## Annexe IV (b)

### Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 8 de l'année 2010-2011 : du 18 octobre 2010 au 24 octobre 2010 (Québec francophone).

Les trois émissions américaines (qui figurent sur le *Top trente*) s'avèrent en ce cas:

- 18. *La fièvre de la danse*
- 21. *Dr House*
- 28. *Du talent à revendre*.



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.

Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

#### Palmarès des émissions - Québec francophone / Top programs - Québec Franco

Du 18 au 24 octobre 2010 / October 18th to 24th, 2010

Données préliminaires - Preliminary Data

Rang Rank	Émissions Program	Diffuseur Broadcast outlet	Jour Day	Début Start	Fin End	Total 2+ AMM/ AMA(000)
1	Banquier, Le	TVA	.....S	19:30	20:32	1851
2	Occupation double à Whistler	TVA	.....S	20:32	22:03	1592
3	Occupation double à Whistler	TVA	MT.....	19:30	20:00	1430
4	Enfants de la télé	SRC	..W....	20:00	21:00	1332
5	Tout le monde en...	SRC	.....S	20:00	22:25	1267
6	Yamaska	TVA	M.....	20:00	21:00	1232
7	Fidèles au poste!	TVA	...T...	20:00	21:00	1078
8	Parent, Les	SRC	M.....	19:30	20:00	1052
9	Toute la vérité	TVA	M.....	21:00	22:00	1020
10	Promesse, La	TVA	.T.....	21:00	22:00	972
11	Poule aux oeufs d'or, La	TVA	..W....	19:00	19:30	968
12	Ciné-Extra	TVA	.....S.	18:30	21:00	959
13	Destinées	TVA	..W....	20:00	21:00	953
13	Providence	SRC	.T.....	20:00	21:00	933
15	Gags, Les	TVA	M.....	19:00	19:30	928
16	TVA Nouvelles (18h - LV)	TVA	MTWTF..	18:00	18:30	927
17	Tranches de vie	TVA	..W....	19:30	20:00	907
18	Fièvre de la danse, La	TVA	...T...	19:00	20:00	901
19	Auberge chien noir	SRC	M.....	20:00	21:00	886
20	Découverte	SRC	.....S	18:30	19:30	878
21	Dr House	TVA	.T.....	20:00	21:00	867
22	Cercle, Le	TVA	MTWTF..	18:30	19:00	861
23	TVA Nouvelles (17h)	TVA	MTWTF..	17:00	18:00	850
24	TVA Nouvelles (18h - SD)	TVA	.....SS	18:00	18:30	846
25	Mauvais Karma	SRC	..W....	21:00	21:30	845
26	Collection, La	TVA	..W....	21:00	22:00	837
27	Caméra café	TVA	.T.....	19:00	19:30	829
28	Du talent à revendre	TVA	....F..	20:00	21:00	816
29	J.E.	TVA	....F..	19:00	20:00	814
30	Galère, La	SRC	M.....	21:00	22:00	808

#### Clé d'interprétation

Ce rapport indique les 30 émissions de télévision des diffuseurs du Québec les plus regardées dans le marché francophone de la province pendant la semaine indiquée. Les émissions sont classées en fonction de l'auditoire moyen minute exprimé en milliers (AMM (000)). Le rapport identifie aussi le réseau sur lequel l'émission a été diffusée, l'heure du début et de la fin de l'émission (indiquée selon l'heure normale de l'Est), ainsi que les journées de diffusion.

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all home market stations for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Normal Time).

Source : BBM [http://www.bbm.ca/fr/donnes\\_sommaires.html](http://www.bbm.ca/fr/donnes_sommaires.html)



## Annexe IV (bb)

### Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 8 de l'année 2010-2011 : 18 octobre 2010 au 24 octobre 2010 (Canada anglophone).

Les six émissions canadiennes (qui figurent sur le *Top trente*) s'avèrent en ce cas:

17. *CTV Evening News*

18. *Dragon's Den*

17. *Flashpoint*

23. *Battle of the Blades*

24. *H.N.I.C. Game #1. (H.N.I.C. : Hockey Night in Canada)*

29. *CTV National News*



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.

Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

#### Top Programs – Total Canada (English)

October 18 - October 24, 2010

Based on confirmed program schedules and preliminary audience data, Demographic: All Persons 2+

Rank	Program	Broadcast Outlet	Weekday	Start	End	Total 2+ AMA(000)
1	BIG BANG THEORY	CTV Total	...T...	20:00	20:31	3028
2	AMAZING RACE 17	CTV Total	.....S	20:00	21:00	2723
3	THE MENTALIST	CTV Total	...T...	22:00	23:00	2638
4	CRIMINAL MINDS	CTV Total	..W....	21:00	22:00	2437
5	GREY'S ANATOMY	CTV Total	...T...	21:00	22:00	2392
6	NCIS	Global Total	.T.....	20:00	21:00	2345
7	DANCING/STARS 11 PRF	CTV Total	M.....	20:00	22:01	2337
8	SURVIVOR:NICARAGUA	Global Total	..W....	20:00	21:00	2173
9	HOUSE	Global Total	M.....	20:00	21:00	2150
10	NCIS: LOS ANGELES	Global Total	.T.....	21:00	22:00	1931
11	\$#! MY DAD SAYS	CTV Total	...T...	20:31	21:00	1897
12	DANCING/STARS 11 RES	CTV Total	.T.....	21:00	22:01	1780
13	BLUE BLOODS	CTV Total	....F..	22:00	23:00	1769
14	CASTLE	CTV Total	M.....	22:01	23:00	1744
15	C.S.I. NEW YORK	CTV Total	....F..	21:00	22:00	1666
16	NO ORDINARY FAMILY	CTV Total	.T.....	20:00	21:00	1608
17	CTV EVENING NEWS	CTV Total	MTWTF..	18:00	19:00	1596
18	DRAGONS' DEN	CBC Total	..W....	20:00	21:00	1593
19	THE DEFENDERS	CTV Total	..W....	22:00	23:00	1573
20	DESPERATE HOUSEWIVES	CTV Total	.....S	19:00	20:00	1511
21	HAWAII FIVE-O	Global Total	M.....	22:00	23:00	1508
22	C.S.I.	CTV Total	...T...	19:00	20:00	1468
23	BATTLE OF THE BLADES	CBC Total	.....S	20:00	21:00	1429
24	H.N.I.C. GAME #1	CBC Total	....S.	19:06	22:03	1400
25	LAW AND ORDER:SVU	CTV Total	.T.....	22:01	23:00	1371
26	THE GOOD WIFE	Global Total	.T.....	22:00	23:00	1328
27	BIG BANG THEORY	CTV Total	MTW.F..	19:30	20:00	1323
28	LIE TO ME	Global Total	M.....	21:00	22:00	1289
29	CTV NATIONAL NEWS	CTV Total	MTWTFSS	23:00	23:30	1216
30	TWO AND A HALF MEN	'A' Total	M.....	21:00	21:31	1185

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all national networks and Canadian English specialty networks for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Time).

Source : BBM [http://www.bbm.ca/fr/donnes\\_sommaires.html](http://www.bbm.ca/fr/donnes_sommaires.html)

## Annexe IV (c)

### Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 8 de l'année 2011-2012 : du 17 octobre 2011 au 23 octobre 2011 (Québec francophone).

Les deux émissions américaines (qui figurent sur le *Top trente*) s'avèrent en ce cas :

15. *Du talent à revendre*.

28. *Dr House*



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.

Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

#### Palmarès des émissions - Québec francophone / Top programs - Québec Franco

Du 17 au 23 octobre 2011 / October 17th to 23rd, 2011

Données préliminaires - Preliminary Data

Rang Rank	Émissions Program	Diffuseur Broadcast outlet	Jour Day	Début Start	Fin End	Total 2+ AMM/ AMA(000)
1	On connaît la chanson	TVA	.....S	19:30	20:42	2067
2	Occupation double au Portugal	TVA	.....S	20:42	22:13	1712
3	Enfants de la télé	SRC	..W....	20:00	21:00	1430
4	Occupation double au Portugal	TVA	M.....	19:30	20:00	1430
5	Fidèles au poste!	TVA	...T...	21:00	22:00	1371
6	Tout le monde en...	SRC	.....S	20:00	22:30	1353
7	Occupation double au Portugal	TVA	.T.....	19:30	20:00	1349
8	Auditions de Star Académie 2012, Les	TVA	...T...	19:30	21:00	1342
9	Yamaska	TVA	M.....	20:00	21:00	1145
10	Parent, Les	SRC	M.....	19:30	20:00	1103
11	Vlog	TVA	.....S	19:00	19:30	1092
12	Promesse, La	TVA	.T.....	21:00	22:00	1035
13	Toute la vérité	TVA	M.....	21:00	22:00	1015
14	Destinées	TVA	..W....	20:00	21:00	992
15	Du talent à revendre	TVA	....F..	20:00	21:00	964
16	Gentleman, Le	TVA	..W....	21:00	22:00	917
17	Auberge chien noir	SRC	M.....	20:00	21:00	900
18	Découverte	SRC	.....S	18:30	19:30	866
19	Galère, La	SRC	M.....	21:00	22:00	837
20	Providence	SRC	.T.....	20:00	21:00	831
21	Dieu créa...Laflaque	SRC	.....S	19:30	20:00	812
22	Poule aux oeufs d'or, La	TVA	..W....	19:00	19:30	792
23	Hockey Canadiens Sam	RDS+	....S.	19:00	21:45	782
24	Ciné-Extra	TVA	....S.	18:30	21:00	758
25	TVA Nouvelles (18h - LV)	TVA	MTWTF..	18:00	18:30	757
26	Price is right : à vous de jouer, Le	V	..W....	19:00	20:00	756
27	J.E.	TVA	....F..	19:00	20:00	742
28	Dr House	TVA	.T.....	20:00	21:00	738
28	Tranches de vie	TVA	..W....	19:30	20:00	738
30	Souper presque parfait, Un	V	MTWTF..	18:30	19:00	732

#### Clé d'interprétation

Ce rapport indique les 30 émissions de télévision des diffuseurs du Québec les plus regardées dans le marché francophone de la province pendant la semaine indiquée. Les émissions sont classées en fonction de l'auditoire moyen minute exprimé en milliers (AMM (000)). Le rapport identifie aussi le réseau sur lequel l'émission a été diffusée, l'heure du début et de la fin de l'émission (indiquée selon l'heure normale de l'Est), ainsi que les journées de diffusion.

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all home market stations for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Normal Time).

Source : BBM [http://www.bbm.ca/fr/donnees\\_sommaires.html](http://www.bbm.ca/fr/donnees_sommaires.html)

## Annexe IV (cc)

Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 8 de l'année 2011-2012 : du 17 octobre 2011 au 23 octobre 2011 (*Canada anglophone*).

Les cinq émissions canadiennes (qui figurent sur le *Top trente*) s'avèrent en ce cas:

6. *H.N.I.C. Game #1. (H.N.I.C. : Hockey Night in Canada)*

21. *CTV Evening News*

25. *NHL Hockey-LEAFS*

28. *Dragon's Den*

29. *CTV National News*

**bbm** Measuring Audiences. Delivering Intelligence.  
Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

**Top Programs – Total Canada (English)**  
October 17 - October 23, 2011  
Based on confirmed program schedules and preliminary audience data, Demographic: All Persons 2+

Rank	Program	Broadcast Outlet	Weekday	Start	End	Total 2+ AMA(000)
1	BIG BANG THEORY	CTV Total	...T...	20:00	20:31	3550
2	AMAZING RACE 19	CTV Total	.....S	20:00	21:00	2608
3	SURVIVOR:S.PACIFIC	Global Total	..W....	20:00	21:00	2395
4	GREY'S ANATOMY	CTV Total	...T...	21:00	22:00	2246
5	NCIS	Global Total	.T.....	20:00	21:00	2227
6	H.N.I.C. GAME #1	CBC Total	.....S.	19:04	22:02	2170
7	C.S.I.	CTV Total	..W....	22:00	23:00	2160
8	DANCING/STARS 13 PRF	CTV Total	M.....	20:00	22:01	2030
9	CRIMINAL MINDS	CTV Total	..W....	21:00	22:00	2003
10	THE MENTALIST	CTV Total	...T...	22:00	23:00	1986
11	CASTLE	CTV Total	M.....	22:01	23:00	1977
12	NCIS: LOS ANGELES	Global Total	.T.....	21:00	22:00	1920
13	HAWAII FIVE-O	Global Total	M.....	22:00	23:00	1777
14	ONCE UPON A TIME	CTV Total	.....S	19:00	20:00	1764
15	HOUSE	Global Total	M.....	21:00	22:00	1728
16	C.S.I. NEW YORK	CTV Total	....F..	21:00	22:00	1725
17	BLUE BLOODS	CTV Total	....F..	22:00	23:00	1674
18	DESPERATE HOUSEWIVES	CTV Total	.....S	21:00	22:01	1650
19	THE X FACTOR PERF	CTV Total	.T.....	20:00	22:00	1601
20	UNFORGETTABLE	CTV Total	.T.....	22:00	23:00	1599
21	CTV EVENING NEWS	CTV Total	MTWTF..	18:00	19:00	1516
22	TWO AND A HALF MEN	CTV Two Total	M.....	21:00	21:31	1512
23	PAN AM	CTV Total	.....S	22:01	23:00	1439
24	HARRY'S LAW	Global Total	..W....	21:00	22:00	1228
25	NHL HOCKEY-LEAFS	TSN+	..WT...	19:30	22:14	1226
26	MIKE & MOLLY	CTV Two Total	M.....	21:31	22:00	1188
27	BIG BANG THEORY	CTV Total	MTW.F..	19:30	20:00	1187
28	DRAGONS' DEN	CBC Total	..W....	20:00	21:00	1157
29	CTV NATIONAL NEWS	CTV Total	MTWTFSS	23:00	23:30	1153
30	TERRA NOVA	Citytv Total	M.....	20:00	21:00	1118

**Understanding this report**  
This chart shows the Top 30 TV programs for all national networks and Canadian English specialty networks for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Time).

## Annexe IV (d)

### Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 8 de l'année 2012-2013 : du 15 octobre 2012 au 21 octobre 2012 (Québec francophone).

La seule émission américaine (qui figure sur le *Top trente*) s'avère en ce cas :  
24. *Du talent à revendre*.



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.

Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

#### Palmarès des émissions - Québec francophone / Top programs - Québec Franco

Du 15 octobre au 21 octobre 2012 / October 15th to October 21st, 2012

Données préliminaires - Preliminary Data

Rang Rank	Émissions Program	Diffuseur Broadcast outlet	Jour Day	Début Start	Fin End	Total 2+ AMM/ AMA(000)
1	Banquier, Le	TVA	.....S	19:30	20:31	1972
2	Tout le monde en...	SRC	.....S	20:00	22:15	1533
3	Unité 9	SRC	.T.....	20:00	21:00	1435
4	Occupation Double en Californie	TVA	.....S	20:31	22:02	1346
5	Enfants de la télé	SRC	..W....	20:00	21:00	1303
6	Yamaska	TVA	M.....	20:00	21:00	1174
7	Toute la vérité	TVA	M.....	21:00	22:00	1173
8	Occupation Double en Californie	TVA	M.....	19:30	20:00	1168
9	Vlog	TVA	.....S	19:00	19:30	1164
10	Occupation Double en Californie	TVA	..W....	19:30	20:00	1155
11	On connaît la chanson	TVA	...T...	20:00	21:00	1152
12	Parent, Les	SRC	M.....	19:30	20:00	1098
13	Destinées	TVA	.T.....	21:00	22:00	1086
14	Un sur 2	TVA	.T.....	19:30	20:00	1020
15	Lance et compte : La déchirure	TVA	..W....	21:00	22:00	992
16	Poule aux oeufs d'or, La	TVA	..W....	19:00	19:30	949
17	O'	TVA	.T.....	20:00	21:00	894
18	Fidèles au poste!	TVA	..W....	20:00	21:00	885
19	Tranches de vie	TVA	M.....	19:00	19:30	859
20	Auberge chien noir	SRC	M.....	20:00	21:00	856
21	LOL :-)	TVA	.T.....	19:00	19:30	827
22	TVA Nouvelles (18h - LV)	TVA	MTWTF..	18:00	18:30	817
23	Tricheur, Le	TVA	MTWTF..	18:30	19:00	802
24	Du talent à revendre	TVA	....F..	20:00	21:00	792
25	Gags, Les	TVA	.....S	18:30	19:00	779
26	Facture	SRC	.T.....	19:30	20:00	747
27	Ça va chauffer	TVA	...T...	21:00	22:00	746
28	En direct...univers	SRC	.....S.	19:00	20:00	737
29	Galas du grand rire 2012, Les	SRC	.....S.	20:00	21:00	729
30	TVA Nouvelles (18h - SD)	TVA	.....SS	18:00	18:30	727

#### Clé d'interprétation

Ce rapport indique les 30 émissions de télévision des diffuseurs du Québec les plus regardées dans le marché francophone de la province pendant la semaine indiquée. Les émissions sont classées en fonction de l'auditoire moyen minute exprimé en milliers (AMM (000)). Le rapport identifie aussi le réseau sur lequel l'émission a été diffusée, l'heure du début et de la fin de l'émission (indiquée selon l'heure normale de l'Est), ainsi que les journées de diffusion.

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all home market stations for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Normal Time).

Source : BBM [http://www.bbm.ca/fr/donnees\\_sommaires.html](http://www.bbm.ca/fr/donnees_sommaires.html)

## Annexe IV (dd)

Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 8 de l'année 2012-2013 : du 15 octobre 2012 au 21 octobre 2012 (*Canada anglophone*).

Les quatre émissions canadiennes (qui figurent sur le *Top trente*) s'avèrent en ce cas:

12. *CTV Evening News*

15. *Flashpoint*

24. *CTV Evening News*

25. *CTV National News*



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.

Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

### Top Programs – Total Canada (English)

October 15 - October 21, 2012

Based on confirmed program schedules and preliminary audience data, Demographic: All Persons 2+

Rank	Program	Broadcast Outlet	Weekday	Start	End	Total 2+ AMA(000)
1	BIG BANG THEORY	CTV Total	...T...	20:00	20:31	4565
2	TWO AND A HALF MEN	CTV Total	...T...	20:31	21:00	3272
3	AMAZING RACE 21	CTV Total	.....S	20:00	21:00	2647
4	SURVIVOR:PHILIPPINES	Global Total	..W....	20:00	21:00	2548
5	GREY'S ANATOMY	CTV Total	...T...	21:00	22:02	2178
6	CASTLE	CTV Total	M.....	22:01	23:00	2032
7	DANCING/STARS 15 PRF	CTV Total	M.....	20:00	22:01	1939
8	HAWAII FIVE-O	Global Total	M.....	22:00	23:00	1841
9	CRIMINAL MINDS	CTV Total	.T.....	22:00	23:00	1710
10	BLUE BLOODS	CTV Total	....F..	22:00	23:00	1704
11	THE MENTALIST	CTV Total	.....S	22:00	23:00	1612
12	CTV EVENING NEWS	CTV Total	MTWTF..	18:00	19:00	1577
13	ONCE UPON A TIME	CTV Total	.....S	19:00	20:00	1548
14	BIG BANG THEORY	CTV Total	MTWTF..	19:30	20:00	1517
15	FLASHPOINT	CTV Total	...T...	22:02	23:00	1496
16	ELEMENTARY	Global Total	...T...	22:01	23:00	1492
17	C.S.I.	CTV Total	..W....	20:00	21:00	1450
18	C.S.I. NEW YORK	CTV Total	....F..	20:00	21:00	1435
19	NCIS	Global Total	.T.....	20:00	21:00	1260
20	BIG BANG THEORY	CTV Total	.....S.	20:00	20:30	1255
21	THE VOICE	CTV Total	.T.....	20:00	21:00	1238
22	2 BROKE GIRLS	Citytv Total	M.....	21:00	21:30	1225
23	CHICAGO FIRE	Global Total	..W....	22:00	23:00	1190
24	CTV EVENING NEWS WKD	CTV Total	....SS	18:00	19:00	1189
25	CTV NATIONAL NEWS	CTV Total	MTWTFSS	23:00	23:30	1137
26	GRIMM	CTV Total	....F..	21:00	22:00	1130
27	DANCING/STARS 15 RES	CTV Two Total	.T.....	20:00	21:00	1125
28	HOW I MET YOUR MOTH	Citytv Total	M.....	20:00	20:30	1082
29	MODERN FAMILY	Citytv Total	..W....	21:00	21:30	1070
30	SIMPSONS	Global Total	.....S	20:00	20:30	1017

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all national networks and Canadian English specialty networks for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Time).

Source : BBM [http://www.bbm.ca/fr/donnes\\_sommaires.html](http://www.bbm.ca/fr/donnes_sommaires.html)

## Annexe V

Cotes d'écoute cumulées par les trois premières saisons de la *téléserie Lance et compte*

<i>Lance et compte (I, II et III)</i>					
(Cotes d'écoute cumulées par les épisodes de la première trilogie <sup>264</sup> )					
<i>Lance et compte</i>		<i>Lance et compte II</i>		<i>Lance et compte III</i>	
09-09-86	942 000	07-01-88	2 621 000	07-01-89	2 814 000
16-09-86	1 521 000	14-01-88	2 305 000	12-01-89	3 147 000
23-09-86	1 410 000	21-01-88	2 561 000	19-01-89	2 477 000
30-09-86	1 734 000	28-01-88	2 552 000	26-01-89	2 801 000
07-10-86	1 957 000	04-02-88	2 460 000	02-02-89	2 818 000
14-10-86	2 014 000	11-02-88	2 495 000	09-02-89	2 758 000
21-10-86	1 968 000	18-02-88	2 600 000	16-02-89	2 710 000
28-10-86	2 244 000	25-02-88	2 533 000	23-02-89	2 841 000
04-11-86	2 148 000	03-03-88	2 594 000	02-03-89	2 793 000
11-11-86	2 313 000	10-03-88	2 385 000	09-03-89	2 974 000
18-11-86	2 441 000	17-03-88	2 456 000	16-03-89	2 395 000
25-11-86	2 458 000	24-03-88	2 379 000	23-03-89	3 227 000
02-12-86	2 756 000	31-03-88	2 410 000	30-03-89	2 761 000
<b>Moyenne</b>	<b>1 993 000</b>	<b>Moyenne</b>	<b>2 488 000</b>	<b>Moyenne</b>	<b>2 808 000</b>

<sup>264</sup> Compilation des cotes d'écoute cumulées par les trois premières saisons de la téléserie *Lance et compte*, d'après les résultats qui figurent dans le mémoire de maîtrise de Nathalie Nicole Bouchard (1990, p.18-22)

## Annexe VI

### Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 32 de l'année 2010-2011 : du 4 au 10 avril 2011 (Québec francophone).

Cote d'écoute cumulée de la *sériedélé* 19-2 lors du dernier épisode de la première saison : 1 302 000 téléspectateurs.



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.

Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

#### Palmarès des émissions - Québec francophone / Top programs - Québec Franco

Du 4 au 10 avril 2011 / April 4th to 10th, 2011

Données préliminaires - Preliminary Data

Rang Rank	Émissions Program	Diffuseur Broadcast outlet	Jour Day	Début Start	Fin End	Total 2+ AMM/ AMA(000)
1	Tout le monde en...	SRC	.....S	20:00	22:25	1504
2	Réal Giguère, l'homme derrière l'image	TVA	M.....	20:00	21:00	1403
3	Testé sur des humains	TVA	M.....	21:00	22:00	1324
4	19-2	SRC	..W....	21:00	22:00	1302
5	Dieu merci!	TVA	.....S	19:30	20:30	1268
6	Promesse, La	TVA	.T.....	21:00	22:00	1101
7	Classe de 5e, La	TVA	M.....	19:00	20:00	1065
8	Destinées	TVA	..W....	20:00	21:00	1049
9	Hockey Canadiens tue	RDS+	.T.....	19:30	22:19	1032
10	LOL :-)	TVA	.....S	19:00	19:30	1030
11	Poule aux oeufs d'or, La	TVA	..W....	19:00	19:30	1015
12	Comme par magie	SRC	..W....	20:00	21:00	986
13	Verdict, Le	SRC	M.....	20:00	21:00	953
14	Hockey Canadiens Sam	RDS+	.....S.	19:04	21:50	873
15	Défi des champions, Le	TVA	.....S	20:30	22:06	865
16	Hockey Canadiens WK	RDS+	...T...	19:00	21:45	850
16	TVA Nouvelles (18h - LV)	TVA	MTWTF..	18:00	18:30	850
18	J.E.	TVA	....F..	19:00	20:00	840
19	Boys, Les	SRC	M.....	21:00	21:30	838
20	Tranches de vie	TVA	..W....	19:30	20:00	825
21	Épicerie	SRC	..W....	19:30	20:00	821
22	Ça va chauffer	TVA	..W....	21:00	22:00	762
23	Du talent à revendre	TVA	....F..	20:00	21:00	759
24	Cercle, Le	TVA	MTWTF..	18:30	19:00	754
25	Fidèles au poste!	TVA	...T...	20:00	21:00	732
26	TVA Nouvelles (17h)	TVA	MTWTF..	17:00	18:00	725
27	Vlog	TVA	.....S	18:30	19:00	714
28	Souper presque parfait, Un	V	MTWTF..	18:30	19:00	713
29	TVA Nouvelles (18h - SD)	TVA	.....SS	18:00	18:30	702
30	30 vies	SRC	MTWT...	19:00	19:30	698

#### Clé d'interprétation

Ce rapport indique les 30 émissions de télévision des diffuseurs du Québec les plus regardées dans le marché francophone de la province pendant la semaine indiquée. Les émissions sont classées en fonction de l'auditoire moyen minute exprimé en milliers (AMM (000)). Le rapport identifie aussi le réseau sur lequel l'émission a été diffusée, l'heure du début et de la fin de l'émission (indiquée selon l'heure normale de l'Est), ainsi que les journées de diffusion.

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all home market stations for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Normal Time).

© 2011 Sondages BBM

## Annexe VII (a)

### Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 20 de l'année 2007-2008 : 7 au 13 janvier 2008 (Québec francophone).

Cote d'écoute cumulée de la *sériedélé Les Lavigueur, la vraie histoire* lors de la diffusion du premier épisode : 1<sup>ère</sup> place ; 1 931 000 téléspectateurs.



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.

Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

#### Palmarès des émissions - Québec francophone / Top programs - Québec Franco

7 au 13 janvier 2008 / January 7 to 13, 2008

Données préliminaires - Preliminary Data

Rang Rank	Émissions Program	Diffuseur Broadcast outlet	Jour Day	Début Start	Fin End	Total 2+ AMM/AMA(000)
1	Lavigueur, Les	SRC	.T.....	21:00	22:00	1931
2	Dieu merci!	TVA	.....S	20:30	21:30	1874
3	Célébration 2008	TVA	.....S	19:00	20:30	1803
4	Auberge chien noir	SRC	M.....	20:00	21:00	1126
5	Dr House	TVA	M.....	21:00	22:00	1071
6	Poule aux oeufs d'or, La	TVA	..W....	19:30	20:00	1069
7	Judi et Yvon font une scène	TVA	M.....	20:00	21:00	1064
8	J.E.	TVA	....F..	19:00	20:00	1050
9	Petite vie	SRC	M.....	19:30	20:00	1031
10	Providence	SRC	.T.....	20:00	21:00	1022
11	SP: Bloopers TVA	TVA	.....S	18:30	19:00	1018
12	Destinées	TVA	..W....	20:00	21:00	965
13	TVA 18 heures, Le	TVA	MTWTF..	18:00	18:30	954
14	Mannequins d'un jour	TVA	....F..	20:00	21:00	945
15	Virginie	SRC	MTWT...	19:00	19:30	869
16	Cercle, Le	TVA	MTWTF..	18:30	19:00	863
17	Juste pour rire	TVA	....F..	21:00	22:00	859
18	Hockey Canadiens WK	RDS	...T...	19:28	22:00	849
19	Facture	SRC	.T.....	19:30	20:00	841
20	Le 17 heures	TVA	MTWTF..	17:00	18:00	832
21	Les Gags	TVA	...T...	19:00	19:30	827
22	Nos étés	TVA	..W....	21:00	22:00	808
23	Fièvre de la danse, La	TVA	.T.....	19:00	20:00	790
24	Histoires de filles	TVA	.T.....	20:00	20:30	781
25	Caméra café	TVA	.T.....	20:30	21:00	768
26	Qui perd gagne	TVA	M.....	19:00	20:00	766
27	Lise Dion en spectacle	TVA	...T...	21:00	22:00	764
28	Promesse, La	TVA	.T.....	21:00	22:00	763
29	Épicerie	SRC	..W....	19:30	20:00	756
30	TVA 18 heures, Le	TVA	.....SS	18:00	18:30	740

#### Clé d'interprétation

Ce rapport indique les 30 émissions de télévision des diffuseurs du Québec les plus regardées dans le marché francophone de la province pendant la semaine indiquée. Les émissions sont classées en fonction de l'auditoire moyen minute exprimé en milliers (AMM (000)). Le rapport identifie aussi le réseau sur lequel l'émission a été diffusée, l'heure du début et de la fin de l'émission (indiquée selon l'heure normale de l'Est), ainsi que les journées de diffusion.

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all home market stations for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Normal Time).

© 2008 Sondages BBM

BBM Canada  
1500 Don Mills Road, 3rd Floor  
Toronto, ON M3B 3L7  
416 445 9800 Tel  
416 445 8644 Fax

Sondages BBM  
2055, rue Peel, 11<sup>e</sup> étage  
Montréal, PQ H3A 1V4  
514 878 9711 Tel.  
514 878 4210 Téléc.

BBM Canada  
10991 Shellbridge Way, Suite 208  
Richmond, BC V6X 3C6  
604 249 3500 Tel  
604 214 9648 Fax

www.bbm.ca



## Annexe VII (b)

### Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 21 de l'année 2007-2008 : 14 au 20 janvier 2008 (Québec francophone).

Cote d'écoute cumulée de la *sérialité Les Lavigueur, la vraie histoire* lors de la diffusion du deuxième épisode : 1<sup>ère</sup> place ; 1 828 000 téléspectateurs.



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.  
Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

#### Palmarès des émissions - Québec francophone / Top programs - Québec Franco 14 au 20 janvier 2008 / January 14 to 20, 2008 Données préliminaires - Preliminary Data

Rang Rank	Émissions	Program	Diffuseur Broadcast outlet	Jour Day	Début	Start	Fin	End	Total 2+ AMM/AMA(000)
1	Lavigueur, Les		SRC	.T.....	21:00	22:00			1828
2	Dieu merci!		TVA	.....S	21:00	22:00			1730
3	Céline - Les secrets du spectacle à Las Vegas		TVA	.....S	20:00	21:00			1631
4	Céline - Hommage aux fans		TVA	.....S	19:00	20:00			1513
5	SP: Bloopers TVA		TVA	.....S	18:30	19:00			1443
6	Boys, Les		SRC	M.....	21:00	21:30			1228
7	Poule aux oeufs d'or, La		TVA	..W....	19:30	20:00			1205
8	Auberge chien noir		SRC	M.....	20:00	21:00			1074
9	Dr House		TVA	M.....	21:00	22:00			1060
10	Paquet voleur		SRC	...F..	20:00	21:00			1028
11	Providence		SRC	.T.....	20:00	21:00			998
12	Destinées		TVA	..W....	20:00	21:00			958
13	Facture		SRC	.T.....	19:30	20:00			945
14	TVA 18 heures, Le		TVA	MTWTF..	18:00	18:30			903
15	Lise Dion en spectacle		TVA	...T...	21:00	22:00			902
16	Petite vie		SRC	M.....	19:30	20:00			874
17	TVA 18 heures, Le		TVA	.....SS	18:00	18:30			858
18	Cercle, Le		TVA	MTWTF..	18:30	19:00			854
19	Judi et Yvon font une scène		TVA	M.....	20:00	21:00			847
20	J.E.		TVA	...F..	19:00	20:00			828
21	Épicerie		SRC	..W....	19:30	20:00			797
22	Virginie		SRC	MTWT...	19:00	19:30			794
23	Surprise sur prise		TVA	...T...	20:00	21:00			792
24	Moment de vérité		SRC	.....S.	20:00	21:00			785
25	Qui a tué?		TVA	..W....	19:00	19:30			781
26	Le 17 heures		TVA	MTWTF..	17:00	18:00			773
27	Qui perd gagne		TVA	M.....	19:00	20:00			770
28	Fièvre de la danse, La		TVA	.T.....	19:00	20:00			767
29	Match des étoiles		SRC	..W....	20:00	21:00			755
30	Caméra café		TVA	.T.....	20:30	21:00			744

#### Clé d'interprétation

Ce rapport indique les 30 émissions de télévision des diffuseurs du Québec les plus regardées dans le marché francophone de la province pendant la semaine indiquée. Les émissions sont classées en fonction de l'auditoire moyen minute exprimé en milliers (AMM (000)). Le rapport identifie aussi le réseau sur lequel l'émission a été diffusée, l'heure du début et de la fin de l'émission (indiquée selon l'heure normale de l'Est), ainsi que les journées de diffusion.

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all home market stations for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Normal Time).

© 2008 Sondages BBM

BBM Canada  
1500 Don Mills Road, 3rd Floor  
Toronto, ON M3B 3L7  
416 445 9800 Tel  
416 445 8644 Fax

Sondages BBM  
2055, rue Peel, 11<sup>e</sup> étage  
Montréal, PQ H3A 1V4  
514 878 9711 Tél.  
514 878 4210 Téléc.

BBM Canada  
10991 Shellbridge Way, Suite 208  
Richmond, BC V6X 3C6  
604 249 3500 Tel  
604 214 9648 Fax

www.bbm.ca

## Annexe VII (c)

### Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 22 de l'année 2007-2008 : 21 au 27 janvier 2008 (Québec francophone).

Cote d'écoute cumulée de la *sériedélé Les Lavigueur, la vraie histoire* lors de la diffusion du troisième épisode : 2<sup>e</sup> place ; 1 820 000 téléspectateurs.



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.  
Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

#### Palmarès des émissions - Québec francophone / Top programs - Québec Franco 21 au 27 janvier 2008 / January 21 to 27, 2008 Données préliminaires - Preliminary Data

Rang Rank	Émissions Program	Diffuseur Broadcast outlet	Jour Day	Début Start	Fin End	Total 2+ AMM/ AMA(000)
1	Banquier, Le	TVA	.....S	19:00	20:20	2145
2	Lavigueur, Les	SRC	.T.....	21:00	22:00	1820
3	A New Day... Céline live à Las Vegas	TVA	.....S	20:20	22:25	1533
4	Red Bull Crashed Ice/Québec 2008	TVA	.....S	21:00	22:00	1181
5	Boys, Les	SRC	M.....	21:00	21:30	1130
6	Auberge chien noir	SRC	M.....	20:00	21:00	1081
7	SP: Bloopers TVA	TVA	.....S	18:30	19:00	1079
8	Retrouvailles, Les	TVA	...F..	20:00	22:00	1071
9	Poule aux oeufs d'or, La	TVA	..W....	19:30	20:00	1038
10	Providence	SRC	.T.....	20:00	21:00	1011
11	Dr House	TVA	M.....	21:00	22:00	1009
12	Facture	SRC	.T.....	19:30	20:00	942
13	TVA 18 heures, Le	TVA	MTWTF..	18:00	18:30	915
14	J.E.	TVA	...F..	19:00	20:00	901
15	Petite vie	SRC	M.....	19:30	20:00	888
16	Destinées	TVA	..W....	20:00	21:00	866
17	Cercle, Le	TVA	MTWTF..	18:30	19:00	860
18	Qui perd gagne	TVA	M.....	19:00	20:00	809
19	Virginie	SRC	MTWT...	19:00	19:30	772
20	Les Gags	TVA	...T...	19:00	19:30	766
21	Épicerie	SRC	..W....	19:30	20:00	763
22	Annie et ses hommes	TVA	M.....	20:00	21:00	751
23	Promesse, La	TVA	.T.....	21:00	22:00	747
23	Match des étoiles	SRC	..W....	20:00	21:00	747
25	Retrouvailles, Les	TVA	...F..	23:00	23:30	744
26	Le 17 heures	TVA	MTWTF..	17:00	18:00	743
27	Histoires de filles	TVA	.T.....	20:00	20:30	732
28	Ciné-Extra	TVA	.....S	18:30	20:30	720
29	TVA 18 heures, Le	TVA	.....SS	18:00	18:30	711
30	Fièvre de la danse, La	TVA	.T.....	19:00	20:00	693

#### Clé d'interprétation

Ce rapport indique les 30 émissions de télévision des diffuseurs du Québec les plus regardées dans le marché francophone de la province pendant la semaine indiquée. Les émissions sont classées en fonction de l'auditoire moyen minute exprimé en milliers (AMM (000)). Le rapport identifie aussi le réseau sur lequel l'émission a été diffusée, l'heure du début et de la fin de l'émission (indiquée selon l'heure normale de l'Est), ainsi que les journées de diffusion.

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all home market stations for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Normal Time).

© 2008 Sondages BBM

BBM Canada  
1500 Don Mills Road, 3rd Floor  
Toronto, ON M3B 3L7  
416 445 9800 Tel  
416 445 8644 Fax

Sondages BBM  
2055, rue Peel, 11<sup>e</sup> étage  
Montréal, PQ H3A 1V4  
514 878 9711 Tél.  
514 878 4210 Téléc.

BBM Canada  
10991 Shellbridge Way, Suite 208  
Richmond, BC V6X 3C6  
604 249 3500 Tel  
604 214 9648 Fax

www.bbm.ca

## Annexe VII (d)

### Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 23 de l'année 2007-2008 : 28 janvier au 3 février 2008 (Québec francophone).

Cote d'écoute cumulée de la *sériedélé Les Lavigneur, la vraie histoire* lors de la diffusion du quatrième épisode : 2<sup>e</sup> place ; 1 663 000 téléspectateurs.



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.  
Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

#### Palmarès des émissions - Québec francophone / Top programs - Québec Franco 28 janvier au 3 février 2008 / January 28 to February 3, 2008 Données préliminaires - Preliminary Data

Rang Rank	Émissions Program	Diffuseur Broadcast outlet	Jour Day	Début	Start	Fin	End	Total 2+ AMM/AMA(000)
1	Banquier, Le	TVA	.....S	19:30		20:30		1821
2	Lavigneur, Les	SRC	.T.....	21:00		22:00		1663
3	Dieu merci!	TVA	.....S	20:30		21:30		1371
4	Tout le monde en...	SRC	.....S	20:00		22:20		1225
5	Poule aux oeufs d'or, La	TVA	..W....	19:30		20:00		1171
6	Boys, Les	SRC	M.....	21:00		21:30		1091
7	Auberge chien noir	SRC	M.....	20:00		21:00		1077
8	Destinées	TVA	..W....	20:00		21:00		1037
9	Dr House	TVA	M.....	21:00		22:00		1031
10	Du talent à revendre	TVA	....F..	20:00		21:00		987
11	Taxi 0-22	TVA	...T...	21:00		21:30		975
12	Providence	SRC	.T.....	20:00		21:00		965
13	Patrick Huard, juste pour rire...	TVA	...T...	20:00		21:00		960
14	TVA 18 heures, Le	TVA	MTWTF..	18:00		18:30		937
15	Paquet voleur	SRC	....F..	20:00		21:00		934
16	J.E.	TVA	....F..	19:00		20:00		922
17	Football Super Bowl	RDS	.....S	17:53		22:05		905
18	Qui perd gagne	TVA	M.....	19:00		20:00		889
19	Juste pour rire Comicographie	TVA	.....S	18:30		19:30		877
20	Cercle, Le	TVA	MTWTF..	18:30		19:00		870
21	Négociateur, Le	TVA	....F..	21:00		22:00		864
22	Facture	SRC	.T.....	19:30		20:00		842
23	Épicerie	SRC	..W....	19:30		20:00		832
24	Le 17 heures	TVA	MTWTF..	17:00		18:00		823
25	Moment de vérité	SRC	.....S	20:00		21:00		793
26	Annie et ses hommes	TVA	M.....	20:00		21:00		791
27	Virginie	SRC	MTWT...	19:00		19:30		778
28	Hockey Canadiens tue	RDS	.T.....	19:30		22:04		777
29	Hockey Canadiens WK	RDS	...T..S	18:58		21:42		754
29	Histoires de filles	TVA	.T.....	20:00		20:30		754

#### Clé d'interprétation

Ce rapport indique les 30 émissions de télévision des diffuseurs du Québec les plus regardées dans le marché francophone de la province pendant la semaine indiquée. Les émissions sont classées en fonction de l'auditoire moyen minute exprimé en milliers (AMM (000)). Le rapport identifie aussi le réseau sur lequel l'émission a été diffusée, l'heure du début et de la fin de l'émission (indiquée selon l'heure normale de l'Est), ainsi que les journées de diffusion.

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all home market stations for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Normal Time).

© 2008 Sondages BBM

BBM Canada  
1500 Don Mills Road, 3rd Floor  
Toronto, ON M3B 3L7  
416 445 9800 Tel  
416 445 8644 Fax

Sondages BBM  
2055, rue Peel, 11<sup>e</sup> étage  
Montréal, PQ H3A 1V4  
514 878 9711 Tél.  
514 878 4210 Téléc.

BBM Canada  
10991 Shellbridge Way, Suite 208  
Richmond, BC V6X 3C6  
604 249 3500 Tel  
604 214 9648 Fax

www.bbm.ca

## Annexe VII (e)

### Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 23 de l'année 2007-2008 : 4 au 10 février 2008 (*Québec francophone*).

Cote d'écoute cumulée de la *sériedélé Les Lavigueur, la vraie histoire* lors de la diffusion du cinquième épisode : 3<sup>e</sup> place ; 1 661 000 téléspectateurs



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.  
Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

#### Palmarès des émissions - Québec francophone / Top programs - Québec Franco 4 au 10 février 2008 / February 4 to 10, 2008 Données préliminaires - Preliminary Data

Rang Rank	Émissions Program	Diffuseur Broadcast outlet	Jour Day	Début	Start	Fin	End	Total 2+ AMM/ AMA(000)
1	Banquier, Le	TVA	.....S	19:30	20:30			2235
2	Dieu merci!	TVA	.....S	20:30	21:30			1697
3	Lavigueur, Les	SRC	.T.....	21:00	22:00			1661
4	Banquier, Le	TVA	..T....	20:00	21:00			1577
5	Tout le monde en...	SRC	.....S	20:00	22:30			1544
6	Juste pour rire	TVA	.....S	18:30	19:30			1289
7	Annie et ses hommes	TVA	M.....	20:00	21:00			1150
8	Boys, Les	SRC	M.....	21:00	21:30			1140
9	Auberge chien noir	SRC	M.....	20:00	21:00			1137
10	Poule aux oeufs d'or, La	TVA	..W....	19:30	20:00			1130
11	Dr House	TVA	M.....	21:00	22:00			1089
12	Providence	SRC	.T.....	20:00	21:00			1055
13	Étés d'Anaïs, Les	TVA	..W....	21:00	22:00			1051
14	Taxi 0-22	TVA	..T....	21:00	21:30			1038
15	Destinées	TVA	..W....	20:00	21:00			1019
16	Cercle, Le	TVA	MTWTF..	18:30	19:00			949
17	Découverte	SRC	.....S	18:30	19:30			936
18	TVA 18 heures, Le	TVA	MTWTF..	18:00	18:30			919
19	Rumeurs	SRC	M.....	19:30	20:00			875
20	Qui perd gagne	TVA	M.....	19:00	20:00			873
21	Dieu créa...Laflaque	SRC	.....S	19:30	20:00			864
22	Facture	SRC	.T.....	19:30	20:00			848
23	Fièvre de la danse, La	TVA	.T.....	19:00	20:00			837
24	Caméra café	TVA	.T.....	20:30	21:00			836
24	Drôles de vidéos	TVA	..W....	19:00	19:30			836
26	Du talent à revendre	TVA	....F..	20:00	21:00			835
27	Histoires de filles	TVA	.T.....	20:00	20:30			833
28	Paquet voleur	SRC	....F..	20:00	21:00			792
29	TVA 18 heures, Le	TVA	.....SS	18:00	18:30			783
30	Hockey Canadiens tue	RDS	.T.....	19:26	22:07			780

#### Clé d'interprétation

Ce rapport indique les 30 émissions de télévision des diffuseurs du Québec les plus regardées dans le marché francophone de la province pendant la semaine indiquée. Les émissions sont classées en fonction de l'auditoire moyen minute exprimé en milliers (AMM (000)). Le rapport identifie aussi le réseau sur lequel l'émission a été diffusée, l'heure du début et de la fin de l'émission (indiquée selon l'heure normale de l'Est), ainsi que les journées de diffusion.

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all home market stations for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Normal Time).

© 2008 Sondages BBM

BBM Canada  
1500 Don Mills Road, 3rd Floor  
Toronto, ON M3B 3L7  
416 445 9800 Tel  
416 445 8644 Fax

Sondages BBM  
2055, rue Peel, 11<sup>e</sup> étage  
Montréal, PQ H3A 1V4  
514 878 9711 Tél.  
514 878 4210 Téléc.

BBM Canada  
10991 Shellbridge Way, Suite 208  
Richmond, BC V6X 3C6  
604 249 3500 Tel  
604 214 9648 Fax

www.bbm.ca

## Annexe VII (f)

### Palmarès des trente émissions les plus populaires de la semaine 24 de l'année 2007-2008 : 11 au 17 février 2008 (Québec francophone).

Cote d'écoute cumulée de la *sériedélé Les Lavigueur, la vraie histoire* lors de la diffusion du sixième épisode : 2<sup>e</sup> place ; 1 686 000 téléspectateurs



Measuring Audiences. Delivering Intelligence.  
Auditoires mesurés. Décisions éclairées.

#### Palmarès des émissions - Québec francophone / Top programs - Québec Franco 11 au 17 février 2008 / February 11 to 17, 2008 Données préliminaires - Preliminary Data

Rang Rank	Émissions Program	Diffuseur Broadcast outlet	Jour Day	Début Start	Fin End	Total 2+ AMM/AMA(000)
1	Banquier, Le	TVA	...T...	20:00	21:00	1735
2	Lavigueur, Les	SRC	.T.....	21:00	22:00	1686
3	Dieu merci!	TVA	.....S	20:47	21:58	1401
4	Tout le monde en...	SRC	.....S	20:00	22:20	1370
5	Poule aux oeufs d'or, La	TVA	.....S	19:30	20:47	1346
6	Annie et ses hommes	TVA	M.....	20:00	21:00	1250
7	Taxi 0-22	TVA	...T...	21:00	21:30	1185
8	Boys, Les	SRC	M.....	21:00	21:30	1175
9	Dr House	TVA	M.....	21:00	22:00	1075
10	Juste pour rire	TVA	.....S	18:30	19:30	1059
11	Auberge chien noir	SRC	M.....	20:00	21:00	1031
12	Poule aux oeufs d'or, La	TVA	..W....	19:30	20:00	978
13	Facture	SRC	.T.....	19:30	20:00	938
14	Nos étés	TVA	..W....	21:00	22:00	937
15	J.E.	TVA	....F..	19:00	20:00	932
16	Histoires de filles	TVA	.T.....	20:00	20:30	921
17	Providence	SRC	.T.....	20:00	21:00	912
18	Qui perd gagne	TVA	M.....	19:00	20:00	902
19	Destinées	TVA	..W....	20:00	21:00	888
20	TVA 18 heures, Le	TVA	MTWTF..	18:00	18:30	883
21	Paquet voleur	SRC	....F..	20:00	21:00	875
22	Cercle, Le	TVA	MTWTF..	18:30	19:00	847
23	Du talent à revendre	TVA	....F..	20:00	21:00	822
24	Épicerie	SRC	..W....	19:30	20:00	821
25	Les Gags	TVA	...T...	19:00	19:30	805
26	Rumeurs	SRC	M.....	19:30	20:00	796
27	Juste pour rire Hors série	TVA	...T...	21:30	22:00	795
28	Caméra café	TVA	.T.....	20:30	21:00	793
29	Virginie	SRC	MTWT...	19:00	19:30	787
30	Fièvre de la danse, La	TVA	.T.....	19:00	20:00	784

#### Clé d'interprétation

Ce rapport indique les 30 émissions de télévision des diffuseurs du Québec les plus regardées dans le marché francophone de la province pendant la semaine indiquée. Les émissions sont classées en fonction de l'auditoire moyen minute exprimé en milliers (AMM (000)). Le rapport identifie aussi le réseau sur lequel l'émission a été diffusée, l'heure du début et de la fin de l'émission (indiquée selon l'heure normale de l'Est), ainsi que les journées de diffusion.

#### Understanding this report

This chart shows the Top 30 TV programs for all home market stations for the week indicated. Programs are ranked based on their AMA(000). AMA(000) is the average minute audience in thousands. The chart also indicates the broadcast outlet on which the program aired and the program's start and end time (shown in Eastern Normal Time).

© 2008 Sondages BBM

BBM Canada  
1500 Don Mills Road, 3rd Floor  
Toronto, ON M3B 3L7  
416 445 9800 Tel  
416 445 8644 Fax

Sondages BBM  
2055, rue Peel, 11<sup>e</sup> étage  
Montréal, PQ H3A 1V4  
514 878 9711 Tél.  
514 878 4210 Téléc.

BBM Canada  
10991 Shellbridge Way, Suite 208  
Richmond, BC V6X 3C6  
604 249 3500 Tel  
604 214 9648 Fax

www.bbm.ca