

Le téléfilm L'espace-temps du téléfilm

Thierry Horguelin

Number 43, Summer 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22931ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Horguelin, T. (1989). Le téléfilm : l'espace-temps du téléfilm. *24 images*, (43), 64–65.

L'ESPACE-TEMPS DU TÉLÉFILM

par Thierry Horguelin

Dans l'ordre de la fiction, qu'est-ce qui, du cinéma à la télé, irrémédiablement se perd? Le format, contrairement à ce qu'on pourrait croire, n'est pas en soi en cause. Dans l'absolu, bien sûr, la diffusion télé d'un film dans des conditions optimales (bon récepteur couleur, pas de publicité, etc.) ne vaudra jamais sa projection en salle dans des conditions également optimales (mais celles-ci se font de plus en plus rares dans les salles montréalaises). Or, meilleur est le film et mieux il semble résister à la réduction qu'implique le passage à la télé. Pour le dire autrement: un grand film reste grand au petit écran; même diffusé sur les écrans géants qui orneront bientôt, paraît-il, les murs de nos salons, un téléfilm nul reste nul. Il aura suffi pour s'en convaincre de revoir *Singin' in the Rain* à la télé. On ouvre le poste machinalement, pour tester ses réflexes et vérifier si les souvenirs d'un lointain visionnement en salle ne nous ont pas trahi, et on n'en revient pas: même si les bords de l'image sont rognés, les vertus de la mise en scène de Minelli demeurent intactes au petit écran: ce sens incomparable de la scénographie, alliée à un génie éclatant du rythme, des scansionnements et des transitions.

Construction de l'espace, gestion du temps: c'est à cela qu'on reconnaît les grands cinéastes et c'est cela, voilà où je voulais en venir, qui manque le plus cruellement à la majorité des téléfilms. Bien plus que «des images et des sons» (définition commode qui ne mène pas très loin), le cinéma est art du mouvement et de la durée. Le jeu des déplacements et des distances dans l'appréhension des corps et du décor, le passage des ensembles aux détails, l'expérience de la durée qui s'étire ou se contracte, s'enroule ou se dérobe: tout cela, qui s'appelle mise en scène, le cinéma l'a poussé très loin.

Sauf brillantes exceptions (elles existent) le téléfilm, quant à lui, dépasse rarement le stade de la mise en place et de la mise en boîte (fut-elle honnête). L'espace n'y est pas structuré: on le meuble. On dépose les comédiens dans le décor comme dans une coquille vide et on place devant eux une caméra qui enregistre les scènes (des pages de dialogue surtout) sans y être impliquée. Pareillement, le temps ne s'y écoule pas: il s'y dévide, en une morne succession de moments égaux, sagement distribués, où rien ne doit dépasser¹. Cet aplanissement de l'espace et ce nivellement de la durée contaminent la conduite du récit. Les attentes et les surprises, les chutes et les retournements, tout ce qui relance ou contredit l'intrigue (au double sens de narration et de complot, l'un allant rarement sans l'autre), semble banni du téléfilm au profit d'une simple juxtaposition.

GRIS SUR GRIS

Ainsi *Salut Victor*, modèle de téléfilm moyen, relève-t-il de la dramaturgie la plus conventionnelle. Les scènes se suivent à la

queue leu leu et chacune obéit au même pauvre schéma, auquel répond l'incroyable monotonie du découpage. Les personnages, pas plus que les situations, n'échappent à cette normalisation. Philippe le coiffé et Victor le malappris se résument à la somme de leurs signifiants. Puisque le premier était, avant sa retraite, antiquaire, il faut fatalement qu'il soit emprunté, cultive les orchidées et appelle son chauffeur «mon bon Rodolphe». L'histoire de cette amitié est d'autant plus dénuée d'intérêt qu'elle est parfaitement linéaire. Si bien que lorsque l'homosexualité déboule sur le tapis, elle ne provoque ni remous, ni basculement, ni approfondissement de la relation; elle ajoute un élément convenu de plus au catalogue.

Il y a pourtant une scène qui tranche un peu sur ce morne étalage. Un soir, Victor, en faisant beaucoup de mystère, invite Philippe à venir assister à «son spectacle», qu'il dévoile au terme d'une petite mise en scène: il s'agit, vu de la fenêtre de sa chambre, du défilé nocturne des voitures sur l'autoroute. Les deux petits vieux, soudain touchants, se perdent dans une contemplation arrosée de cognac, on devine les sentiments contradictoires qui les assaillent, un peu d'émotion vraie va sourdre. Las! Les montrer simplement ne suffisait pas, il faut signifier au spectateur qu'ici, il doit être ému, et le dialogue d'y aller des clichés de circonstances («Où vont tous ces gens, à quoi pensent-ils, ils cherchent l'amour», etc.). Ce ratage est symptomatique: qui se contenterait d'écouter — sans regarder l'image — les réparties des deux personnages, s'apercevrait vite que *Salut Victor*, comme beaucoup de ses pairs, est fondamentalement une dramatique radio, accessoirement agrémentée d'images.

Tout se passe comme si le téléfilm était d'emblée paralysé par le poids de l'institution. Il faut le répéter: tant qu'on voudra soumettre la création à une logique de programmation, tant qu'on voudra faire du téléfilm le lieu des «cas sociaux», des fictions bien-pensantes de «conscientisation» et des cours déguisés d'instruction civique, on condamnera le public du dimanche soir à des clones de la *La dernière demeure de Mme Rose*, sinistre «fiction d'assistance sociale» absurdemment montée clip (*Lance et compte a encore frappé*). On héritera, comme dans *Salut Victor*, d'un personnage délégué par les scénaristes pour nous passer le message: «De nos jours, les enfants qui ne s'occupent pas de leurs vieux parents, c'est un vrai problème» (sic). On verra Radio-Québec et la SOGIC accoucher d'aberrations comme le programme Fictions 16/26 qui, à l'heure du «conensus» et de l'«excellence», nous promet des scénarios écrits par sondage sur des thèmes conformes aux «valeurs actuelles» d'une société de «bénéficiaires» et d'«intervenants». Au fait, si tous les films avaient été tournés ainsi depuis 1895, parlerait-on aujourd'hui de «septième art»?



PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE

Jean-Louis Roux et Jacques Godin dans *Salut Victor* de Anne-Claire Poirier.



Sylvie-Catherine Beauoin et André Melançon dans *Onzième spéciale* de Micheline Lanctôt

CONTRE LA CONVENTION, TOUT CONTRE

Devant cette inflation galopante de standardisation où chacun est sommé de se couler dans le moule pré-formé par les directives des fonctionnaires — mais patience ! bientôt ceux-ci se prendront pour Selznick, ils statueront des cadrages, de la coiffure de l'actrice et du «final-cut» —, on comprend Micheline Lanctôt de renvoyer l'ascenseur de la norme aux «décideurs». L'ahurissant *Onzième spéciale* est rien de moins qu'un sabordage en actes, une parodie rageuse de téléromans façon *Dames de cœur* comme Rock et Belles oreilles n'aurait osé l'imaginer. Rien n'y manque: la crise du couple, les problèmes ordinaires des yuppies désœuvrés (procréer ou pas?), le grotesque délibéré des situations qui mettent en scène une emmerdeuse professionnelle en proie aux affres du cheminement-de-son-vécu, un dialogue d'une balourdise trop inouïe pour ne pas être voulue: «J'ai trente-cinq ans et je n'ai rien fait, bououh! — Vingt ans de ma vie consacrée à la création, ça donne quoi de se battre pour exprimer ce qu'on est?» (textuel). L'hystérie, le narcissisme et l'angoisse de la toile blanche déguisent mal chez l'héroïne, velléitaire plus que médiocrement douée, l'avidité de reconnaissance sociale (décrocher une exposition pour qu'on parle enfin d'elle), qui permet au passage une satire du milieu passablement faisandé des «arts visuels». Bref, on a très vite envie de lui allonger une paire de claques, et lorsqu'à la fin du film elle se fait dire ses quatre vérités par une ex-amie d'école devenue la très snob directrice d'un musée d'art moderne, ce n'est que justice et cela nous venge des tonnes de mièvrerie psychologisante que débitent en tranches hebdomadaires les «soap» du petit écran.

Le plaisir — forcément pervers — que dispense *Onzième spéciale* naît de sa foncière ambiguïté: autant la lecture du scénario au premier degré réjouirait le public de téléromans, autant le filmage, non sans brio, induit constamment une lecture inverse, entre autres par un travail intéressant sur le gros plan. Le moins qu'on puisse écrire de cette farce grinçante, c'est qu'elle tranche sur la grisaille uniforme des téléfilms ordinaires, même si l'entreprise est, par définition, limitée.

Il est en effet permis de préférer une autre manière, moins tonitruante mais au fond plus risquée, de s'approprier une commande et de ruser avec la convention. Je pense au méses-timé *Sonia*, à mon sens le plus beau téléfilm, et de loin, que le Québec ait produit au cours des dernières années. Paule Baillargeon y détournait de l'intérieur un sujet imposé laissant craindre le pire (la maladie d'Alzheimer) pour s'attacher aux liens très forts, amoureux, qui unissaient une fille et sa mère, et faire entendre une note infiniment juste et troublante, ténue et tremblée comme la flamme d'une chandelle. Derrière cette pudeur non feinte, il y avait un vrai regard de cinéaste, comme on aimerait en voir plus souvent à l'œuvre dans les téléfilms d'aujourd'hui. ●

(1) On peut voir le montage de *Lance et compte* comme une réponse à cet appauvrissement. Réponse aussi vaine que des électrochocs qui tenteraient en vain de ranimer un encéphalogramme plat, et qui témoigne d'une idée bien limitée de ce qu'est le rythme. Le rythme n'est pas qu'affaire de vitesse; il est d'abord orchestration des temps forts et des temps morts, non seulement entre les plans mais aussi et surtout à l'intérieur des plans.