

Les séries au Québec Entre téléroman+ et « format », le récit d'un attachement

Pierre Barrette

Numéro 190, mars 2019

La sériephilie : le futur du cinéma ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90766ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrette, P. (2019). Les séries au Québec : entre téléroman+ et « format », le récit d'un attachement. *24 images*, (190), 28–37.

Les séries au Québec

Entre téléroman+ et «format»,
le récit d'un attachement

PAR PIERRE BARRETTE



↑ La famille Plouffe de Roger Lemelin (1953-1959)

↑ Le temps d'une paix de Pierre Gauvreau (1980-1986) → Les pays d'en haut de Gilles Desjardins (2016-)





↑ Aveux de Serge Boucher (2009) → Unité 9 de Danielle Trotter (2012-)

La dernière décennie a vu le paysage de la série télé se transformer radicalement, avec notamment une progression fantastique du nombre d'œuvres proposées aux amateurs, et ce sur une panoplie de plateformes qui ne cesse de s'élargir et de se diversifier. Au milieu de cette improbable mer d'épisodes en provenance d'un peu partout dans le monde – même si, on doit le reconnaître, une majorité provient des États-Unis – la production québécoise peut paraître bien marginale, et elle l'est certainement sur le plan du volume relatif. La petitesse du marché local et les règles de circulation, d'adaptation et d'achat qui prévalent à l'échelle internationale imposent un cadre qui rend peu compétitive la production indigène de séries, eu égard au nombre d'heures produites au total. À cela, on doit ajouter que les joueurs locaux ont dû s'habituer à produire des contenus en disposant de moyens significativement plus restreints que leurs compétiteurs, même les plus immédiats : un épisode de série télé réalisé au Québec coûte autour de 450 000 \$, alors que le Canada anglais y injectera environ 4 fois plus, soit 2 millions, même si au final nos séries sont beaucoup plus vues que celles du ROC (du moins par le public indigène). Et on ne parle pas ici des séries HBO ou Netflix, qui bénéficient pour certaines d'entre elles de budgets hors de ce monde : 100 millions de livres pour les 10 premiers épisodes de *The Crown* (environ 16 millions de dollars canadiens par épisode), 25 millions de dollars pour le seul pilote de la série *Westworld* ! Le contexte actuel de diffusion, qui rend largement accessible ces émissions – tant par voie légale qu'illégale – crée de facto une situation de compétition pour l'attention des spectateurs, lesquels ne sont pas nécessairement conscients du fantastique déséquilibre entre les moyens dont dispose chacun.

Mais cela rend-il la production locale *insignifiante* pour autant ? Je ne le crois pas. Au-delà des discours parfois angéliques sur la légendaire « créativité québécoise » et les truismes qu'on nous sert *ad nauseam* concernant la « débrouillardise » de nos artisans, même la prise en compte la plus réaliste, la moins complaisante de cette production ne peut conduire qu'au constat d'une sorte de petit miracle. Et pour moi, ce miracle ne tient ni à la quantité de séries réalisées localement dans les dix dernières années, non plus qu'à leur qualité moyenne – qui se situe tout de même au niveau de standards internationaux assez élevés – mais à la diversité de ce corpus, et par le fait même à la manière dont celui-ci remplit un ensemble de fonctions et touche un spectre très large de publics, qui en redemandent ! On donne souvent l'exemple des pays nordiques (la Suède et le Danemark, notamment) pour illustrer la réussite de petits marchés (à peu près de la grosseur du Québec) à exporter leurs séries, qui obtiennent une forte visibilité internationale (*Bron*, *Real Humans*, *Beck*, *Borden*, etc) ; ce qu'on ne sait peut-être pas

toujours, par contre, c'est que ces productions sont le produit de systèmes nationaux qui valorisent par-dessus tout la réalisation d'un petit nombre d'œuvres hautement visibles, financées en partie par des producteurs étrangers (souvent des Allemands, particulièrement friands de *Nordic Noir*) et destinées dès leur conception à une forte circulation transnationale. La production de séries au Québec nourrit, quant à elle, un marché essentiellement local, développant une offre qui rejoint des préoccupations surtout vernaculaires ce qui, selon moi, est le signe du degré de maturité culturelle atteint par notre industrie, bien plus que le marqueur de ses insuffisances.

PERSISTANCE ET MATURATION DE LA FORME TÉLÉROMANESQUE

Historiquement, la fiction sérielle, au Québec, a pris la forme du téléroman ; de *La famille Plouffe* dès l'origine de la télévision au *Temps d'une paix* au cœur des années 1980, le genre est devenu dominant et le plus important véhicule identitaire au sein de la programmation télé francophone, au point qu'il constitue vraisemblablement la seule contribution de la télévision locale au répertoire mondial des formes sérielles (à côté du *serial* états-unien, du feuilleton historique en France, des *soaps* américains et anglais ou de la *telenovela* brésilienne, par exemple). Le téléroman, c'est toujours, à un niveau ou à un autre, la fiction du Pays ; c'est le récit vernaculaire par excellence, un réservoir de motifs (lieux, personnages, récits) qui nous « ressemblent » :

Ce qui légitime le téléroman comme catégorie générique, ce sont ses personnages familiers, attachants, qui « content » des histoires au plus grand nombre. Ces histoires, drôles et tristes, sont celles de ces centaines de personnages de tous âges, de tous les coins du Québec, de tous les milieux sociaux, riches et pauvres, bons et méchants qui ont vécu, à des degrés divers, l'histoire d'une époque : celle de l'affranchissement que représentait le changement.¹

Même si plusieurs le considèrent aujourd'hui comme une forme historique et « vieillie », le genre téléromanesque – son esprit, à tout le moins – reste très vivant dans la production contemporaine, et plusieurs parmi les « séries » les plus populaires des dix dernières années s'inscrivent dans son sillage. On pourrait croire que cela est particulièrement vrai d'émissions qui constituent des « reprises » ou des suites de téléromans marquants – par exemple *Les pays d'en haut*, qui reprennent depuis 2016 le motif des *Belles histoires des pays d'en haut* –, mais ce n'est pas le cas en réalité. L'entreprise d'actualisation et de mise au jour du téléroman culte des années 1960 retravaille tellement en profondeur son matériau de référence (préférant revenir à une lecture de l'œuvre source que constitue *Un homme et son péché*, la novella de Claude-Henri Grignon, plutôt que de s'appuyer sur le téléroman des années 1960) que le résultat s'inscrit en bout de ligne dans la veine des « séries de qualité », très cinématographiques ; elle rappelle plutôt *Deadwood*, le western « réaliste » de HBO, que *Lauberge du chien noir* dont le dernier épisode diffusé en 2017 marquait en quelque sorte la fin d'un cycle.

↑ **Les bobos** de Marc Labrèche et Marc Brunet (2012-2013)



→ **La galère** de Renée-Claude Brazeau (2007-2013)



→ **Les beaux malaises** de François Avard et Martin Matte (2014-2017)



J'ai plutôt à l'esprit des émissions – je ne cite que les plus marquantes – comme *Unité 9*, *La galère*, *L'échappée*, *Destinée*, *L'heure bleue*, *Au secours de Béatrice*, *Mémoire vive*, *O'*, *Yamaska* : ces séries, que l'on désigne dans l'industrie comme des téléromans +, constituent encore le cœur vivant de la production contemporaine. Tournant toujours à un titre ou à un autre autour de la famille (famille au premier degré comme dans *O'*, *Nouvelle adresse*, *Mémoire vive* ou famille nouveau genre, « projetée », « reconstituée », « moderne », « dysfonctionnelle » comme dans *La galère* ou dans *L'échappée*), ces fictions dramatiques reprennent pour l'essentiel la formule classique, celle de raconter l'histoire « de ces centaines de personnages de tous âges, de tous les coins du Québec, de tous les milieux sociaux, riches et pauvres, bons et méchants » à laquelle le public s'identifie profondément. Le fait qu'on sorte plus fréquemment les équipes du studio, qu'on y ait abandonné le mode traditionnel de tournage à trois

Le genre téléromanesque – son esprit, à tout le moins – reste très vivant dans la production contemporaine et plusieurs parmi les « séries » les plus populaires des dix dernières années s'inscrivent dans son sillage.

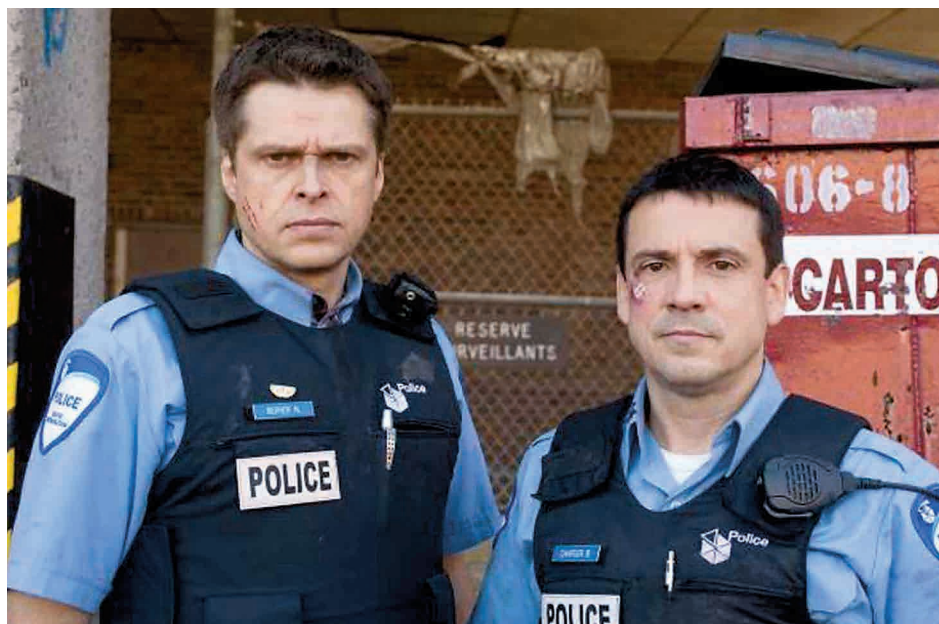
caméras, que les thèmes qu'on y aborde soient parfaitement contemporains ne changent pas grand-chose à l'affaire : c'est le fonds de commerce du téléroman que de porter en lui « l'affranchissement que représente le changement », d'être à la fois ce cliché un peu statique au diapason de l'actualité et le révélateur de l'impermanence profonde des choses. En ce sens, le genre reste le marqueur le plus sûr, il me semble, de ce que le sociologue Éric Macé appelle « le conformisme provisoire » de la télévision ; son immense popularité trouve à s'expliquer là, dans la capacité de la forme téléromanesque à accueillir et à donner du sens au tiraillement entre continuité et changement, entre identité et différence, entre le Même et l'Autre qui aime à s'y jouer.

Une émission comme *Unité 9* illustre parfaitement bien ce phénomène. Forte de cotes d'écoute avoisinant chaque semaine les 2 millions de téléspectateurs, il s'agit d'un succès hors norme, plus spectaculaire encore si on le situe dans le contexte

nord-américain. Le cadre carcéral (la prison pour femmes de Lietteville) où se déroule la plus grande partie de l'action, le climat de violence et de sexualité peu conventionnelle qui y règne, l'extrême tension des relations filiales (une situation d'inceste et plusieurs autres pathologies familiales) qui existent entre certains des personnages à l'avant-plan de l'intrigue constituent en fait des éléments qui peuvent paraître étrangers à l'univers du téléroman traditionnel. Pourtant, un regard le moins attentif à ce microcosme révèle une filiation profonde : là où traditionnellement la « famille nucléaire québécoise » (celle de *La famille Plouffe*, des *Berger* ou du *Clan Beaulieu*) et son extension dans le quartier (sur la *Rue des pignons*, dans *La Petite Patrie*), dans la ville (*Montreal PQ*) ou la Région (le Charlevoix du *Temps d'une paix*, la Gaspésie de *Cormoran*), constituait la « cellule » de référence dans laquelle pouvait se projeter le public du téléroman, *Unité 9* propose plutôt de s'intéresser – à la suite de la fracture de la famille traditionnelle, de sa dissolution sous les coups répétés d'un patriarcat dysfonctionnel – à la reconstitution d'une nouvelle « unité », sous la forme d'une aile pénitentiaire où des femmes « blessées », revenues de tout, tentent tant bien que mal de nouer des liens (amicaux, filiaux, sexuels) entre elles. Cette dichotomie entre le registre brutalement contemporain, souvent extrême des thèmes exploités dans ce scénario très actuel et la forme somme toute assez conventionnelle qui l'accueille (dont un récit qui se construit surtout sur les dialogues et sur les relations psychologiques qui se tissent entre les personnages) permet d'expliquer les réactions de rejet parfois violentes dont ont été l'objet certaines scènes : le public du téléroman, majoritairement féminin et un peu plus âgé, assez traditionnel dans ses choix culturels et attiré devant *Unité 9* par la promesse implicite qu'elle contient d'un monde en partie réenchanté par la nouvelle solidarité féminine a très mal supporté l'agression subie par l'un des personnages favoris de la série, jugée à la fois très attachant et vulnérable. C'est un peu comme si Dexter, tout à coup, débarquait dans la cuisine de Rose-Anna...

DE LA SÉRIE AU FORMAT, PUIS À L'ŒUVRE

À cette production encore fort importante, qui constitue en quelque sorte la pérennité du téléroman à l'ère de la série (et à laquelle il emprunte plusieurs caractéristiques), il faut ajouter maintenant un ensemble d'émissions de fiction qui s'écarte résolument du modèle ayant historiquement prévalu au Québec. Certaines en semblent très proches, mais il s'agit selon moi d'une illusion... On parle souvent de *District 31* comme d'un téléroman (entre autres à cause de son rythme et de son mode de production), mais tant son format (30 minutes quotidiennes, du lundi au jeudi) que son appartenance au genre policier en font une créature un peu étrange, une sorte d'hybride auquel le souffle et l'intelligence scénaristiques de Luc Dionne confèrent une complexité et une profondeur



↑ 19-2 de Réal Bossé et Claude Legault (2011-2015) → Série noire de François Létourneau et Jean-François Rivard (2014-2016)

qui expliquent certainement en partie son incroyable popularité. Les trois propositions extraordinaires de Serge Boucher (*Aveux, Apparences, Feux*), surtout connu pour son travail pour les planches, reprennent en surface les déterminants du genre (la famille, le conflit psychologique, etc.) mais l'écriture singulière, très précise et très théâtrale de l'auteur de Victoriaville subvertit complètement la forme et débouche sur des récits d'une grande force, qui placent invariablement le spectateur en position inconfortable. Moins intéressantes selon moi sont les tentatives, de plus en plus en plus nombreuses dans le contexte de la production nationale d'inscrire les produits d'ici au sein d'un « format », soit qu'il s'agisse d'adapter une émission ayant connu du succès ailleurs (*En thérapie, Les invisibles, Complexe G*, etc.), soit qu'on s'efforce de composer un produit « passe-partout », fortement internationalisé et débarrassé d'aspérités par trop locales (*Blue Moon* en est probablement le meilleur exemple, mais il y a de ça également dans certaines séries de genre comme *Trauma, Ruptures, Toute la vérité, Le Gentleman* ou *L'imposteur* – qui ne sont par ailleurs pas sans qualités), soit encore qu'on profite d'une franchise bien établie pour produire un succès sans trop prendre de risques (*Les Boys, Lance et compte*).

Ultimement, ce sont encore les œuvres les plus difficiles à définir, à caser, à catégoriser, même lorsqu'elles affichent toutes les caractéristiques d'un genre, qui assurent aujourd'hui la véritable pérennité d'une tradition dont le caractère le plus original fut de se développer à cheval sur la littérature (on ne parle pas de téléroman pour rien) et le cinéma, pour devenir ensuite foncièrement *télévisuel*. 19-2, écrit entre autres par Joanne Arseneau (aussi auteure du très beau et très drôle *Faits divers*), Réal Bossé et Claude Legault et réalisé par Podz, réussit le défi de réinventer le *cop show* en lui insufflant une incroyable dose d'humanité et de psychologie, et peut-être mieux encore en le débarrassant de ce machisme ordinaire qu'on croyait à tort faire partie de l'ADN du genre. Dans un autre registre, des séries « comiques » en format de 30 minutes comme *Tout sur moi*, mais aussi *Les bobos, Like-moi* et surtout *Les beaux malaises*, ont sorti la sitcom de ses ornières, fait exploser la forme et prouvé qu'un humour déjanté et réflexif, caractéristique de ce qu'on trouve aujourd'hui sur le Web, pouvait trouver son public à la télé. Mais, vraisemblablement, la palme de la dernière décennie revient à *Série noire*, qui réussit le coup de force somme toute exceptionnel de raconter une histoire forte, drôle, séduisante et actuelle, tout en traçant un portrait féroce de l'industrie télévisuelle, de son obsession des cotes d'écoute et des limites du médium. De la grande télé, qui révèle du même souffle les conditions de sa grandeur.

1. Roger de la Garde (2002), « Le téléroman québécois : une aventure américaine », Actes du colloque interamérique de communication Brésil-Canada, Editora da UNEB, Salvador-Bahia, Coll. "Coloquios Internacionais do INTERCOM", vol. 8, tome 2, p. 13.