

Robert Choquette et le roman feuilleton

Jacques Michon

Numéro 7, août–septembre 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40459ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Michon, J. (1977). Robert Choquette et le roman feuilleton. *Lettres québécoises*, (7), 28–30.

Folies douces

Au théâtre de Marjolaine

Fidèle à sa tradition, Marjolaine nous présente encore cette année une comédie musicale québécoise. À partir d'un livret de Roger Dumas, d'une musique et de chansons de Sylvain Lelièvre, Gaétan Labrèche met en scène un groupe de femmes réunies dans la villa d'une riche «grande dame». Une psychiatre, interprétée d'une façon admirable par Sylvia Gariépy, tentera de résoudre les problèmes de ces pauvres femmes désœuvrées.

Malgré cette suite de propos insignifiants, Labrèche réussit à donner un rythme au spectacle que ni Dumas ni Lelièvre n'avaient mis dans leur création. Nous sommes encore loin d'avoir trouvé notre façon d'écrire ce genre de pièce où les américains excellent.

Domage que tous les efforts déployés pour un tel spectacle passent presque inaperçus à cause de sa structure trop faible.

La clé des songes

Au Théâtre des Ancêtres

Il s'agit plutôt de deux pièces différentes réunies sous le signe du rêve. *Le cheval de Wellie est-il nu-pieds dans ses sabots?* de Rock Carrier et *L'École des Rêves* de Jean-Claude Germain formant le spectacle *La Clé des Songes*. Loïn de nous donner la clé pour entrer dans l'univers

théâtral, ces deux essais nous placent devant des portes lourdes dont les charnières entre les scènes grincent constamment.

Ce «(théâtre on the rocks) de Roch Carrier» — s'agit-il d'une tentative de la farce ou... — met en scène le personnage de Wellie Victor, un chanteur western à la voiture blanche, qui fait de «l'esprit de bottines». L'arrivée de ce dernier à l'hôtel de Bouldesuif et de miss Butterfly nous donne droit à quelques farces plates et à l'exposition de quelques théories superficielles sur la vie.

«Rêver c'est vivre» dit l'un des personnages à ses biens chers frères les spectateurs. Voilà l'essentiel du sermon théâtral. Domage que l'auteur n'ait pas rêvé, la pièce aurait peut-être plus de vie.

L'École des Rêves, une jonglerie de Jean-Claude Germain s'avère plus intéressante, mais trop touffue. Nous retrouvons les deux comédiens ambulants, Épisode Surprenant et Berthelot Petitboire — les acteurs d'*Un pays dont la devise est je m'oublie* — passant d'un village à l'autre pour divertir les gens. Il se trouve toujours un «enfant de la balle» qui désire tenter l'aventure théâtrale, embarquer dans cette galère de rêves et d'illusions.

Pour la première fois, Germain nous parle du monde de Montréal, le voit en rêve ou dans la réalité, nous ne savons pas, la jonglerie s'étire et risque d'ennuyer.

Et peut-être les ancêtres possédaient-ils mieux la clé des songes?

Études littéraires

Robert Choquette et le roman feuilleton

Au moment où Robert Choquette ressuscite les fantômes de la pension Velder dans *Quinze ans plus tard*, les éditions Fides font paraître une volumineuse étude de Renée Legris sur l'oeuvre radiophonique et télévisuelle de cet auteur¹. Ce travail rend compte de l'impressionnante production d'un pionnier «de la littérature québécoise écrite pour les média électroniques»: soit plus de 50,000 pages de manuscrits (feuilletons, téléthéâtres, adaptations et séries radiophoniques, etc.), 90% de la totalité de l'oeuvre. C'est dire l'importance et l'intérêt de l'entreprise qui met au jour une production qui autrement serait restée inaccessible.

Fondateur du feuilleton électronique au Québec, Robert Choquette a été en 1935 le créateur du premier radiroman (*Le curé de village*), il a signé d'innombrables

séries dramatiques qui dans certains cas ont tenu l'affiche pendant plusieurs années (*Métropole*, de 1943 à 1956) et il a été l'initiateur et le maître de toute une génération de producteurs dans ce domaine: Françoise Loranger a fait ses débuts sous sa direction en 1942. L'étude de cette oeuvre qui couvre une quarantaine d'années nous permet en même temps de suivre l'évolution d'un genre qui a pris aujourd'hui l'allure d'une véritable industrie et qui fait la fortune de la télévision québécoise. Renée Legris dresse donc le bilan de cet impressionnant dossier.

Comment ordonner et organiser une pareille masse de textes? quelle méthode adopter? Pour traiter du contenu de l'énorme corpus une approche morphologique ou formelle aurait été tout à fait indiquée, mais l'auteur a



plutôt la démarche, plus répétitive et moins rentable, de l'histoire et de la petite histoire littéraire (voir les nombreuses photos qui rappellent l'album de famille). R. Legris a recensé les publications et les manuscrits de Choquette et on peut lire l'imposant résultat dans la bibliographie de la fin. Ensuite, dans deux longues parties, elle fait l'histoire de l'oeuvre et étudie son contenu social. D'abord dans la partie qu'elle intitule «situation socio-historique des oeuvres», elle donne un résumé de chaque texte et rapporte les réactions de la presse hebdomadaire qui est la seule critique à s'être intéressée à ces produits. À l'occasion elle ajoute quelques anecdotes qui ont entouré leur réalisation; si ces potins allègent un peu le ton de l'inventaire (qui, il faut l'avouer, à cause des nombreuses redites est bien monotone) on n'en voit pas l'utilité. Par exemple pourquoi s'arrêter si longuement (p. 68-72) sur les incidents et les grenouillages qui ont entouré la création de *La Pension Velder*?

On ne met pas en doute l'intérêt et l'importance documentaire de ce travail, mais l'efficacité de la méthode. Sur ce plan la troisième partie est sans doute la plus discutabile et la plus naïve. Intitulée «une fresque de la société québécoise» elle est consacrée à l'étude du contenu social de l'oeuvre de Choquette. Or, au lieu de

rendre compte du social tel qu'il est manifesté symboliquement dans l'oeuvre, le critique lit le texte de Choquette littéralement comme s'il était une description fidèle de la société québécoise. Elle répertorie les lieux, les milieux et les personnages qui y sont représentés ou nommés comme s'ils existaient réellement, sans montrer comment ces éléments s'articulent et sont symbolisés dans le texte. L'oeuvre est traitée à partir de ses référents sociaux qui sont en fait étrangers à sa structure. Le classement ne rend pas compte du caractère symbolique de l'oeuvre qui est plutôt conçue comme une reproduction et une copie de la réalité. Ainsi une plus grande variété de lieux ne renseigne pas tant sur l'oeuvre que sur l'élargissement de la vision de l'auteur:

L'auteur, d'une oeuvre à l'autre, établit une sorte de progression circulaire qui l'amène à englober dans son espace imaginaire, à l'exemple du réel, une plus grande variété de lieux qui rendent compte de l'élargissement de sa vision sur la ville. (p. 142)

Les personnages sont traités et décrits comme s'ils étaient vivants. Le critique fait le portrait des personnages, décrit leur psychologie, leur métier, leur lieu de travail et va jusqu'à donner leur adresse:

C'est ainsi que dans le quartier du parc Lafontaine et ses environs, habitent toujours chez Mme Lafontaine, voisine de l'ancienne pension Velder, quelques pensionnaires dont le célèbre Pierrot Picotte. Alexis Velder s'est installé, à la naissance de son fils Jean, rue Delorimier près de Rachel. À quelques reprises, Mme Velder viendra y habiter, alternant avec des séjours prolongés chez Elise. Dans cette même partie de la ville, un ami de François de Bienville, le juge Guilbault, demeure rue Saint-Hubert près de Marie-Ange. etc... (p. 146)

L'auteur parvient à établir ce bilan en recoupant différents textes écrits à différentes époques, mais pourquoi faire? dans quel but? En procédant de cette façon on arrive à parler du quartier du parc Lafontaine et de ses habitants imaginaires mais non des romans de Choquette ou de la fonction de ce quartier dans le texte où il apparaît. R. Legris entretient le mythe de l'oeuvre reflet et perpétue l'illusion référentielle qui laisse croire que ce qui est représenté c'est la vie (la ville) elle-même. En suivant ce principe, on comprend que la vision du romancier soit déclarée partielle dans la mesure où son oeuvre ne nomme pas tous les lieux et ne décrit pas tous les milieux.

On comprend aussi, si l'on suit le même raisonnement, pourquoi R. Legris ne définit pas clairement le caractère spécifique du feuilleton. En citant P. Pagé, elle se demande pourquoi la critique universitaire a occulté ce type de littérature (p. 13 n. 7). En fait cette question à laquelle elle ne répond pas aurait dû précéder et dominer toute son enquête. En plus d'une description morphologique qui reste à faire, elle aurait pu aisément proposer une définition historique ou sociologique. On sait déjà que le partage entre littérature et paralittérature repose en fait sur une division sociale et idéologique: «on peut penser que certains auteurs d'oeuvres populaires ont été écartés au nom de certains critères d'ordre esthétique ou

idéologique» (Pagé). Pour expliquer ce partage ou cette discrimination il faut rendre compte du mode de production des textes, c'est-à-dire voir à qui ces produits sont destinés et les définir en fonction de leur public. Il y a d'une part le public bourgeois, averti, intellectuel, celui auquel s'adresse Choquette par exemple en publiant *Metropolitan Museum* (1931) ou *Suite marine* (1953), et d'autre part le public moins scolarisé, moins exigeant, la cible et la créature des média électroniques qui regarde *Rue des pignons* et *Quinze ans plus tard*.

Cette division du public recoupe la distinction que l'on établit entre le grand art et l'art dit populaire³. Dès lors on comprend que la critique universitaire ne se soit pas intéressée au feuilleton parce que ce produit ne lui était pas destiné. Si Gérard Tougas lève le nez sur les romans de Choquette c'est parce qu'ils «souffrent, dit-il, d'avoir été conçus pour répondre à la faveur populaire, voir populacière» (cité p. 58). Le mépris du critique universitaire à l'égard du produit populaire indique bien une conscience de classe. Si de son côté René Legris, avec beaucoup de générosité, tente de réhabiliter ce genre méprisé par l'élite, si elle reconnaît aussi l'orientation de cette production faite pour la masse (p. 92), elle ne dépasse pas ce simple constat et ne prolonge pas la réflexion dans ce sens.

Cet effort louable de réhabilitation et de revalorisation, qui tente de placer le feuilleton sur le même pied que la production littéraire officielle, ne cache-t-il pas la fonction réelle du genre: un art moyen qui se définit toujours par rapport au grand art et qui vit d'être un art mineur, une copie et un reflet des grandes oeuvres, comme la petite bourgeoisie, qui le consomme, se définit et vit dans l'admiration et sous la dépendance de la classe qui la domine? L'art moyen copie et applique avec quelques générations de retard les modèles et les thèmes des grandes oeuvres. Le feuilleton de Choquette n'échappe pas à la règle, son modèle c'est le grand roman du XIX^e siècle, Flaubert, Balzac, «la Comédie humaine»; comme le grand romancier réaliste qu'il mime, Choquette prend des notes, fait des enquêtes sur le terrain (voir Zola) à la recherche du petit fait vrai (p. 82).

Robert Choquette a créé une multitude de personnages qui ont animé, par leur dynamisme et l'originalité de leur personnalité imaginaire, cette «comédie humaine» qu'il voulait modelée sur le réel québécois. (p. 199)

Comme l'a montré un sociologue, l'art moyen doit une partie de son charme, pour ses consommateurs, aux références au grand art qu'il contient. Ainsi ce n'est sans doute pas un hasard si la quête de reconnaissance et d'ascension sociales sont des thèmes majeurs des romans de Choquette:

Les conflits entre milieux familiaux tiennent souvent, comme dans La Pension Velder, à un problème de rivalités de classe et au désir de conquête des divers paliers de la pyramide sociale montréalaise. (p. 167)

On pourrait dire ici que le contenu du feuilleton correspond bien à la fonction du genre. Comme Mina Latour,

dans *La Pension Velder* aime fréquenter le grand monde et jouer à la grande bourgeoisie, de même l'art moyen (petit bourgeois) imite, joue à la grande culture et en reproduit les signes. Le lecteur moyen consomme les signes du grand art, c'est-à-dire sa reproduction adaptée, digérée pour la masse. On lui donne la «culture en simili» du *Reader's Digest*, des encyclopédies pour tous et des grandes séries de prestige diffusées par la télévision d'état (*Le grand amour de Balzac*, *La vie de Gauguin*, *L'Odyssée*). Ces entreprises pour faire passer leur produit tablent toujours sur des valeurs sûres et déjà reconnues.

Renée Legris participe d'une certaine façon à cette idéologie dans la mesure où elle tente de hausser le feuilleton (et ses sous-produits romanesques) à la hauteur des oeuvres littéraires consacrées. Je dis ceci non pas parce que ce genre serait inférieur à la «grande littérature», comme le prétend G. Tougas, mais tout simplement parce que le mode de production, la structure et la fonction du feuilleton ne peuvent être assimilés à ceux de la littérature officielle, et qu'il faudrait rendre compte de cette différence. Si l'auteur se débat sans cesse contre le préjugé qui fait du radiroman ou du téléthéâtre un genre mineur ou méprisé, c'est qu'elle n'aborde pas la question de front. On sent chez elle le désir d'effacer la différence au lieu de la souligner, le refus de reconnaître la position précise et stratégique de l'art de masse dans la production culturelle.

Jacques Michon

1. *Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision*. «Archives québécoises de la radio et de la télévision». Fides, 1977, 287 p.
2. Le public dont il s'agit ici ne désigne pas nécessairement des groupes réels mais des entités abstraites qui sont définies par le produit lui-même. Le produit définit son consommateur. On sait que les émissions du canal 10 (Montréal) s'adresse à un spectateur d'un âge mental assez bas, ce qui n'implique pas forcément que le spectateur réel soit aussi débile que le laisse croire le produit qu'il consomme.
3. «Une littérature populaire au sens propre sous l'Institution bourgeoise dominante fait défaut: le peuple lit ses romans qui ne sont pas les siens.» C. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*. Mouton, 1973, p. 41.