

La série québécoise du nouveau millénaire : une *sériété* distinctive

Yves Picard
Cégep André-Laurendeau

Pierre Barrette
Université du Québec à Montréal

Le contexte actuel dans lequel se déploie le renouveau de la série télévisée est exceptionnel à plus d'un égard. D'une part, jamais la production destinée au petit écran n'a atteint un pareil degré de légitimité culturelle, à tel point - comme le fait judicieusement remarquer Jean-Pierre Esquenazi (2010) - qu'il est désormais envisageable de la considérer comme *l'avenir du cinéma*. Par comparaison avec les superproductions hollywoodiennes qui colonisent les salles de cinéma de la planète et qui sont devenues la norme en termes de spectacles audiovisuels, la série télévisée se rapproche davantage désormais d'une certaine idée du 7^{ième} art, celle justement qui anime la cinéphilie depuis au moins un demi-siècle. En effet, des émissions telles *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *Mad Men* ou *Breaking Bad*, ont plus en commun avec le cinéma d'auteur que peuvent en avoir les *blockbusters* proposant à coup de centaines de millions de dollars un théâtre pyrotechnique aussi grandiose qu'infantile. D'autre part, l'accroissement de l'offre de séries de qualité liée au choix de plusieurs chaînes câblées américaines (HBO, FX, AMC, Showtime) d'investir ce secteur de la production, couplée à la multiplication des modes de consommation courante de la télé de stock (direct, bien entendu, mais aussi DVD et VSD), a fortement contribué à générer une masse critique d'amateurs et de fans dont l'activité (connaissance fine des séries, collection, production d'un discours spécialisé, etc.) peut elle-même être entendue comme une forme de *téléphilie*, un phénomène récent sans véritable précédent dans l'histoire du petit écran.

Cela dit, aussi important soit-il dans le paysage audiovisuel contemporain à l'échelle de l'Occident, force est de reconnaître par ailleurs que le phénomène est le plus souvent pensé à partir de références américaines et dans un cadre institutionnel qui exclut peu ou prou la production de séries réalisées ailleurs qu'aux États-Unis d'Amérique, et à plus forte raison dans une autre langue que l'anglais. Nous croyons pour notre part que le renouveau de la série télé ainsi que le gain de légitimité qu'elle connaît depuis le nouveau siècle est loin d'être circonscrit à l'institution télévisuelle américaine ; c'est ce que nous tenterons de démontrer dans le présent article à partir de l'exemple du Québec.



Par la quantité, la production nationale de fictions télévisuelles est au Québec considérable, même dans l'absolu ; proportionnellement, avec un public potentiel d'environ 6,4 millions de téléspectateurs¹, elle s'affiche mondialement comme l'une des plus importantes. Mais l'ampleur du phénomène déborde significativement l'aspect quantitatif ; avec des moyens financiers limités et un système de production (en grande partie publique) qui est loin de profiter des circonstances avantageuses qui prévalent au sud de la frontière canado-américaine, les émissions de fictions québécoises font bonne figure également sur le plan de la qualité et de l'intérêt qu'elles suscitent dans les manifestations internationales consacrées aux séries². De façon peut-être plus importante encore, ce qu'on désigne encore souvent par le vocable générique de *téléroman* constitue un véritable phénomène culturel et social, donc la composante identitaire est essentielle pour qui veut comprendre la place que joue le petit écran dans le paysage social du Québec.

Nous nous proposons dans le présent article de cerner les particularités de la fiction télévisuelle québécoise actuelle. Il s'agira plus spécifiquement de poursuivre deux objectifs. D'une part, nous retracerons succinctement la manière dont s'est développée historiquement une forte tradition fictionnelle à la télévision québécoise en précisant ce qui caractérise le format qui a dominé cette production pendant soixante ans au point de développer un genre national distinct : le *téléromanesque*³. D'autre part, nous étudierons quelques séquences d'une fiction télévisuelle québécoise récente, *19-2*, afin de cerner les traits qui définissent cette production télévisuelle distinctive depuis une décennie, et qui nous amène à avancer le mot nouveau de *sérietélé*⁴, comme l'écho québécois du renouveau actuel de la série télé à l'échelle internationale. De la sorte, nous estimons être en mesure de répondre en conclusion à la

¹ Le Québec compte 8 millions d'habitants, dont 80% sont d'expression française. Or, comme le signale la firme de sondage BBM depuis des décennies, les habitudes des téléspectateurs au Canada sont clivées en deux marchés: le Canada (anglophone) et le Québec (francophone) [<http://www.bbm.ca>].

² Dans le cadre de *Séries Mania*, une fiction télévisuelle du Québec est sélectionnée à chaque année depuis le départ 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-...), d'*Apparences* (Francis Leclerc 2012), d'*Unité 9* (Jean-Philippe Duval et Louis Bolduc 2012-...) et de *Mon meilleur ami* (Francis Leclerc 2013). La constance force l'attention.

³ Nous utilisons le mot mis en relief par Véronique Nguyen-Duy (1995) pour distinguer le genre propre au Québec (le *téléromanesque*) et un de ses régimes esthétiques (le *téléroman*), qui prédomine pendant trente ans.

⁴ Les mots *téléroman* et *téléserie* sont employés au Québec pour désigner des manifestations distinctes de l'*aventure téléromanesque*. Nous les définirons plus loin. Le mot de *sérietélé* est un néologisme que l'un de nous a avancé dans sa thèse de doctorat (Picard 2013), afin de doter la langue nationale de trois mots pour autant de régimes esthétiques.



question qui anime le présent numéro d'*Alternative francophone* : s'agissant de la fiction télévisuelle singulièrement, existe-t-il une production spécifique en *Gaule d'Amérique* et si oui, quel en est l'enjeu?

De la parole nationale à l'image *auteurielle*⁵

Nord-américaine et francophone, la tradition de la série de fiction au Québec remonte au tout début de la télévision canadienne, une époque entièrement dominée - durant une décennie - par un système public financé en partie par l'état fédéral et en partie par la publicité. Méfiants pour des raisons linguistiques et culturelles à l'égard de la production américaine, et sans véritable point d'appui industriel du fait d'une cinématographie quasi inexistante, les premiers dirigeants de la télévision française du Canada, soucieux d'intégrité culturelle, d'originalité et de qualité, se sont naturellement tourné vers les écrivains, avec d'autant plus d'à propos que plusieurs parmi les plus importants représentants de la littérature québécoise d'après-guerre ont déjà adapté certains de leurs romans et pièces pour la radio, en plus de fournir plusieurs œuvres originales. Ainsi, *La Famille Plouffe*, la première fiction télévisuelle québécoise diffusée par Radio-Canada, est signée de la plume de Roger Lemelin, jeune auteur bien en vue dont les personnages sont connus et aimés du public québécois, qui ne tardera pas à faire de cette chronique comico-dramatique le premier grand succès de la télévision québécoise. Avec cette fiction télévisuelle nationale, qui prolonge le *radiroman* éponyme débuté une année plus tôt, le *téléroman* éclot. Quoique le mot donne à penser qu'il s'agit d'un feuilleton, la réalité des épisodes donne à comprendre qu'il s'agit d'une comédie de situation, qui donne lieu, comme le *radiroman* qui le précède en 1952, à une mise en scène visuelle de la parole.⁶ Celle-ci est d'autant plus significative d'un point de vue socioculturel pour les «Canadiens-français de la province de Québec» qu'il donne à entendre leur voix singulière, jusqu'alors inaudible sur les écrans, hormis de rares films qui forment ce qu'il est convenu d'appeler le *cinéma canadien-français* entre 1943 et 1953, et dont les derniers s'achèvent justement avec la mise en ondes de *La famille Plouffe* (1953-1959). De nombreux autres *téléromans* vont suivre, comme l'a bien montré Jean-Pierre Desaulniers (1996) et comme le rappelle récemment Renée Legris (2013). Cela dit, les rares *artefacts* accessibles en DVD nous permettent d'étudier leur présence au cours du XX^e siècle par le biais de deux ou trois objets par

⁵ Cette partie reprend autrement un article que l'un de nous a déjà publié en langue anglaise (Picard 2011). Elle préfigure également la version remaniée de sa thèse de doctorat (Picard 2013), à paraître.

⁶ Pagé parle d'un «art de la parole» (Pagé 2007, p. 389-404).



décennie⁷ ; depuis le nouveau millénaire, c'est un seul *artefact* en DVD par décennie⁸. L'importante production québécoise le long de son aventure et sa raréfaction récente, du moins en ce qui concerne l'accès en DVD, appelle deux questions : comment comprendre celle-là et s'expliquer celle-ci ? La différence entre les deux ordres de préoccupations réside dans la distinction entre *téléromanesque* et *téléroman*.

Considérons le *téléromanesque* pour cerner la spécificité de ce format dans le paysage télévisuel francophone en particulier et international en général. À la différence du *soap opera*, la fiction télévisuelle québécoise est offerte en soirée, hebdomadairement⁹. À la différence de la *series*, elle peut durer trente ou soixante minutes, indistinctement¹⁰. À la différence de la *sitcom*, elle peut être dramatique ou comique, sans souci¹¹. À la différence du *drama*, elle prend la forme de saisons d'une dizaine d'épisodes sérialisés s'étendant sur plusieurs années, depuis longtemps¹². En outre, et de façon sans doute décisive, à la différence des fictions télévisuelles de la plupart des pays, ses scénaristes écrivent leurs textes le plus souvent seuls ou à deux depuis les origines, et ses réalisateurs, signent leurs œuvres, seuls, singulièrement, depuis une décennie. Prolongement du *radioroman*, le *téléromanesque* représente ainsi, on le saisit, non pas le *remake* de la fiction télévisuelle de son imposant voisin, mais, bien au contraire, le format original d'un imaginaire national. Les Québécois sont fous de leur télévision, parce qu'ils peuvent s'y reconnaître à loisir, ce qu'ils ne peuvent faire qu'avec difficultés au cinéma, puisque ce dernier fait partie... du *Domestic Market* des *Majors*. Cela dit, qu'y reconnaissent-ils ? Certes, d'abord leur territoire. Ensuite, des personnages qui pensent et

⁷ 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), *Rue des pignons* (1966-1977) et *Moi et l'autre* (1966-1971). Pour les années soixante-dix : *Quelle famille !* (1969-1974), *Symphorien* (1970-1977) et *Jamais deux sans toi* (1977-1980). Pour les années quatre-vingt : *Terre humaine* (1978-1984) et *Le Temps d'une paix* (1980-1986). Pour les années quatre-vingt-dix : *Chambre en ville* (1989-1996) et *4 et demi...* (1994-2001).

⁸ Pour les années zéro : *Annie et ses hommes* (2002-2009). Pour les années dix : *Yamaska* (2009-...).

⁹ Depuis plus de deux décennies, une exception par année vient confirmer la règle en début de soirée (19h). Il s'agit de la quotidienne sur quatre jours (lundi au jeudi) : *Marilyn* (1991-1993), *Virginie* (1996-2010) et *30 vies* (2011-...).

¹⁰ Comme le note Véronique Nguyen-Duy (1996, p. 21), le format du *téléroman* est jusqu'à 1986 de façon singulière, en dramatique comme en comédie, sauf deux uniques exceptions, celui du trente minutes.

¹¹ « Un romancier et critique parle d'ailleurs de «téléroman de comédie » (Beaulieu 2000, p. 155-157).

¹² Alors que le format des chaînes câblées américaines est d'une dizaine d'épisodes sérialisés depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, notamment depuis *Oz*, le format de la fiction télévisuelle québécoise est celui-là, dès *Lance et compte*, depuis 1986, soit dix ans plus tôt.



vivent le monde comme eux, cela voulant dire également différemment selon les époques et les milieux. Mais, plus encore, ils y entendent leur parole nationale, leur parler singulier, leur oralité.

La langue au Québec, on le sait, se démarque des voisins anglophones du Canada et des États-Unis, mais, il faut en convenir, la parole au Québec se distingue, aussi, des cousins de France. Celle-ci n'est pas qu'affaire d'accent, mais aussi de mots, d'intonations, de syntaxe et de débit. Certains voudront la réduire aux sacres et au franglais, mais c'est occulter, délibérément ou non, une réalité têtue : les Québécois sont passés maîtres en art de la *diglossie* entre l'oral et l'écrit (Gauvin 2007). Un fossé se creuse ainsi au Québec entre la langue officielle et la *méchante langue* (Bouchard 2012), qui, pour être différent selon les époques et les milieux, n'en reste pas moins celui qui existe entre le français de l'école et celui de la maison. La situation des Québécois est ainsi semblable à celles des Brésiliens. Entourés de voisins qui s'expriment dans une autre langue et qui pensent le monde en conformité différemment, et liés à des cousins qui participent au même monde culturel, là la lusophonie, ici la francophonie, les uns et les autres ont développé une télévision aussi riche que singulière, dont la pierre angulaire est l'oralité nationale. Une chercheure (Thomas 2002) avance avec intérêt que la *telenovela* devient un art brésilien avec l'arrivée de la langue parlée populaire, du vernaculaire. Sans doute pour cristalliser l'intérêt de la parole nationale à la télé, les Québécois ont d'ailleurs inventé une expression impropre, mais douée d'une forte sagacité : ils disent *écouter la télé*.

L'aventure *téléromanesque* donne cours le long de son aventure sur plus de soixante ans (1953-...) à trois paradigmes esthétiques, tour à tour dominants au fil des générations qui se succèdent. Le *téléroman* (1953-1986), qui domine pendant les quatre premières décennies, de *La Famille Plouffe* au *Temps d'une paix* (1980-1986), prend la forme de la captation en studio, diffusée en direct ou en différé, à l'aide de plusieurs caméras, de la performance scénique de comédiens, qui interprètent un texte, dont les paramètres reprennent ceux du *radiroman*. Pendant un premier tiers de siècle, le *téléromanesque* prend la forme d'un *art de la parole*, comme le dit Pierre Pagé à propos du *radiroman*, et comme le souligne Renée Legris (2013, p.29) récemment en écrivant : « il faut rappeler que l'écriture *téléromanesque* est définie par l'usage des dialogues entre les personnages ». Ses réalisateurs dirigent d'un côté des acteurs, souvent immobilisés, qui énoncent un dialogue et de l'autre des caméras qui se concentrent sur la parole pour attester son ancrage. L'esthétique en présence, qui n'est pas sans rappeler le « zero degree style » de la *sitcom* (Caldwell 1995), elle aussi enregistrée en studio, comme du *soap opera* (Butler 2010), lui aussi un monde où les « images are constructed to illustrate the words, rather than vice-versa » (p. 53), s'étend sur trente-trois ans, entre autres, parce que le paysage se



réduit alors à deux chaînes généralistes (CBFT-SRC ; CFMT-TVA), qui se partagent le paradigme suivant les deux masques : la première privilégie le *téléroman* dramatique, la seconde, le *téléroman* comique.

L'arrivée d'une troisième chaîne généraliste en 1986 change la donne, favorise l'intervention d'une *deuxième dynastie* (Tremblay et Lacroix 1991) et exacerbe l'irruption d'un nouveau genre. La *téléserie* (1986-2004) prend la forme d'un nouveau paradigme, qui prolonge le précédent, tout en s'en distinguant, comme le mot retenu le laisse saisir : la *téléserie* renouvelle le *téléroman*. Avec la *téléserie*, qui s'étend de *Lance et compte* (1986-1989)¹³ à *Fortier* (2000-2004), le *téléromanesque* quitte les studios pour adopter le mode de production du cinéma narratif classique, que l'on peut aussi nommer à la suite de Jean-Loup Bourget (2005) à propos du cinéma de Hollywood, le cinéma de la *norme*. Sous la direction d'une deuxième génération d'artisans, le *téléromanesque* prend le relief des prises de vue variées qui offrent en alternance à voir de l'action et à entendre de l'émotion. Oscillant entre, d'un côté, l'image alignée sur les standards iconographiques du voisin impérial, ce qui inclut souvent la représentation de la sexualité et de la violence, le héros et le *happy end*, et, de l'autre, le vernaculaire, toujours identitaire, la *téléserie* s'avère une américanisation mitigée du *téléromanesque*, qui répond sans doute à un besoin circonstancié : le village d'irréductibles Québécois se prouve alors qu'il est aussi habile à faire de la fiction télé comme l'Autre. Le nouveau paradigme est vite délaissé, puisqu'il est transitionnel : la *téléserie* favorise le passage du *téléroman* qui l'a précédé vers la *sériété* qui la suivra^{14 15}.

L'irruption de la révolution numérique, l'avènement de l'image de haute définition et l'arrivée du *cinéma-maison* (*home cinéma* en France) facilitent l'accès au sein de l'aventure *téléromanesque* à une troisième génération de réalisateurs et favorise l'essor d'un troisième paradigme esthétique. La *sériété*, comme le nouveau mot que nous avançons le laisse induire, prend la forme d'un renouvellement du *téléromanesque*, qui participe à un paysage plus dynamique que le cinéma de la norme : le développement à l'échelle

¹³ *Lance et compte* cumule à vrai dire neuf saisons, auxquelles s'ajoutent six téléfilms, le tout diffusé sur les trois chaînes généralistes précitées, avec une interruption de quatorze ans. Pour des raisons de lecture, nous retenons la première trilogie: *Lance et compte* (1986), *Lance et compte II* (1988) et *Lance et compte III* (1989).

¹⁴ Une chercheuse américaine (Lotz 2007) définit, non sans convergence avec notre propos, la période, qui suit la *Network Era* et qui précède la *Post-Network Era*, de *Multi-channel Transition Era*.

¹⁵ Les limites de l'article ne permettent pas de préciser que la *téléserie* se déploie elle aussi en deux masques, qui jouent les deux têtes à Papineau de la nation (Godbout 1991) : si la *téléserie* dramatique mime en effet le cinéma commercial américain, la *téléserie* comique lorgne plutôt du côté du cinéma d'auteur français.



internationale d'une série télé *de qualité* (McCabe et Akass 2007), qui contribue à la *légitimation* du média (Newman et Levine 2011)¹⁶. La *sérietélé*, qui débute avec *Les Bougon, c'est aussi ça la vie !* (2004-2006) et *Grande Ourse* (2004), se poursuit depuis, et est le plus souvent sous la responsabilité, soulignons-le, de quelques réalisateurs ou mieux encore sous la supervision d'un seul, met l'accent sur l'expressivité visuelle. À la différence du *téléroman* qui, au premier chef, donne à entendre la parole nationale distinctive, la *sérietélé* donne à apprécier un regard singulier, *auteuriel*. Pour parler comme des chercheurs de renom, à l'encontre du *téléroman* qui offre la *monstration* (Gaudreault [1988] 1999) de l'oralité populaire québécoise par le biais de moyens rudimentaires, la *sérietélé* propose à l'autre extrémité du *spectre esthétique*¹⁷, l'*énonciation* (Metz 1991) d'une subjectivité à l'aide de « constructions réflexives ». Que cela soit par le biais d'images décadrées, d'inserts abstraits, de télescopages temporels, de faux pas délibérés (flous ou *jumps cuts* répétés), de mouvement de caméra indépendants, de ralentis ou encore, d'une façon significative du progrès, de séquence sans paroles, les réalisateurs de troisième type du *téléromanesque* apposent leur signature sur leurs oeuvres. La *sérietélé* est *auteurielle* au sens du cinéma : elle participe à la *télé d'auteur*.

19-2

La *sérietélé 19-2* se présente aux premiers abords comme une série télévisée policière dont l'originalité semble relative. En effet, elle met en scène deux policiers d'un poste, situé dans un quartier populaire de Montréal, qui sont affectés à l'auto-patrouille 19-2, d'où son titre. Pour peu, on dirait qu'il ne s'agit que d'une variation nationale de la *series Adam-12* (NBC 1968-1975). Cela dit, il n'y a qu'à comparer l'affiche de chaque fiction télévisuelle pour s'en dissuader. Pour reprendre la tripartition de Gary R. Edgerton (2007), celle de *Adam-12* (Fig. 1) possède les traits de la *Network Era* : les deux héros regardent la caméra ; celle de *19-2* (Fig. 2) relève plutôt de la *Digital Era* : la caméra offre une vision du monde, comme la zone de netteté limitée l'atteste.

¹⁶ La légitimation de la télévision est un processus d'autant plus complexe selon les deux chercheurs que l'élévation d'une télé liée en effet à la série de qualité s'accompagne parallèlement du dénigrement d'une autre, la télé réalité, entre autres. Nous y revenons en conclusion.

¹⁷ Nous développerons la notion de *spectre esthétique* dans un article à paraître.



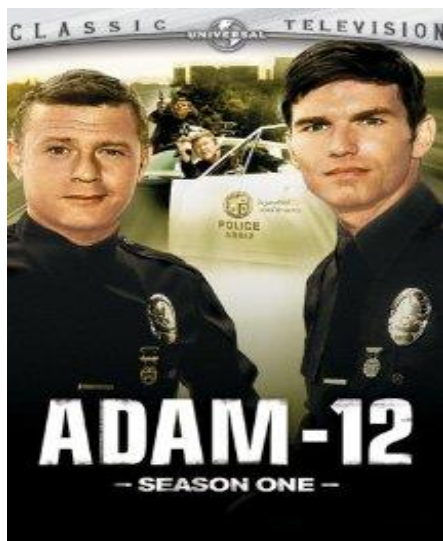


Fig. 1



Fig. 2

De façon plus significative, *19-2* se démarque de la *series* d'antan à laquelle elle fait penser et des séries télévisées policières actuelles auxquelles elle se compare, à notre avis avantageusement, tant par son propos, que par sa mise en scène.

Constatons d'abord que *19-2* s'avère moins une série policière et plus une série sur des policiers. Les deux autopatrouilleurs ne sont pas des enquêteurs sur la piste de tueurs en série comme nombre de fictions télévisuelles actuelles ; ils se mesurent le long de la série aux misères du monde contemporain : à la violence conjugale, aux êtres maltraités, aux itinérants, aux gangs de rue, aux adolescents rebelles ou aux tireurs fous ; ils négocient ce faisant avec les crimes de la vie qui résultent de contextes économiques, sociaux ou culturels aux contours flous.

Convenons ensuite que *19-2* n'est pas une thèse, mais bien une série centrée sur deux individus, qui captive en raison des démons qui les habitent. L'un a déjà dû arrêter son père, parce qu'il avait causé la mort d'un enfant en conduisant ivre au volant ; l'autre n'a pu sauver son partenaire qui a été atteint sous ses yeux d'une balle et qui l'a rendu végétatif. En outre, le premier a été imposé au second. Par conséquent, les deux autopatrouilleurs souvent assis côte à côte dans l'auto, le plus souvent ne se parlent, ni ne se regardent. Ils demeurent hagards, d'autant que les crimes auxquels ils sont confrontés les perturbent. Le couple de chacun ne résistera pas aux secousses du métier. Du coup, *19-2* confine à la tragédie : les deux policiers se retrouvent «aux



premières loges de la détresse humaine» comme dit une scénariste¹⁸ ; ils luttent avec les dieux.

Considérons par la suite que *19-2*, qui demeure le long des deux saisons sous la responsabilité d'un seul réalisateur, Daniel Grou, alias Podz, se démarque par sa cohérence visuelle et son originalité expressive. La *sérielité* participe à la *cinématisation du petit écran* pour parler comme David Buxton (2010). Un éditorialiste d'un quotidien à grand tirage ose même écrire lors de la première saison 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 expressivité qui, dans une posture métadiscursive, n'hésite pas à s'écarter de la norme pour offrir des constructions *autoreflexives* comme disait Christian Metz. *19-2* se présente en effet sous la forme, s'agissant du filmage, de mises au point sélectives et de caméras mobiles, en ce qui a trait au découpage, de contrechamps inattendus et d'inserts furtifs, et, en ce qui concerne le montage, de temporalités télescopées et de moments qui confinent à l'abstraction.

Concevons enfin en guise de réflexion générale que la forme de *19-2* crée deux réseaux de sens. D'une part, les moyens expressifs tissent une forte adéquation entre le fond et la forme : l'âme des deux héros, torturée par un passé obsédant et par un présent opprimant, est exprimée avec sagacité par un flou récurrent présent dans les images et une incertitude créée par le montage. Le malaise existentiel des deux protagonistes suscite ainsi, à raison, un inconfort *télespectatorial*. D'autre part, la mobilité et l'autonomie de la caméra traduisent l'arbitraire de la mise en scène et trahissent la subjectivité de son point de vue. Par voie de conséquences, la réalisation, loin d'être anonyme, comme il est d'usage avec, pourrait-on dire à la suite de Caldwell (1995) et de Butler (2010), le « zero degree style » s'avère aussi originale que personnelle, et procède d'un « second degree style », comme nous l'avons fait valoir ailleurs à propos de *Breaking Bad* (Barrette et Picard 2013). En substance, *19-2* participe à la *télé d'auteur* au sens du cinéma : par son regard *auteuriel*.

Examinons le premier épisode de *19-2* et concentrons l'attention sur deux séquences exemplaires. La séquence qui s'impose à l'esprit est précisément la première de l'épisode. Son importance ne peut être mésestimée : comme le premier paragraphe d'un roman, elle établit le contrat avec le

¹⁸ Dans un entretien (Petrowski 2011), l'une des scénaristes, Danielle Dansereau, exprime ainsi son intérêt pour *19-2* : « J'ai été séduite par ces deux personnages aux premières loges de la détresse humaine, pris pour explorer toutes les dimensions de l'humanité. J'aimais l'énergie des deux comédiens et le fait qu'on n'était plus dans l'univers traditionnel et cliché de la série policière, mais dans quelque chose de plus réel et forcément de plus profond ».



public. Or, si l'argument narratif est simple, - la ronde de deux autopatrouilleurs débouche sur la tentative de meurtre de l'un d'eux dans un entrepôt -, la mise en scène s'avère complexe. D'abord, avant le fait, à l'extérieur, le filmage affirme l'autonomie du point de vue de la mise en scène : dès la première image, la caméra surplombe l'autopatrouille de l'arrière et la suit à la grue (Fig. 3-voir la planche à la page suivante) et donne à voir, de façon inusitée, les deux policiers à partir du siège arrière, au travers d'un grillage, alors que personne ne s'y trouve (Fig. 4). Ensuite, pendant le fait, à l'intérieur, le découpage réaffirme l'autonomie du point de vue de la mise en scène. Après une entrée des deux patrouilleurs dans l'entrepôt, qui donne cours à un dialogue où le vernaculaire domine, et une éruption subite de la violence meurtrière, la logique énonciative prend les rênes : deux plans filmés à l'épaule de près avec une zone de netteté réduite, montés quasi en faux raccord, sont associés à un silence diégétique doublé d'une musique enfantine ; ils prennent la forme d'éclats de visualité à apprécier pour la distanciation qu'ils offrent et l'émotion qu'ils donnent à ressentir (Fig. 5 et 6). Enfin, après le fait, au domicile, le montage confirme l'autonomie du point de vue en mélangeant les temporalités. Il donne à croire que l'action se déroule quelques instants plus tard en montrant le survivant (Fig. 7), donne à apprécier sans avertir un fragment de sa mémoire (Fig. 8), puis donne à saisir qu'elle se déroule bien plus tard, puisque celui-là regarde sa chemise après le passage chez un *nettoyeur* (Fig. 9a et 9b). Par le biais de constructions autoréflexives successives, aussi ingénieuses qu'élégantes, qui s'inscrivent dans une perspective métacritique continue, la mise en scène de *19-2* démontre que la *sérielité* participe au troisième âge d'or de la de la fiction télé. Elle relève bien de ce qu'une chercheure nomme avec intérêt la *méta-télévision* (Tous Rovirosa 2009).

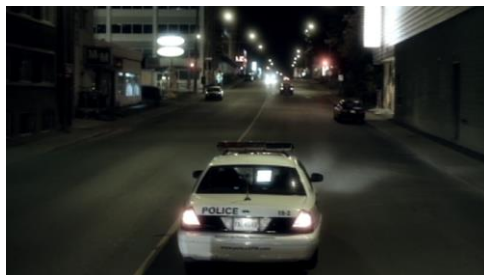


Fig. 3



Fig. 4





Fig. 5

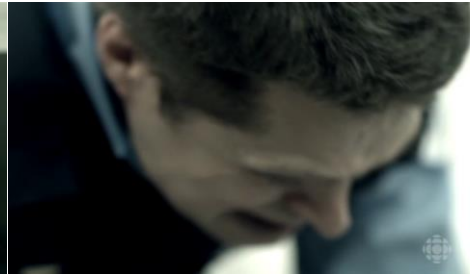


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9a



Fig. 9b

L'autre séquence de 19-2 que nous envisageons est précisément la deuxième de l'épisode. Elle prend la forme d'un long plan-séquence, réalisé à l'épaule, qui s'étend sur trois minutes et se déploie au poste de police, à travers plusieurs pièces. La caméra suit alors le policier survivant de dos à son retour, accompagne des échanges avec des collègues, donne à voir le nouveau coéquipier, emprunte un couloir qu'elle seule utilise et se termine quand la présentation des personnages secondaires est achevée. Ce moment, qui s'avère autant un morceau de bravoure autoréflexif qu'un hommage intertextuel à la scène d'ouverture de *Touch of Evil* (Orson Welles 1957) ou à celle plus récente de *The Player* (Robert Altman 1992), affirme la présence d'une subjectivité, qui orchestre ses interventions avec le souci métacritique d'inscrire le résultat dans l'histoire du grand écran et de le distinguer des fictions habituelles du petit écran. Il souligne ainsi fortement que la réalisation de 19-2 entend participer à la *cinématisation* de la fiction télévisuelle pour paraphraser David Buxton. Pour autant, il ne serait pas pleinement convaincant, s'il était isolé. Or, un autre long



plan-séquence intervient dans le dernier épisode de la première saison de *19-2*. Il clôt l'épisode et boucle la *sériété* avec d'autant plus de cohérence, qu'il intervient au même endroit et donne lieu à une marche dans les mêmes pièces. Il prend la forme d'un mouvement de caméra duratif, réalisé également à l'épaule, où le regard posé sur les personnages secondaires suscite une interrogation répétée : au vrai, quels secrets cachent-ils ? L'effet miroir entre les deux constructions autoréflexives similaires, l'une en ouverture de la série télé et l'autre en fermeture, convainc que *19-2* est conçue dans une perspective métatextuelle¹⁹.

Conclusions

Au terme de ce parcours, que pouvons-nous dire de la spécificité de la fiction télévisuelle québécoise? Au-delà des propriétés formelles, du caractère souvent réflexif, des stratégies énonciatives qui tendent à rapprocher comme nous l'avons vu la *sériété* actuelle d'une esthétique cinématographique, comment expliquer par le cadre proprement communicationnel – ou sémiopragmatique, comme le dirait Roger Odin – qui prévaut ici la nature singulière de cette production? Participant à l'espace francophone par la langue et à l'espace nord-américain par la géographie, l'institution télévisuelle québécoise n'est-elle qu'une construction hybride, un croisement sans caractère véritablement distinctif? Nous ne le croyons pas, et c'est ce que nous allons argumenter pour conclure en évoquant deux des aspects essentiels de cette production qui permettent de mieux comprendre son originalité.

Le premier concerne l'existence – peut-être devrions-nous dire la « survivance » – d'une structure de production et de diffusion mixte (publique et privée) absolument déterminante. Sans grandes surprises, les principales *sériétés* évoquées depuis le début du présent article – *Les Bougon, c'est ça la vie!*, *Grande ourse*, *19-2* – auxquelles il faudrait ajouter des titres comme *Les Invincibles*, *Tout sur moi*, *Aveux*, *Apparences* et la toute récente *Série noire* (et quelques autres) ont toutes été diffusées à la télévision publique (Société

¹⁹ Le premier épisode de la deuxième saison de *19-2* confirme notre lecture. Il donne lieu à un long plan-séquence, réalisé également à l'épaule, d'une durée cette fois de treize minutes, qui montre en temps réel une tuerie dans une école à laquelle les deux autopatrouilleurs notamment sont confrontés. Soulignons que pas moins de trois chroniqueurs du même quotidien *La Presse* (Cassivi 2013, Dumas 2013, Petrowski 2013) ont tour à tour discuté la pertinence de filmer une telle scène en plan-séquence. Les conclusions différentes auxquelles ils arrivent importent moins que la focalisation de leur argumentaire sur les choix expressifs de la réalisation. Qu'une *sériété* suscite un débat éthique sur ses choix esthétiques nous paraît révélateur du changement de paradigmes en présence dans la fiction télévisuelle québécoise contemporaine. Auparavant, les fictions *téléromanesques* suscitaient des réflexions sociologisantes axées sur le contenu; aujourd'hui, la forme divise.



Radio-Canada). Alors qu'aux États-Unis, l'élan fondamental donné au renouveau de la série l'a été par les chaînes câblées (HBO, Showtime, AMC), et qu'en France on tarde à laisser les coudées franches aux créateurs de la télévision – l'industrie cinématographique profitant d'une légitimité largement supérieure à celle du petit écran encore aujourd'hui –, au Québec, c'est indiscutablement le « capital de risque » lié au mandat culturel de la télévision d'état qui permet à des projets originaux et porteurs de suivre leur cours. Les chaînes câblées américaines possèdent deux avantages importants sur les grands réseaux (ABC, CBS, NBC et Fox) quand vient le temps de jouer la carte de l'originalité et de l'audace, des traits fortement associés à la notion de qualité, du moins depuis le tournant des années 2000 : leurs produits ne dépendent pas de l'aval de grandes corporations, moralement frileuses, et ils ne sont pas soumis aux règles de la FCC (*Federal Communication Commission*) qui semble travailler à partir d'une définition très « stricte » de ce qu'on peut ou ne peut pas montrer à l'écran. Cette indépendance – relative, mais bien réelle – des câblodistributeurs américains trouve donc, si on en cherche une sorte d'équivalent au Québec, son pendant du côté de la télévision publique. Et bien que la SRC – au grand dam de ses concurrents commerciaux – soit doublement financée (par des fonds publics *et* par la publicité), la raison n'en est pas qu'économique : comme on l'a vu précédemment, il existe une forte *tradition de la qualité* au secteur des (*téleromans* et *téleséries*) dramatiques de la Société Radio-Canada, une tradition dont l'un des traits marquants est le désir réel, et la capacité, d'exploiter le talent d'où qu'il provienne, le succès d'une œuvre ne se mesurant pas uniquement par les *cotes d'écoute*, comme on dit ici.

Cet attachement historique à une certaine idée de la Culture défendue par la société d'État, que d'aucuns voudraient voir mieux affirmée encore, se double par ailleurs – ce sera notre deuxième et dernier point – d'une *résistance* sur le plan symbolique aux nouvelles formes de télévision qui érodent la part traditionnellement dévolue à la fiction. Il est impossible en effet de réfléchir sérieusement à la place prise aujourd'hui par les fictions télévisuelles dramatiques au sein de la programmation sans évoquer la question de la *téléréalité*, dont les formats se sont multipliés de manière exponentielle depuis 15 ans, souvent au détriment des genres traditionnels. Sur les *networks*, le portrait de la programmation en *prime time* est à ce titre particulièrement révélateur : les *American Idol*, *So you Think you Can Dance*, *Big Brother*, *The Bachelor* et autres *Survivor*, s'ils n'ont pas complètement remplacé les *The Untouchables* et *Mission Impossible* d'hier, occupent aujourd'hui les cases horaires de choix. Pour Leslie Moonves, président de CBS, le succès de la *téléréalité* est même en train de « mettre à mort » le modèle de télévision qui prévaut depuis les années



cinquante aux États-Unis »²⁰, la principale victime de cet « assassinat » étant bien entendu ce qu'on nomme aux USA la *scripted television*, beaucoup plus dispendieuse à produire que la *reality television*.

Pour nous, la *révolution de la qualité* initiée par HBO et poursuivie par ses concurrents, au point où des chercheurs parlent désormais de « révolution créatrice » (Sepinwall 2012, Martin 2013) de la télévision américaine du nouveau millénaire, doit être entendue comme une réponse de l'industrie de la télévision par câble à cette transformation du modèle de production opérée par les chaînes généralistes au détriment de la fiction télévisuelle. Le slogan *It's not TV, it's HBO* ne dit finalement pas autre chose. Même si la situation qui prévaut à la télévision québécoise ne peut être comparée à ces mutations provoquées par la montée en force de la télé-réalité au sud de la frontière canado-étatsunienne, force est de constater l'attrait considérable que celle-là exerce sur les chaînes privées nationales, avec l'introduction dans la programmation aux heures de grande écoute de « formats » tels *Occupation double* (une sorte de *Bachelor* local), *Star Académie*, *La Voix* et autres *Loft Story*. La télévision publique, pour sa part, réagit en développant d'un côté des *télé-réalités* (*Les chefs*, *Un air de famille*) plus près de l'esprit du service public, au sens où la compétition n'exclut pas l'entraide, et d'un autre côté – ce qui semble plus intéressant dans le contexte de notre propos – en faisant subir à des fictions télévisuelles un fléchissement, qui contribue à les rapprocher sur le plan pragmatique des dispositifs de la *télé-réalité*.

S'agissant notamment de brouiller la frontière entre réalité et fiction, plusieurs *sérietelés* récentes proposent en effet une mise en abyme du statut de vedette et un jeu sur l'espace diégétique (par exemple lorsque les comédiens jouent leur propre rôle). On ne peut pas parler de *caméos* au sens strict, car dans ces cas que nous évoquons, c'est toute la logique narrative de l'émission qui se construit sur une confusion des registres, et permet les effets (comiques ou autres) propres au genre. *Tout sur moi*, notamment, a tablé sur cette façon de faire, et il y a fort à parier que la veine n'ira pas en se tarissant. Le gros succès de l'heure à la télévision de la Société Radio-Canada, *Unité 9*, du fait qu'il se déroule dans une prison de femmes peut jouer abondamment avec l'idée de télésurveillance tout naturellement associée au cadre carcéral, recréant ni plus ni moins dans le contexte d'une fiction des conditions de visionnement de la *télé-réalité*, notamment grâce à la mise en place sur le site internet de l'émission d'un dispositif interactif invitant le public à « correspondre » avec les détenues, brouillant de façon saisissante les frontières entre la réalité et la fiction : des

²⁰ DAKSS, Brian (2009) Reality shows changing TV's reality? Accessible à l'adresse : <http://www.cbsnews.com/news/reality-shows-changing-tvs-reality/> [page consultée le 15 janvier 2014].



internauts réels s'adressent à des détenues fictives, qui, à leur tour, leur répondent, on ne sait de quel lieu.

La fiction québécoise *de qualité* trouve ainsi une identité qui n'a plus grand-chose à voir avec le cinéma et rejoint une sorte d'essence propre au médium télévisuel. Car au-delà de la sérialité, qui demeure sa principale composante distinctive, le petit écran se démarque encore du grand écran par l'importante notion de *télégenie* : art de la révélation individuelle, du témoignage, de la confession, la télé recherche selon André Bazin²¹ des personnalités capables de communiquer une authenticité humaine, de produire des effets de transparence, de générer une forme particulière d'intimité avec le téléspectateur. Ce qui apparaît comme une évidence dans le cas des formats qui triomphent depuis quelques années (*reality show* puis *téléralité*) rejoint le registre fictionnel. Car qu'est-ce qui caractérise les émissions ci-haut évoquées sinon cette forme particulière de transparence, et l'impression concomitante que leurs comédiens nous parlent directement, d'une position qui n'est pas celle d'un énonciateur fictif, mais *réel*, étant entendu qu'ils portent leurs vrais noms, se drapent d'une identité construite justement pour entretenir l'illusion de leur statut, s'agitent dans un décor qu'on suppose être le leur ? L'effet produit n'est-il pas exactement celui que Bazin prescrit aux personnalités du petit écran lorsqu'il les enjoint à être « vraies », proches du public, le plus authentique possible dans leur manière de s'adresser au téléspectateur ?

Tout récemment, la principale chaîne privée a semblé vouloir emboîter le pas : en mettant à la barre d'une émission phare de la saison, *Les beaux malaises*, un réalisateur, Francis Leclerc, connu pour son œuvre cinématographique (*Mémoires affectives*) et des séries *de qualité* (dont *Apparences* et *Mon meilleur ami*), TVA insère dans sa programmation une proposition qui s'inscrit résolument dans le registre autofictionnel (avec un personnage central – Martin Matte – jouant son propre rôle), ce qui n'est pas sans rappeler le phénomène évoqué précédemment. La « télévision du vrai monde », comme elle aime s'autodésigner, prend ainsi en quelque sorte le pas sur les chaînes câblées nationales, qu'il s'agisse des thématiques (Séries +) ou des cryptées (Super Écran), qui restent étonnamment conservatrices dans leur choix. De là à conclure, qu'au Québec, contrairement à ce qui prévaut aux États-Unis d'Amérique, où le renouveau en matière de fiction télévisuelle innovante est initié par la chaîne cryptée HBO, de même qu'en France, où, faut-il le souligner, c'est également la principale chaîne cryptée nationale, Canal plus, qui

²¹ André Bazin fut durant les années 1950 un observateur attentif et passionné des premiers balbutiements de la télévision. On pourra lire là-dessus le texte de Gilles Delavaud dans l'ouvrage collectif sous la direction de Jérôme Bourdon et Jean-Michel Frodon (2002) ou la contribution de l'un d'entre-nous (Barrette 2009) à la question.



allume la bougie du renouvellement, c'est la chaîne généraliste publique, la SRC, qui montre la voie et trace le sillon du renouvellement du *téléromanesque*, il n'y a qu'un pas, que nous osons franchir.



Bibliographie

- Barrette, Pierre. 2009. « Bazin, la télévision et nous », *24 images*, n° 143
- Barrette, Pierre et Yves Picard. 2013. « Breaking the Waves ». Dans Pierson, D. (dir.) *Breaking Bad : Critical Essays on the Contexts, Politics, and Style of the Television*. Lanham : Lexington Books.
- Beaulieu, Victor-Lévy. 2000. *Chroniques polissonnes d'un téléphage enragé*. Trois-Pistoles : Éditions des Trois-Pistoles.
- Bouchard, Chantal. 2012. *Méchante langue. La légitimité linguistique du français parlé au Québec*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Bourget, Jean-Loup. 2005. *Hollywood, la norme et la marge*. Paris : Armand Colin.
- Butler, Jeremy. 2010. *Television Style*. Londres & New York : Routledge.
- 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.
- Cassivi, Marc. 2013. « Les choix de 19-2 ». *La Presse*, 29 janvier 2013. Accessible à l'adresse : <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201301/29/01-4616082-les-choix-de-19-2.php> [page consultée le 15 janvier 2014]
- Delavaud, Gilles, 2002. « André Bazin, critique de télévision ». Dans Bourdon, Jérôme et Jean-Michel Frodon (dir.). *L'œil critique. Le journaliste critique de télévision*. Bruxelles : De Boeck.
- Desaulniers, Jean-Pierre. 1996. *De La famille Plouffe à La Petite vie*. Québec : Musée de la civilisation.
- Dumas, Hugo. 2013. « 13 minutes de terreur ». *La Presse*, 16 janvier 2013. Accessible à l'adresse : <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/201301/16/01-4611713-19-2-treize-minutes-de-terreur.php> [page consultée le 15 janvier 2014]
- Edgerton Gary. R. 2007. *The Columbia History of American Television*. New York : Columbia University Press.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2010. *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin.
- Gaudreault, André. [1988] 1999. *Du littéraire au filmique*. Montréal / Paris : Note Bene / Armand Colin.
- Gauvin, Lise. 2007. *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*. Paris : Karthala.
- Godbout, Jacques. 1991. *Les têtes à Papineau*. Montréal : Boréal.
- Legris, Renée. 2013. *Le Téléroman québécois. 1953-2008*. Québec : Septentrion.
- Lotz, Amanda. D. 2007. *The Television Will Be Revolutionized*. New York : New York University Press.



- McCabe, Janet et Kim Akass (dir.). 2007. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres & New York : I.B. Tauris.
- Martin, Brett. 2013. *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution : From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Penguin Press : New York.
- Metz, Christian. 1991. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Newman, Michaël Z. et Elena Levine. 2011. *Legitimizing Television. Média Convergence and Cultural Status*. Londres & New York : Routledge.
- 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.
- Nguyen-Duy, Véronique. 1996. *Évolution des techniques de production et de la stylistique des téléromans*. Québec : Musée de la civilisation.
- Pagé, Pierre. 2007. *Histoire de la radio au Québec. Information, Éducation, Culture*. Montréal : Fides.
- Petrowski, Nathalie. 2013. « 19-2 : un trop long bain de sang ». *La Presse*. 16 janvier 2013. Accessible à l'adresse : <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/nathalie-petrowski/201301/16/01-4611718-19-2-un-trop-long-bain-de-sang.php> [page consultée le 15 janvier 2014]
- Petrowski, Nathalie. 2012. « Les Filles de 19-2 », *La Presse*, 10 décembre 2011. Accessible à l'adresse : <http://www.lapresse.ca/arts/television/201112/09/01-4476398-les-filles-de-19-2.php> [page consultée le 15 janvier 2014]
- 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, M. (dir.) *Previously On Interdisciplinary Studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*. Sevilla: Frame-Bibliotheca de la Facultad de Comunicacion de la Universidad de Sevilla
- Picard, Yves. 2013. « De la télé-oralité à la télé-visualité. Évolution de la fiction télévisuelle québécoise du téléroman à la sériété (1953-2012) ». Thèse de doctorat. Montréal : Université de Montréal.
- Roy, Mario. 2011. « Deux flics, le soir », *La Presse*, 3 mars 2011. Accessible à l'adresse : <http://www.lapresse.ca/debats/editoriaux/mario-roy/201103/02/01-4375496-deux-flics-le-soir.php> [page consultée le 15 janvier 2014]
- Sepinwall, Alan. 2012. *The Revolution Was Televised. The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*. New York : Touchstone Book.
- Thomas, Erika. 2003. *Les telenovelas entre fiction et réalité*. Paris : L'Harmattan.
- Tous Rovirosa, Anna. 2009. « Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses ». *Comunicar*, vol. XVII, n° 33



Tremblay, Gaëtan et Jean-Guy Lacroix. 1991. *Télévision. Deuxième dynastie*.
Québec : Presses de l'Université du Québec.

