Zeitschrift: Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire
Herausgeber: [s.n.]
Band: 11 (2004)
Heft: 2

Artikel: Fiction sérielle et conscience historique dans le Québec d'aujourd'hui
Autor: Demers, Frédéric
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-26392

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

FICTION SERIELLE ET CONSCIENCE HISTORIQUE DANS LE QUEBEC D'AUJOURD'HUI

FREDERIC DEMERS

La conscience historique, entendue comme éveil au temps qui passe et au changement social qui survient dans son sillage, se nourrit de plusieurs influences concurrentes et simultanées. En proposant des représentations du passé dans leurs cadres respectifs, l'école, la télévision, la littérature, le cinéma et la famille, par exemple, participent tous à son constant renouvellement. Les individus et les groupements référentiels d'appartenance, pour reprendre une formule du sociologue Fernand Dumont,[1] modulent donc leur conscience historique en transformant sans cesse le tohu-bohu de représentations qui leur sont offertes pêle-mêle en un ensemble cohérent, ordonné et hiérarchisé.

Départager ce qui relève de l'une ou l'autre de ces influences, dans ce foisonnement d'images, de topiques, d'archétypes, de sensibilités, de mémoires et de symboles liés au passé qui sont proposés au sujet conscient, n'est pas chose facile. Il y a 100 ans, la diffusion de connaissances sur le passé ne bénéficiait pas d'autant de canaux qu'aujourd'hui tandis qu'une grande partie de la population avait peu ou pas du tout accès à ces derniers. Cette conjonction de circonstances peut raisonnablement donner à penser que l'histoire enseignée à l'école élémentaire était pour beaucoup dans la structuration de la conscience historique des sujets au sein de la société. Postuler la même chose, de nos jours, paraît infiniment plus discutable, non sans raison. Sur le marché contemporain de l'histoire, la savante comme la populaire, les acheteurs ont davantage le temps et les moyens qu'autrefois de «consommer du passé», tandis que l'offre, presque surabondante, se voit sans cesse alimentée et parfois même, dans le cas du cinéma notamment, soutenue par un puissant appareil publicitaire.

De tous les modes de production de représentations du passé qui cohabitent dans nos sociétés contemporaines, la télévision est peut-être le plus méconnu. Depuis son implantation dans le monde occidental, elle souffre en effet d'une sorte de déficit de légitimité aux yeux d'une partie des intellectuels qui la perçoivent tel un agent de dégénérescence culturelle et morale.[2] On ne lui reconnaît aucun chef d'œuvre, aucun classique, aucun monstre sacré, contrairement par exemple au cinéma, au théâtre ou à la littérature. Parce qu'elle compose un mode de divertissement jugé insignifiant ou même dangereux plus

souvent qu'édifiant par les intellectuels, la télévision n'a jamais reçu de ceux-ci l'attention que son grand pouvoir d'attraction et sa place centrale dans le quotidien des gens auraient sans doute dû lui valoir. Les historiens en particulier l'ont jusqu'ici à peu près complètement négligée à titre de pédagogue du passé, elle qui pourtant ne s'est jamais privée de puiser dans le matériau brut de ce dernier pour le besoin de ses émissions.[3]

La question du rapport entre la télévision et la transmission du passé retiendra notre attention au fil des prochaines pages. Plus précisément, nous allons nous pencher sur le cas de la fiction sérielle à vocation ou prétention historique dans le Québec d'aujourd'hui. Notre concept de fiction sérielle regroupe toutes les émissions de fiction à périodicité fixe qui impliquent une forme de continuité d'une semaine à l'autre, et ce indépendamment du nombre de semaines et de saisons de diffusion, du ton général de l'œuvre ou de la multiplicité des intrigues. Deux catégories principales de fiction sérielle dominent à la télévision francophone québécoise, à savoir le *téléroman* et la *télésérie*. Celle des téléromans comprend des fictions sérielles dans lesquelles le grand récit se décompose en une multiplicité de plus petites intrigues organisées autour de personnages d'importance à peu près semblable. Ces personnages sont généralement confrontés aux petites joies et peines de l'existence quotidienne, c'est-à-dire, souvent, à peu de choses, à rien d'exceptionnel. Enfin, l'essentiel du récit se déploie dans les espaces du quotidien. Ses lieux de prédilection sont la maison, le lieu de travail et occasionnellement un établissement commercial quelconque servant en quelque sorte d'extension de la résidence ou du bureau. La catégorie des téléséries regroupe plutôt ces fictions sérielles qui focalisent davantage sur la mise en situation de personnages. La hiérarchie entre ces derniers y est plus visible: il s'en trouve toujours un, le héros, qui domine tous les autres et occupe l'espace central dans la narration. Le temps diégétique se veut flexible et il arrive qu'une œuvre se permette des bonds de plusieurs années dans le temps en passant d'un épisode à l'autre. La vie quotidienne et ses banalités sont invariablement refoulées à l'arrière-plan au profit de «ruptures dramatiques» qui infléchissent brusquement le récit dans un sens différent ou la vie du héros dans une direction nouvelle. Au contraire du téléroman dont la lente progression narrative permet au fidèle de manquer un épisode sans accumuler un retard qui compromette sa compréhension de l'évolution des intrigues, la télésérie offre avec réticence le luxe de l'infidélité occasionnelle. Les personnages s'y meuvent dans des espaces moins cloisonnés et les scènes d'extérieur, fussent-elles simplement destinées à servir d'enchaînement, sont monnaie courante. Enfin, au contraire du téléroman dont la narration peut s'étirer sur des années, la télésérie québécoise ne compte habituellement pas plus de 13 épisodes. Les téléromans et les téléséries sont

les seules catégories de fiction sérielle à situer régulièrement leur action dans le passé.

L'analyse d'une telle source n'est pas sans intérêt. D'une part, ce type de narration y est presque aussi ancien que la télévision elle-même; d'autre part, il existe au Québec une véritable tradition de fiction sérielle à connotation historique. Le tout premier téléroman, *La Famille Plouffe,* fut en effet mis en ondes dès 1953, soit un an à peine après la naissance de la télévision canadienne, tandis que *Le Survenant,* l'année suivante, inaugura la pratique qui consiste à situer dans le passé les intrigues de fiction sérielle. La première partie de notre article s'attardera sur le cas particulier de la télésérie historique à grand succès *Les Filles de Caleb,* diffusée au tournant des années 1990. La seconde, sans abandonner cette télésérie, tentera néanmoins de poser un regard plus général sur la question des rapports entre fiction sérielle et conscience historique.

«LES FILLES DE CALEB»: UNE IMAGE D'AUTHENTICITE HISTORIQUE ET NATIONALE

Diffusée sur les ondes de la Société Radio-Canada[4] du 18 octobre 1990 au 28 février 1991, à raison d'un épisode par semaine, *Les Filles de Caleb* a connu un succès sans précédent dans l'histoire de la télévision québécoise. Son triomphe tant populaire que critique en a immédiatement fait une œuvre majeure au sein du répertoire local de dramatiques.

La télésérie se déroule pour l'essentiel dans les villages de Saint-Tite et Saint-Stanislas, au cœur de la campagne canadienne-française, entre 1892 et 1917. Sommairement, elle raconte l'histoire des amours passionnées, mais combien difficiles, entre Emilie Bordeleau, la jeune institutrice fière et rebelle, et Ovila Pronovost, un béotien épris de nature sauvage et de liberté à qui elle fait la classe et avec lequel elle finira par convoler en justes noces. Le mauvais sort semble toutefois vouloir s'acharner sur Emilie dès après son mariage alors qu'une pluie de malheurs s'abat sur elle et détruit petit à petit ses illusions et ses espoirs de bonheur. Ovila multiplie les absences prolongées, sombre dans l'alcool et laisse sa famille sans le sou plus souvent qu'à son tour. L'ultime tentative du couple pour se refaire une vie plus stable en ville, à Shawinigan, échoue piteusement. La télésérie se termine quand Emilie, de guerre lasse, chasse Ovila et retourne vivre à Saint-Tite avec ses neuf enfants.

Le succès des *Filles de Caleb* peut d'abord se mesurer à l'aide de données comptables. En moyenne, 3,32 millions de fidèles téléspectateurs ont regardé la télésérie chaque semaine pendant près de cinq mois entiers. Le sommet de

l'engouement a été atteint le 31 janvier, au soir du 16e épisode, quand un peu plus de 3,66 millions de personnes – représentant 90% de l'auditoire total ce soir-là[5] – se sont massées devant leur petit écran pour suivre l'émission. Chacune de son côté, cette cote d'écoute particulière et la cote hebdomadaire moyenne constituaient à l'époque des records absolus au Québec.[6]

Mesure objective de performance au sein d'un marché, la cote d'écoute laisse toutefois dans l'ombre des pans entiers de l'histoire d'une émission. Elle ne dit rien, par exemple, de l'investissement psychologique ou émotionnel auquel procède le public. Or, ce que de froides statistiques ne parviennent pas à nous apprendre, des faits prenant souvent la forme d'anecdotes peuvent, eux, nous le révéler.

Durant sa diffusion, la télésérie a acquis un capital symbolique enviable en rapport avec la problématique de l'énonciation et de la représentation de soi. Une impression diffuse de très forte authenticité s'en dégageait. Pour beaucoup de gens, à en juger par la nature des commentaires que nous avons pu recueillir dans la presse ou sur Internet, elle levait le voile sur quelque chose de vrai, quelque chose qui allait au-delà de la fiction ou qui la transcendait. L'authenticité perçue était à la fois historique («ça se passait vraiment comme ça dans l'ancien temps») et nationale («c'est vraiment nous, notre âme, l'être collectif franco-québécois[7] qu'on voit à l'écran»).

Le récit des *Filles de Caleb,* fictif quoique vaguement inspiré de faits réels,[8] mettait en images plusieurs aspects de la vie d'autrefois que des générations d'historiens du Québec et du Canada français ont fait connaître: les familles nombreuses vivant sur la ferme, l'insalubrité des villes, les conditions de travail miséreuses des ouvriers d'usine non syndiqués, les petites écoles de rang réunissant des élèves d'âges variés, les promenades en calèche, les paysages boisés s'étendant à l'infini, etc. Le récit fictif se vit enrober d'assez de véracité et de réalisme pour qu'un public peu ferré en histoire du Québec y retrouvât une matière connue, fût-ce de manière confuse, et sentît sa mémoire sollicitée. Minutieuse, professionnelle, remarquable à tous points de vue, la reconstitution de l'environnement matériel de la société rurale canadienne-française du début du 20e siècle ajoutait à son tour à l'impression d'authenticité historique.

Pour qualifier l'ajout de détails vraisemblables à une fiction dans le but de la rendre crédible, les sémioticiens parlent volontiers d'un effet de réel. Avec suffisamment de ces éléments, une fiction historique bien menée devrait réussir à convaincre qu'elle est le vrai. Le diable, après tout, n'est-il pas toujours dans les détails? Dans le cas des *Filles de Caleb,* le sentiment d'authenticité historique ne manquait pas de fondement et des journalistes n'hésitèrent d'ailleurs pas à l'accréditer: «Je pensais à ma marraine Blandine [et] à ma mère qui

ont enseigné elles aussi en Mauricie dans un village pas loin de Saint-Tite et Saint-Stanislas», écrivit par exemple une chroniqueuse au lendemain d'un visionnement promotionnel offert à la presse.[9] Un autre journaliste, à la même occasion, laboura un sillon identique en soulignant que tel personnage «nous rappelle qu'il y avait des pères de famille très présents auprès de leurs enfants, dans les années 1890».[10]

Du point de vue de l'authenticité nationale, par contre, ce que suscita *Les Filles de Caleb* appartient à une tout autre dimension. La grande qualité de l'œuvre dans ce contexte n'était pas didactique, mais identitaire. C'est qu'en plus de présenter aux téléspectateurs les anciens modes de vie, la télésérie leur permettait aussi et surtout – cela, beaucoup l'ont affirmé sans détours – de regarder ce que «nous» sommes, «nous» les Québécois d'héritage canadien-français. Suivre fidèlement cette émission, dans cet esprit, c'était se donner les outils pour se comprendre un peu mieux, individuellement et collectivement.

Plusieurs témoignages vont dans ce sens. «J'ai reçu des lettres de femmes me disant qu'elles plantaient leurs enfants devant le petit écran pour qu'ils ne ratent pas l'émission, raconta par exemple la chroniqueuse de télévision du quotidien montréalais *La Presse*. D'autres leur accordaient une permission spéciale de rester debout [...], car elles voulaient que leurs enfants puissent voir ce téléroman *[sic]* qui relate ‹notre› histoire.»[11] En mars 1991, dans une sorte de post-mortem publié dans un magasine populaire, un journaliste vanta la qualité exceptionnelle d'une œuvre «servi[e] dans un cadre authentiquement québécois»,[12] supérieure à tout ce qui s'était fait jusqu'ici en matière de télévision en raison de «ce reflet presque parfait de nous-mêmes qu'elle nous renvoyait, chaque semaine, inlassablement, indomptablement, comme le reflux de la mer sur le rocher Percé».[13] Cette œuvre, c'était tellement «nous» qu'au temps de la diffusion de la télésérie, s'il faut en croire ce même journaliste, des gens seraient allés jusqu'à soutenir sur des tribunes téléphoniques à la radio que «tout bon Québécois fier de sa langue et de son pays [le Québec, de toute évidence] devait se faire une obligation morale de regarder *Les Filles de Caleb*».[14] Enfin, une admiratrice du comédien personnifiant Ovila Pronovost soutint pour sa part, sur son site Web, que le réalisateur «nous a fait le plus beau cadeau qu'on puisse faire à un peuple [avec cette télésérie]. Un portrait en héritage. Tout y est. C'est un miroir parfait. Ça donne le vertige. C'est tellement nous. Cette terre est combien nôtre. On la sent. [...] Ce passé m'appartient et ne m'apparaît pas si éloigné.»[15]

LA FICTION SERIELLE ET LE DON DE «FAIRE SENTIR»

Trois traits caractéristiques du recours au passé dans la fiction sérielle produite au Québec se remarquent d'emblée: a) l'ancienneté, b) la permanence et c) la variété des époques retenues. Au sujet du premier de ces traits, nous rappellerons simplement que la fiction sérielle historique, inaugurée dès 1954, est presque aussi ancienne que la télévision elle-même. La permanence se constate par le fait que chaque année ou presque, depuis, la télévision québécoise a présenté au moins une œuvre de fiction sérielle située dans le passé.[16] Enfin, à l'exception du régime anglais, c'est-à-dire le siècle allant de la cession par la France du Canada à la Grande-Bretagne jusqu'à la création de l'Etat fédéral canadien (1763–1867), toutes les époques ont été abordées: la Nouvelle-France des 17e *(D'Iberville)* et 18e siècles *(Les Forges du Saint-Maurice),* le mouvement de colonisation du territoire à fin du 19e siècle *(Les Belles Histoires des pays d'en haut),* les premières années du 20e siècle *(Le Survenant),* l'entre-deux-guerres *(Le Temps d'une paix),* la Seconde Guerre mondiale *(Montréal, ville ouverte)* ainsi que les années 1950 *(Les Bâtisseurs d'eau)* et 1960 *(Simonne et Chartrand).*[17]

Rien de cela n'a permis à la fiction sérielle de trouver grâce aux yeux des historiens. Le manque d'intérêt de ces derniers s'explique plus facilement qu'il ne se justifie. 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 toujours accordée aux sources écrites et leur nette préférence pour les faits inscrits dans la longue durée constituent deux motifs additionnels à l'origine 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 50 dernières années, jumelé à leur ignorance volontaire et systématique de possibles influences sur la conscience historique induites par la fiction sérielle, est franchement désolant. A vrai dire, ce refus et cette ignorance sont d'autant plus regrettables que la télévision agit souvent en concurrente directe des producteurs d'histoire savante. Isabelle Veyrat-Masson a récemment plaidé la nécessité de mieux comprendre la télévision en tant que «producteur d'histoire».[18] On ne répétera jamais assez à quel point elle a raison.

La manière dont les téléspectateurs québécois ont reçu *Les Filles de Caleb* soulève certaines questions dans cette veine. Au-delà du discours au sujet de l'authenticité historique et nationale dont la télésérie était censément porteuse, des gestes concrets ont été posés qui témoignent de ce que l'univers fictif de l'œuvre était clairement réel pour plusieurs de ses inconditionnels. Quelques exemples l'illustreront.

Premièrement, dès janvier 1991, la municipalité de Saint-Stanislas baptisa sa bibliothèque publique du nom d'Emilie-Bordeleau.[19] Dans la mesure où une femme originaire de Saint-Stanislas appelée Emilie Bordeleau a réellement existé, la décision de nommer la bibliothèque en son honneur, c'est-à-dire de faire d'elle, en quelque sorte, une dignitaire posthume, nous force à nous demander à qui au juste s'adressait cet hommage: à la personne ou au personnage? A-t-on amalgamé sans s'en rendre compte le réel et la fiction? Deuxièmement, plusieurs voyages de groupe se sont organisés pour permettre aux gens de se rendre sur les lieux associés aux Bordeleau et aux Pronovost qui ont inspiré *Les Filles de Caleb.* A l'été 1991, un journaliste du quotidien *La Presse* qui avait accompagné un de ces groupes au cimetière de Saint-Stanislas rapportait que des fleurs étaient déposées en permanence sur la tombe d'Emilie Bordeleau, cette «ancienne maîtresse d'école encore anonyme au moment de mourir d'un cancer», comme il le rappelait si pertinemment.[20] Or, précisait-il, les employés du cimetière n'y étaient pour rien; c'étaient des Québécois de passage, prenant une fois de plus la personne pour le personnage, qui se chargeaient de garnir à leurs frais la tombe. Enfin, l'année suivante, les journaux nous apprirent cette fois que des touristes en excursion sur des terres qui avaient autrefois appartenu au père d'Ovila Pronovost allèrent jusqu'à recueillir, pour emporter, un peu d'eau du lac ou un peu de terre de ses berges.[21] De toute évidence, il s'agissait pour eux de ramasser un copeau d'histoire, un fragment de passé, quelque chose d'authentiquement «vrai» et qui sache les relier à un passé choisi.

Selon ce que nous pouvons déduire de ces anecdotes, pour tous ces gens, la véritable Emilie Bordeleau résultait de la fusion de trois Emilie, l'humaine, la romanesque et la télévisuelle. D'un côté, les archives et les survivants parmi ses enfants et petits-enfants servaient à confirmer qu'elle avait bel et bien existé, dans quels endroits elle avait vécu et à quelle époque; de l'autre, le roman et la télésérie lui avaient donné une âme et des émotions, puis un visage et une voix. Nous nous demandions plus haut à qui ces gens rendaient réellement hommage. La réponse est sans doute: à *leur* Emilie, celle qu'ils s'étaient inventé, celle à laquelle ils croyaient, donc celle qui était vraie pour eux. Tout cela résultait d'une profusion de détails réalistes que les esprits avaient enregistrés et sur la base desquels ils avaient accrédité le tableau d'ensemble. C'était l'effet de réel dans toute son efficacité. A moins qu'il ne s'agît de quelque diablerie?

Producteur d'histoire, a dit Isabelle Veyrat-Masson au sujet de la télévision. Pédagogue sans supervision plus souvent qu'à son tour, pourrions-nous aussi dire si l'envie nous prenait de polémiquer. C'est ce rôle qui nous intéresse.

S'appuyant sur la pensée de Krzysztof Pomian, Veyrat-Masson a rappelé que

l'histoire savante, depuis assez longtemps, s'est montrée bien plus préoccupée par le «faire savoir» et le «faire comprendre» que par le «faire sentir». Les historiens professionnels en vinrent en effet à juger suspecte cette dernière disposition, laquelle leur paraissait associée de trop près à la manière de faire de l'histoire que préconisait un Jules Michelet, par exemple.[22] L'histoire, discipline rigoureuse (scientifique, disent même certains) et tendant à l'objectivité, ne devait pas s'encombrer d'émotions.

Or, alors même que l'histoire savante fit profession de garder le «faire sentir» à bonne distance, la fiction sérielle, de son côté, ne demanda pas mieux que de s'en emparer. Il faut bien dire qu'à première vue, cette dernière semble posséder certaines particularités requises pour ce faire: l'image vit en effet «une relation profonde» avec l'émotion, alors que celle-ci se voit «soupçonnée de provoquer la persuasion et l'identification», et parfois même «la dépendance et l'aliénation».[23]

Ce n'est pas tout. La fiction sérielle, pour exister, a recours à la narration, un mode d'intelligence du monde, d'injection de sens aux faits et de transmission du passé qui, jusqu'à preuve du contraire, reste indépassable pour l'humain. De plus, elle sait montrer avec vraisemblance ce qui hier a été, mais aujourd'hui n'est plus. Un tel talent n'appartient pas au registre anecdotique, tant s'en faut: après tout, ne dit-on pas que voir, c'est croire? Considérons seulement, dans cet esprit, que le roman des *Filles de Caleb,* bien qu'il se fût vendu à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires entre le moment de sa sortie et la diffusion de la télésérie cinq ans plus tard (ce qui, dans un marché de la taille du Québec, était tout sauf banal), n'avait pourtant pas suscité l'ombre de l'investissement émotionnel et psychologique auquel la télésérie a donné naissance.[24]

Enfin, nous agréons également l'idée voulant que «la fiction, en proposant des images qui peuvent se transformer en images mentales parfois durables, [ait] une tendance naturelle à fabriquer du stéréotype»,[25] c'est-à-dire à caractériser sommairement des situations complexes.

Approcher une question par le biais d'une étude de cas, c'est forcément risquer un peu de prendre la partie pour le tout et, ce faisant, perdre de vue le tableau d'ensemble. Aussi faut-il demeurer conscient que rien de ce que nous avons fait valoir ici ne prouve quoi que ce soit de définitif. Cela permet néanmoins d'attirer l'attention sur certaines manifestations d'adhésion et d'accréditation populaires en rapport avec l'usage du passé par une émission de télévision.

CONCLUSION

Devant la difficulté manifeste d'isoler la télévision en général et la fiction sérielle en particulier parmi toutes les sources, réelles ou présumées, qui sont au travail sur la conscience historique, il serait bien ardu, à ce stade-ci des connaissances tout au moins, de déterminer avec précision si l'une et l'autre jouent un rôle dans ce processus complexe et, le cas échéant, jusqu'à quel point elles le font.

A l'étape où nous en sommes dans nos recherches, il nous appert que la télésérie *Les Filles de Caleb* n'a pas créé de toutes pièces des représentations du passé. Par contre, elle a très bien pu consolider des images mentales déjà présentes, quoique de manière confuse peut-être, dans les consciences. Nous retrouvons en effet dans le matériau brut de la diégèse un échantillon quantitativement important des topiques structurant l'imaginaire des Québécois d'héritage canadien-français: la tension perpétuelle entre tradition et modernité, le désir et la méfiance simultanées envers le même et l'autre ou l'ici et l'ailleurs, la grosse famille harmonieuse et solidaire, la saine ruralité et la ville aliénante, la figure du gagnant et celle de l'Anglais antagoniste, l'amour de la langue française, la valorisation de la force physique, le catholicisme autrefois envahissant, la quête de la liberté, le nomadisme et l'Indien dégénéré, la misère matérielle, l'empêchement et les refondations avortées, et enfin la projection dans le temps spiralé du recommencement (entendu à la manière de Mircea Eliade). Tantôt complémentaires, tantôt contradictoires, ces multiples topiques se conjuguent pour composer une palette riche en représentations du passé que le scénario des *Filles de Caleb* met à profit dans sa recherche pour inscrire ses foyers d'intrigue dans un cadre d'authenticité.[26]

La réception populaire des *Filles de Caleb,* dans certaines des formes qu'elle a prise tout au moins, nous semble aussi accréditer l'hypothèse voulant que l'influence de la fiction sérielle, si tant est qu'elle existe, va dans le sens d'un renforcement des structures existantes de la conscience historique, plutôt que dans celui de leur renversement. Les stéréotypes que véhicule toute télésérie, ou encore les personnages du passé auxquels elle donne vie en leur octroyant un visage et une voix, ne connaîtront jamais que le sort que le public est prêt à leur consentir. Si Emilie Bordeleau et l'ensemble de l'univers des *Filles de Caleb* ont su rejoindre à ce point le public, s'ils ont su le convaincre de partir en pèlerinage au cimetière, n'est-ce pas d'abord et avant tout parce que ce qu'ils avaient à offrir correspondait à ses attentes intimes envers les représentations de son passé?

Notes

1 Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise,* Montréal 1993.
2 Pour un échantillon de ce discours alarmiste, on consultera notamment Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death,* New York 1985 et Michel Lemieux, *L'Affreuse Télévision,* Montréal 1990.
3 Frédéric Demers, «Sur l'historiographie de la télévision au Québec et le pesant récit de la Révolution tranquille», *Mens: revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française* 3/2 (2003), 233–267; Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps: l'histoire au petit écran,* Paris 2000.
4 La Société Radio-Canada est l'institution fédérale de radiodiffusion et de télédiffusion. Le gouvernement du Canada l'a implantée au début des années 1930 pour doter le pays, à terme, d'un service de radiodiffusion pancanadien. Il a adjoint à ce dernier un service de télévision en 1952, mais sans pour autant juger bon de modifier le nom de l'institution qui les chapeaute.
5 D'après l'évaluation qu'on fit à l'époque. Voir Bill Marshall, «Récits du passé et identité nationale: la télésérie Les Filles de Caleb», in Bogumil Jewsiewicki, Jocelyn Létourneau (éd.), *L'Histoire en partage: usages et mises en discours du passé,* Paris 1996, 45.
6 En janvier 1995, la comédie de situation *La Petite Vie* a battu ce score.
7 Dans le contexte de cet article, l'adjectif franco-québécois renvoie au groupement référentiel des Québécois d'héritage canadien-français, lesquels ont constitué la quasi totalité des téléspectateurs.
8 Emilie Bordeleau et Ovila Pronovost furent les grands-parents d'Arlette Cousture, la romancière qui les a d'abord révélés au grand public en 1985. Cela dit, ce que raconte le roman *Les Filles de Caleb,* à l'origine de la télésérie, n'est pas la vie des grands-parents de l'auteur telle qu'elle s'est déroulée, mais plutôt une histoire fictive bâtie à partir de quelques noms et dates authentiques. La psychologie et le tempérament des protagonistes, tout comme les principaux événements de la diégèse, ont été inventés de toute pièce par la romancière.
9 Ghislaine Rheault, «Les Filles de Caleb: de la beauté avant toute chose», *Le Soleil* (Québec), 3. 10. 1990, C7.
10 Daniel Rioux, «Les Filles de Caleb: un festin d'émotions!», *Le Journal de Québec,* 3. 10. 1990, 69.
11 Propos cités par Suzanne Dansereau de la Presse canadienne, «Les Filles de Caleb à une heure ‹pour adultes› au Canada anglais», *La Presse* (Montréal), 3. 6. 1992, E3.
12 Germain Monté, «Adieu Emilie et Ovila!», *Le Lundi,* 9. 3. 1991, article reproduit en ligne à http:// www.iquebec.ifrance.com/marinaorsini/article22.html.
13 Monté (voir note 12).
14 Monté (voir note 12).
15 «Les Filles de Caleb», sur http://www.rdcharacters.com Les%20filles%20de%20Caleb.html.
16 Nous ne tenons pas compte des émissions diffusées en reprise.
17 Cette courte liste se veut purement indicative. Enormément de titres pourraient s'y ajouter, à commencer bien sûr par *Les Filles de Caleb.* Dans un tout autre ordre d'idées, il y a aurait sans doute beaucoup à dire sur le fait que producteurs et scénaristes aient aussi scrupuleusement évité le régime anglais. La seule œuvre l'ayant effleuré un tant soit peu fut *Marguerite Volant,* une télésérie diffusée en 1996 dont l'action se situait dans l'année suivant la prise de possession du Canada par la couronne britannique.
18 Veyrat-Masson (voir note 3), 9.
19 Presse canadienne, «Arlette Cousture annonce un 2e roman», *La Presse* (Montréal), 7. 1. 1991, A7.

20 Bruno Dostie, «Arlette Cousture tout à l'écriture d'un nouveau roman qui ‹raconte la vie de gens ordinaires›», *La Presse* (Montréal), 27. 7. 1991, C7.
21 Presse canadienne, «Le 15 août à Saint-Tite», *Le Soleil* (Québec), 13. 7. 1992, B4.
22 Veyrat-Masson (voir note 3), 79–81.
23 Veyrat-Masson (voir note 3), 79.
24 Fait à noter, *Les Filles de Caleb* ne fut pas la première œuvre de fiction sérielle à susciter un investissement émotionnel et psychologique considérable au Québec. Le téléroman *Les Belles Histoires des pays d'en haut,* diffusé de 1956 à 1970, constitue un cas notoire en ce sens. Le personnage principal de cette émission, l'avare Séraphin Poudrier, est entré de plain-pied dans la mémoire québécoise et y semble aujourd'hui indélogeable. Son prénom est devenu un nom commun synonyme d'avare dans la langue de tous les jours. En 2000, 30 ans après la fin du téléroman, deux entreprises de la région de Québec ont simultanément basé leur campagne publicitaire respective sur lui, sans toutefois se soucier de l'identifier dûment car la chose ne leur semblait pas nécessaire. Finalement, le film *Séraphin: un homme et son péché* lancé en 2002 est rapidement devenu le plus gros succès commercial de l'histoire du cinéma québécois.
25 Veyrat-Masson (voir note 3), 81.
26 Sur cette question, voir Frédéric Demers, «Inscription au cœur de l'imaginaire historique et national des Québécois d'héritage canadien-français», texte inédit; Jacques Mathieu et Jacques Lacoursière, *Les Mémoires québécoises,* Sainte-Foy 1991.

ZUSAMMENFASSUNG

GESCHICHTE UND FIKTION IN DER FERNSEHSERIE UND IHRE WIRKUNGEN AUF DAS GESCHICHTSBEWUSSTSEIN QUEBECS IN DEN 1990ER-JAHREN

Der Beitrag widmet sich der Vermittlung von Geschichte im heutigen Quebec. Untersucht werden die Rolle und die Funktion einer fiktionalen Fernsehserie mit historischem oder historisierendem Inhalt. *Filles de Caleb* hiess eine zu Beginn der 1990er-Jahre ausgestrahlte Serie, die innerhalb kürzester Zeit Rekordeinschaltquoten erzielte und die bei der Bevölkerung Quebecs ausserordentlich populär war. Der Autor geht der Frage nach, inwiefern die Serie das kollektive Geschichtsbewusstsein beeinflusst hat. Denn ihre Popularität, weist darauf hin, dass sie vom Publikum als geschichtlich authentisch wahrgenommen wurde. Sie bekam geradezu den Status eines «Nationalfilms». Die hierfür verantwortlichen Faktoren werden im Beitrag genauer unter die Lupe genommen. Es scheint so, dass fiktionale Fernsehserien ein vorhandenes Geschichtsbewusstsein zwar bestärken, es aber nicht völlig auf den Kopf stellen oder umpolen können.

(Übersetzung: Jonas Römer)