Document généré le 25 avr. 2025 23:03

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Les Girouettes

François Ricard

Volume 24, numéro 3 (141), mai–juin 1982

Faut voir ça?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/30304ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Ricard, F. (1982). Les Girouettes. *Liberté*, *24*(3), 63–69.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1982

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

9

FRANÇOIS RICARD

Les Girouettes

RADIO-CANADA
Mardi 20h
1 000 000 spectateurs
femmes : 600 000
hommes: 400 000

1.

A la différence de Télé-Métropole, qui les évite, Radio-Canada confie à des *écrivains* plusieurs de ses feuilletons, ce qui est probablement pour la Société une manière de s'acquitter à bon compte de sa mission d'éducation populaire et d'aide à la création. Ainsi sont mis à contribution les Victor-Lévy Beaulieu, Claude Jasmin, Pierre Gauvreau, et un jour peut-être, Nicole Brossard ou Kid Francœur. *Les Girouettes* appartiennent à ce groupe des téléromans d'écrivains, puisque l'auteur, Jean Daigle, pourtant à l'emploi de Radio-Canada depuis plusieurs années comme journaliste, n'a obtenu cet alléchant contrat qu'après avoir publié et fait jouer quelques pièces, qui sont du reste des sortes de sous-Michel Tremblay, d'où le bon accueil qu'ils ont reçu de la critique: *Coup de sang* (1978), *Le Jugement dernier* (1979), *La Débâcle* (1979) et *Le Mal à l'âme* (1980).

Mais il semble exister une loi qui veut que la cote

d'écoute d'un feuilleton soit inversement proportionnelle à la notoriété littéraire de son auteur, de sorte que malgré leurs efforts et tout le sérieux qu'ils mettent à essayer d'adapter leur génie au bon peuple des téléspectateurs, ni Victor-Lévy Beaulieu (*Race de monde*), ni Claude Jasmin (*Boogie-woogie '48*), ni Pierre Gauvreau (*Le Temps d'une paix*) ne réussissent à rejoindre Mia Riddez ou Denise Filiatrault parmi les auteurs de feuilletons les plus populaires. Seul Jean Daigle, qui est pourtant le moins réputé des écrivains payés par le service des variétés de Radio-Canada, y parvient et se classe bon neuvième. Ce n'est pas rien.

2.

Pourquoi ce titre: *Les Girouettes*? La publicité de Radio-Canada l'explique: «Comme des girouettes, les personnages de Jean Daigle tournent au vent de leur destin.» Ce qui est on ne peut plus juste, puisque la caractéristique de cette dramaturgie propre aux feuilletons, dramaturgie qui doit permettre l'étirement sans fin des situations et l'utilisation répétée des mêmes personnages, c'est que ceux-ci, à l'instar des girouettes, ne font en effet que tourner: ils n'évoluent pas, ne progressent ni ne reculent d'aucune façon, mais se contentent de gigoter *sur place* aussi longtemps qu'il agrée aux commanditaires, de gigoter et de grincer. C'est une dramaturgie très précisément anti-dramatique, une dramaturgie, effectivement, de girouettes.

Mais ce titre a évidemment une autre fonction: il permet de situer métonymiquement l'«univers» du téléroman. Or où donc la girouette peut-elle être un objet à la fois familier et symbolique? On s'attendait

que ce fût dans le passé. Et pourtant non, puisque l'action des émissions que j'ai écoutées (décembre 1981-janvier 1982) se déroulait bel et bien dans le présent. Il faut donc que ce présent soit celui d'une société très différente de celle où je vis, qui est désespérément exempte de girouettes. En fait, *les Girouettes* se passent dans le village de «Saint-Albert», situé par l'auteur dans le voisinage de Saint-Hyacinthe.

On est par conséquent en plein milieu rural. C'est curieux, d'ailleurs, comme les feuilletons d'aujourd'hui (*La Petite maison dans la prairie, Le Temps d'une paix, Terre humaine*) affectionnent la campagne, comparés à ceux d'autrefois (*La Famille Plouffe, 14 rue de Galais, Rue des pignons*). Et le décor, dans *les Girouettes,* est entièrement, archétypiquement marqué par la ruralité la plus stéréotypée: poêles à deux ponts, escaliers sans rampes, murs en «petit v», armoires en pin, vieux outils, vieilles balances, horloges grand-père, etc.: bref, un décor, un attirail qui, même dans les campagnes, n'existe plus. Du reste, c'est toute la campagne, comme milieu caractérisé, qui a cessé d'exister depuis belle lurette au Québec comme à peu près partout en Amérique du Nord: comme milieu, c'est-à-dire comme culture distincte et comme mode de vie particulier. Les seuls à croire le contraire sont les citadins de scolarité moyenne, ainsi que les scripteurs et décorateurs de Radio-Canada.

Pourquoi alors, si la ruralité québécoise a vécu, situer le téléroman — dont l'action, je l'ai dit, est pourtant contemporaine — dans un endroit comme ce Saint-Albert? A la base de ce choix, il y a ceci: seul le rural est un être *authentique,* vraiment *humain,* sur

qui les sentiments ont prise et qui peut donc vivre assez «intensément», assez «authentiquement» pour nourrir un téléroman. Autrement dit, cet univers est essentiellement nostalgique. En outre, situer son téléroman à la campagne est un moyen facile, pour l'auteur, de faire croire au *réalisme* des actions et des personnages qu'il met en scène, puisque le téléspectateur, voyant bien que ces actions et ces personnages n'ont rien à voir avec sa réalité, pourra toujours se dire (et cela le fera rêver) qu'ils appartiennent à une autre réalité, plus réelle, plus pleine que la sienne: la réalité rurale, et ce, même si cette réalité, objectivement, n'existe plus nulle part.

Bref, la campagne est bel et bien devenue, dans l'imaginaire télévisuel, un univers de pure convention, extrêmement commode, et qui permet de cacher l'inaptitude foncière des auteurs de téléromans à réaliser ce qui, d'après la publicité, serait leur objectif premier et la raison de leur travail si bien payé: représenter le vécu de leurs téléspectateurs.

Or le vécu ici représenté n'est rien d'autre qu'un semblant; un vécu purement idéologique, sans aucun rapport avec le présent, un vécu dans lequel ne se rencontrent jamais ni problèmes économiques, ni préoccupations politiques, ni l'omniprésence de la télévision, ni celle de l'auto, ni celle des ordinateurs, rien de ce qui fait la trame ordinaire de nos existences. Il est vrai qu'on est à Saint-Albert...

3.

Que se passe-t-il dans ces téléromans?
Réponse: RIEN.
Chaque émission est construite invariablement

sur le même modèle: trois blocs de deux séquences, séparés l'un de l'autre par une succession de quatre ou cinq messages publicitaires, ceux-ci entretenant avec celles-là des rapports d'une grande subtilité. Or dans ces séquences, jamais aucune *action* véritable n'a lieu. Toutes sans exception sont des scènes d'intérieur (même en vacances à Haïti, les personnages ne quittent pas leur chambre d'hôtel), où les gestes accomplis par les acteurs ne sont que des apparences d'actions, des mouvements mécaniques et dépourvus de toute raison.

Exemple: on est dans une sorte d'arrière-boutique, tonneaux, vieilles armoires, balance non automatique (évidemment). Deux personnages procèdent à l'emballage d'un produit en vrac (bonbons ou boutons, on ne voit pas très bien), comme si cela se faisait encore de nos jours et comme s'il fallait être deux pour faire cela. L'un, à l'aide d'une cuiller pré-mesurée, prend les bonbons dans un baril et les verse dans le plateau de la balance. Puis, sans même vérifier si le poids y est, il soulève le plateau et verse de nouveau les bonbons, cette fois dans de petits sachets que l'autre tient ouverts. Bref, ils travaillent. Ce palpitant épisode dure au moins six ou sept minutes: toujours cette même opération idiote, ce geste d'autant plus faux qu'il est totalement inutile. Pourquoi, se demande-t-on, le premier ne verse-t-il pas directement les bonbons dans les sachets, sans les peser, puisque de toute manière sa cuiller est déjà calibrée et qu'il ne s'intéresse absolument pas à cette maudite balance?

Mais c'est une question qu'il vaut mieux ne pas poser (car il faudrait se demander aussi pourquoi le monsieur n'achète pas directement ses bonbons déjà

emballés, et même pourquoi il vend des bonbons, ce qui nous entraînerait dans des abîmes). Tout simplement, cette scène permet 1) de montrer la vieille balance et le baril, et donc d'«authentifier» les personnages, et 2) de présenter une pseudo-action, un pseudo-travail qui laisse toute la place à ce qui seul compte: le dialogue.

On dit que la télévision aurait sur la radio l'avantage de pouvoir économiser la parole au profit des images, un peu comme fait le cinéma. Quelle tricherie! Dans ces téléromans, rien, jamais, ne bouge de quelque manière, rien ne se produit. Les personnages sont des sortes de poupées statiques, toujours en train de prendre un café, de s'allumer une cigarette (ou plutôt une pipe), de manger des mets indéfinissables, de se bercer sur le perron en regardant au loin, d'allaiter un quelconque bébé, de s'habiller pour une sortie, bref, de ne rien faire — et de parler, parler, parler sans arrêt. Toute la technique visuelle, ici, est du pur gaspillage: des photos fixes suffiraient, avec un micro de radio. Pour le reste, la pauvreté dramatique de ce théâtre de l'insignifiance est sidérante.

4.

L'essentiel, la seule chose qui a lieu, c'est le dialogue. Ça parle. Mais dialogue est un bien grand mot. C'est plutôt de *monologues* qu'il s'agit. Car la parole, ici, si envahissante qu'elle soit, ne sert que rarement à nouer des relations ou à faire progresser l'action. Elle n'a qu'une fonction: exprimer l'intimité du personnage. L'interlocuteur n'est toujours qu'une sorte de faire-valoir, dont on peut du reste se passer

facilement: les scènes les plus «fortes», en effet, sont les soliloques, avec la voix du personnage hors-champ.

C'est que dans l'univers du téléroman, les personnages ne se définissent jamais par leurs actions ou par leur travail. Seuls les font exister, et être ce qu'ils sont, cette chose la plus précieuse et la plus inépuisable: *leurs problèmes,* c'est-à-dire la rumination, le ressassement sans fin de leurs inquiétudes existentielles, de leur moi problématique et de leur éternelle insatisfaction. En ce sens, le téléroman est avant tout le spectacle du narcissisme. Personne, dans cet univers, n'est exempt de «problèmes», qui tous prennent la forme des mêmes questions angoissantes et toujours rebattues: qui suis-je? pourquoi suis-je ce que je suis? qui aimé-je? l'aimé-je vraiment? m'aime-t-il? m'aime-t-on? pourquoi souffré-je tant? que désiré-je? ai-je raison à mon âge de désirer cela? ne vaudrait-il pas mieux que je désirasse autre chose? est-ce réellement cela qui me manque? serai-je toujours aussi malheureux? le souvenir de mon enfance me hantera-t-il toujours? maman veut-elle encore de moi? pourquoi maman est-elle morte?... Et tout le «dialogue» n'est que l'échange, l'étalement plutôt de ces miasmes psychologiques, d'une séquence à l'autre, d'une semaine à l'autre, indéfiniment, jusqu'à la nausée.