

L'ESPACE DANS L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE *BONHEUR D'OCCASION* DE GABRIELLE ROY

Katarzyna WÓJCIK
Université de Varsovie

Abstract: Filmic adaptation of Gabrielle Roy's novel *Bonheur d'occasion*, published in 1945, by Claude Fournier (*Bonheur d'occasion*, 1983) proceed not only to a transposition of the literary text into the film but also to its reinterpretation. Space is one of the elements this reinterpretation is concerned with. Whereas part of the modifications are inevitable in the process of adaptation, others reveal the interpretation of the novel by the film director and have consequences on the identity discourse expressed by the film. The analysis of filmic adaptation, considered as interpretation of the source text, but not in terms of fidelity to the original, try to answer the question of why some spaces are omitted and others are privileged and what consequences these decisions have on the film.

Keywords: space; city; Montreal; adaptation; interpretation

Mots-clés : espace ; ville ; Montréal ; adaptation ; interprétation

Adapter un roman pour le grand écran exige une transposition du discours littéraire en discours filmique et impose ainsi des transformations du texte littéraire. Le cinéaste adapte pour les besoins du cinéma non seulement l'histoire mais aussi les personnages, les descriptions des lieux et du temps de l'action ainsi que, même si plus rarement, le style d'écriture propre à l'écrivain. Nous allons aborder les relations entre le texte littéraire et le texte filmique sur l'exemple du roman de Gabrielle Roy *Bonheur d'occasion* (1945) et son adaptation par Claude Fournier (1983), en nous focalisant sur l'un des éléments, à savoir la représentation de l'espace. L'analyse de l'adaptation du roman *Bonheur d'occasion* en tant que transposition et réinterprétation du texte littéraire reprendra les interprétations de l'espace romanesque proposées par la critique littéraire pour les comparer aux représentations cinématographiques et enfin, répondre à la question de savoir pourquoi le réalisateur a décidé de transformer tels éléments du roman, d'omettre certains espaces ou d'en mettre d'autres en relief.

Avant d'aborder les analyses particulières, on évoquera des éléments de la théorie de l'adaptation, en nous limitant à ceux portant sur les relations entre l'espace romanesque et filmique. S'ils diffèrent par les moyens d'expression, le texte littéraire et le texte filmique s'appuient en fait sur les mêmes éléments¹. La représentation de l'espace est un de ces éléments qui rapprochent la littérature et le cinéma. Pourtant, l'opposition entre un art verbal et un art visuel² impose des

¹ Alicja HELMAN remarque : « L'incommensurabilité des matériaux de la littérature avec ceux de l'art plastique, statique, ou ceux de la musique asémantique limite les échanges réciproques et rend leurs expressions très différentes. Les matériaux de la littérature et du cinéma sont, eux aussi, très différents, néanmoins les deux arts utilisent, chacun à sa manière, des éléments communs : histoire, personnages, espace-temps de l'univers représenté, mouvement [...] » (1979 : 28, traduit par K.W.).

² Marie-Claire ROPARS-WUILLEMIER constate que : « Alors s'opposent irréductiblement, entre la littérature et le cinéma, un art du « dire » et un art du « montrer », une expression proprement intérieure

différences dans la manière de construire l'espace romanesque et l'espace filmique. Si le roman représente l'espace par les mots, le cinéma le fait par les images. L'adaptation cinématographique d'un texte littéraire doit effectuer un travail inverse à celui du roman pour l'écriture duquel les images ont été, pourrait-on dire, « mises en mots ». Le film les « traduit » de nouveau en images.

L'adaptation, en tant que passage du texte littéraire (texte de départ) vers le texte filmique (texte d'arrivée) peut être interrogée dans les termes empruntés à la théorie de la traduction. La question de la possibilité d'une traduction des différents éléments du texte littéraire vers le texte filmique a été développée par Maryla HOPFINGER (1974). La chercheuse distingue trois catégories d'éléments du texte : les éléments intraduisibles, les éléments partiellement traduisibles, les éléments en général traduisibles. La première catégorie englobe les éléments « de construction » de l'œuvre littéraire qui sont indissociables du système sémiotique (les signes linguistiques). Ces éléments ne peuvent pas être traduits directement par les signes d'autres systèmes sémiotiques ou autrement dit : ils ne trouvent pas d'équivalents dans le système sémiotique du cinéma (les signes filmiques composés de l'image, du son, du cadrage). Par contre, les éléments partiellement traduisibles se prêtent à la traduction par les éléments équivalents dans le « langage » filmique³. Ces éléments participent au niveau qualifié par Hopfinger de celui « de construction » mais dans le même temps ils transmettent des idées. Dans la dernière catégorie, celle d'éléments en général traduisibles, Hopfinger classe les idées et les éléments culturels qui fonctionnent au niveau « de signification » et peuvent être exprimés dans différents systèmes sémiotiques (HOPFINGER, 1974 : 83-84). La représentation de l'espace peut être classée parmi les éléments partiellement traduisibles. En fait, certaines modalités de la représentation de l'espace, par exemple les effets de style contenus dans les descriptions, ne peuvent pas être portées à l'écran directement. Par contre, les significations et les idées exprimées par l'espace romanesque (telles que sa valeur symbolique, les oppositions des espaces qui expriment des clivages sociaux etc.) peuvent bien être reprises dans le film.

Pourtant, ces significations et idées se trouvent souvent modifiées. En effet, l'adaptation constitue aussi une lecture et interprétation du texte littéraire, ou pour reprendre l'expression de Michel SERCEAU : « un mode de réception et d'interprétation des thèmes et formes littéraires » (1999 : 9-10). Serceau considère l'adaptation comme une recontextualisation de l'œuvre littéraire qui est lue dans un contexte socio-historique différent et selon de nouveaux codes culturels. L'adaptation est ainsi significative par les transformations mêmes qu'elle effectue par rapport au texte de départ. La représentation de l'espace, comme celle des autres éléments du texte littéraire, subit dans le film des transformations qui sont révélatrices de l'interprétation du roman par le réalisateur et de sa lecture dans le contexte contemporain à la réalisation du film⁴. Comme l'espace est un des éléments

et une représentation de la réalité extérieure, dans la confrontation desquels le cinéma sort nécessairement vaincu » (1970 : 30).

³ Le mot « langage » est mis entre guillemets, notre but n'étant pas de trancher si le cinéma peut être défini comme langue ou langage. Cf. par exemple ROPARS-WUILLEMIERS, 1970 : 13-20.

⁴ Si le contexte ne diffère pas en général dans le cas des adaptations réalisées peu après la publication du livre, il change de manière plus visible lorsque le décalage temporel devient plus important. C'est

du texte littéraire qui non seulement permet de construire l'univers romanesque mais aussi se charge des significations au niveau de l'idéologie de l'œuvre, les modifications de son image permettent en fait d'inscrire dans le film un autre discours (social, idéologique, politique).

La représentation de l'espace dans l'adaptation de *Bonheur d'occasion* relève à la fois des éléments dont les transformations sont inséparables du passage du littéraire vers le filmique – les images qui avaient été « mises en mots » étant de nouveau « mises en images » – et des réinterprétations proposées par le réalisateur. Ces dernières sont d'autant plus intéressantes que, dans le texte littéraire, l'espace est porteur de significations et exprime une vision particulière du monde. Hilligje van't Land considère l'espace dans *Bonheur d'occasion* non seulement comme un des éléments de l'univers représenté, particulièrement important dans le roman réaliste mais aussi comme un système chargé de sens au niveau idéologique. Selon VAN'T LAND, l'espace dans *Bonheur d'occasion* est doté de « valeurs autres » (2010 : 96), c'est-à-dire celles qui dépassent les fonctions classiques de l'espace telles que la fonction représentative et référentielle. Dans son analyse de l'espace dans le roman de Gabrielle Roy, le chercheur met en relief une série d'oppositions. La ville et la campagne, le haut et le bas, l'espace clos et l'espace ouvert sont les oppositions principales qui structurent le roman (VAN'T LAND, 2010 : 98). L'espace urbain – celui de la ville de Montréal – est l'espace central du roman de Roy. La préférence à la ville distingue le texte de Roy de la production littéraire antérieure et en fait, selon VAN'T LAND, une « œuvre charnière » ou « un texte fondateur dans l'histoire du roman de la ville » (GASQUY-RESCH, 1994 : 113).

L'espace urbain est donc le lieu d'action principal. Il est représenté surtout par un des quartiers montréalais – Saint-Henri, quartier ouvrier francophone, organisé autour de la paroisse et de la maison. C'est un lieu où domine la misère. Dans le texte littéraire, l'image du quartier est construite par les descriptions qui mettent en relief le caractère ouvrier de l'espace et sa pauvreté ainsi que son aspect traditionnel et religieux, en l'associant à l'idéologie canadienne-française. L'espace n'est pas pourtant imperméable au changement, l'urbanisation y pénétrant par des éléments tels que le chemin de fer, les voitures, la foule et le bruit d'une grande ville :

À ces quatre intersections rapprochées, la foule, matin et soir, piétinait et des rangs pressés d'automobiles y ronronnaient à l'étouffée. Souvent alors des coups de klaxons furieux animaient

le cas de l'adaptation cinématographique de *Bonheur d'occasion*, la publication du roman (1945) et la réalisation du film (1983) étant séparées par près de quarante ans. Le rôle du contexte contemporain – celui des années 1980, marquées par l'échec au référendum sur la souveraineté de 1980, la laïcisation de la société et les transformations dans le questionnement identitaire aussi bien dans la littérature qu'au cinéma – s'impose donc dans l'analyse de *Bonheur d'occasion* de Fournier. Christian Poirier insiste sur l'inscription de l'adaptation dans le contexte contemporain à sa réalisation et remarque que le film de Fournier, tout en portant à l'écran le roman de 1945, prolonge les thèmes du cinéma québécois des années 1980 : « Les thématiques qu'il déploie sont cependant en symbiose parfaite avec l'ensemble de l'imaginaire filmique québécois : absence ou incompétence du père, survalorisation de la mère, échecs répétés, volonté d'exil (le père part finalement dans le Nord), rapports sociaux réduits à la famille et à la tribu des proches, etc. » (POIRIER 2004 : 166).

l'air comme si Saint-Henri eût brusquement exprimé son exaspération contre ces trains hurleurs qui, d'heure en heure, le coupaient violemment en deux parties.

Le train passa. Une âcre odeur de charbon emplit la rue. Un tourbillon de suie oscilla entre le ciel et le faite des maisons. La suie commençant à descendre, le clocher Saint-Henri se dessina d'abord, sans base, comme une flèche fantôme dans les nuages. L'horloge apparut ; son cadran illuminé fit une trouée dans les traînées de vapeur ; puis, peu à peu, l'église entière se dégagea, haute architecture de style jésuite. Au centre du parterre, un Sacré-Cœur, les bras ouverts, recevait les dernières parcelles de charbon. La paroisse surgissait. Elle se recomposait dans sa tranquillité et sa puissance de durée. École, église, couvent : bloc séculaire fortement noué au cœur de la jungle citadine comme au creux des vallons laurentiens. Au-delà s'ouvraient des rues à maisons basses, s'enfonçant de chaque côté vers les quartiers de grande misère, en haut vers la rue Workman et la rue Saint-Antoine, et, en bas, contre le canal de Lachine où Saint-Henri tape les matelas, tisse le fil, la soie, le coton, pousse le métier, dévide les bobines, cependant que la terre tremble, que les trains dévalent, que la sirène éclate, que les bateaux, hélices, rails et sifflets épellent autour de lui l'aventure. (ROY 1993 : 35-36)

Dans le film de Fournier, la ville de Montréal reste l'espace principal, représenté, comme dans le roman, par Saint-Henri. Le quartier francophone, en tant que lieu d'action principal du film, est introduit dès le générique. L'espace est présenté par la caméra qui suit le train et, relativement au texte littéraire, est caractérisé de manière équivalente. C'est un quartier ouvrier et populaire dont la misère est suggérée par des images des rues sales et des maisons pauvres. Le film insiste sur la présence de la neige et introduit l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur⁵ qui joue également un rôle important dans le roman. Le réalisateur construit des images en reprenant les éléments des descriptions romanesques tels que l'église, le clocher, l'école. La première scène du film dépasse pourtant la simple description. La représentation de l'espace est en même temps révélatrice du contexte social et historique. Ainsi, l'image de la parade militaire qui traverse les rues permet d'indiquer le temps de l'action et d'introduire la problématique de la guerre, tandis que l'église suggère le rôle de la religion dans la société québécoise. Ces éléments apparaissent au début du film pour transmettre au spectateur des informations qui étaient fournies au lecteur progressivement lors de la lecture. En plus, la représentation du lieu principal de l'action introduit des éléments identitaires absents du texte (par exemple les enfants qui jouent au hockey).

La scène analysée constitue de fait une interprétation du texte littéraire qui renforce le discours identitaire de l'œuvre. Or, le roman s'ouvre sur la scène dans le restaurant où travaille Florentine, ce qui donne la priorité à un espace qui connote la modernité. En choisissant le chemin de fer en tant qu'élément dominant de la première scène du film, Fournier insiste également sur le caractère moderne de l'espace, mais il déplace l'accent mis sur le restaurant vers le quartier francophone. La mise en relief de l'espace du quartier – francophone, familial, on pourrait dire traditionnel – peut être interprétée comme un choix délibéré du réalisateur pour souligner le caractère identitaire du film. De plus, le choix du restaurant et du magasin Quinze Cents pour l'espace qui ouvre le roman en faisait, selon Yannick Resch, « le premier lieu à partir duquel les autres restaurants seront mis en perspective, comparés, jugés » (RESCH, 1978 : 250). Le Quinze Cents et les autres restaurants, avec les différentes valeurs qu'ils symbolisent, sont ainsi des espaces

⁵ La caméra s'arrête un moment sur une femme qui sort de la neige d'une maison.

particulièrement significatifs dans le roman. Dans le film, bien que la plupart des restaurants soient repris, leur rôle semble diminué et leur représentation subit des changements par rapport au texte littéraire.

En analysant la représentation filmique de ces espaces, on peut voir la différence entre les moyens dont dispose le roman et le film. D'une part, le cinéma semble plus à l'aise avec la présentation des lieux d'action : les descriptions développées du roman sont remplacées par des plans de quelques secondes seulement mais suffisant à suggérer la spécificité de l'espace. Ainsi, le réalisateur unit plusieurs fragments du roman pour présenter le restaurant et le magasin Quinze-Cents⁶, par exemple celle de l'incipit :

À cette heure, Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme qui, la veille, entre tant de propos railleurs, lui avait laissé entendre qu'il la trouvait jolie.

La fièvre du bazar montait en elle, une sorte d'énergie mêlée au sentiment confus qu'un jour, dans ce magasin grouillant, une halte se produirait et que sa vie y trouverait son but. Il ne lui arrivait pas de croire que son destin, elle pût le rencontrer ailleurs qu'ici, dans l'odeur violente du caramel, entre ces grandes glaces pendues au mur où se voyaient d'étroites bandes de papier gommé, annonçant le menu du jour et au son bref, crépitant, du tiroir-caisse, qui était comme l'expression même de son attente exaspérée. Ici se résumait pour elle le caractère hâtif, agité et pauvre de toute sa vie passée dans Saint-Henri. (ROY, 1993 : 9)

Et une autre, plus développée, plus loin dans le roman :

D'un bout à l'autre du comptoir, toutes les chaises tournantes étaient occupées et, derrière la rangée de gens qui avalaient en vitesse d'autres, debout, guettaient une trouée dans cette enfilade de dos penchés ; des ménagères, déterminées à s'emparer de la première place vide, gardaient leurs emplettes sur les bras et leur regard allait rapidement à droite, à gauche ; quelques-unes avaient posé leurs paquets par terre et se tenaient en sentinelle derrière un dîneur qui achevait son repas ; des ouvriers à casquette demeuraient un peu à l'écart du fumet des sauces ; tous un peu tristes, un peu résignés, avec ce maintien grave et soucieux qu'ils ont à la porte de l'usine pour présenter leur carte au pointeur ou encore à l'entrée des buvettes, quand la salle est comble.

Dès qu'un client rassasié se levait, un autre prenait sa place ; le comptoir se meublait tout aussitôt devant lui, d'un verre d'eau fraîche et d'une serviette de papier ; une blouse verte se penchait sur lui, puis s'éloignait dans un craquement de coton empesé ; la serveuse lançait un ordre dans le téléphone de commande ; le monte-plats grinçait et une assiette bien pleine, fumante, apparaissait au bord d'une trappe percée sous le reflet des glaces et qui communiquait, on aurait dit, avec une caverne de vivres inépuisables.

Le tiroir-caisse sonnait presque sans interruption. Des consommateurs pressaient les serveuses ou réclamaient leur attention en claquant des doigts ou en laissant filer entre leurs lèvres des « psst » insolents. (ROY, 1993 : 105-106)

Fast food avec le menu au choix dans lequel est servie de la nourriture américaine, le Quinze-Cents incarne d'un côté la monotonie du travail, le caractère impersonnel du quartier, de l'autre le grand monde avec de la foule, le bruit de la grande ville et la liberté de dépenser de l'argent. Dans la description littéraire, on insiste sur le caractère passager et impersonnel de l'espace où les ouvriers et les femmes de ménage du quartier pauvre peuvent se nourrir en vitesse. La rapidité, le vacarme et l'aspect automatique, comme si la nourriture se servait elle-même,

⁶ Dans le film, les restaurants ne sont pas désignés par leurs noms. Le spectateur peut les connaître uniquement grâce à sa connaissance du texte littéraire.

s'inscrivent dans la représentation de la modernité mais suggèrent aussi le manque de contact humain.

L'adaptation reprend la plupart des éléments des descriptions, en insistant sur la modernité de l'espace. Le restaurant est introduit par un plan large balayant l'intérieur vu du haut. Il est présenté comme moderne – décoré en verre, plein de miroirs – et bruyant. Les moyens dont dispose le film, tels que la bande sonore, permettent de rendre le vacarme du lieu. Cependant, certains effets de style ne peuvent pas être conservés vu leur caractère « intraduisible » dans le langage filmique. Ainsi, la représentation filmique de l'espace ne rend pas le caractère impersonnel exprimé dans le texte par les phrases où les objets et les plats se trouvent personnifiés par leur mise en position grammaticale de sujets de la phrase. Le film essaie de compenser ce manque en introduisant d'autres éléments, par exemple en insistant sur le motif du miroir. Ce motif est présent dans le roman où il sert, selon Yannick RESCH, à introduire la thématique du factice (1978 : 251), mais sa signification est encore davantage mise en relief dans le film. Tout en s'inscrivant dans la représentation de l'espace moderne, le miroir participe au jeu des regards, spécifique du cinéma où le spectateur observe les personnages à l'aide d'un instrument qui reflète la lumière. Le film annonce l'entrée de Jean dans le restaurant par le biais du miroir où on aperçoit son reflet ; il n'est présenté directement que dans le cadre suivant. Les personnages sont ainsi mis en situation de spectateurs qui, comme au cinéma, regardent de manière indirecte. Cet ajout par rapport au roman introduit une métaréflexion dans laquelle le cinéma met en scène ses propres moyens.

Le réalisateur modifie aussi la focalisation des descriptions romanesques. Dans le fragment choisi pour l'analyse, la différence consiste à ce que la première scène du roman est « focalisée » sur le personnage de Florentine. Cela place le personnage féminin au centre de la narration en encourageant la lecture du roman « au féminin », proposée par exemple par Lori SAINT-MARTIN (2010 : 57-89). Selon Saint-Martin, même si Florentine est un personnage-objet regardé par les hommes, c'est elle qui reste le personnage principal du roman. Ce choix permet à Gabrielle Roy de faire éclater l'hégémonie masculine et de privilégier la parole ou la perspective féminines. Dans le film, la focalisation externe est imposée par le médium qu'est la caméra. On pourrait l'associer avec le regard d'un narrateur omniscient. Le réalisateur essaie de rendre la focalisation interne, par exemple par les gros plans sur les visages des personnages. Pourtant, l'espace n'est pas présenté de son point de vue et le personnage féminin reste l'objet du regard : à la fois du regard des personnages masculins et de celui du spectateur⁷.

⁷ Il est vrai qu'une interprétation des restaurants comme des espaces « masculins » peut être construite également à partir du texte littéraire. Or, VAN'T LAND constate que : « Ces deux espaces publics [les restaurants Quinze Cents et Deux Records], éminemment masculins et *traversés* par les hommes principalement, s'opposent aux espaces privés de la maison, féminins et *habités* principalement par les femmes, et remplissent des fonctions chronotopiques importantes. Les personnages s'y rendent, y restent un instant plus ou moins long pendant lequel ils entrent en interaction les uns avec les autres pour en ressortir changés, ce qui relancera et influencera leur attitude et accusera chaque fois une nouvelle évolution du récit ». (2010 : 112-113) Ainsi, on peut remarquer que le film ne s'oppose pas

La réinterprétation effectuée lors de l'adaptation des espaces romanesques se manifeste aussi au niveau des omissions. Le film reprend une partie des restaurants - celui de la rue Saint-Catherine où Jean emmène Florentine pour l'impressionner, le restaurant populaire où la jeune femme se rend toute seule et enfin celui où Emmanuel invite l'héroïne. Pourtant, il en omet d'autres qui, tels que les Deux Records et le restaurant de Madame Philibert, jouent un rôle important dans la construction du récit et contribuent à l'expression des idées au niveau idéologique. En fait, ces deux restaurants populaires sont des lieux de rencontre où les personnages expriment librement leurs idées. Ces espaces non seulement contrastent avec les restaurants « modernes » et impersonnels mais introduisent aussi une problématique politique et sociale. Les Deux Records est un espace de réunion pour les patriotes et tous ceux qui sont attachés aux valeurs canadiennes-françaises et à la France. On y discute sur la guerre et sur l'enrôlement. Le restaurant de Madame Philibert est présenté dans le roman comme l'espace du peuple et des marginaux rejetés par la société, où les relations entre les clients et la propriétaire ont gardé un caractère familial, presque maternel, et échappent à la commercialisation. La décision d'omettre ces lieux modifie de manière importante le texte littéraire⁸ et prive le film de nombreuses questions politiques et sociales. On pourrait expliquer ces omissions par le changement du contexte politique dans la période entre la publication du roman et la réalisation du film. En effet, comme les questions de la guerre et de l'engagement militaire ne sont plus actuelles dans les années 1980, l'adaptation élimine les lieux de discussion sur ces sujets.

Il faut remarquer pourtant que si le film affaiblit la portée critique du roman en ce qui concerne la pauvreté d'une partie de la société au Québec des années 1940 et le contexte de la guerre il ne reste pas indifférent aux inégalités sociales. En fait, en reprenant d'autres oppositions inscrites dans la représentation de l'espace romanesque, *Bonheur d'occasion* de Fournier rend compte de la situation sociale décrite par Gabrielle Roy. Ces clivages concernent d'abord la représentation de l'espace urbain. La ville de Montréal n'est pas présentée comme monolithique. À l'espace familial mais pauvre du quartier francophone s'oppose celui du quartier anglophone de Westmount. Selon Van't Land, l'image de la ville dans *Bonheur d'occasion* de Roy est un portrait :

[...] qui est fait de contrastes, où la richesse de la rue Sainte-Catherine s'oppose féroce-
ment à la cruelle pauvreté de la rue Workman, en particulier, et de toutes ces autres rues de ce quartier
populaire qui souffre au pied du mont Royal. C'est vers lui que tous les personnages lèvent les
yeux. Et cette opposition spatiale du bas vers le haut prédomine dans le roman. (VAN'T LAND,
2010 : 104)

Le clivage entre le quartier francophone, pauvre et populaire, et anglophone, riche et moderne, est exprimé dans la représentation de l'espace par le contraste entre le haut et le bas. Selon Sherry SIMON (2013 : 187), les clivages traditionnels

à la signification du roman qui permet des interprétations variées, mais il en choisit une. Dans ce sens, l'adaptation est une lecture du roman.

⁸ L'omission des restaurants implique d'autres omissions : celles des personnages et des scènes du récit littéraire.

dans l'image littéraire de Montréal, qui se font selon les langues, s'établissent entre l'est francophone et l'ouest anglophone. L'originalité du roman de Roy repose dans l'opposition entre le nord et le sud, le haut des quartiers riches et le bas des zones industrielles (SIMON, 2013 : 187)⁹. L'opposition géographique se double des significations symboliques liées à la hiérarchie sociale, le quartier anglophone, situé sur la montagne, étant associé à l'ascension sociale :

Ils [Florentine et Jean] s'engageaient sur le viaduc de la rue Notre-Dame, face à la gare Saint-Henri, lorsque Jean s'arrêta. Et elle vit qu'il levait les yeux sur la montagne dont les lumières se distinguaient à peine de la première poignée d'étoiles.

- As-tu déjà vu cette montagne ? dit-il lentement. (ROY, 1993 : 84)

Dans ce fragment, l'ascension de la montagne ne se limite pas au parcours géographique. Elle est surtout sociale. La sortie de la pauvreté vers la grande vie incarnée par la montagne constitue le rêve de Jean mais aussi celui de Florentine. Le quartier de Westmount est ainsi associé à un projet d'évasion. Cette représentation symbolique de l'espace est reprise par Claude Fournier. L'opposition entre Saint-Henri et Westmount se construit de manière équivalente, le quartier anglophone étant introduit dans le film par la vue de la montagne.

Si les personnages veulent fuir l'espace qui leur est pourtant familier, c'est qu'au clivage entre le quartier francophone et anglophone se superpose la dialectique entre l'espace clos et l'espace ouvert. VAN'T LAND insiste sur cette ambivalence en remarquant que « [...] les maisons familiales sont caractérisées par l'opposition sémantique ouvert/fermé, qui signifie l'ouverture par opposition à l'enfermement, la liberté par opposition à l'emprisonnement. Elles constituent pour chacun des personnages une *prison*, un empêchement de vivre [...] » (2010 : 109). En fait, Saint-Henri, espace familier, constitue un espace clos qui enferme les personnages dans les limites du quartier, de la paroisse et de la famille. Ces lieux déterminent le destin de ceux qui y habitent. La description de la maison de la famille Lacasse hésite entre un « chez nous » rassurant et un espace qui limite les désirs individuels. Cette ambivalence est reprise dans le film où, dans la représentation de l'espace de la maison, dominent les couleurs sombres et un éclairage restreint, ce qui souligne la pauvreté et le manque d'espoir.

L'espace familial contraste avec celui de l'hôpital anglophone où est soigné Daniel, le fils de Rose-Anna et d'Azarius. L'hôpital apparaît aussi comme un lieu à caractère ambigu : d'une part, il symbolise le risque de détachement d'un petit francophone de sa famille ; d'autre part, il donne la possibilité de fuir la pauvreté et se trouve dans la partie élevée – rêvée – de la ville. Le film reprend cette ambivalence de l'espace à l'aide de la bande sonore, des couleurs et de l'éclairage. La langue anglaise, qui apparaît dans les dialogues, évoque le danger pour l'identité québécoise. Pourtant, la représentation de l'hôpital comme un lieu clair, blanc et propre, en contraste avec la maison familiale où dominent les couleurs sombres et

⁹ VAN'T LAND propose d'interpréter ce clivage dans le contexte des valeurs symboliques spécifiques au contexte catholique du Québec : l'opposition entre le bas et le haut reflètera celle entre la terre et le ciel (2010 : 104).

le manque de lumière, en fait un espace de l'espoir. Rose-Anna s'y aventure pour voir son enfant et regarde « sa » partie de la ville du haut de la montagne :

Entre les tiges de fer, au loin, toute la ville basse se précisait : d'innombrables clochers s'élançaient vers le ciel ; des rubans de fumée prolongeaient les cônes gris des cheminées d'usines ; des enseignes suspendues coupaient l'horizon en morceaux de noir et de bleu ; et, se disputant l'espace dans cette ville de prière et de travail, les toits descendaient par étages, et se faisaient de plus en plus resserrés jusqu'à ce que leur monotone assemblage cessât brusquement à la bordure du fleuve. Une légère brume, vers le milieu des eaux moirées, brouillait le lointain.

Rose-Anna contempla le spectacle à travers sa fatigue pendant qu'elle reprenait haleine [...]. (ROY, 1993 : 225)

Le changement de perspective n'est que passager et Rose-Anna va revenir dans son quartier pour devoir déménager encore plus « bas » dans l'échelle sociale. En fait, Rose-Anna n'est pas adaptée à la vie urbaine, l'espace de la ville étant pour elle surtout un espace de désillusions. Hilligje VAN'T LAND voit dans ce personnage une représentante de la génération de ceux qui, arrivés en ville pleins d'espoir, ont vu leurs rêves s'évanouir (2010 : 101). En fait, bien que mariée à un citadin, la mère de Florentine semble toujours préférer la campagne. L'opposition entre l'espace urbain et l'espace rural vient compléter les clivages dans la représentation des lieux, aussi bien dans le roman que dans le film. Cette opposition est mise en relief dans la scène du « départ aux sucres » où les Lacasse partent à la campagne, dans la famille de Rose-Anna. Si la scène est reprise dans le film, la romancière et le réalisateur lui donnent des significations divergentes. Le départ à la campagne est présenté dans le roman comme ambivalent. D'un côté, c'est le retour aux origines, à la famille ; de l'autre, un moment de confrontation difficile avec une réalité qui ne correspond pas aux rêves. La déception de Rose-Anna face à l'accueil de sa famille, l'attitude critique de sa grand-mère et ses commentaires sur la pauvreté et les conditions de vie en ville semblent prévaloir sur le caractère idyllique de la campagne. Ces éléments sont absents du film où le séjour à la campagne est idéalisé. L'espace rural est présenté comme celui de la joie et de la détente. Cette idéalisation est réalisée à l'aide de la bande sonore où la musique joyeuse et vive remplace les dialogues. Le réalisateur omet les discussions et les commentaires critiques, préférant rendre une image idyllique.

L'analyse de la représentation de l'espace dans l'adaptation cinématographique du roman *Bonheur d'occasion* permet de percevoir la différence entre les langages littéraire et filmique (le caractère plus « condensé » des images filmiques) et les différences des moyens d'expression dont disposent la littérature et le cinéma. En fait, la musique, le cadrage, l'éclairage constituent les moyens par lesquels le réalisateur peut accompagner l'image de l'espace. S'ils renforcent souvent les idées exprimées dans le texte littéraire, ces éléments du discours filmique peuvent aussi contribuer à l'expression des significations supplémentaires ou opposées et ainsi à réinterpréter les valeurs des espaces dans le roman. La représentation de celui-ci change aussi en raison des décisions du cinéaste, surtout des omissions qui, bien qu'imposées par la durée limitée du film, semblent des choix intentionnels qui modifient le message du texte littéraire. *Bonheur d'occasion* de Fournier est bien

une interprétation du roman. Gilles THÉRIEN constate que le réalisateur « fait une lecture à la fois fidèle et personnelle de *Bonheur d'occasion* » (1984 : 175). Selon le chercheur, la différence par rapport au texte littéraire consiste principalement en une mise en relief des personnages dont la présence l'emporte sur les autres éléments de l'image. THÉRIEN explique : « [i]ci les personnages sont tellement focalisés, réduits à des visages que tout le reste leur est subordonnée : actions, milieu social, idéologie... » (1984 : 173).

Si le chercheur considère la focalisation sur les personnages, notamment par l'usage du gros plan, comme un moyen d'annuler la distance et de renforcer le côté sentimental du film aux dépens de sa portée critique (THÉRIEN, 1984 : 173). Ce procédé induit aussi un changement dans la représentation de l'espace, subordonnée dans le film à la présentation des personnages. Dans le roman, par contre, celui-ci se trouve mis en relief au point de constituer la clé de l'interprétation du texte. Hilligje VAN'T LAND n'hésite pas à considérer l'espace comme l'élément principal du roman (2010 : 123)¹⁰. C'est la fin du roman qui permet au chercheur d'appuyer son interprétation. En fait, il remarque que le texte finit par une description de l'espace. Même si la scène est vue par Emmanuel, le fiancé de Florentine qui s'enrôle et observe le paysage par la fenêtre du train au moment du départ à la guerre, le personnage se trouve subordonné à l'espace, qui est, quant à lui, personnifié (VAN'T LAND, 2010 : 123). Par contre, dans la dernière scène du film, la représentation de l'espace est omise au profit du personnage, celui de Florentine. La silhouette, puis le visage de l'héroïne présentés en gros plan dominent l'image jusqu'au générique de fin du film. Mise en valeur du personnage féminin pour compenser les transformations de la focalisation antérieures ou insistance sur le côté sentimental de l'histoire pour suivre les goûts du public¹¹, ce changement par rapport au texte de départ peut s'interpréter également comme une prise de parole sur la société québécoise. Future mère de l'enfant de Jean, Florentine s'émancipe. Elle n'est plus dépendante de sa famille traditionnelle, ni de l'amour de Jean qui l'avait fascinée pourtant par sa volonté de sortir de la pauvreté, de quitter leur quartier d'origine et d'adopter un style de vie moderne et américain. Florentine joint l'aspiration à la vie moderne dans l'espace urbain à la fidélité aux valeurs francophones (elle va épouser Emmanuel qui part défendre la France), tout en choisissant l'indépendance par rapport aux valeurs traditionnelles religieuses et au modèle passé de la famille.

Cette fin du film peut s'interpréter dans le contexte du discours identitaire des années 1980, où la question de l'identité est au premier plan mais formulée différemment par rapport aux années 1940. En fait, si la problématique identitaire est présente dans le roman, celui-ci n'insiste pas tellement sur les éléments

¹⁰ « On peut se demander par moments ce qui constitue véritablement le sujet du roman : les personnages et leur vie de misère, ou le quartier en lui-même que Gabrielle Roy dépeint si « humainement » ? Les maisons, les rues, les cafés semblent parler au lecteur et s'ériger en autant d'actants significatifs de l'œuvre » (VAN'T LAND, 2010 : 123).

¹¹ Dans les années 1980 au cinéma québécois s'accroît, dans la production commerciale, la tendance à réaliser des « superproductions », dont plusieurs sont des adaptations. Le recours à l'adaptation peut s'expliquer par le fait que le portage à l'écran d'œuvres littéraires, surtout des romans connus, constitue un moyen d'aborder le passé, tout en étant une garantie de succès commercial.

fondateurs de l'identité québécoise. En présentant les espaces urbains en opposition à ceux de la campagne ou ceux de la maison familiale, le texte littéraire thématise surtout l'entrée du Québec dans la modernité et les inégalités au niveau économique entre les anglophones et les francophones. Par contre, le film, par les réinterprétations et la relecture qu'il propose, met en relief les éléments identitaires inscrits dans la représentation de l'espace du roman, prolongeant ainsi le débat des années 1980 autour de la société qui n'est plus déchirée entre la tradition et la modernité mais où la question identitaire, notamment le sentiment de différence par rapport à la partie anglophone du Québec et du Canada, restent toujours actuels. *Bonheur d'occasion* de Fournier met en relief ces éléments du texte littéraire qui ont un caractère identitaire et en ajoute d'autres pour rendre la problématique de l'identité encore plus perceptible. L'adaptation en tant que relecture du texte littéraire lui donne des sens nouveaux et l'inscrit dans le discours social, politique et identitaire qui lui est contemporain. C'est le cas de la phrase, ajoutée par le réalisateur ou le scénariste, prononcée par Florentine en réponse à Emmanuel qui lui propose de ne plus travailler : « Je n'ai pas envie que nos enfants grandissent dans la maison qui ne nous appartient pas ». Cette réplique, absente du roman, s'inscrit bien dans les préoccupations pour le logement toujours présentes dans la vie de Florentine. Pourtant, on peut y voir surtout une expression de l'idée nationaliste du « Québec pour les Québécois », idée qui, après l'échec du référendum sur la souveraineté du Québec de 1980, reste bien dans la mémoire des spectateurs du film de Fournier.

BIBLIOGRAPHIE

- GASQUY-RESCH Yannick (1994), Gabrielle Roy, in : GASQUY-RESCH Yannick, *Littérature du Québec*, Vanves, EDICEF.
- HELMAN Alicja (1979), Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę, *Kino* 6/1979, pp. 28-30.
- HOPFINGER Maryla (1974), *Adaptacje filmowe utworów literackich : problemy teorii i interpretacji* [Adaptations cinématographiques des œuvres littéraires : questions de théorie de l'interprétation], Wrocław, PAN.
- LEVER Yves (1988), *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal.
- POIRIER Christian (2004), *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité ?*, t. I : L'imaginaire filmique, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- RESCH Yannick (1978), La Ville et son expression romanesque dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, *Voix et Images*, 4/2, p. 244-257.
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire (1970), *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Librairie Armand Colin.
- ROY Gabrielle (1993/1945), *Bonheur d'occasion*, Montréal, Éditions du Boréal.
- SAINT-MARTIN Lori (2010), Réalisme et féminisme : une lecture au féminin de *Bonheur d'occasion*, in : BEAUDET Marie-Andrée (éd.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Éditions Nota bene, p. 57-89.
- SERCEAU Michel (1999), *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Liège, Éditions du CEFAL.

- SHEK Ben-Z. (1984), *Bonheur d'occasion* à l'écran : fidélité ou trahison ?, *Études littéraires*, 17/3, p. 481-497.
- SIMON Sherry (2013), *Villes en traduction. Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal*, trad. Pierrot Lambert, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- THERIEN Gilles (1984), *Bonheur d'occasion* : Claude Fournier lecteur, *Voix et Images*, 9/2, p. 171-173.
- VAN'T LAND Hilligje (2010), Analyse sociosémiotique des espaces romanesques dans *Bonheur d'occasion*, in : BEAUDET Marie-Andrée (éd.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Éditions Nota bene, p. 91-123.