Document généré le 20 avr. 2025 12:27

Études littéraires

Bonheur d'occasion à l'écran : fidélité ou trahison?

Ben-Z. Shek

Volume 17, numéro 3, hiver 1984

Gabrielle Roy : hommage

URI : https://id.erudit.org/iderudit/500664ar
DOI : https://doi.org/10.7202/500664ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Shek, B.-Z. (1984). Bonheur d'occasion à l'écran : fidélité ou trahison? *Études littéraires*, *17*(3), 481–497. https://doi.org/10.7202/500664ar

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1984

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/

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/

ÉTUDES LITTÉRAIRES, VOL. 17 — N° 3, HIVER 1984, pp. 481-497

BONHEUR D'OCCASION à l'écran : fidélité ou trahison ? [1]

ben-z. shek

Dans un article récent, « Narration in Film and Prose Fiction : a *Mise au point* [2] », C.D.E. Tolton note, à partir des travaux de Christian Metz[3], figure de proue de la sémiotique du cinéma en France, que le film de diégèse et le récit narratif sont tous les deux de nature discursive. À première vue, dit Tolton, il semblerait qu'un film est « a story that seems to be told by itself without any overt markers such as the personal pronouns "I" and "we" addressing a precise (or general) "you" »[4]. En fait, la situation véritable est tout autre :

> **For, although the majority of films seems to be free of either an author's or narrator's markers, in actual fact [...] these are not *histoires*, but *discours* disguised as *histoires*. There are in a film as in a novel a host of indications that the narrative episodes have been selected and presented in a certain order by some organizing consciousness.**[5]

À la suite de Genette, Tolton indique qu'il y a toujours une « instance narratrice » ou « instance représentante » qui entre en jeu : « In addition, one might note that behind the "addresser" of either a literary or filmed narrative, there is always an authorial presence. »[6] Au cinéma, cette « instance narratrice » est la caméra : « The camera is nothing but a camera, an instrument [...] with a talent for showing — and hiding — according to the whims of the person who is holding it. »[7]

Dans le même article, C.D.E. Tolton traite aussi de la question de l'adaptation de romans au cinéma. Il écrit à ce sujet : « But let us recognize once and for all that blind

faithfulness to the literary text is rarely desirable in filmic narration».[8] Il souligne ensuite que le cinéaste doit choisir les éléments diégétiques du roman à adapter à l'écran et sur lesquels il y a lieu de mettre l'accent. À tout moment, il doit tenir compte des différences entre les deux codes esthétiques, et aussi des techniques et des formes d'« écriture» de chacun. Tolton cite en exemple l'adaptation filmique par Tony Richardson du roman de Fielding, *Tom Jones* (1963), «a success not because the film remains faithful to Fielding's diegesis, but because it profits from specifically filmic codes to re-create the amused and amusing tone of the novel's narrative voice.»[9]

Enfin, Tolton souligne les avantages qu'a le cinéma sur le roman dans le processus de séduction du spectateur-lecteur, et il conclut en suggérant que la « voix narrative» d'un film est peut-être, comme dans *La Modification* de Butor, celle de la deuxième personne.

Dans ce qui suit, nous aimerions appliquer certaines des notions traitées par Tolton à une étude de l'adaptation du roman de Gabrielle Roy par le cinéaste québécois Claude Fournier. Nous nous intéresserons surtout au discours du cinéaste tel qu'il est véhiculé par le film, en le comparant au discours de l'auteur qui ressort du texte de Gabrielle Roy. Nous examinerons aussi certains aspects de l'adaptation du roman *per se*, non pas pour jauger le degré de fidélité du cinéaste à la diégèse détaillée du texte original, mais plutôt pour mesurer le parallélisme, ou non, entre l'adaptation filmique et le texte de base quant à la tonalité, à l'ambiance, à la tessiture et à la texture de ce dernier.[10]

□ □ □

La lecture du découpage, de même que les deux visionnements du long métrage de Fournier, nous ont amené aux conclusions suivantes, que nous essaierons d'étayer : des éléments essentiels du roman, tels le caractère collectif du drame de la Crise économique et du « salut» ironique qu'apportera la Deuxième Guerre mondiale à ses victimes, sont tombés ; de même, le cinéaste a éliminé «l'unanimisme» dans la vie quotidienne du quartier Saint-Henri et de ses habitants, aspect qui frappe tant le lecteur de *Bonheur d'occasion*. Comme l'a bien observé Gilles Thérien,

> **Ici les personnages sont tellement focalisés, réduits à des visages, que tout le reste leur est subordonné : actions, milieu social, idéologie... Ils deviennent le prisme par lequel tout se juge [...] Le spectateur n'a aucun autre choix que celui de s'approprier le jugement de ces personnages sur une vie qui lui échappe.**[11]

En plus de ce qui précède, la forte charge de critique sociale explicite du roman est à peine perceptible dans le film. C'est pourquoi le résultat global de la lecture de *Bonheur d'occasion* pratiquée par Claude Fournier contribue à faire du roman un mélodrame, comme l'ont noté plusieurs commentateurs.[12] Une fois ce schème général admis, il est normal que des personnages comme Florentine et Azarius deviennent banalisés, réduits à une seule dimension, ce qui fait du long métrage de Fournier, selon Thérien, « un film sans complexité où les sentiments sont marqués par l'univocité ».[13] Un exemple frappant de mélodramatisation (noté par Thérien et par bien d'autres critiques) est la profusion de larmes qui inondent le film. Bien qu'elles ne manquent pas dans le roman, il semble que le cinéaste ait décidé d'en ajouter, créant même parfois un effet contraire à celui que visait la romancière, comme nous le démontrerons plus tard. De même, le cas « Daniel Lacasse », certainement présent dans le roman, revêt dans le film un poids relatif bien plus grand qu'il n'avait dans le texte original, et le symbole de la flûte en étain qui traverse le roman, flûte dont raffolait Daniel, perdra de sa force ironique pour ne constituer encore qu'un ajout « mélo ». D'autres symboles très efficaces du roman — les murs omniprésents et menaçants, presque surréalistes, qui entourent les personnages, ou le jeu subtil autour des fleurs, réelles et artificielles — sûrement des éléments cinématographiques en puissance, n'ont pas été exploités non plus.

Il est vrai que dans la série télévisuelle, où il a disposé d'à peu près cinq heures, Claude Fournier a « corrigé » en partie certaines des failles notées ci-dessus, mais même là, comme nous le verrons, plusieurs des éléments les plus contestataires du texte-matrice ont été laissés de côté, l'incidence mélodramatique du long métrage dominant toujours.

Venons-en au découpage du long métrage [14] pour examiner de plus près les critiques que nous avons résumées tout à l'heure. Nous avons dit que le caractère collectif de la Crise économique a été escamoté dans le film. Ainsi, les deux sites importants de rendez-vous des chômeurs, le casse-croûte

d'Emma Philibert et les « Deux Records » des Latour, regroupant, respectivement, les jeunes victimes du Krach et leurs aînés, n'apparaissent jamais dans le film. Bien que de brèves scènes dans ces deux endroits se trouvent dans le découpage (*F*, 16-19, chez Emma ; *F*, 23, *F*, 54-55 aux « Deux Records »), elles ont été éliminées pendant le montage, ou même dès le tournage.[15] De même, bien que le cinéaste ait rendu en paroles, justement, maint fragment du monologue intérieur des personnages du roman (tout en ne se servant que rarement des voix « off ») il n'a pas du tout retenu les pensées combien frappantes d'Emmanuel quand il rencontre Pitou — cette loque de la Crise — en uniforme militaire, baïonnette au canon, devant la caserne de la rue Sainte-Catherine : « Et brusquement il s'arrêta sur une pensée qui le traversa comme un fer chaud : [...] Pitou gagnait enfin sa vie [...] Pitou était heureux, Pitou avait entre les mains son premier instrument de travail. »[16] Emmanuel aura des pensées similaires, mais d'une portée bien plus étendue, à la gare Bonaventure, face aux anciennes victimes de la Crise sur le point de partir pour la guerre :

> **Étaient-ce là les petits gars qu'il avait vus sans ressort, misérablement soumis, et découragés jusqu'à la moelle de leur corps ? [...] Était-ce là l'homme [Azarius] qu'il avait vu profondément accablé, il n'y avait plus d'une semaine ? [...] Ainsi donc le salut leur était venu dans le faubourg ! Le salut dans la guerre ! (*R*, 337-338)**

En fait, tout élément de conscience politique et économique de la part d'Emmanuel sera éliminé du film (et apparaîtra à peine dans le découpage, dans des segments non retenus pour le long métrage), réduisant ainsi la force contestataire d'un roman qui dénonce l'injustice profonde inhérente au système social en place et veut indiquer un ordre économique plus juste et plus humain que pourraient atteindre les masses laborieuses. De même, les habitués de chez Sam Latour, qui mettent en doute le système dit démocratique que voudrait défendre Azarius, vu les ravages du chômage et de la faim, ne seront jamais mis en évidence dans le long métrage. Ces moments de prise de conscience ressortent clairement des citations suivantes, la première rapportant les paroles d'Emmanuel, la seconde celles d'un habitué anonyme de chez Latour :

> **Vous voyez-ti pas que les gars qui vont se battre cette fois-citte, ils vont demander autre chose que des petites médailles de cuivre ? [...] Les**

> **gars qui ont de l'argent, c'est eux autres qui décident si vous allez travailler, vous autres, oui ou non, selon que ça fait leur affaire ou bien qu'ils s'en fichent. Mais la guerre, c'telle-ci, va te le détruire le maudit pouvoir de l'argent [...] La richesse, c'est le travail, c'est nos bras, c'est nos têtes à nous autres, la grande masse. Et c'est c'te richesse-là qui va faire vivre le monde, tous les hommes dans la justice. (*R*, 54-55)** [17]
>
> **Ben quiens ! [...] [la démocratie] c'est la soupe pour les vieillards, la Saint-Vincent-de-Paul et pis le chômage ; un tiers de la population sur le secours direct et des pauvres diables qui travaillent dans les rues à treize cennes de l'heure pendant quatre, cinq jours au printemps. La v'la, la démocratie ! (*R*, 40).**

Une fois le roman dépolitisé, et Emmanuel — qui y soulève plus d'interrogations d'ordre social et économique qu'aucun autre personnage — réduit à un amoureux inoffensif, la « logique » de la lecture de Fournier se tient.

Nous avons noté plus haut que l'une des démarches réductrices du cinéaste a été de banaliser deux des personnages principaux du roman, Florentine et Azarius. La première, bien sûr, se maquille outre mesure, convoite des vêtements chics, se perd dans les mélodies des « juke-boxes » et se régale de « cokes » et de « hot-dogs ». Mais est-ce tout ? Elle est aussi et avant tout le gagne-pain de sa famille, comme le reconnaît son père : « C'est pas juste par exemple [...] qu'une jeune fille donne tout ce qu'elle gagne pour faire vivre sa famille. » (*R*, 43). Et pour ce faire elle doit trimer dur :

> **Servir, toujours servir ! Et ne pas manquer de sourire. Avoir toujours le sourire quand ses pieds brûlaient comme s'ils eussent été posés sur des lits de braises ! Sourire aussi quand la rage lui montait à la gorge en une houle lourde et dure ! (*R*, 16-17).**

Est-ce que le film de Claude Fournier insiste assez sur ces aspects de la vie de Florentine ? Pas du tout. En ce qui concerne la poursuite de Jean, le roman indique très clairement que Florentine recherchait Jean Lévesque — ou Jean Untel — depuis des années, comme un sauveur qui la sortirait du piège de la pauvreté et de la mesquinerie où elle était prise : « Mais Jean, c'était quand même sa fuite longtemps combattue en elle-même [...] » (*R*, 102). Quand elle a peur que Jean ne l'abandonne, elle devient nerveuse, agitée, « perdue dans un vieux cauchemar toujours prêt à la reprendre, à se jeter sur elle [...] » (*R*, 94). En fait, « [i]l lui sembla que c'était du fond de sa vie, du fond de son enfance, depuis qu'elle existait, qu'elle avait cherché Jean. » (*R*, 224). De même, à deux reprises et à des moments capitaux de sa vie, Florentine fait

appel désespérément à sa mère pour que cette dernière lui vienne en aide, mais sans succès. Bien que ces deux moments fassent partie du long métrage (le soir où Rose-Anna croit reconnaître que Florentine est enceinte, et le matin des noces de celle-ci, quand mère et fille se disputent) le portrait simpliste de Florentine qu'a créé le cinéaste fait que la panique de la jeune fille ne ressort nullement, quoiqu'elle soit très explicite dans le roman. Voici comment Gabrielle Roy présentait le premier incident :

> **Elle [Rose-Anna] la regardait avec [...] une expression de muette horreur [...] Presque violente, elle s'écria :**
>
> **— Mais qu'est-ce que t'as donc, toi ? Hier, à matin, pis encore à soir... On dirait que t'es...**
>
> **Elle s'était tue et les deux femmes se regardaient comme deux ennemies [...] Florentine, la première, abaissa la vue. Une fois encore elle chercha les yeux de sa mère, avec des paupières battant lourdement, avec un tressaillement des lèvres et une angoisse de tout son corps : la première fois et la dernière fois de sa vie sans doute qu'elle mettait dans son regard cet appel d'être traqué. Mais Rose-Anna avait détourné la tête. (*R*, 232).**

Dans le deuxième exemple, le matin de ses noces, Florentine ressent « un tragique désir de recommencement », touchée qu'elle était par la douceur d'Emmanuel : « Elle faillit se jeter dans les bras de sa mère, mais Rose-Anna, s'étant détournée, hésita une courte minute, puis s'en fut dans la cuisine. » (*R*, 309-310).[18] Cette fois, les indications scéniques restent bien en deçà de ce qu'avait indiqué clairement Gabrielle Roy : « Un instant très court, Florentine se tourne enfin vers sa mère qui a un moment d'hésitation avant de sortir de la chambre, mais Rose-Anna ne remarque pas ce geste de Florentine. Elle sort de la chambre tandis que la jeune fille retourne à son maquillage. » (*F*, 127). Une attention plus soignée aux indices psychologiques du comportement de Florentine présents dans le roman aurait rendu le personnage de celle-ci bien plus nuancé.

Les larmes surabondantes dont on a déjà parlé coulent très souvent des yeux de Florentine. Il y en a plusieurs exemples, nous en donnerons deux. Au moment où la jeune fille et Emmanuel passent une journée fatidique ensemble dans la banlieue montréalaise, journée qui se termine par leur décision de se marier, Florentine répond simplement à l'appel du jeune soldat : « Ça, c'est vrai, il faut s'aimer pour la vie. » Et

Gabrielle Roy ajoute : « Elle avait parlé cependant, pour une fois, du fond de son âme. Toute tempête était apaisée. » (*R*, 305). Dans le découpage, les paroles de Florentine que nous venons de citer, ainsi que le commentaire de l'auteure, réapparaissent textuellement. Mais Claude Fournier a trouvé bon d'ajouter à la réplique de Florentine quelques mots et une indication scénique : « Emmanuel... Tu le regretteras pas. Jamais ! (pause). Je te ferai une bonne femme, je te promets. » « Ses yeux se gonflent de larmes, larmes dont le sens véritable échappe à Emmanuel. » (*F*, 119). Le deuxième exemple arrive presque à la fin du film. Quittant la gare Bonaventure d'où venait de partir Emmanuel, Florentine aperçoit par hasard Jean Lévesque qui descend d'une voiture neuve, « de modèle coupé » (dans le roman il n'était question que d'un complet et d'autres vêtements neufs) pour acheter un journal. Au moment où l'auto de Jean prend de la distance est donnée l'indication scénique suivante : « Couper à Florentine qui mord les lèvres pour éviter de pleurer. » (*F*, 146). Il semble qu'il faille, pour Claude Fournier, passer par l'étape « mélo » avant d'arriver au point où le roman et le film convergent : « Elle est surprise de constater qu'elle est contente d'elle-même. Une satisfaction qu'elle n'a jamais vraiment éprouvée auparavant : l'estime de soi-même. Elle sourit, se remet en marche. » (*F*, 146) [19] Ce besoin de « mélo » est à son plus manifeste, avant la fin du film, dans deux répliques de Florentine s'adressant à Emmanuel, répliques absentes du roman — et pour cause ! Emmanuel voulait que Florentine abandonne son travail, puisqu'elle recevra dorénavant une pension du gouvernement. Et Florentine de lui répondre : « Mais je veux travailler encore un peu... [...] J'ai pas envie que nos enfants grandissent dans une maison qui nous appartient pas... » (*F*, 118). Et avant leur séparation à la gare, Florentine dit à son nouveau mari, le visage ruisselant de ces éternelles larmes [20] : « Manuel... quand tu vas revenir, peut-être qu'on sera pas rien que tous les deux ! » (*F*, 145), paroles qui ont fait rire des spectateurs lors de nos visionnements !

Quant à Azarius qui, comme Florentine, n'est pas sans défaut, loin de là, il n'est tout de même pas qu'un rêveur irresponsable, qu'un « grand parleur et petit faiseux » (*R*, 130). Quand on le rencontre pour la première fois dans le roman, au chapitre III, il est perçu par Sam Latour comme « un des plus durement éprouvés par les années de chômage » (*R*, 40).

Après l'éclatement de la Crise, qui lui avait volé sa profession de menuisier, il avait tenté toutes sortes d'occupations non spécialisées, « qui ne lui ressemblaient pas » (*R*, 140), avant d'accepter l'humiliant secours direct et puis, l'ayant perdu, le travail de chauffeur de taxi, cette « vraie vie de chien » (*R*, 43). Et Florentine dira à Emmanuel : « Mon père... y en a qui disent du mal de lui, que c'est pas un homme travaillant, qui garde pas ses jobs... Mais mon père, il a toujours été bon. Seulement, il a pas eu beaucoup de chance, mon père. » (*R*, 296). Au chapitre XII du roman, Azarius restera seul à la maison, ne se trouvant pas assez de courage pour aller demander du travail à Hormidas Lachance. Ce dernier avait dénoncé ses employés temporaires, y compris Azarius, (qui recevaient le secours direct, et qui protestaient contre les salaires de famine que Lachance leur offrait), pour ensuite leur faire perdre leurs prestations : Rose-Anna sera obligée d'aller seule chez Lachance.[21] Pendant la rêverie que fera Azarius et où germera le projet d'évasion qui aboutira, à la longue, à son enrôlement dans l'armée, Azarius va revoir les diverses étapes de sa vie. (*R*, 139–143).

Dans le film, nous ne voyons qu'un seul côté d'Azarius, le côté évasif, rêveur, jouisseur, qui fait, par exemple, qu'ayant perdu son poste de chauffeur de taxi, il se coule la vie douce chez lui, aspirant l'odeur du pain grillé et prononçant des paroles ridicules : « Le roi d'Angleterre serait pas mieux ! » (*F*, 35). L'on n'aperçoit pas non plus cet aspect de son identité qui ressort, par exemple, de la scène capitale du roman (chapitre XII) où il rencontre l'ancien maçon, « qui aurait pu être un compagnon des beaux jours écoulés » et « dont la vie lui apparaissait soudain semblable à la sienne. » (*R*, 134, 135). Le maçon tranche amèrement : « Y a pas d'ouvrage que j'ai pas fait [...] Pas d'ouvrage, sauf le mien, mon ouvrage de maçon. » (*R*, 134)[22]. Le cinéaste ayant négligé la première partie de l'équation de la vie d'Azarius, le spectateur, lui, ne pourra saisir ce qui en est advenu, ni apprécier le sens de cette « dignité retrouvée » (*R*, 147) qu'évoquera Rose-Anna en réfléchissant aux journées de son mari à nouveau remplies de labeur (bien que temporairement) chez Lachance.[23]

Avant d'examiner le découpage de la série télévisuelle, notons qu'en plus de la pléthore de larmes, du gonflage des épisodes ayant trait à Daniel et de la déviation du symbole de

la flûte de fer-blanc[24], les ajouts mélodramatiques au long métrage comprennent aussi deux hors-d'œuvre de mauvais goût où l'on met en scène une concierge tout à fait « fictive » par rapport au roman, concierge soi-disant chez Jean Lévesque : « à moitié ivre, comme à l'accoutumée. Elle a [...] la bouteille de bière à la main. » (*F*, 80) ; « Elle prend une gorgée de bière à même la bouteille tandis que Florentine se mord les lèvres pour conjurer les larmes [encore une fois !] qui perlent à ses yeux. » (*F*, 106).

D'après ce qu'on peut en juger à partir du découpage[25], la série télévisuelle est construite sur les grandes lignes du long métrage que nous venons d'analyser, et tous les éléments « mélo » que nous avons décelés dans ce dernier s'y retrouvent, mais multipliés. Il est vrai que le réalisateur y inclut quelques scènes aux « Deux Records » et chez Emma Philibert, insérant ainsi quelques éléments de critique sociale tout à fait escamotés dans le long métrage. Mais même là, Claude Fournier reste bien en deçà de la vision du monde de la romancière. Dans le premier segment de la série télévisuelle (A), les deux lieux de rencontre du quartier sont mis en scène. Chez Latour, il y a la discussion acerbe sur le sens de la démocratie face à la faim et au chômage généralisés, (*A*, 18–21), et Azarius y fera brièvement mention de son ancien métier de menuisier. Mais ces références seront minées par des hors-d'œuvre démontrant la soi-disant paresse d'Azarius qui ne se hâte pas quand une cliente cherche un taxi devant chez Latour, le réalisateur ajoutant cette indication scénique : « Azarius revient aider la dame à monter dans la voiture. À son air, on dirait vraiment que cet homme lui fait une faveur insigne de daigner la conduire ainsi en taxi ! » (*A*, 12). Dans la même veine, Fournier imaginera le patron d'Azarius venant espionner ce dernier chez Latour (*A*, 34), et l'engueulant plus tard au bureau : « Je te préviens, Lacasse, je ferai pas la charité longtemps ! » (*A*, 38) En fait, Azarius perdra son emploi peu après, mais le roman indique clairement que le salaire du chauffeur de taxi est tellement bas, et les conditions de travail en hiver si dures, qu'il est tenté d'abandonner ce travail. Il dira à Sam Latour : « Si la construction peut reprendre un jour... [...] Je lâcherai ça vite, je t'en donne ma parole. Une vraie vie de chien... » Et

puis : « Il s'affaissa un instant contre le comptoir et parut tout à coup sans ressort, comme s'il écoutait une voix de défaite en lui... » (*R*, 43) Mais dans l'interprétation de Fournier, c'est comme si c'était Azarius le seul coupable, et non pas sa situation économico-psychologique.

Les « Deux Records » réapparaîtront dans le deuxième segment (B), où s'engage une discussion sur la situation économique au pays ; elle sera traitée par le réalisateur de manière à jeter la responsabilité de la Crise sur ses victimes. À la réplique d'Azarius, « On demande rien qu'à travailler ! », Latour répondra : « Peut-être toi, Azarius, mais c'est pas tout le monde ! Icitte, au Canada, c'est rendu que deux tiers de la population travaille pour faire vivre l'aut' tiers à rien faire. » (*B*, 40). Si l'on compare cette réplique à celle de Latour dans le roman, on peut deviner la déformation idéologique :

> **Bien sûr, et c'est justement ce qu'il y a de pas correct. Toi et ben d'autres, vous demandiez pas mieux qu'à travailler pour un salaire un petit brin de bon sens comme de bonne raison. Mais, au lieu de ça, vous étiez à rien faire et pis, nous autres, ceux qui gagnaient que'que chose, eh ben, on payait pour ça [...] Icitte, au Canada, c'était rendu que deux tiers de la population faisait vivre l'aut' tiers à ne rien faire. (*R*, 132)** [26]

De plus, quand Azarius suggère que ce qui manquait, c'était l'argent, Latour ajoute : « Y en avait pas pour les vieux, ni pour les écoles, ni pour les orphelins, ni pour donner de l'ouvrage au monde. Mais à c'te heure, marque ben qu'il y en a pour la guerre. À se trouve à c'te heure, l'argent. » (*R*, 132-133).

Bien qu'il fasse entrer en scène le petit maçon anonyme dont on a déjà parlé, et dont la vie ressemble tellement à celle d'Azarius, le réalisateur ne retient que les aspects comiques de la tirade du personnage, laissant de côté ses propos les plus tragiques de même que l'exaltation qui montait chez Latour, quand le maçon et Azarius se rappelaient les beaux jours de la construction d'avant la Crise... jusqu'à ce que Latour mentionne le nom de Lachance « qui cherche quelqu'un pour runner son truck » (*R*, 137 ; « pour conduire un camion », *B*, 41.) [27]

Les scènes chez Emma Philibert ont été, elles aussi, quelque peu transformées. Nous avons déjà vu que dans le long métrage, l'une des scènes rayées présentait Jean se moquant des plaintes d'Alphonse et de Boisvert, ces meurtris de la

Crise. En plus, certaines tirades d'Alphonse, parmi les plus colorées du roman, et d'autres d'Emmanuel, parmi les plus percutantes, ont été ou édulcorées ou escamotées.[28] En ce qui concerne Florentine, le réalisateur a inclu, justement, la scène du Quinze Cents où Rose-Anna rendra visite à sa fille et bénéficiera de la générosité de celle-ci (*B*, 22–26, ce qui correspond au chapitre IX du roman). Par contre, il prêtera à la jeune fille des remarques cyniques qui sonnent faux, quand son père l'invite à se joindre à la famille pour la visite à la parenté dans la vallée du Richelieu, et la tente avec l'idée de se faire un cavalier à la campagne : « Main dans la main, on pourrait écouter les érables couler ! » (*C*, 15) dira-t-elle. En plus, dans les scènes du restaurant sur la rue Sainte-Catherine, et de la séduction, on prêtera à Florentine des paroles et des gestes (sa description détaillée des membres de sa famille ; ses commentaires sur l'album de photos qu'elle montrera à Jean) qui semblent aussi peu compatibles avec son caractère qu'avec le contexte. Même chose pour la discussion entre elle et Jean concernant l'enfance malheureuse de ce dernier (*C*, 33–35), tandis que l'indication scénique — « Il la prendra avec une violence, une passion que seules les images peuvent rendre » (*C*, 36) — transformera un peu (beaucoup !) le texte-matrice : « Jean semblait encore prêt à la laisser partir. Puis elle glissa de tout son long à l'endroit déjà creusé où elle dormait la nuit auprès de sa petite sœur Yvonne. » (*R*, 184).

Claude Fournier a cru bon, également, de nous montrer Sam Latour et Azarius à l'église pour l'office de Pâques, au début du cinquième segment télévisé, bien qu'il ne soit jamais question dans le roman d'une telle fréquentation sauf pour ce dernier le jour des noces de sa fille. C'est là que sera prononcée la tirade tout en émotion d'Azarius sur la France menacée (*E*, 4, transposée de chez Latour, *R*, 262–264), tirade qui suivra le prône du curé sur le même sujet.[29] Il y a d'autres ajouts de résonance religieuse chez Fournier : des scènes chez les frères ou chez les sœurs où étudient Daniel et Yvonne, et les *ave* de cette dernière, qui servent à augmenter le poids relatif de ces deux personnages dans la trame globale.[30]

La dernière image du film (et de la série télévisuelle), et celle du roman, résument très bien la différence entre les deux approches, celle de Claude Fournier, et celle, matricielle, de

Gabrielle Roy. Dans le premier cas, la caméra s'arrêtera sur le visage souriant de Florentine, « en apprentissage de son nouveau bonheur « (*F*, 147, E, 49). Dans le roman, l'auteure marquera le contraste entre le bonheur ironique de la jeune fille et les derniers regards jetés par Emmanuel sur Saint-Henri, depuis le train qui le mène à la guerre. Il voit d'abord la maison des Lacasse puis la place Saint-Henri. D'une part donc la focalisation individuelle, de l'autre un aperçu d'unités sociales de plus en plus grandes, englobant ce microcosme des quartiers pauvres de Montréal. Enfin, « [i]l aperçut un arbre, dans un fond de cours, qui poussait ses branches tordues entre les fils électriques et un réseau de cordes à linge. Ses feuilles dures et ratatinées semblaient à demi-mortes de fatigue avant même de s'être pleinement ouvertes. » (*R*, 345) [31].

□ □ □

Au tout début du long métrage *Bonheur d'occasion*, on peut lire sur l'écran, à côté d'une reproduction d'une photo de l'auteure : « Ce film est dédié à la mémoire de Gabrielle Roy ». Notre propos était de démontrer que loin d'être fidèle à l'ambiance, à la tonalité et à la vérité du roman-jalon de Gabrielle Roy, l'adaptation filmique (et télévisuelle) de Claude Fournier et compagnie le déforme idéologiquement et esthétiquement. Ce « récit » cinématographique est vraiment, selon les mots de Christian Metz, « un discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements » [32]. Au lieu de « l'expression d'une prise de conscience tragique, presque révolutionnaire de la misère et des conflits sociaux qui rongeaient un quartier canadien-français » [33], qu'André Brochu voyait dans le roman de Gabrielle Roy, Gilles Thérien, lui, trouve que dans le film, « [o]n nage dans les clichés [...] Ils sont rassurants. » [34] Dommage qu'il en soit ainsi.

University of Toronto

Notes

[1] Cet article est basé sur deux visionnements du film de Claude Fournier, *Bonheur d'occasion* (1983), et sur une lecture soignée du découpage de celui-ci — ainsi que du découpage de la série télévisuelle en cinq parties d'une heure chacune, qui est passée à la télévision de Radio-Canada en automne 1984, *après* la rédaction du texte qui suit. Nous tenons à remercier ici M. Claude Fournier et la compagnie Ciné Saint-Henri de nous avoir fourni les découpages en question. Notons que les deux visionnements ont eu lieu dans des salles commerciales de cinéma et que nous n'avons pu étudier de très près (et au ralenti, par exemple) les diverses séquences du film.

[2] In *University of Toronto Quarterly*, LIII, 3 (Spring, 1984), p. 264-282.

[3] Tolton se base en particulier sur l'étude de Metz « Pour une phénoménologie du narratif », dans *Essais sur la signification au cinéma*, I, Paris, Klincksieck, 1968.

[4] Tolton, *art. cit.*, p. 265.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*, p. 266.

[7] *Ibid.*, p. 270.

[8] *Ibid.*, p. 273.

[9] *Ibid.*, p. 274-275.

[10] L'on pourrait citer le cas du film *Kamouraska* (1973) de Claude Jutra, basé sur le roman d'Anne Hébert. Bien que l'on puisse chicaner le cinéaste sur tel ou tel aspect de son adaptation, on pourrait dire, croyons-nous, que l'essentiel de la tonalité du texte original a été sauvegardée dans le film.

[11] Gilles Thérien, « *Bonheur d'occasion* : Claude Fournier, lecteur », in *Voix et Images*, IX, 2 (hiver 1984), p. 173.

[12] Parmi eux se trouvent Richard Gay du *Devoir*, Jay Scott du *Globe and Mail* de Toronto, et Gilles Thérien que nous venons de citer. Ce dernier a signalé des similarités entre le film *Bonheur d'occasion* et les adaptations cinématographiques d'*Un homme et son péché* et d'*Aurore, l'enfant martyre*. L'une des recensions les plus perspicaces que nous ayons lue signée Astrid Berrier, « Une adaptation qui ressemble à une trahison de l'œuvre de Gabrielle Roy », in *L'Express* (Toronto), semaine du 8 au 14 novembre 1983, p. 7.

[13] Gilles Thérien, *art. cit.*, p. 173.

[14] Le découpage en question, qui comprend les scénarios des versions française et anglaise du film en pages alternées, porte le titre, pour ce qui est de la première, de : « *Bonheur d'occasion*, d'après le roman de Gabrielle Roy, adapté par Claude Fournier, Marie-José Raymond, ©Ciné Saint-Henri Inc. [...] (long métrage), Troisième et dernière version », ronéotypé, 147 pp., s.d. Toutes nos références à ce document porteront désormais le sigle, « F », suivi de la page citée, et seront incorporées à notre texte.

[15] Dans la scène (rayée) chez Emma dont nous venons de parler, le cinéaste a décidé de plaquer Jean Lévesque (absent dans le roman) qui, lui, se moque des propos amers d'Alphonse et de Boisvert sur les effets désastreux que la Crise a eus sur eux. Cette composante du roman — « l'ilôt Philibert », comme l'appelle Gérard Bessette et sûrement l'une des plus authentiques — est donc contestée dans le découpage. En fait, dans le

film, le personnage haut en couleurs d'Alphonse apparaît, à peine reconnaissable, à deux brèves reprises seulement : la première fois pour servir d'exemple des clients « mal élevés » qui harcèlent Florentine au Quinze Cents, et la seconde, au mariage de celle-ci où, accompagnant sa petite amie, Marguerite, il photographiera la noce sur les marches de l'église.

16 Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Beauchemin, 1965, p. 285. À moins d'indication contraire, toute citation du roman se reportera à cette édition et sera indiquée par le sigle, « R », suivi de la page, et intégrée à notre texte.

17 Ces extraits, tirés du chapitre IV du roman, étaient d'un ordre même plus radical dans la première édition du roman, Montréal, Société des Éditions Pascal, deux tomes, 1945. C'est André Brochu qui, le premier, a signalé des coupures pratiquées dans cette partie du roman à partir de la deuxième édition, publiée chez Beauchemin, dans son article, « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* » in *Écrits du Canada français*, XXII (1966), p. 163-208. Voici deux des passages coupés : « Des fois, je [Alphonse] me demande si on n'est pas au cirque, nous autres, itou. Ils nous donnent à manger, de quoi nous tenir en vie, pas le 'iable plus que des peanuts comme aux ours ; ils nous laissent nous marier pour augmenter les naines, ils nous soignent si on a envie de se mettre dans l'armée, ils nous laissent regarder tout ce qui passe. Des fois, on finit par plus rien regarder. On se cache dans notre trou, on dit pus un mot, on prend ce qu'ils nous donnent, pis là, ben, ils commencent à nous traiter de sans-cœur [...] » (Première édition, p. 78).

Emmanuel : « [...] parce que Boisvert est en train de tourner vinaigre à force de chiquer la guenille, parce que toi, Alphonse, t'es assez bête avec les idées que t'as pour aller te flanquer au canal un de ces soirs... Parce que Pitou va finir aussi mal que vous autres si ça continue... Parce que, la grande misère, c'est pas que vous êtes les seuls dans le cirque comme ça. Vous êtes parmi des mille, des milliers d'hommes : la masse comme ils disent ; les naines, comme Alphonse dit. Parce que quasiment tout le monde est dans le cirque. Qu'il sorte une bonne fois et personne peut les arrêter... » (Première édition, p. 79.)

Ces deux coupures expliquent le passage qui suit, un peu plus tard, dans les éditions ultérieures et où Emmanuel dit à Pitou : « [...] tu vois, c'est l'argent qui nous tient tous au cirque derrière les barreaux. Les gars qui ont de l'argent, c'est eux autres qui décident si vous allez travailler vous autres, oui ou non, selon que ça fait leur affaire ou bien qu'ils s'en fichent. Mais la guerre, c'telle-ci, va te le détruire le maudit pouvoir de l'argent. » (*R*, 54).

18 Il est vrai que dans le découpage (*F*, 93-94), où il est question du premier incident, le cinéaste a répété textuellement les paroles de Gabrielle Roy que nous avons citées tantôt (« Une fois encore [...] détourné la tête. ») Mais dans les instructions aux comédiennes, Fournier semble s'être intéressé davantage à trop expliciter le malaise physique de Florentine : « Florentine, pâle, se redresse et court vers la salle de toilette. On l'entend vomir. [...] Rose-Anna : Mais qu'est-ce que t'as donc, toi ! Hier t'as vomi... [...] » (*F*, 94, suivi des paroles citées tantôt du roman, *R*, 232). Ce n'est qu'un exemple parmi bien d'autres où le cinéaste transforme les subtilités du texte-matrice en explications bien trop appuyées.

19 Ces dernières paroles reprennent presque textuellement celles du roman, et le geste de Florentine y est implicite. (Cf. *R*, 343).

20 Un autre exemple déformant de l'ajout des larmes se trouve dans l'épisode de l'accouchement de Rose-Anna vers la fin du film. Tandis que le roman souligne la force de celle-ci (« Vous avez vu ça, madame Lavallée ! Pas une plainte. Pas même une petite plainte. Courageuse comme madame Lacasse, il y en a pas gros», (*R*, 326), le découpage insiste beaucoup sur ses larmes et ses sanglots. (*F*, 130, 131).

21 Dans le roman, la visite que fera Rose-Anna chez Lachance est implicite. Dans le film, elle constitue l'un des moments les plus forts (un des rares où il y ait une résonance de critique sociale), bien qu'on ne le retrouve pas dans le découpage, « Troisième et dernière version», dont nous nous sommes servi.

22 Pour une analyse détaillée de cette rencontre voir notre *Social Realism in the French-Canadian Novel*, Montréal, Harvest House, 1977, p. 87-88, et *passim*, chapitre III. Cette scène est un exemple parmi plusieurs autres du parallélisme entre la vie de divers personnages de *Bonheur d'occasion* et leurs semblables anonymes, phénomène auquel nous avons appliqué plus haut le terme d'« unanimisme». Voir aussi par exemple, le chapitre VII du roman où Rose-Anna, à la recherche d'un logis pour sa famille, « rencontrait plusieurs femmes du peuple qui, en examinant les maisons, comme elle, marchaient lentement.» (*R*, 85). Se servant d'une technique qu'avaient employée avant elle des écrivains comme Zola et Steinbeck, par exemple, Gabrielle Roy réussit ainsi à tisser des liens entre ses personnages et la masse des gens parmi lesquels ils vivent.

23 Cette pensée fait écho à une réflexion de Gabrielle Roy émise pendant son entrevue télévisée avec Judith Jasmin (Radio-Canada, 1961) et où elle parlait de «la misère de ce peuple de Saint-Henri, la misère qui était l'œuvre du chômage qui avait détruit la fibre de *fierté humaine* [...] qui avait fait des ravages dans notre peuple [...]» (Nous soulignons.) Dans presque tout ce qu'elle a dit ou écrit sur *Bonheur d'occasion*, elle évoque le thème de la fierté brisée qu'illustre Azarius. Pour des exemples percutants voir notre *Social Realism*... p. 109-110.

24 Au lieu de la recevoir des «dames riches qui apportent des jouets aux garçons malades [...]» (*R*, 200) à l'hôpital à la veille de sa mort, il l'obtiendra, dans le film, d'Yvonne, qui la déposera plus tard sur sa tombe. (*F*, 123, 132).

25 Celui-ci porte le titre français, « *Bonheur d'occasion*, d'après le roman de Gabrielle Roy, adapté pour la télévision par Claude Fournier, Marie-José Raymond et Anne Cameron, ©Ciné Saint-Henri (5 épisodes d'une heure), Revisé fév. le 15/1982 (*sic*)», ronéotypé, 254 pp. Nos références à ce découpage suivront ces divisions en cinq parties, et porteront les sigles A, B, C, D, E, suivis de la page en question.

26 À regarder de près ce qu'a fait Claude Fournier du texte original, en changeant le temps du verbe de l'imparfait au présent, et en déformant le sens du passage, on croirait qu'il fait écho à ceux qui traitent actuellement les chômeurs de paresseux !

27 Comparer les pages du roman traitant de cet épisode (*R*, 133-136) avec le découpage (*B*, 40-42). Notons aussi que le réalisateur a fait entrer en jeu un agent des loyers qui chassera les Lacasse de leur maison, prétendant qu'Azarius n'avait pas ajouté «un petit quelque chose de plus» (*A*, 35), tel

que promis, à cause du nombre élevé d'enfants. (Dans le roman, *R*, 77, il est évident que le congédiement est dû au fait que Rose-Anna attend un neuvième enfant.) Encore une fois, donc, il semble que c'est la victime, et non l'exploiteur, qui soit le coupable.

28 Comparons les tirades d'Alphonse (*A*, 27-28) avec celles du roman (*R*, 51-53). De même pour Emmanuel (*A*, 28, *R*, 53-55). Comparons aussi les tirades d'Alphonse sur le mariage anticipé de Boisvert (*D*, 42-43; *R*, 271-272) et sur sa propre tentative de s'enrôler dans l'armée. (*D*, 45-46; *R*, 278-280). Le refrain ironique, « y a de l'avenir dans l'armée » (*R*, 278-279) ne sera pas retenu par Fournier. De plus, la fin de la série télévisée, et celle du film, déformeront les dernières pensées d'Emmanuel — tâtonnantes et confuses, il est vrai — sur la guerre en tant que « salut » pour les pauvres, etc. Comparons *E*, 46 et *F*, 144 (rayé dans le film) avec *R*, 338-341. Se pourrait-il que la guerre froide renouvelée ait influencé le cinéaste à s'auto-censurer à cet égard ? (Cf. Monique Genuist, *La Création romanesque chez Gabrielle Roy*, Montréal, C.L.F., 1966, p. 27, note 3, à propos de la décision de la maison Universal de Hollywood, de ne pas tourner un film basé sur *Bonheur d'occasion*, au moment de la guerre de Corée. Le scénariste ayant mis « en relief l'aspect antimilitariste du livre [...] le film n'aboutit point »). Notons aussi la déformation des paroles d'Alphonse, racontant à Emmanuel l'hypocrisie de Boisvert, qui, lui, « bommait des cigarettes à drette et à gauche «, mais ne voulait pas en partager quand il en avait lui-même. Dans le roman, Alphonse caractérise Boisvert ainsi : « Un petit trustard manqué». (*R*, 272). Mais dans la série télévisée, (*D*, 43), il dit de lui : « Le vrai beau p'tit socialiste [...] ». Il est vrai que le mot « trustard » évoque des slogans politiques des années '30 et '40 et pourrait être obscur pour certains spectateurs d'aujourd'hui, mais pourquoi ne pas l'avoir remplacé par « capitaliste » pour garder le sens qu'a voulu y mettre Gabrielle Roy ? Poser la question, c'est y répondre.

29 Ce prône « imaginé » (par rapport au roman) contient une référence à Napoléon curieusement positive (*E*, 2), vu l'attitude traditionnelle de l'Église au Québec vis-à-vis de l'Empereur. Voir à ce sujet l'article de Claude Galarneau, « La légende napoléonienne au Québec », in F. Dumont, Y. Martin (eds.), *Imaginaire social et représentations collectives*, Québec, Presses de l'université Laval, 1982, p. 163-174.

30 Voir les critiques cléricales lancées contre *Bonheur d'occasion* à sa parution et après, e.g. « St. Henry Parish Priest Scores Gabrielle Roy's *The Tin Flute* », in *The Montreal Gazette*, 27 octobre 1947, p. 3.

31 Cette image fait partie de l'isotopie symbolique des fleurs dont nous avons déjà parlé ci-dessus, et que nous avons analysée dans notre article, « L'Espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », in *Liberté*, XIII, 1 (1971), p. 76-95, et dans *Social Realism...*, p. 94-95. La fin du roman nous semble autrement plus cinématographique que celle choisie par Claude Fournier. (Gilles Thérien a raison de dire : « Le traitement cinématographique du roman n'innove en aucune façon », *art. cit.*, p. 172, si l'on excepte l'alternance scène de la séduction/partie de sucres pour rendre la simultanéité des deux épisodes.) De même, certains « gros plans » de Florentine dans le roman, où « la caméra » se concentre sur ses « genoux maigres » (*R*, 35) quand elle grelotte devant le cinéma Cartier dans l'espoir de retrouver Jean, ou sur son « petit ongle mis à nu,

marqué de rainures et de taches blanches, un ongle d'anémique» (*R*, 71), que remarquera Jean lors du dîner sur la rue Sainte-Catherine, nous semblent ressortir de l'esthétique filmique. Mais en choisissant pour le rôle de Florentine la comédienne bien en chair Mireille Deyglun, le cinéaste a dû laisser tomber l'aspect fluet du personnage, bien que certaines répliques de Jean s'y réfèrent. Et de la même façon, le contraste entre une Rose-Anna vieillissant progressivement et un Azarius toujours jeune n'est souligné ni dans la distribution ni dans la mise en scène.

32 *Art. cit.* (note 2, *supra*), p. 35 (cité in C.D.E. Tolton, « Narration in Film and Prose Fiction : a *Mise au point* ».

33 André Brochu, *art. cit.* (voir note 17), p. 165.

34 Gilles Thérien, *art. cit.*, p. 173. Thérien, comme nous l'avons déjà vu, reproche à l'adaptation filmique de *Bonheur d'occasion* d'avoir subordonné « actions, milieu social, idéologie » à la seule vision individuelle. Mais son article est quelque peu ambigu, car il n'établit pas toujours clairement si ces remarques ont trait exclusivement au film, ou comprennent aussi le roman : « Claude Fournier fait une lecture à la fois fidèle et personnelle de *Bonheur d'occasion.* » (p. 172) ; « Claude Fournier fait une lecture peu prétentieuse de *Bonheur d'occasion* et en développant une trame somme toute superficielle, il rejoint ce que ce texte a de plus authentique, c'est-à-dire le récit d'une histoire émouvante selon les règles du roman populaire. On sent que Fournier n'a été attentif qu'à cela, qu'aux larmes mêlées de sang qui ont l'amère saveur de ce roman d'après-guerre. » (p. 173). Peut-être Thérien a-t-il été influencé par l'article de Guy Laflèche, « Les Bonheurs d'occasion du roman québécois », in *Voix et Images*, III, 1 (septembre 1977), p. 96-115. Il y a une similarité remarquable entre la lecture déformante, à notre avis, qu'a faite Claude Fournier du roman de Gabrielle Roy, et celle de Laflèche, car cette dernière fait montre des mêmes escamotages et des mêmes réductions. Laflèche ne voit dans *Bonheur d'occasion* qu'un « roman populaire sentimental » [...] « qui s'organise de manière efficace sur le modèle du roman feuilleton qui en est le prototype, à partir d'un système d'idées reçues, aussi bien au niveau de la substance que de la forme narrative et jusqu'aux niveaux thématiques et idéologiques » (p. 110, 113). Un point, c'est tout ! Et les « arguments » de Laflèche sont remplis de naïfs « jamais », « toujours », « aucun », « tout ». De la définition du roman populaire, ou des comparaisons avec des romans d'époque appartenant à ce sous-genre, point ! Seulement un relevé de recensions critiques nécessairement partiel, mais combien partial ! (plus la déformation de l'une de celles-ci, où Gérard Bessette traite de « brouillage », p. 108). Il y aurait beaucoup à dire — mais l'espace manque — sur cet article ultra-gauchiste où l'auteur se sert d'un pseudo-féminisme et jette pêle-mêle les noms de Lénine et de Marx... parmi bien d'autres.