

Bulletin d'histoire politique

Images d'une guerre oubliée: description, contexte et réception

Pierre Véronneau



Volume 3, Number 3-4, Summer 1995

La participation des Canadiens français à la Deuxième Guerre mondiale : mythes et réalités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1063492ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1063492ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association québécoise d'histoire politique
Septentrion

ISSN

1201-0421 (print)

1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Véronneau, P. (1995). Images d'une guerre oubliée: description, contexte et réception. *Bulletin d'histoire politique*, 3(3-4), 269–283.
<https://doi.org/10.7202/1063492ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

IMAGES D'UNE GUERRE OUBLIÉE: DESCRIPTION, CONTEXTE ET RÉCEPTION

Pierre Véronneau

Historien, Cinémathèque québécoise

Le Québec et le Canada soutiennent bien mal la comparaison avec les États-Unis et les pays européens, quand il s'agit de traiter au cinéma de la Deuxième Guerre mondiale. La première évidence qui saute aux yeux, c'est l'abondance de films étrangers sur le sujet et la quasi-absence de films canadiens et québécois¹. Dans le cadre de ce texte, je me limiterai aux films de fiction québécois dont l'action se déroule au temps de la Deuxième Guerre mondiale et qui y font référence². Autrement dit, je mettrai de côté les séries et les films documentaires produits par l'Office national du film durant et après la guerre, de *Canada Carries On / En avant Canada* à *La bravoure et le mépris*, en passant par *Le Canada en guerre* et *Il était une plage*. Ce choix ne me laisse qu'un tout petit corpus, une dizaine de films, si j'excepte le tout récent film de Micheline Lanctôt, *La vie d'un héros*, sorti au Festival des films du monde en septembre 1994. On verra que quatre de ces films sont tirés d'une oeuvre littéraire. Je ferai totalement abstraction de quelque analyse que ce soit de ces ouvrages et je parlerai des films sans égard à leur statut d'origine. Je ferai cependant référence ponctuellement à la réception critique de mon corpus.

Commençons néanmoins par une toute petite entorse. En 1940, au temps de la Loi sur la mobilisation qui oblige les hommes à s'enrôler dans l'armée, l'ONF fait réaliser par Gerald Noxon, par les soins de la firme montréalaise Associated Screen News et pour la série *En avant Canada*, un film de fiction en français intitulé *Un du 22^e*. En dérogeant à sa pratique du versionnage en français, de films anglais, l'ONF se donne pour but d'encourager le recrutement dans l'armée de jeunes Québécois qu'on sait récalcitrants. Le film débute dans un cadre rural quelque peu idyllique; il montre que tant les familles que les fiancées encouragent les jeunes campagnards à s'engager dans l'armée. On voit, par la suite, le personnage principal, Gilles, s'entraîner avec le Royal 22^e qu'on présente comme un

régiment qui respecte la manière de vivre des Canadiens français. Ainsi, Gilles devient proche de l'aumônier qui le conseille, ce qui ne l'empêche pas de s'amuser avec ses confrères, de prendre à l'occasion une bière et d'entonner avec eux quelques chansons traditionnelles. Ce premier film, qui sort en novembre 1940, pose déjà la plupart des données que l'on va retrouver dans les films ultérieurs: le soldat, l'armée, la famille, la vie privée. Par contre, on remarque de grands absents: les motivations idéologiques, politiques ou nationalistes qui ont pu jouer en faveur ou contre la participation à la guerre. Il ne faut pas croire que l'ONF, en tant qu'organisme gouvernemental, est dupe de la réalité québécoise. Un film comme *Quebec Path of Conquest*, distribué en septembre 1942 — autrement dit dont la mise en production suit immédiatement le référendum sur la conscription — et qui est destiné d'abord au marché anglophone, va mettre lourdement l'accent sur l'apport canadien-français à l'effort de guerre par le travail et l'engagement civil. Il s'agit de faire contrepoids, par ce film, à l'image et à la réputation des Canadiens français que plusieurs anglophones considèrent comme des lâches, des non patriotes, et de montrer qu'ils sont, à leur manière, des combattants pour la liberté.

Les années 1950

Un du 22^e traçait le premier portrait cinématographique du soldat canadien-français. Le second revient à Gratién Gélinas³, qui met en scène son personnage de Fridolin dans des sketches, les «Fridolinades», qui ne craignent pas d'évoquer de manière directe ou indirecte la situation du moment; rappelons, par exemple, en 1945, le sketch *Le retour du conscrit*. C'est à Gélinas que revient l'honneur d'aller plus loin dans ce portrait des Canadiens français et de dépeindre leur vie quotidienne en temps de guerre. Tout le monde connaît aujourd'hui l'histoire de Tit-Coq, ce bâtard qui croyait trouver amour et famille en la personne de Marie-Ange et que la guerre prive de cet épanouissement. Lorsque le film *Tit-Coq* paraît en 1952, il a derrière lui, depuis 1948, une longue carrière théâtrale.

L'action se passe au Québec. Tit-Coq est soldat. Insulté par ses confrères qui le traitent de bâtard, il se bagarre. Le commandant, plutôt que de le mettre en prison, l'envoie, à la suggestion du *padre*, passer Noël dans la famille d'un camarade. Il y tombera amoureux de la soeur de ce dernier, mais la guerre les sépare. Marie-Ange finit par trouver le temps long et ne l'attendra pas. Au retour, Tit-Coq voudra l'enlever, mais la société ne libère pas une femme mariée aussi aisément.

Christiane Tremblay-Davault constate que «le paysage social concret est pour la première fois inscrit dans un cadre historique: la recherche de la

légitimité du sans-famille est présentée comme une conséquence de la guerre. Néanmoins, les implications sociales et politiques de la conscription, qui a marqué à l'époque la majorité de la population québécoise, ne sont jamais explicitement mises en cause par le protagoniste, si ce n'est que l'éloignement d'un milieu qu'il croyait être le sien l'enfonce d'autant plus dans la dépossession⁴.» Effectivement, dans ce film, la guerre est déjà ce qui vient empêcher le bonheur. La famille du copain de Tit-Coq, Jean-Paul, ne manifeste ni enthousiasme, ni agressivité envers le conflit mondial. Comme devant tout ce qu'apporte le destin, elle se résigne. À la révolte stérile de Tit-Coq, elle oppose la soumission à l'ordre connu qui garantit paix et bonheur.

Heinz Weinmann part d'un tout autre point de vue, lorsqu'il interprète le comportement de Tit-Coq comme une rupture avec la collectivité canadienne-française. «Cette nouvelle collectivité dont il est le héraut et pour laquelle il voudrait se battre, n'existant pas encore, Tit-Coq se résigne à se battre dans l'armée canadienne. En somme, l'armée, par le port de l'«uni-forme», certes, «uni-formise», nivelle les individualités, mais elle efface aussi les différences familiales; plus, elle recrée une «famille» de substitution basée sur le primat du mâle, du patriarcat, soustrait complètement à l'influence féminine, maternelle. Mieux vaut l'armée que la famille canadienne-française⁵.» Même si on peut penser que le commandant et le *padre* compréhensifs, ce sont à la fois les pères civil et religieux, et que l'armée équivaut à une sorte de grande famille, on ne peut manquer de souligner que ces interprétations sur le rôle idéologico-narratif de l'armée font l'impasse sur le référent historique, la guerre, et sur le discours que tient le cinéma sur la guerre.

Il faudra attendre cinq ans avant que la Deuxième Guerre redevienne sujet de cinéma. En 1957, Louis Portugais tourne *Il était une guerre* qui, avant d'être un long métrage, sera présenté en cinq épisodes d'une demi-heure à la télévision. Pour la première fois, — et cela choquera certains dirigeants anglophones —, l'ONF produit un film où la guerre de 1939–1945 est perçue du point de vue des Québécois et montre les réticences qu'ils avaient à y participer; le rejet de la conscription est clairement mis en lumière.

L'action débute vers le 13 juillet 1942. La radio annonce que les hommes mariés seront placés au bas de la liste des appelés et que ceux qui se seront mariés le ou après le 15 juillet seront considérés comme des célibataires. La course au mariage s'amorce. Premier enjeu: se marier ou non par obligation. Marcel, encouragé par sa mère, dit oui et épouse Monique, tandis que son frère Roger refuse, car il trouve qu'il ne peut pas faire vivre

une femme avec son salaire. Roger part le premier pour l'armée mais reste au Canada. Deux ans ont passé. Marcel et Monique se querellent, parce qu'il n'y a pas assez d'argent à la maison. Elle décide d'aller travailler, pour l'effort de guerre. Marcel s'objecte. Monique ne veut pas d'enfants tant qu'elle ne peut pas les faire vivre. Elle ne veut pas être esclave ni s'ennuyer. Marcel croit que les patrons congédient les hommes pour qu'on enrôle les femmes, ce que nie son frère. Arrive le temps de la conscription des hommes mariés. Marcel déplore son mariage-sacrifice qui ne lui a pas épargné l'aller vers l'Europe, tandis que Monique affirme qu'il l'a épousée par lâcheté. L'action se transporte en Italie, face aux Allemands. Au front, les hommes ont peur et se motivent en discutant. Le retour de Marcel au Québec ne se passe pas sans heurts. S'il se raccommode avec Monique, il perd un contrat au profit d'un homme qui était resté au Canada et en avait profité pour établir ses contacts. La situation du couple se dégrade à nouveau. Marcel est jaloux de Monique, qui est sortie avec d'autres hommes durant la guerre. Grâce à un capitaine, le moral va revenir et ils vont se réconcilier.

La cinéfiche publiée par l'ONF à la sortie du film qualifie de «populations pacifiques les familles de la province de Québec». Et elle ajoute: «Le dernier conflit mondial a trouvé le peuple canadien-français dans un état d'impréparation psychologique absolu. Le choc n'a pas modifié sur le coup l'aspect visible de la société (pas d'invasion, de bombardements), mais il a troublé l'ordre familial. Le film reconstitue avec beaucoup de vérité l'ambiance d'inquiétude, d'angoisse et d'incertitude qui prévalait pendant les années difficiles 1940-1945.» Effectivement, l'ensemble du film repose sur les conflits que la guerre engendre dans les foyers. Toutes les péripéties secondaires gravitent autour de cette situation. Qu'on aborde la question du chômage qui pousse à l'enrôlement, le refus de se faire tuer pour les Anglais, le mariage par intérêt, le travail des femmes, la difficile réinsertion des vétérans après la guerre, tout est vu sous l'angle de la famille.

Les années 1970

Pendant quinze ans, le cinéma québécois ne reviendra pas sur la Deuxième Guerre mondiale. Le sujet ne semble trouver place dans aucune aspiration, ni dans les préoccupations d'un cinéma d'auteur, ni dans le pays à dire et à montrer que d'aucuns caressent, ni dans les produits de consommation courante à saveur de comédie et de sexe. C'est pourtant par ce biais que le sujet revient sur le tapis. Il s'agit d'un film de Gilles Garle, *Les corps célestes* (1972). Le sujet est simple. Trois semaines avant la Noël de 1938, un proxénète arrive dans une ville minière avec sept prostituées. On devine

l'émoi. Le film se termine le premier janvier 1939 alors que l'almanach, dans les prédictions des astrologues, annonce qu'il n'y aura pas de guerre en 1939.

À strictement parler, le film effleure notre sujet. Mais la guerre est présente dans le film. Comme le dit le réalisateur: «Tout cela se passe gentiment sur fond de guerre en train de s'organiser. La radio fait entendre, en plus des airs de l'époque, les voix troublantes d'Hitler, de Mussolini, de Chamberlain, de Churchill et même de Staline. Mais ces voix ne troublent personne: euphorie du chômage disparu, relance de l'économie, exploitation des richesses naturelles⁶.» Selon l'intention qu'il énonce, Carle veut ajouter quelque chose à la comédie et jouer, grâce au recours à une bande sonore très fouillée, sur la culture du spectateur, sur ce qu'il sait ou croit savoir de la guerre. Il précise: «Pour qu'il n'y ait d'ailleurs pas d'ambiguïté, à la fin du film, je remonte lentement dans le temps par le biais de la bande sonore. On entend, en effet, les voix de Kennedy, de Nixon, de Trudeau. C'est aussi pour dire que si la société peut changer, on subit toujours au fond le même type de propagande, le même type d'acculturation. (...) Le film veut montrer la guerre comme une impuissance, et non pas comme une manifestation de force, de puissance⁷.»

L'analyse des critiques et des discours que tient le cinéaste en 1973 ouvre à un entendement contextuel du film. Carle semble trouver des similitudes entre le présent et l'immédiat avant-guerre. On vivrait en 1973 comme à cette époque, insouciant, à la recherche du plaisir. On serait heureux, on ne chercherait pas à régler les conflits. C'est ce que le réalisateur appelait le syndrome «Expo 67», l'illusion de l'harmonie universelle. Comme c'est souvent le cas avec les films de cet auteur, on est placé devant un abondant discours extra-filmique qui donne de la profondeur à des situations et à des actions que le film esquisse à peine. Ainsi l'enlignement, sur un mur du bordel, du portrait du Sacré-Cœur entouré de Marx et de Hitler illustre bien la méthode additive de Carle où le collage et les relations des éléments du collage avec la réalité historique créent une potentialité de sens. Dans le cas qui nous occupe, le cinéaste veut nous entraîner vers une compréhension contemporaine d'un événement historique même si, dans le corps de la diégèse de son film, on trouve peu de preuves à l'appui d'une telle thèse.

Mais tel n'est pas le cas du film suivant qui aborde la Deuxième Guerre mondiale. Il s'agit de *Partis pour la gloire* de Clément Perron (1975). Le film débute par deux séquences présentant deux mondes qui collaborent face au conflit et représentent les relations hiérarchiques du pouvoir et du système

économico-social. D'abord l'ouverture d'une session du parlement fédéral, alors qu'on entend en voix *off* la promulgation de la loi sur la conscription obligatoire. Puis le cardinal Villeneuve, dictant un mandement à ses fidèles qui les incite à obéir à l'ordre de guerre «pour la patrie, pour se porter au secours de l'Angleterre... sous la bannière du Christ-Roi.» Entre ces deux mondes, la population est appelée à trouver sa place. Pour incarner la variété d'attitudes qu'on retrouve parmi elle et pour cerner les contradictions à l'oeuvre, Perron compose une importante galerie de personnages où il inscrit une division par classes. Peu de gens représentent le pouvoir. D'une part le cupide industriel local et ses proches, le maire en tête, qui ne pensent qu'à obtenir des «contrats de guerre». Pas surprenant qu'ils défendent l'ordre établi. D'autre part, les soldats eux-mêmes, plus spécialement le lieutenant de la police militaire chargé de faire observer la loi de la mobilisation générale. On nous montre que l'armée ne réussit à convaincre que les faibles, la «lie de la société», soit le chômeur chronique, pour qui l'enrôlement volontaire règle bien des problèmes, et son cousin, heureux de payer sa bière moins chère dans l'armée.

De l'autre côté, celui du peuple et de la jeunesse, on pense solidarité, résistance et pays à bâtir. Une bonne dizaine d'individus (curé, vicaire, postière, cultivateur, vétéran, et j'en passe) représentent ces forces vives qui savent se tenir debout; ils ont tous de bonnes raisons d'être anti-conscriptionnistes (dans les faits, la Beauce a voté presque à l'unanimité contre le conscription). Tous ces gens deviennent, chacun à leur manière, des résistants. Ils poursuivent leurs actions jusqu'au moment où, inéluctablement, on finira par prendre et embarquer les déserteurs. Pour ces villageois qui n'ont pas envie de se «battre pour l'Angleterre» et qui ne perçoivent aucun ennemi à l'horizon, si ce n'est la police militaire, l'unique objectif est de rester tranquilles chez eux à vaquer à leurs occupations, à leur vie privée, à se préoccuper de l'avenir du Québec. Perron veut montrer l'instinct pacifiste des Beaucerons ainsi que la résistance à l'Anglais. Ce sont des gars qui n'ont pas peur de se battre mais qui ne veulent pas aller se faire casser la gueule pour l'Angleterre. Ils font de la résistance spontanée, émotive, instinctive ou de la résistance organisée, consciente. Au chapitre des contradictions, il ne faut pas oublier que la Beauce a donné à l'armée canadienne un régiment qui se fit une réputation enviable, le Régiment de la Chaudière.

Contrairement au film de Carle et sans que Perron ne soit obligé de tendre des perches interprétatives, la critique fera spontanément le rapprochement entre *Partis pour la gloire* et le moment de sa production.

Ainsi, Jean-Pierre Tadros avance que le film porte, de près ou de loin, sur la crise d'Octobre. Pour lui, à l'évidence, la conscription, c'est la loi des mesures de guerre: «C'est un peu la même histoire qui se répète. À cette différence près, cependant, que plus les années passent, plus la réalité de la Confédération paraît aberrante, et plus on a du mal à s'en défaire⁸.» Le critique du *Montréal-Matin* abonde dans un sens analogue: «À cet égard, le film de Clément Perron est parfaitement réussi. D'autant plus que l'actualité nous fournit encore, même aujourd'hui, bien des raisons de croire que la situation décrite par le cinéaste n'a guère changé: les Québécois doivent encore résister⁹.»

En ce milieu des années 1970, avec un gouvernement Bourassa fatigué et une population francophone attirée par le discours nationaliste, il n'est pas surprenant que l'évocation de la guerre se perçoive à la lumière des enjeux du présent. Un critique a écrit: «*Partis pour la gloire*, c'est la fin de la préhistoire de notre prise de conscience nationale. C'est en quelque sorte la mise en évidence de la dernière tromperie que le petit peuple acceptera sans broncher de ses dirigeants et de ses élites, une tromperie illustrée par la phrase célèbre "Pas nécessairement la conscription, mais la conscription si nécessaire"¹⁰». Le critique a tôt fait de nous entraîner vers ce qui pourtant est censé être le sujet premier du film: la guerre. «La démystification que nous impose Perron en faisant le récit de faits authentiques en surprendra donc beaucoup. Il se refuse à entretenir des souvenirs pieux; il choisit de montrer la réalité telle qu'elle lui est apparue. *Partis pour la gloire* se veut à l'opposé de la démarche traditionnelle qui romantise les faits après coup en faisant des héros valeureux des individus les plus ordinaires.» Robert Lévesque se montre sensible à cet état des choses: «Ce qui intéresse Perron, au premier chef, c'est de montrer la réaction du "petit peuple" face aux "forces extérieures", politiques et religieuses. Ce petit peuple qui jusque là vivait isolé, laissé pour compte. (...) C'est ce voyage au bout du peuple québécois qu'il tente d'effectuer en Beauce¹¹.» Le réalisateur réussit-il dans son entreprise? Certains n'en sont pas persuadés: «Perron vise à cerner de près une mentalité collective, tout en précisant les déchirements auxquels chaque personnage est confronté, mais sa vision ne dépasse jamais le niveau des constatations les plus étroites. (...) La pauvreté visuelle, sociale et psychologique de l'entreprise réside dans ce parti pris agaçant et réducteur qui consiste à ne jamais en montrer plus qu'il ne faut. Les personnages et les situations apparaissent ainsi unidimensionnels¹².»

Les années 1970 coïncident avec l'apparition d'un nombre important de films qui se déroulent dans le passé et portent l'étiquette rétro. Perron, qui



a cosigné le scénario de *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra, se targue d'avoir lancé cette mode au Québec. Il n'est pas surprenant que cette décennie s'avère la plus riche pour ce qui est de la Deuxième Guerre mondiale à l'écran. Si *Partis pour la gloire* en faisait son sujet central, *Je suis loin de toi mignonne*, de Claude Fournier (1976) s'inscrit dans la ligne de Carle: la guerre constitue une toile de fond. Le film tire son titre d'une chanson populaire durant la dernière guerre. «C'est drôle à dire, mais c'te guerre-là, ça va nous sortir du trou», affirme Méo, un personnage du film, et tel est en quelque sorte le message sous-jacent qui anime le film. Dans ce cadre, la guerre signifie la fin de la grande dépression, le retour du travail et la possibilité des filles de se trouver un «bon parti» puisque les hommes veulent se marier. Voilà l'argument premier du récit. Rappelons-en les péripéties. Florence (Denise Filiatrault) et Rita (Dominique Michel) sont deux soeurs qui travaillent dans une usine de munitions et font partie de cette catégorie des «demandeuses». Leur guerre consistera pour elles à amener l'élue au pied

de l'autel. Rita a choisi un bon petit soldat qui lui envoie toutes ses paies. Florence aime Méo, un petit magouilleur qui fuit le mariage. Celui-ci l'entraîne dans un complot pour sauver du camp d'internement le maire de Montréal, Camilien Houde, qui s'oppose à la conscription. Peine perdue pour le groupe. Finalement conscrit, Méo se sauve du camp avec la soeur d'un de ses camarades de baraque, laissant Florence à ses atermoiements. De son côté, Rita va épouser son Jean-Guy (le film ne dit pas s'il fut conscrit) qui se voit affecté à la conférence de Québec de septembre 1943. Il apportera à ses noces, par hasard, une sacoche perdue par Churchill qui contenait les plans du débarquement...

Le film, à saveur fantaisiste, s'inspire d'une série d'incidents qui se sont produits chez nous à l'occasion de la guerre. Ces incidents ont pour fonction d'attiser les souvenirs de l'Histoire et de donner de la chair à la petite histoire. «Les documents radiophoniques ou filmés qui ponctuent le film contribuent à donner à ce récit un ton d'authenticité. (...) *Je suis loin de toi mignonne* possède une unité dramatique qui manquait à *Partis pour la gloire*. Avec Claude Fournier, le cinéma québécois rétro a acquis ses lettres de noblesse¹³.» Comme nous l'avons évoqué, le point de vue du réalisateur sur la guerre consiste à suggérer qu'elle a engendré un miracle économique au Québec et que, n'eût été l'obligation des hommes de partir se battre de l'autre côté de l'Atlantique pour les Anglais, avec le lot de douleur que cela engendre¹⁴, le Québec de la période 1939-1945 aurait été le paradis sur terre. Dans ce film de Fournier, la conscription devient l'élément secondaire et la vie quotidienne, avec en arrière-plan la course au mariage, constitue le sujet principal de sa comédie. S'il s'éloigne du film de Perron, il rejoint en cela le film de Carle.

Les années 1980

Avec *Les corps célestes*, ce dernier n'avait pas épuisé ce qu'il avait à dire sur la Deuxième Guerre mondiale. L'adaptation du roman de Roger Lemelin, *Les Plouffe*, lui permet, en 1981, de faire revivre toute cette époque. L'action se déroule de 1938 à 1945. Le conflit mondial est présent à la radio mais aussi par une série de notations caractéristiques. Ainsi, on voit le cardinal de Québec faire un discours en faveur de l'enrôlement et la nécessité d'aller se battre. De plus, quand Pétain signe l'armistice, on entendra les églises du Québec qui sonnent le glas et on verra des Québécois se précipiter dans les familles françaises pour offrir leurs condoléances. D'ailleurs, il y a dans le film un jeune journaliste français qui est venu avec sa mère pour fuir la guerre et qui rappellera ce qui se passe sur le Vieux Continent.

La guerre ne constitue pas le sujet premier du film, mais le contexte essentiel qui explique le comportement des membres de la famille Plouffe. Un critique français a bien compris cet enjeu: «Ne pas vouloir entrer dans la guerre, c'est se préserver à la fois du mal qu'est une guerre, mais aussi de l'ouverture qu'elle impose vers d'autres et des changements sociaux qui s'en suivront. Le père Plouffe est bien conscient de la chose et son refus de la conscription n'est que l'expression de son nationalisme. Ne pouvant évoluer, il mourra à la vue d'un de ses fils en tenue militaire. Pour sa part, la mère Plouffe, mère totalitaire et castratrice, sera protégée à la fois par son inconscience et par ses enfants qui tentent de la maintenir dans son monde aussi longtemps que possible. Le choc n'en sera que plus brutal lorsque la prise de conscience se fera et qu'elle restera seule, isolée et figée sur l'écran, à la fin du film, après avoir hurlé "mon garçon qui tue des hommes!"». Le changement est consommé¹⁵.» De son côté, le réalisateur a expliqué sommairement le point de vue qui l'animait: «Je me suis dit que si je devais faire un film dans le sens du roman, c'est-à-dire populaire, en traduisant l'ambiguïté de l'individu face à l'histoire, je devais montrer toutes les contradictions. Dans le roman, il est clair que les Québécois étaient déchirés. Entre perdre leur foi, parler anglais, aller se battre contre les nazis et refuser de se battre contre les nazis, tout en gardant leur foi et leur langue. C'est une situation créée de toute pièce par le monde politique¹⁶.»

Après Carle, c'est au tour de Fournier de revenir sur la Deuxième Guerre mondiale, en adaptant lui aussi un classique de la littérature québécoise, *Bonheur d'occasion*, et en nous présentant lui aussi une saga familiale dont il faut reconnaître qu'elle est plus noire que celle des Plouffe. Il y a toute une différence entre la ville de Québec, chère à Lemelin, et le Saint-Henri de Gabrielle Roy où se côtoient misère, chômage et guerre. Un portrait tout à fait différent de celui que le cinéaste traçait cinq ans auparavant. Rappelons brièvement l'histoire. Nous sommes en 1940. Un soldat en permission, Emmanuel Létourneau, tombe amoureux de Florentine (Mireille Deyglun). Le frère de cette dernière, Eugène, s'engage dans l'armée en mentant sur son âge alors que son autre jeune frère, Daniel, souffre d'une grave maladie. Sa mère se retrouve encore enceinte après avoir porté dix enfants tandis que son père Azarius, un être faible et dominé, est renvoyé de son emploi. Florentine est donc le seul soutien de sa famille. Elle succombe aux avances de Jean Lévesque et se retrouve enceinte. La famille est encore obligée de déménager dans un logement plus miteux que le précédent. Florentine retrouve Emmanuel, en permission avant d'être envoyé outre-mer, et le persuade de l'épouser sans lui avouer son état. Il

acquiesce. Daniel meurt, la mère accouche, le père perd son nouvel emploi et décide de s'enrôler. Ainsi, Florentine et son père auront fait taire leur cœur pour écouter leur raison. Dans ce contexte, l'armée représente la porte de sortie de la misère matérielle, mais en ces temps difficiles, il faut que trois hommes s'y mettent: Emmanuel, Azarius et Eugène!

Fournier n'insiste pas sur la reconstitution du décor des années 1940. Il accentue le misérabilisme de la famille Lacasse et joue la carte mélodramatique. Il présente une Florentine «qui ne contrôlait pas son propre destin, écrasée sous le triple joug de la maternité, de l'Église et de la société mâle¹⁷.» Il montre une société québécoise étouffante qui réprime amour et désir, où la famille est un fardeau, où la situation sociale s'avère difficile; voilà ce à quoi l'armée permet d'échapper dans une certaine mesure.

À ce portrait un peu désespérant de la situation féminine au temps de la guerre, il faut opposer un autre film sorti la même année, 1983, également adapté d'une oeuvre littéraire. Le film de Daniel Roussel, *Du poil aux pattes comme les CWACS*, est tiré de la pièce homonyme de Maryse Pelletier, qui connut un succès appréciable en 1983. L'action se passe en 1942, dans un baraquement de l'armée. On nous présente quatre femmes qui se sont enrôlées dans le Canadian Women Army Corps, le CWAC. Mais, en réalité, la guerre sert de toile de fond et de prétexte au portrait de quatre femmes: une intellectuelle un peu rebelle, une fille qui s'engage pour rejoindre son fiancé, une paysanne qui voit dans l'armée l'occasion de fuir sa campagne et ses quatre frères, une artiste qui devient chanteuse-étoile dans l'armée. Bref, chacune s'est engagée pour des raisons différentes, chacune voit en l'armée une solution à une aspiration ou à un problème personnels, aucune ne pense vraiment faire carrière dans l'armée. D'ailleurs, l'initiation à la vie militaire sera plutôt un obstacle sur le chemin qu'elles se sont tracé. Toutefois, elles en découvriront des facettes insoupçonnées, comme l'amitié qui s'y développe à l'intérieur de la chambrée ou l'apprentissage d'un métier.

Dans le film, la guerre arrive sur le tapis de manière indirecte, notamment par le courrier reçu; ainsi, l'une d'elles apprend la mort de son frère tué à Dieppe, et une autre, la fuite de son cadet pour échapper à la conscription; cette correspondance est souvent l'occasion de tensions entre les femmes qui ne partagent pas toutes, on peut l'imaginer, le même avis. Paradoxalement, le seul film qui se déroule en milieu militaire durant la Deuxième Guerre mondiale ne fait pas de cet événement son propos principal.

Conclusion

Si on examine la mince dizaine de films de fiction québécois qui ont traité expressément de la guerre et de son impact sur la société canadienne-française, que peut-on retenir? À l'évidence, et contrairement aux États-Unis, les images filmiques de guerre ne font pas partie de la culture canadienne; la définition et la compréhension de cette culture, même si certains doutent qu'une telle chose existe, ne passe pas par la production et la consommation d'une culture de masse guerrière. Disons-le tout net: le Québec et le Canada n'ont jamais vraiment réalisé de films de guerre¹⁸, tout au plus quelques oeuvres du temps de la guerre, et il est probable que les producteurs croient le sujet sans intérêt. L'absence de la guerre évacue évidemment la personnification de grands stéréotypes corollaires comme l'officier intraitable, le noble officier allemand, le méchant ennemi, le déserteur, etc., qui ont fait les grandes heures des cinémas américain et européen. Par conséquent, on ne trouvera trace dans nos films du mythe de l'héroïsme et du courage. On ne glorifiera pas l'honneur, on ne vantera pas la beauté du geste ni la valeur de la mort, on ne cherchera pas la signification du sacrifice. D'ailleurs, dans notre cinéma, on ne montre guère les hostilités à l'étranger, et quand l'action est censée s'y dérouler, on se tient à l'intérieur, dans la chambrée ou dans un camp. Nos films ne proposent ni images des alliés ou des amis, ni images des ennemis, sauf l'armée canadienne et la Gendarmerie royale du Canada, qu'on ne peut décemment qualifier d'ennemis.

La question demeure. Quel regard le film porte-t-il sur la Deuxième Guerre mondiale? Quand le porte-t-il? Immédiatement après la guerre, avec *Tit-Coq*, celle-ci n'est point l'objet de condamnation. Les hommes semblent y aller sans chercher à fuir. On montre seulement ses répercussions sur la vie des individus. *Il était une guerre* et, quinze ans plus tard, *Partis pour la gloire* procèdent d'une légère volonté de révision et de réinterprétation de l'histoire. L'accent est mis sur l'enrôlement obligatoire et sa conséquence circonstancielle, le mariage précipité. On sous-entend que seuls les «tarés», les opportunistes et les fauchés se sont enrôlés de plein gré. Sinon la population mâle normale paraît opposée à la conscription. Mais il faut reconnaître que la question de la conscription n'a pas été au cinéma l'enjeu d'une crise idéologique comme l'a été, par exemple, la révision de la guerre du Vietnam dans le cinéma américain ou de la guerre d'Algérie dans le cinéma français. Probablement parce que l'événement ne revêtait pas chez nous la même puissance politique détonnante¹⁹ et qu'il ne fut pas repris avec la même force par le discours oppositionnel, à savoir le discours nationaliste.

Même dans ce dernier contexte, où les films pouvaient avoir une certaine valeur d'actualité car ils opposaient les Québécois aux Canadiens, le public ne s'est pas senti très concerné, sur le plan politique, par l'évocation de ces événements proches.

En fait, on observe que l'ancrage spatio-temporel des images exclut la guerre dans ce qu'elle est, dans ses effets directs, pour n'évoquer que ses effets indirects, que sa perception différée. Il n'y a aucune dénonciation de l'absurdité de la guerre, aucune destruction du mythe du héros. Notre cinéma a le pacifisme léger. L'armée est à la fois oblitérée et dépeinte comme une menace à la liberté, à la vie sociale, à la culture et à la nation. De la représentation cinématographique de cette guerre oubliée, effacée, ce qui ressort vraiment, ce sont ses répercussions sur la vie privée. Elle influe sur la vie des couples, elle bouleverse celle des familles. Dans ce dernier cas, la mère occupe à l'évidence une place particulière. On nous propose souvent une image de la mère qui, dans le don qu'elle fait de son fils à la nation, entraîne une idéalisation de la maternité en tant que substitut biologique de l'esprit national. Mais cet esprit national ne s'avère pas très puissant. D'une part, il n'y a pas de véritable héroïsme de la population québécoise en temps de guerre. De la force d'âme, oui, de l'abnégation, certainement, du dévouement, fréquemment, du soutien au front, à l'occasion. Mais d'autre part, très souvent, le temps de la guerre est dépeint comme un temps heureux, au désagrément de la conscription près.

On montre que les Québécois veulent le beurre et l'argent du beurre, profiter du trouble qui sévit ailleurs mais vivre en paix ici. On voit autant de récits qui nous montrent que la guerre abolit le chômage que d'autres qui indiquent que la crise subsiste et que seul l'enrôlement permet de la surmonter. C'est pourquoi la majorité des films ne glorifient pas l'héroïsme, mais ne donnent pas davantage dans le pacifisme, non plus qu'ils creusent les motivations politiques et psychologiques des personnages. À peine entend-on des voix discordantes, des résistances, essentiellement dans les films de Portugais et de Perron. Cette position est d'autant plus facile à adopter qu'elle est déterminée, circonscrite, par deux balises. D'abord, l'idée reçue que les Canadiens français servirent de chair à canon — et le cas mythologique de Dieppe en serait la preuve «irréfutable». D'autre part, le sentiment d'être de toute manière du côté des vainqueurs, ce qui donne au spectateur bonne conscience dans son évaluation de la conscience des personnages du film. Il ne faut pas oublier que le cinéma commercial essaie de viser le point mort des croyances et des préjugés populaires²⁰. En repérant les courants généraux, il réitère et renforce les idées reçues, ce qui lui donne un caractère populaire.

Les films québécois, qui se déroulent au temps de la guerre, ne témoignent pas réellement, quant à celle-ci, de problématique idéologique expresse. Le cinéma ne permet pas de comprendre directement la société québécoise des années 1940–1945 dont la guerre a accéléré et favorisé la modernisation, particulièrement pour les paysans qu'elle a sortis de leur campagne. Par contre, il jette à l'occasion, un éclairage sur l'époque où le film est produit, comme le suggèrent les réactions de la presse durant les années qui suivent les événements d'Octobre, en pleine fièvre nationaliste. Le cinéma de guerre, qui n'a jamais été chez nous au présent, devrait normalement renvoyer au sens du passé. Or, dans notre cinéma, ce souvenir n'engendre aucune commémoration — on noie souvent la guerre dans d'autres péripéties —, à peine une indifférence, parfois de la dérision.

Si, face à la Deuxième Guerre mondiale, le cinéma québécois a pratiqué le style indirect, s'il en a généralement évacué les enjeux collectifs, c'est que les cinéastes et les scénaristes ne possèdent pas vraiment de points de vue sur cette guerre elle-même qui fut quand même, pour une bonne partie de l'humanité, un combat contre le fascisme et pour la liberté²¹. C'est pour cela qu'ils l'ont mise en retrait (car on ne la voit pas) plutôt qu'au second plan, pour se concentrer sur ses répercussions domestiques, familiales, privées. C'est pour cela aussi qu'ils ont privilégié souvent un point de vue anecdotique sur l'événement. C'est pour cela, enfin, qu'ils ont souscrit à presque tous les discours des chefs nationalistes qui présentent la guerre comme un phénomène étranger aux Canadiens français et la conscription comme le symbole du fossé entre les anglophones et les francophones. Naturellement, mon corpus est si mince qu'il serait hasardeux de tirer des conclusions trop absolues. Disons tout simplement qu'il reste à faire encore bien des films sur la participation des Canadiens français à la Deuxième Guerre mondiale.

Notes

1. On pourrait aussi noter une autre différence: si les réalisateurs américains et européens ont soit connu la guerre, certains au front, soit fait leur service militaire, tel n'est pas le cas des Québécois. Cette différence d'expérience colore leur manière de parler de la guerre et leur intérêt qui se déplace du front vers l'arrière.
2. Une analyse exhaustive permettrait sûrement de trouver, dans plusieurs fictions, des séquences qui se déroulent pendant la Deuxième Guerre mondiale et qui apporteraient un éclairage plus riche à notre sujet. Je me suis limité aux films où la guerre occupe la place principale. Par ailleurs, j'ai exclu volontairement le film de Paul Tana *Caffè Italia Montréal* (1985) où on fait allusion à la guerre et à son impact au Québec, mais essentiellement du point de vue de la communauté italophone.
3. Je passe sous silence la coproduction franco-canadienne *Son copain*, réalisée en 1950 par le Français Jean Devaivre et produite par Paul L'Anglais, par ailleurs colonel et

producteur de l'émission radiophonique de l'armée canadienne, *Coup de clairon*. L'action commence durant la guerre dans le maquis du Morvan alors qu'un officier canadien et un résistant français se lient d'amitié dans la lutte contre les Allemands. Après la guerre, leur amitié est mise à l'épreuve.

4. *Un cinéma orphelin*, Montréal, Québec/Amérique, 1981, p. 258.
5. *Cinéma de l'imaginaire québécois*, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 54.
6. Gilles Carle, «Créer une certaine imagerie», *Cinéma Québec*, septembre 1973, p. 28.
7. Gilles Carle, *ibid.*, p. 32.
8. *Le Jour*, 18-10-75.
9. Denis Tremblay, «Partis pour la gloire: une oeuvre chaleureuse», *Montréal-Matin*, 17-10-75.
10. Claude Daigneault, «Aux racines de notre contestation», *Le Soleil*.
11. Robert Lévesque, «Le petit peuple de la Beauce», *Québec- Presse*, 15-9-74.
12. André Leroux, «Partis pour la gloire: sans envergure», *Le Devoir*, 25 octobre 1975.
13. Luc Perreault, «L'exception confirme la règle», *La Presse*, 5-11-1976.
14. Fournier évoque cela de manière assez réussie, quand il montre Juliette Huot recevant un télégramme en anglais lui annonçant la mort de son fils. Elle ne comprend littéralement pas cette nouvelle qui va causer l'écroulement de son monde. Par le fait même, le réalisateur nous indique que l'armée est alors une institution anglophone qui attire difficilement les Québécois.
15. Hubert Desrués, «Les Plouffe», *Image et son / Écran*, 370: mars 1982, p. 31.
16. Hubert Desrués, «Les Plouffe. Entretien avec Carle», *Image et son / Écran*, 370: mars 1982, p. 33.
17. Luc Perreault, «Le bonheur retrouvé», *La Presse*.
18. Qu'est-ce qu'un film de guerre? Dans son livre *Guerre et cinéma* (Paris, Armand Colin, 1972), Joseph Daniel le définit comme un film de fiction dont le cadre et le sujet sont constitués par un conflit armé, et qui nous donnent à voir un ou plusieurs combats entre forces adverses. Pour les documentaires et les films de montage, il parle plutôt de films sur la guerre.
19. Les chiffres du rapport entre conscrits et volontaires, ceux-ci formant les deux tiers des soldats canadiens-français, expliquent peut-être cette réalité.
20. Comme le grand nombre de soldats canadiens-français tombés à Dieppe auquel renvoie la mort du frère d'une des héroïnes de *Du poil aux pattes comme les CWACS*. Je serais bien curieux de connaître la possibilité qu'une soldate, en 1942, ait vécu cet événement.
21. Notons que c'est ce point de vue que défendent souvent les documentaires de l'ONF des séries *Canada Carries On* et *The World in Action*.