

## Stratégies d'une mise à distance : la Deuxième Guerre mondiale dans les textes québécois

Élisabeth Nardout-Lafarge

Volume 27, Number 2, Fall 1991

Variété

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035847ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035847ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nardout-Lafarge, É. (1991). Stratégies d'une mise à distance : la Deuxième Guerre mondiale dans les textes québécois. *Études françaises*, 27(2), 43–60.  
<https://doi.org/10.7202/035847ar>

# Stratégies d'une mise à distance: la Deuxième Guerre mondiale dans les textes québécois.

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

L'importance historique de la guerre comme facteur de transformation de la société québécoise n'est plus à démontrer. Des enjeux majeurs sont liés au conflit. Ainsi il semble que se soit opérée, notamment à travers la nouvelle crise de la conscription, une redéfinition de l'identité canadienne-française, désormais articulée sur deux négations: n'être ni légalement britannique ni sentimentalement français. Si le conflit se déroule en Europe, il a ici des effets très concrets; il bouleverse les données économiques et sociales, cristallise les débats idéologiques et constitue, à ce titre, un élément incontournable du «discours social<sup>1</sup>». Or, bien qu'il n'y ait, pour la littérature, aucune obligation théorique à évoquer les événements du contexte extratextuel, elle n'en est pas moins plongée dans ce discours social qu'à son tour elle répercute selon ses propres modalités. Il devient alors pertinent de chercher dans les textes littéraires écrits après 1940 les formes de

1. Marc Angenot, 1889. *Un État du discours social*, Longueuil Le Préambule, 1989.

représentation de la guerre ou, plus justement, les procédés d'intégration par la fiction des différents mots d'ordre auxquels elle a donné lieu dans le discours social.

Comme le rappellent Durocher, Linteau, Robert et Ricard dans le tome II de *Histoire du Québec contemporain*, «l'attitude des Québécois face à la guerre ne se résume pas à leur rejet de l'enrôlement obligatoire<sup>2</sup>». Le gouvernement fédéral de Mackenzie King déclare la guerre à l'Allemagne en septembre 1939 et, très vite, «l'effort de guerre» justifie la mise en place de nouvelles politiques; le recours à la propagande et à la censure, qu'autorise la loi sur les mesures de guerre, pervertit la circulation des idées et l'élaboration des discours puisque les limites du «dicible» sont artificiellement redéfinies. Au Québec, la question de la conscription reste l'aspect le plus conflictuel de ce débat. En effet, le gouvernement, qui s'est d'abord engagé à limiter l'envoi de troupes au seul volontariat, tend, sous diverses pressions, à imposer graduellement l'enrôlement obligatoire. C'est dans cette logique qu'il demande, par le plébiscite du 27 avril 1942, à être libéré de sa promesse afin de pouvoir recourir à la conscription si l'évolution de la situation internationale l'exige. L'anti-participationnisme s'impose alors au Québec à une très forte majorité tandis que les Canadiens anglais appuient, tout aussi massivement, le principe de la conscription. La guerre est ainsi l'occasion d'un affrontement entre deux unanimités<sup>3</sup>.

Ce bref rappel historique n'est pas inutile pour remettre en perspective le caractère crucial de la question. Dès lors, la présence de ce thème dans la fiction, ou, au contraire, son absence, ainsi que les moyens mis en œuvre pour son inscription ou son effacement, sont d'autant plus significatifs. Le discours implicite que donne ainsi à lire la fiction ne renseigne pas seulement sur les positions idéologiques des écrivains étudiés, il s'inscrit, au niveau spécifique de la littérature, dans un processus plus vaste de redéfinition identitaire.

L'inscription de cette thématique reste assez marginale dans la production littéraire des années 1940-1960. De plus, certains récits de guerre présentent peu d'intérêt pour ce type d'analyse; c'est le cas du témoignage, comme *55 heures de guerre* que Pierre Tisseyre publie en 1947 sous le pseudonyme de Francharme, du roman-document comme *Les Chasseurs d'ombres* de Maurice Gagnon (1959) ou des romans d'espionnage dans lesquels la guerre constitue, indépendamment du contexte de publication, une situation diégétique inhérente au genre; il en est ainsi de *Nora l'énigmatique* de Pierre Hartex (1945) ou de *Sous les balles*

2. Linteau, Paul-André et al., *Le Québec depuis 1930 (Histoire du Québec contemporain, tome II)*, Montréal, Boréal, 1986, p. 149.

3. *Ibid.*, p. 148.

de la *Gestapo* de Ludovic Simard (1943). *Neuf Jours de haine* de Jean-Jules Richard<sup>4</sup> et *Les Canadiens errants* de Jean Vaillancourt<sup>5</sup> semblent être, au contraire, des exemples significatifs du « roman de guerre ». Mais, d'une façon générale, lorsque le conflit apparaît dans la production romanesque des années quarante-soixante, il n'est le plus souvent qu'un élément isolé de la représentation sociale.

*Neuf Jours de haine* paraît dès 1948, précédé d'un « Hommage[s] aux victimes » et d'une dédicace de l'auteur à trois compagnons de combat, dont deux ont été tués au front. Jean-Jules Richard, lui-même engagé volontaire en 1944, revendique pourtant le statut fictif de son texte, sous-titré « roman ». Le récit se présente comme le journal de bord de la Compagnie C — (Canada?) — du 6 juin 1944 au 6 juin 1945. Le point de vue, à la fois multiple et unique, est celui des jeunes soldats qui composent l'unité. Le compagnonnage étroit des combats crée une fraternité dans laquelle s'abolissent partiellement les oppositions traditionnelles entre francophones et anglophones, catholiques et agnostiques, et la compagnie C incarne le rêve d'un Canada réconcilié, uni et fort.

Symptomatiquement, ce sont les personnages québécois, relativement peu représentés, qui font obstacle à ce projet. Lernel, bourgeois catholique et cultivé, ambitieux et méprisant, est détesté de ses hommes. Au cours d'une séquence du roman, il est surpris en train de prier dans sa tranchée. Cette attitude, posée comme typiquement canadienne-française, est aussitôt invalidée : « [...] la plupart des gars n'ont jamais prié à l'action [...] Ils ne comprennent pas qu'on puisse en avoir le temps ni même l'idée<sup>6</sup> ». Piètre stratège, Lernel sacrifie de nombreux soldats dans une manœuvre maladroite où il est tué lui aussi. Au mépris des lois militaires, ses hommes l'abandonnent, blessé et délirant dans sa tranchée. La prière de Lernel débouche ainsi sur la folie et la mort, isotopie qui, dans ce récit, englobe à la fois le nationalisme canadien-français et les fanatismes européens, responsables du conflit.

Le second personnage québécois, Jean Manier, jeune et pauvre, est victime de l'absurdité de la guerre; il s'est engagé afin de réunir l'argent nécessaire à son mariage et vit dans l'attente d'être rapatrié. Ignorant l'anglais — langue de commandement des forces canadiennes —, il a transité d'unité en unité, croyant chaque fois à un retour au pays. À la compagnie C, Manier découvre une solidarité cosmopolite qu'il ignorait jusqu'alors, il apprend l'anglais malgré l'interdiction du curé et commence à adhérer à l'idéal pan-canadien de ses nouveaux compagnons : « Il doute de la politique de sa province [...]. Un nouvel horizon se dégage devant lui<sup>7</sup>. » Cependant comme Lernel, Manier

4. Jean-Jules Richard, *Neuf Jours de haine*, Montréal, L'Arbre, 1948.

5. Jean Vaillancourt, *Les Canadiens errants*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1954.

6. *Neuf Jours de haine*, op. cit., p. 161.

7. *Ibid.*, p. 265.

meurt au combat. Les personnages québécois sont ainsi exclus du consensus pacifiste et internationaliste qui réunit les protagonistes à la fin du récit.

Malgré l'horreur que le titre a fonction d'accentuer, la guerre dans *Neuf Jours de haine* est désignée comme une guerre juste puisqu'elle met fin aux divisions et aux luttes partisans qui l'ont provoquée et que stigmatise l'expression «mal d'Europe», qui revient en leitmotiv tout au long du roman :

Prairie, à la pensée saine, se demande pourquoi cette maudite Europe s'acharne ainsi à souffrir [...] Pour des Canadiens, le spectacle n'est qu'une preuve de la grande bêtise. Le diagnostic de mal d'Europe. Le verdict de culpabilité. L'expiation succède à la faute<sup>8</sup>.

N'accordant leur sympathie qu'aux opprimés, y compris aux prisonniers allemands qu'ils capturent, les soldats de *Neuf Jours de haine* réunissent dans une même condamnation de la violence tous les belligérants et n'épargnent nullement les Alliés. Dans la mesure où ils combattent pour une cause légitime, leur participation comme citoyens canadiens n'est jamais remise en question : «Ils sont venus mettre fin à l'oppression, non pas la répandre<sup>9</sup>.» Position quelque peu paradoxale, on en conviendra, puisque c'est en occupant et en ravageant l'Allemagne qu'ils réalisent leur mission pacificatrice.

Si théorique et décentré qu'il soit, ce combat conserve pourtant sa fonction traditionnelle de concrétisation du sentiment national. Mais, comme en atteste la séquence de la veillée de Noël au front, il ne s'agit pas d'une identification à une appartenance unique et exclusive, sur le modèle européen ou québécois, mais du partage d'un projet universaliste. Le Canada, actualisé dans le récit par des émigrants de souches diverses, est symbolisé par la feuille d'érable «avant d'avoir comme emblème la mappemonde<sup>10</sup>».

Si, le terme «Europe» est souvent à comprendre, dans la littérature québécoise des années quarante-cinquante, comme la désignation euphémique de la France, il a ici son sens littéral et rassemble tous les pays en guerre, Angleterre, France, Belgique, Hollande, Italie et Allemagne, que le récit uniformise dans la description indifférenciée d'un même désastre. La France n'est donc plus un espace défini culturellement ou historiquement; elle est confondue dans l'isotopie générale du champ de bataille. Pour des personnages qui sont connotés comme canadiens et non comme québécois, la découverte du sol français n'appelle aucune réminiscence particulière. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que la scène du retour à l'origine ait lieu en Allemagne où Prairie, de souche germanique, est contraint de tuer un soldat nazi dès le passage de la frontière. Meurtre du père — Prairie dit craindre

8. *Ibid.*, p. 241.

9. *Ibid.*, p. 123.

10. *Ibid.*, p. 217.

d'avoir tué un ancêtre —, rupture avec la barbarie originelle d'où doit naître un homme nouveau. Seul Prairie pouvait accomplir le geste fondateur, lui dont le nom évoque l'espace canadien, vierge et ouvert à tous les recommencements. À la lumière de cette séquence, la guerre et la haine qu'elle déchaîne jouent le rôle, finalement bénéfique à ceux qui peuvent en supporter l'épreuve, de violence purificatrice.

Dans *Les Canadiens errants*, roman pour lequel Jean Vaillancourt obtient le prix du Cercle du livre de France en 1954, l'espace fictif est relativement semblable puisque, là encore, un bataillon canadien débarqué en Normandie traverse la France et entre en Allemagne à la poursuite des troupes nazies. Ce bataillon, essentiellement québécois, au contraire de la compagnie C de *Neuf Jours de haine*, pourrait avoir eu pour modèle le régiment des Fusilliers Mont-Royal dans lequel a combattu Jean Vaillancourt. Le personnage principal, Richard Lanoue, à la fois opposé à la conscription et réfractaire au carriérisme militaire, se bat néanmoins avec courage; son attitude à la guerre n'obéit pas, comme celle des soldats de Jean-Jules Richard, à des convictions idéologiques mais à un code moral personnel exceptionnellement exigeant.

Dans ce second roman, l'épreuve de la guerre reste vaine. Si la violence du conflit trouvait finalement des justifications chez Richard, son effet est nettement dysphorique chez Vaillancourt. Ainsi Lanoue échappe à la mort mais revient de la guerre boiteux et profondément déstabilisé. Il tente alors d'entrer à l'Université de Montréal où il souhaite étudier la poésie; il échoue et se console auprès d'une prostituée. Ainsi se trouve réalisée «l'errance» qui caractérisait déjà le parcours du personnage en Europe. Lanoue, blessé physiquement et moralement par la guerre, ne parvient pas à s'enraciner dans son propre pays. Il ne peut pas non plus se constituer, par le savoir et la littérature, un nouveau pôle d'attachement; cette issue que choisissent d'autres personnages d'exilés dans des romans plus modernes lui est également refusée. Il est alors renvoyé au statut que décrit le titre, paradoxalement condamné au déracinement par son appartenance même. En effet la référence intertextuelle à la ballade de Antoine Gérin-Lajoie, rappel des bannissements consécutifs à la Rébellion de 1837-38, ajoute une connotation fortement nationale à l'exil de l'orphelin Lanoue.

Au théâtre, le personnage du soldat connaît un certain succès; *Tit-Coq* de Gratien Gélinas<sup>11</sup> est créé en 1948 et *Un simple soldat* de Marcel Dubé<sup>12</sup> est publié dix ans plus tard, en 1958. Dans le texte de Gélinas, Tit-Coq, le bâtard, est amoureux de Marie-Ange et, plus encore, de la situation familiale normalisée qu'elle lui offre; la jeune fille est aussi décidée à l'épouser mais Tit-Coq préfère repousser leur

11. Gratien Gélinas, *Tit-Coq*, Montréal, Quinze Éditeur, coll. «Québec 10/10», 1981.

12. Marcel Dubé, *Un simple soldat*, (version nouvelle), Montréal, Éditions de l'Homme, 1967.

mariage jusqu'à son retour de la guerre de peur qu'un enfant de lui ne naisse alors qu'il est absent. Cette crainte de rééditer avec son propre descendant sa situation de bâtard l'empêche finalement de réaliser son projet. Sa fiancée ne l'attend pas et en épouse un autre. L'éloignement — actualisé dans le texte par la guerre — fait échouer la quête essentielle de Tit-Coq, celle de son identité puisqu'il tentait d'échapper à la bâtardise de l'orphelin par la légitimité du père.

Mais le rôle négatif de la guerre dans le destin de Tit-Coq n'est pas la seule inscription du conflit dans le texte. Sans doute pour des raisons de dramaturgie, la structure de la pièce, construite en trois actes, eux-mêmes divisés en tableaux, permet de faire alterner deux espaces, l'un connoté comme militaire et l'autre, qu'on pourrait appeler l'espace civil. Les tableaux qui composent «l'espace militaire» correspondent, selon un modèle réaliste, à l'évolution des événements historiques. Les scènes «militaires» ont lieu successivement dans le bureau du Padre, au camp d'entraînement, à bord d'un bateau qui transporte les troupes en Europe, dans une chambre d'hôpital militaire, en Angleterre et, finalement, toujours en Angleterre, dans un camp de rapatriement. L'espace militaire est marqué négativement pour Tit-Coq par le manque, l'ennui et le doute que lui inspire l'éloignement de Marie-Ange. Pourtant la représentation de la guerre, telle qu'elle apparaît dans la répartition spatiale de la pièce, n'est pas complètement dysphorique. La douleur est visiblement minimisée; en effet, Jean-Paul ne souffre que du mal de mer et la blessure au bras de Tit-Coq donne lieu à des plaisanteries; enfin, l'actualisation de la violence est le plus souvent réduite à des bagarres de soldats comme celle qui permet à Tit-Coq et à Jean-Paul de faire connaissance. Au contraire du narrateur de *Neuf jours de haine*, qui inscrit dans les descriptions d'opérations militaires l'horreur exceptionnelle du conflit, les dialogues des personnages de *Tit-Coq* s'appliquent à banaliser la guerre. L'espace militaire est aussi, dans la pièce, celui de l'amitié et de la solidarité masculine et si Tit-Coq ne parvient pas à devenir, comme il le souhaitait, le frère de Jean-Paul, il trouve, dans le Padre, un évident substitut du père. Entre l'espace civil, tour à tour heureux et conflictuel, et l'espace militaire, la taverne ou le café constitue l'espace, en quelque sorte naturel, de Tit-Coq. C'est là que la bagarre avec Jean-Paul a eu lieu lorsque la pièce commence; il s'y retrouve au terme de l'acte II, lorsque la fin du conflit l'exclut de l'espace militaire et l'infidélité de Marie-Ange, de l'espace civil. Dès lors la guerre s'inscrit dans le texte comme une figure d'échec; Tit-Coq n'a pu, d'aucune façon, échapper à sa condition d'orphelin. La sanction du texte reprend un des thèmes du discours social: la participation au conflit empêche Tit-Coq d'assurer sa descendance, elle l'éloigne donc de ses véritables objectifs sans lui fournir pour autant d'autres perspectives. À cet égard, sa situation rappelle celle de Lanoue, lui aussi orphelin.

Joseph Latour, le «simple soldat» de Marcel Dubé, partage avec Tit-Coq et Lanoue plusieurs caractéristiques thématiques; il est

partiellement orphelin et met dans la guerre des espoirs qui seront déçus. L'engagement lui permet pourtant une insertion sociale impossible dans toute autre circonstance; au combat, il trouve un sens à sa vie:

Je me suis aperçu tout à coup que c'était ma place, ma seule place [...] J'ai réussi à me faire endurer, à marcher dans le rang. J'étais le plus fort de mon peloton, le meilleur athlète... Avant que je m'enrôle [...] J'étais pas capable de garder un emploi [...] j'étais jamais content de rien<sup>13</sup>.

Revenu à la vie civile, c'est-à-dire à son mal-être social et familial, Joseph est de nouveau, malgré quelques tentatives, incapable de s'intégrer.

La distribution spatio-temporelle de la guerre dans le texte est, là encore, particulièrement significative: la pièce commence en mai 1945, Joseph rentre alors du camp d'entraînement de Halifax qu'il n'aura finalement pas quitté; au dénouement on apprend sa mort à la guerre de Corée. Le conflit correspond par conséquent au hors-texte, il est connoté comme graduellement lointain, violent et étranger. Dans ce sens, la guerre est aussi l'actualisation d'une quête par laquelle lui, le «soldat manqué», va au-devant des risques qu'il s'accuse de ne pas avoir courus. Le texte isole une séquence de cette quête, soit la tentative désespérée et inutile d'insertion à l'espace civil, social, familial, québécois.

Mais la guerre est aussi l'espace du rêve; lorsque pour séduire les filles Joseph prétend être allé au front et invente des exploits, il y a plus que de la vantardise dans son attitude: «Moi-même je finis par me croire. Des soirs je me trouve tellement triste que je chiâle dans mon verre<sup>14</sup>.» Espace autre, inaccessible sauf dans la mort, la guerre est aussi l'espace de la révolte comme le marque la vareuse de son uniforme que Joseph porte chaque fois qu'il s'oppose, par l'insolence, l'ivresse ou la violence, à l'autorité familiale ou sociale. Paradoxalement, c'est en endossant l'uniforme qu'il sort du rang.

Si dans ce texte, paru plus de dix ans après la fin du conflit, Dubé évoque la désertion, l'anti-participationnisme, la lutte contre l'hégémonie anglophone au sein de l'armée, les mots d'ordre en circulation dans le discours social au moment des événements ont été retravaillés par la fiction. La guerre – désormais n'importe laquelle, celle de 39-45 comme aussi bien celle de Corée – est devenue l'antithèse d'un Québec conformiste et étouffant, elle métaphorise l'ailleurs, prometteur d'action. À cet égard, elle a une fonction équivalente à celle du voyage dans l'Ouest entrepris avec Émile; «l'errance», qui n'est pas sans évoquer l'itinéraire de Richard Lanoue, est aussi le lieu possible d'une reconquête de la virilité. En effet, par le combat, Joseph réussit là où son père, Édouard, a échoué, il échappe à la femme-mère, marâtre et

13. *Ibid.*, p. 24.

14. *Ibid.*, p. 41.



castratrice qu'incarne Bertha, «la grosse Bertha», dit Joseph en lui donnant, détail lourd de sens, le nom du canon allemand pointé sur Verdun en 1918. La guerre représente aussi l'affrontement avec l'autorité qui permet à l'individu de se [re]construire — peut-être est-ce là le sens du surprenant «Heil Hitler<sup>15</sup>!» par lequel Joseph salue Armand, son demi-frère? Dans *Un simple soldat*, le processus est sanctionné par la mort.

On a relativement peu étudié le thème de la guerre dans les textes inauguraux du roman urbain que sont *Les Plouffe* de Roger Lemelin<sup>16</sup> et *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy<sup>17</sup>. Pourtant la ville que s'approprie alors la fiction est aussi marquée par le conflit. Dans *Les Plouffe*, l'univers social représenté est d'abord caractérisé par son indifférence à la guerre qui se trouve réduite aux proportions d'un spectacle: «Quelle série mondiale! Quel beau match! Battraient-on les records de la Grande Guerre? On pouvait sans crainte allumer son cigare, manger son hot-dog, l'Atlantique et l'ombre de Monroe veillaient<sup>18</sup>.» L'ironie de la narration prépare un renversement. Le curé Folbèche organise la résistance à la conscription:

[Il] avait [...] composé une prière pour la paix [...] dans laquelle il était vaguement question de se battre pour l'autonomie de la province, de repousser les razzias britanniques dans les rangs canadiens-français, de se défendre contre l'incorporation aux armées pécheresses de l'Angleterre et de la France<sup>19</sup>.

Lors du célèbre épisode de la procession, le rempart de l'Église contre la conscription s'écroule à son tour lorsque Mgr Villeneuve affirme la nécessité «[des] vœux, [des] prières et même [des] sacrifices<sup>20</sup>» pour aider les Alliés. Denis Boucher, après avoir vainement tenté de profiter des circonstances, part pour l'Europe où il sera correspondant de guerre; le revirement de ce personnage, qui s'était opposé à la conscription, marque le changement des valeurs que le roman se propose de représenter. Il est significatif que la guerre soit le facteur par lequel bascule l'ancien monde.

Ce qui s'écroule, en premier lieu, c'est une certaine permanence, même imaginaire, de la France: «Le "Paris capitule" des radios tragiques avait semé un deuil profond, mystérieux [...] Les larmes venaient de très loin dans leur être<sup>21</sup>.» Si la défaite française émeut, elle n'élimine pas pour autant les sympathies allemandes. Guillaume, enrôlé, écrit à sa famille:

15. *Ibid.*, p. 18.

16. Roger Lemelin, *Les Plouffe*, Québec, Bélisle Éditeur, 1948.

17. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké Éditeur, coll. «Québec 10/10», 1978.

18. *Les Plouffe*, *op. cit.*, p. 297.

19. *Ibid.*, p. 323.

20. *Ibid.*, p. 443.

21. *Ibid.*, p. 445.

Les Allemands sont de beaux athlètes. Je m'adonne bien avec eux autres, papa sera content d'entendre ça [...] les prisonniers allemands qui parlent français disent qu'on est une race pas peureuse. Ils auraient aimé nous avoir avec eux autres. Qui a gagné la guerre? Les Russes, les Américains, les Canadiens, et ensuite le cup of tea<sup>22</sup>.

Quant aux Français, continue Guillaume, «[ils] sont polis et t'appellent "Monsieur" ou "mon petit" mais ne comprennent pas les mots "truck", "gun" ou "checker"<sup>23</sup>». Ainsi le jeune soldat, quoique lié à l'isotopie du nouveau, réactualise des valeurs de l'ancien telles l'anglophobie du curé Folbèche, la germanophilie de son père à laquelle Guillaume doit d'ailleurs son prénom et le mépris des Français qui, vaincus, ne sont présents à cette guerre que par le cliché du malentendu linguistique.

Selon une répartition qu'on observe fréquemment dans l'univers romanesque de Lemelin, au personnage viril de Guillaume, le vrai soldat au prénom impérial, correspond Ovide, son frère, personnage efféminé comme l'atteste également la référence utérine contenue dans son prénom littéraire. Parce que, implicitement, il n'est pas un homme, Ovide ne peut que mimer la guerre dont la réalité lui est interdite. La séquence de son enrôlement manqué réalise le motif de l'identité d'emprunt: «Les ressources du théâtre blindaient Ovide. Il [...] s'imaginait vaguement sanglé d'un uniforme aux couleurs vives, plus spécialement celui de Don José dans *Carmen*<sup>24</sup>.» Ovide joue encore quand il justifie son désir de s'engager en termes emphatiques: «La France d'abord, la famille ensuite<sup>25</sup>»; il est d'ailleurs immédiatement ridiculisé par les autres conscrits: «Fais pas le frais! Tu veux gagner une piastre et trente par jour, toé aussi<sup>26</sup>.» La défense de la France, ainsi assimilée à une attitude affectée et théâtrale, se conforme au cliché de l'efféminisation qui traverse le texte.

Patricia Smart consacre un chapitre de son essai, *Écrire dans la maison du père*<sup>27</sup>, à *Bonheur d'occasion*. Citant la scène, souvent évoquée, où Rose-Anna achète le journal qui annonce l'invasion de la Norvège, elle résume le thème de la guerre dans le roman: «les polarités féminines et masculines (l'amour maternel et la guerre) [...] organisent le sens politique<sup>28</sup>». En effet, les circonstances semblent renforcer les rôles traditionnels et celui des femmes est d'assurer la continuité de la vie

22. *Ibid.*, p. 446.

23. *Ibid.*, p. 446. On retrouve d'ailleurs le même motif dans *La Duchesse et le roturier* de Michel Tremblay (1982) où Bleau garde de la guerre le souvenir des moqueries des Parisiens à l'endroit de la langue des Québécois. Neil Bishop étudie plus spécifiquement cette question dans son article, «Le Personnage français dans quelques romans québécois contemporains», *Voix et Images*, I, 37, 1987, p. 82-103.

24. *Ibid.*, p. 381.

25. *Ibid.*, p. 385.

26. *Ibid.*, p. 385.

27. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec-Amérique, 1988.

28. *Ibid.*, p. 199.

en accouchant d'enfants qui remplaceront les hommes partis. C'est en tout cas ce que donne à lire l'accouchement de Rose-Anna le jour même où son mari, Azarius, s'engage à son tour.

Certes, c'est la même misère qui a poussé Eugène, le fils, et Azarius, le père, à s'engager, mais le départ du père marque, plus que celui du fils, un point de non-retour dans le roman. Azarius n'annonce pas sa décision; à la suite d'une longue conversation où, dans l'obscurité, l'homme a sanctionné sa vie par un sévère constat d'échec, Rose-Anna, lui ayant demandé de rallumer la lumière, le découvre en uniforme. Cette mise en scène confirme que la solde n'est pas la véritable raison de l'enrôlement de Azarius, «le très humain Azarius, qui résiste à sa propre destruction en conservant au fond de lui l'identité d'un fils éternel», écrit Patricia Smart<sup>29</sup>. À cet égard, on se souviendra de l'épisode suivant: « – Pauvre enfant! soupira – [Rose-Anna]. Et Azarius tressaillit imperceptiblement. Il crut un instant qu'elle lui parlait<sup>30</sup>. » Dans l'analyse de Patricia Smart, la faiblesse d'Azarius, unanimement soulignée par la critique, apparaît plutôt comme une qualité et marque un progrès, imputable à une vision féminine, par rapport au «patriarche intronisé par l'idéologie<sup>31</sup>». Mais si Gabrielle Roy a décrit Azarius «sensible» et «idéaliste<sup>32</sup>», elle a également montré comment la guerre, donnée comme un expédient social et psychologique, fait surgir en lui des fantasmes de violence et engendre une transformation significative:

[...] tu vas être débarrassée de moi. [...] il comprit que s'il venait d'employer ce mot vulgaire c'est qu'il cachait un sens qui était comme l'assurance de sa propre libération. [...] Libre, libre, incroyablement libre, il allait recommencer sa vie [...] Il évoqua jusqu'aux champs de bataille fumants de sang humain, mais où un homme se révélait dans sa force<sup>33</sup>.

Le vêtement militaire fonctionne comme une nouvelle identité et Azarius à la gare est, à la lettre, méconnaissable; c'est Emmanuel qui enregistre sa transformation:

Était-ce là l'homme qu'il avait vu profondément accablé, il n'y avait pas plus d'une semaine? Était-ce là le mari de Rose-Anna? Mais cet homme paraissait aujourd'hui à peine plus âgé que lui-même, songeait Emmanuel. Une vigueur émanait de lui, presque irrésistible. Tout simplement, il était devenu enfin un homme<sup>34</sup>.

29. *Ibid.*, p. 209.

30. *Bonheur d'occasion*, *op. cit.*, p. 350.

31. *Écrire dans la maison du père*, *op. cit.*, p. 209.

32. *Id.*

33. *Bonheur d'occasion*, p. 374.

34. *Ibid.*, p. 377.

La misère a légitimé socialement l'engagement de Azarius mais, comme Joseph Latour, il cherche dans la guerre une violence fondatrice et régénératrice.

Le discours explicite sur la guerre est tenu, dans le texte, par Emmanuel, «mari d'occasion» de Florentine et, selon Patricia Smart, «seul parmi les personnages masculins à reconnaître l'horreur que représente la guerre<sup>35</sup>». Pourtant il ne la refuse pas; au contraire des personnages issus de Saint-Henri que la pauvreté pousse à vouloir s'enrichir en profitant de la guerre — tel Jean Lévesque —, ou qu'elle contraint à s'engager — tels les hommes de la famille Lacasse —, Emmanuel, relativement libre face à la guerre, la fait par conviction idéologique. Comme l'a noté André Brochu<sup>36</sup>, il est animé par des idées internationalistes proches de celles que défendent les personnages de *Neuf Jours de haine*. Au contact des gens de Saint-Henri, ses convictions sont ébranlées: «Pourquoi partons-nous tous? Nous partons ensemble (...) nous devrions partir pour la même raison<sup>37</sup>». L'explication de Florentine constitue la sanction du récit: «c'est parce que ça faisait votre affaire de vous mettre dans l'armée<sup>38</sup>», répond la jeune femme. Par «affaire» il faut entendre ici, autant que les raisons économiques, l'irrépressible désir de fuite qui caractérise tous les personnages masculins de ce texte. Il n'est pas innocent non plus que Florentine dise «se mettre dans l'armée» plutôt que «faire la guerre». Ainsi, ce qui est reconnu dans l'engagement des hommes est limité à une camaraderie sans femmes, alors que leur est refusée du même coup la violence libératrice à laquelle Azarius prétendait. À la fin du texte, Emmanuel éprouve une grande confusion, son idéal théorique n'a pas résisté à l'épreuve du réel, son amour pour Florentine:

[...] il y en avait qui s'en allaient chercher au bout du monde l'assurance que leur Empire durerait. Il y en avait qui s'en allaient au bout du monde tirer des balles, recevoir des balles, et c'était tout ce qu'ils savaient. Il y en avait encore qui s'en allaient chercher au bout du monde le pain de leur famille. Mais qu'y avait-il donc encore au bout du monde, hors la mort, qui éclairait les hommes sur leur destin commun<sup>39</sup>.

Dans les textes cités plus haut, la guerre, comme élément du discours social de cette période, est inscrite dans la fiction où elle devient à la fois une articulation diégétique et le point d'appui d'une série de métaphorisations. D'autres textes de la même période semblent, au contraire, mettre en œuvre un effacement, parfois une négation de la guerre. En effet, dans plusieurs romans dont l'action est explicitement

35. *Écrire dans la maison du père*, p. 222.

36. Voir à ce sujet: André Brochu, «Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion*» dans *L'Instance critique*, Montréal, Leméac, 1974.

37. *Bonheur d'occasion*, *op. cit.*, p. 378.

38. *Id.*

39. *Ibid.*, p. 379-380.

située dans la période au cours de laquelle a eu lieu le conflit, l'événement est actualisé soit par un ailleurs spatio-temporel soit par un personnage n'appartenant pas à l'univers actanciel du récit.

C'est le cas de *Évadé de la nuit* que André Langevin publie en 1951<sup>40</sup>. C'est Marcel, frère du personnage principal, Jean Cherteffe, qui incarne la guerre. Jean reçoit une lettre de lui et note seulement «qu'il combat quelque part<sup>41</sup>». L'inscription de la guerre dans ce roman est réduite à cette lettre, donnée comme texte autre; elle a ainsi valeur de citation, ce qui constitue un premier procédé de mise à distance. Bien que Marcel soit proche puisque frère, c'est sur l'altérité que focalise la narration à la première personne, assumée par Jean:

[...] je mesure avec plus de précision que jamais la distance qui nous sépare. Tu es demeuré intact [...] Toi tu formes ton propre destin. Et le plus étonnant est que tu puisses le faire sans aucune difficulté de plus dans le triste métier qui est maintenant le tien, que tu puisses tuer et voir mourir sans inquiétude, plus encore, que tu puisses y être heureux<sup>42</sup>.

Cette position est ambivalente puisqu'elle condamne la guerre comme une activité de mercenaires dont l'horreur est accentuée, en même temps qu'elle l'identifie, dans le vécu de Marcel tel que le décrit Jean, à une maîtrise de sa propre existence c'est-à-dire à une forme de réussite. Une pointe d'envie affleure dans le discours de Jean: «Toi tu formes ton propre destin» signifiant implicitement «moi je ne forme pas le mien». Ainsi réapparaît le motif des «frères antithétiques», déjà réalisé par le couple Joseph/Armand dans *Un simple soldat* ou Guillaume/Ovide dans *Les Plouffe*. Mais la ligne de partage ne sépare plus ici la virilité de l'efféminisation, elle oppose l'itinéraire assuré que suit Marcel aux doutes paralysants qu'éprouve Jean.

Néanmoins la guerre que Marcel semble capable d'intégrer à sa vie et que Jean rejette hors de la sienne est, dans les deux cas, sanctionnée négativement; d'abord par la cruauté absurde d'un détail contenu dans la lettre de Marcel: au cours d'une embuscade il a tué une petite fille perdue et terrorisée qui risquait, par ses cris, de faire repérer les soldats; ensuite par un épisode correspondant dans la narration de Jean: un jeune conscrit qui s'est mutilé d'un coup de baïonnette afin de ne pas combattre a été amputé à la suite de son geste. La guerre se trouve ainsi privée de sa justification épique, pervertie, désignée comme un non-sens puisque le soldat tue non un autre soldat mais une enfant, et que la blessure de guerre est due non au combat

40. André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1951. Sur ce roman, voir: A. Brochu, «Le faible et le fort», ch. II. «Évadé de la nuit: le rose et le noir» in *L'Évasion tragique. Essai sur les romans d'André Langevin*, Montréal, Hurtubise HMH, les cahiers du Québec, coll. «Littérature», 1988.

41. *Ibid.*, p. 32.

42. *Ibid.*, p. 32-33.

mais au refus du combat. Si Jean, narrateur, juge son propre choix de vie sans avenir, il invalide également celui de son frère.

*Les Désirs et les Jours*, troisième roman de Robert Charbonneau, paraît en 1948<sup>43</sup>. La guerre évoquée dans ce texte est celle de 1914-1918, soit l'autre guerre par rapport au contexte extratextuel. Cependant la peur de la conscription vécue lors de la Grande Guerre ne peut que rappeler aux lecteurs de 1948 à quel point l'histoire s'est répétée. Par un procédé d'éloignement assez comparable à celui qui est mis en œuvre dans *Évadé de la nuit*, la guerre concerne ici l'oncle du personnage principal.

L'effacement est encore accentué par le temps, l'événement a eu lieu dans l'enfance d'Auguste, il appartient donc à la mémoire où il s'est d'ailleurs inscrit par des récits eux-mêmes sujets à caution : « À cause des enfants, les adultes chuchotaient<sup>44</sup>. » Le brouillage des informations accessibles aux enfants fonctionne ici comme une nouvelle technique par laquelle la fiction efface la guerre, déjà distancée par le lien de parenté indirect. De plus, l'événement a perdu de sa gravité : « Son oncle [...] n'avait plus été inquiété. D'ailleurs, marié et père de trois enfants, il n'était pas mobilisable<sup>45</sup>. »

*La Fin des songes* que publie Robert Élie en 1950<sup>46</sup> marque l'aboutissement de ce processus puisque la négation de la guerre y est non plus implicitement inscrite dans la structure du texte, mais explicitement affirmée dans le discours du personnage. Cette négation a un caractère d'autant plus absolu qu'elle est prononcée par un personnage qui a participé à la guerre, mais refuse de reconnaître comme sienne cette partie de sa vie. Alors qu'il tente de faire le bilan de son existence, Marcel Larocque évoque en ces termes les années de guerre :

S'il y a dans sa vie une période qui lui paraît stérile, c'est bien la plus récente et la seule qui fut marquée par de grands événements. [...] quatre années perdues pour l'amour et l'amitié [...] pour la destinée de chacun [...] écoulées en pure perte<sup>47</sup>.

Larocque ne désigne la guerre comme « un grand événement » que pour en nier le caractère exceptionnel et la vider aussitôt de son sens historique : « Avant même de débarquer à Halifax, il avait compris que ses souvenirs de guerre ne résisteraient pas au silence ou ne subsisteraient plus, méconnaissables, que dans les reportages calamiteux<sup>48</sup>. »

Il semble que la guerre ne puisse pas faire trace dans la mémoire du personnage puisque cet épisode vécu lui échappe dès qu'il revient au pays. Tout se passe alors comme si la guerre ne pouvait franchir

43. Robert Charbonneau, *Les Désirs et les Jours*, Montréal, L'Arbre, 1948.

44. *Ibid.*, p. 15.

45. *Ibid.*, p. 16.

46. Robert Élie, *La Fin des songes*, Ottawa, Fides, « Bibliothèque canadienne-française », 1968.

47. *Ibid.*, p. 110.

48. *Id.*

l'épreuve du retour parce qu'elle a lieu ailleurs et avant: «Il constata qu'il n'avait rien d'autre à raconter que de petites histoires qui auraient fort bien pu se passer à Montréal en 1935 plutôt qu'à Londres en 1942 ou à Alger ou en Italie, à la fin de la guerre<sup>49</sup>.» Le terme «histoire» est ici particulièrement important. Marcel Larocque ne parvient pas à produire du récit avec la guerre à laquelle il a pourtant participé. Alors qu'il a traversé l'Histoire, il ne peut ni s'y inscrire, lui, comme sujet ni s'approprier ce moment de sa vie comme historique. La banalisation par laquelle «l'événementiel» de la guerre est instauré semble à n'importe quel vécu constitue sans doute la négation la plus catégorique trouvée dans ce corpus.

Lorsque paraît, en 1968, *La Guerre? Yes sir!* de Roch Carrier, la Deuxième Guerre mondiale n'est plus un des thèmes de l'actualité, elle fait partie de l'histoire nationale. C'est dire qu'elle appartient désormais, pour reprendre la formulation de Angenot, à un autre «répertoire topique», partiellement déchargé de son potentiel conflictuel. Il n'en est pas moins significatif qu'un romancier choisisse, dans le patrimoine historique disponible, cet élément plutôt qu'un autre pour le soumettre au travail de la fiction. Ce choix est d'ailleurs relativement rare dans la littérature québécoise des années soixante. Il convient de noter également l'inscription, unique pour le corpus étudié ici, du mot «guerre» dans le titre du roman. La dédicace du livre renvoie aussi à la guerre réelle: «Je voudrais dédier ce livre que j'ai rêvé à ceux qui l'ont peut-être vécu», écrit Roch Carrier.

Le récit s'ouvre sur une scène de violence qui représente non la guerre mais son refus: pour ne pas être mobilisé, Joseph se coupe la main gauche à la hache. C'est encore le refus qu'indique la première phrase de l'incipit, symptomatiquement négative: «Joseph ne haletait pas<sup>50</sup>.» Bien que le fait de se couper la main soit douloureux et violent comme la guerre, le personnage qui s'y prépare est précisément décrit comme n'étant pas un soldat: «Il venait comme l'homme qui marche vers son travail<sup>51</sup>.» Ainsi, dès la première page, se trouve expliqué le sens du titre, bilingue et dialogique: l'adhésion à la guerre ne peut se dire qu'en anglais; en français, et surtout en actes, c'est au contraire son refus qui s'exprime.

En se coupant la main, Joseph retourne contre lui-même une violence qu'il ne veut pas enrégimenter au service des Anglais. En effet, la guerre, dans le roman de Roch Carrier, a lieu essentiellement sur le sol du pays. Par un procédé de rétrécissement métaphorique, elle est constamment circonscrite: le combat oppose des Canadiens français à des Canadiens anglais, puis des Canadiens français adversaires politiques, puis des amis divisés par une rivalité amoureuse et finalement les deux mains de Joseph. Contrairement aux autres textes étudiés où

49. *Id.*

50. *La Guerre? Yes Sir!*, Éditions du Jour, 1968, p. 9.

51. *Id.*

le thème de la guerre était plus ou moins systématiquement repoussé hors de l'univers fictif, *La Guerre? Yes Sir!* l'inscrit jusque dans la chair des personnages.

La présence de la guerre est également manifestée par une série de parodies. Dans ce récit, fortement carnavalesqué, l'obscénité et le ridicule caractérisent tous les personnages, leurs actes et leurs objectifs jusqu'à l'absurde. Une famille du village, les Corriveau, a perdu un fils au combat. La veillée au mort organisée lors du rapatriement du corps donne lieu à une bagarre entre les soldats anglais et les villageois qui leur disputent la dépouille mortelle. Un des Anglais est tué tandis qu'une autre altercation éclate entre deux habitants du village, Arsène et Bérubé. Leur lutte devient une théâtralisation de la guerre :

[...] la jolie guerre! Gauche! Droite!  
Hostie de mule, avance! Attention! Une torpille! Bérubé lui enfonce son poing dans le ventre. Arsène fut plié en deux par le coup. La peau de son visage était violette [...] Personne n'allait intervenir. Personne n'avait ce courage. Pour ne pas se sentir lâches, ils essayaient de s'amuser et réussissaient à rire comme jamais ils n'avaient ri dans leur vie<sup>52</sup>.

Forcé par Bérubé, Arsène doit mimer, jusqu'à l'épuisement, la démarche du soldat. Les attitudes prêtées aux villageois au cours de cette bagarre métaphorisent-elles des jugements portés sur les choix des Québécois durant le conflit réel? Dans *les Plouffe*, le narrateur évoque lui aussi une certaine passivité face à des événements dont la portée est sciemment minimisée. On trouve également dans *Neuf Jours de haine* et *Un simple soldat* des allusions aux déchirements internes dans l'armée et aux abus de pouvoir des petits gradés.

La bagarre de la veillée au mort n'est pas le seul exemple de simulacre de combat dans *La Guerre? Yes Sir!* Le même motif est reproduit dans un autre épisode; Amélie accepte de cacher le déserteur Arthur qui, très vite, prend la place de son mari Henri, alors à la guerre. Lorsque Henri revient du front, les deux hommes cohabitent, non sans quelque hostilité. Pour rejoindre Amélie dans son lit, Arthur, qui vit au grenier, se déplace avec «une carabine sous son manteau<sup>53</sup>». Il mime ainsi la guerre qu'il a refusée. C'est encore ce que confirme la remarque d'Amélie aux deux hommes: «Entendez-vous pacifiquement. Ce n'est pas la peine de vous faire la guerre<sup>54</sup>.»

Comme dans *Bonheur d'occasion*, la guerre fige les rôles socio-sexuels: les hommes risquent leur vie et les femmes assurent la continuité en donnant naissance à des enfants. Mais ce motif, traité sur un registre pathétique dans le roman de Gabrielle Roy, est ici l'occasion d'une dérision. Roch Carrier reprend le cliché du soldat cocu qui, au retour de la guerre, trouve sa femme avec un amant, le déserteur se

52. *Ibid.*, p. 87.

53. *Ibid.*, p. 10.

54. *Ibid.*, p. 17.



doublant ainsi de «l'embusqué» qui, à l'abri des dangers de la guerre, «vole» les femmes des soldats. Mais, dans *La Guerre? Yes Sir*, la femme n'est pas l'objet passif de cette rivalité; Amélie, personnage quelque peu rabelaisien, gère la situation en établissant des «tours» entre les deux hommes: «C'est la guerre. Il faut quelqu'un pour la faire. Il faut des hommes à la guerre et des hommes à la maison<sup>55</sup>.» Ironiquement, Amélie accouche de jumeaux.

Plus encore que dans les autres textes du corpus, les personnages masculins, quel que soit leur choix — partir à la guerre ou rester à la maison —, perdent toute virilité dans cette structure. Amélie associe l'engagement de son mari Henri à une faiblesse; «[Il] se laissait toujours attraper par quelqu'un ou par quelque chose<sup>56</sup>.» Arthur, le déserteur, est «cajolé comme son enfant le plus sage<sup>57</sup>». L'engagement dans la guerre ou son refus s'équivalent, par conséquent, dans la même castration comme le signifie également la mutilation que Joseph s'inflige.

Chez Roch Carrier, la guerre est privée de toute légitimation, elle n'est sous-tendue par aucun idéal ou idéologie. Au-delà de l'orgie auto-destructrice à laquelle elle donne lieu, la guerre est, là encore, une escroquerie comme le confirme l'épisode de l'enterrement au cours duquel, Corriveau, le mort «légitime» est enterré à la hâte alors que Bérubé est obligé de porter le cercueil du soldat anglais et de le recouvrir du drapeau qu'il destinait à son ami. «C'est la fin du monde<sup>58</sup>», dit Arthur, résumant l'atmosphère de ce roman où la guerre mondiale est l'alibi d'une guerre nationale dans laquelle les Canadiens français sont de nouveau vaincus par les Canadiens anglais et contraints, par une sorte de fatalité, d'intégrer les blessures d'un combat qu'ils n'ont pas mené. Le roman se termine sur une phrase qui rappelle l'incipit: «La guerre avait sali la neige.»

Au terme de cette analyse, quelques constantes se dégagent. On constate en premier lieu, pour tous les textes étudiés, la place relativement réduite et le rôle plus ou moins dévalué des belligérants européens dans les différentes représentations de la guerre. À ce sujet, le discours littéraire confirme, faisant écho au discours social, l'idée selon laquelle Canadiens et Européens n'ont pas vécu la même guerre, même s'ils ont parfois combattu ensemble. La fiction actualise à sa manière le processus de différenciation qui s'opère alors dans le réel, tant par rapport à la France de l'origine, dont le souvenir n'est plus aussi opérant, que par rapport à l'Angleterre, rejetée comme autorité légitime. Dans plusieurs textes, — celui de Roch Carrier en constitue l'exemple le plus significatif — être canadien-français signifie, au contraire, s'identifier au refus de la guerre et s'opposer aux différentes instances incitant à la participation.

55. *Ibid.*, p. 16.

56. *Ibid.*, p. 13.

57. *Ibid.*, p. 15.

58. *Ibid.*, p. 124.

Mais la littérature n'entérine pas toujours fidèlement les mots d'ordre nationalistes de son temps. Ainsi, dans d'autres textes, le refus de la participation n'est pas aussi unanime que la force de cette option dans le discours de l'époque pourrait le laisser penser. La guerre, même dangereuse pour la survie individuelle et collective, même doublement étrangère, puisqu'à la fois canadienne-anglaise et européenne, exerce malgré tout une certaine fascination sur l'imaginaire.

Ce sont les caractéristiques de l'épopée qui attirent vers la guerre; elle cristallise alors des désirs partiellement refoulés de départ, de liberté, d'aventures et de violence virile. Combattre a, dans cette optique, le sens d'une épreuve initiatique, risquée mais fondatrice à laquelle seuls les personnages forts osent se soumettre. La guerre s'inscrit ici comme une métaphore de l'émancipation et délimite deux espaces fictifs: l'un, lointain, inconnu, étranger, mâle, ouvert, dangereux mais prometteur de liberté et l'autre, proche, familial, canadien-français, féminin, clos, sans risque mais voué à la routine et à la soumission.

Les personnages féminins sont exclusivement attachés à ce deuxième espace et investis des rôles qui le définissent: rester, attendre, garder, préserver, continuer, parfois retenir. Ces rôles peuvent évidemment être négatifs sans que leur sens en soit fondamentalement transformé; ainsi le fait qu'elle n'ait pas attendu Tit-Coq définit Marie-Ange. L'attente et la continuité sont fréquemment marquées dans les textes par l'image de la grossesse; Rose-Anna, Florentine, Amélie sont enceintes. Il est d'ailleurs significatif que la représentation de la femme dans la plupart de ces romans s'actualise dans la figure maternelle, consolante, pardonnante mais aussi englobante et castratrice; ainsi Bertha, la marâtre dans *Un simple soldat*, Rose-Anna, la mère courageuse de *Bonheur d'occasion*, et Amélie, dans *La Guerre? Yes Sir!*, étouffent leurs époux/amants qui restent, face à elles, des fils, alternativement fautifs et repentis.

Comme le montre l'exemple particulièrement révélateur de Azarius, c'est souvent pour échapper à l'univers féminin et maternel que les personnages masculins choisissent de s'enrôler. Si l'espace de la guerre est exclusivement mâle, nombre de personnages masculins n'y ont pourtant pas accès: Armand, Ovide, Arthur; certains y sont floués: Richard Lanoue, Tit-Coq; d'autres enfin s'y perdent et y meurent: Lernel, Manier, Joseph, Corriveau. En posant une équivalence entre l'émancipation et la mort, réelle ou risquée, ces textes réalisent dans la fiction une équation implicite qui pourrait se récrire comme suit:

aller à la guerre	=	échapper à la femme-mère	=	mourir
aller à la guerre	=	devenir un homme	=	mourir.

Dès lors, la liberté acquise à la guerre devient, comme en atteste d'autres dimensions de ces mêmes textes, illusoire et piégée puisque le risque d'anéantissement est égal, quelle que soit l'option choisie. Le ton

particulièrement désespéré de certains textes de cette période s'explique sans doute en partie par la conscience de cette impasse.

La guerre, représentation conflictuelle, chargée de métaphoriser à la fois une possibilité de libération et les craintes qu'inspire cette même possibilité, s'inscrit dans le discours fictif comme une limite, une frontière. Dans la plupart des textes, elle incarne, en effet, la ligne de partage au-delà de laquelle, inéluctablement, les choses basculent; qu'il s'agisse de changements de génération, de statut social, de croyance, la guerre vient rompre un équilibre. La focalisation inverse de certains autres romans n'est pas moins significative; c'est pendant les années de guerre que Marcel Larocque, le personnage de Robert Élie, expérimente avec le plus d'acuité le sentiment du vide et de l'absence à soi-même; refus de l'événement, de l'Histoire qui, en même temps, en reconnaît implicitement l'impact.

L'analyse de ce thème dans la production littéraire des années quarante-cinquante vient aussi rappeler les soubresauts et les contradictions qui se vivent au cours de cette période. Les textes disent, à travers le travail de la fiction, le désir mais aussi la peur de l'ouverture au monde, de la modernité sociale et culturelle, dont il n'est plus possible de différer l'échéance. «Le salut [qui est venu] dans le faubourg<sup>59</sup>», selon l'expression d'Emmanuel dans *Bonheur d'occasion*, est porteur de violence. Dans *Un simple soldat*, Joseph Latour, à la recherche d'une guerre, va combattre aux côtés des mineurs pendant la grève d'Asbestos, épisode qui laisse à penser que le combat ne se livrera pas toujours ailleurs.

Les formes multiples et parfois contradictoires que prend l'inscription de la guerre dans le texte littéraire permettent de repérer les indices d'un prochain éclatement. À cet égard, il est significatif que le roman qui explore le plus complètement le thème de la guerre paraisse en 1968, à l'intérieur d'un courant littéraire fondé, entre autres, sur la transgression des interdits sociaux, moraux et langagiers. Bien qu'elle soit décalée par rapport au contexte historique, la représentation du conflit coïncide, dans *La Guerre? Yes Sir!*, avec un cadre esthétique et idéologique plus susceptible désormais d'en intégrer les différents aspects.

59. *Bonheur d'occasion*, op. cit., p. 377.