

Bulletin d'histoire politique

Le cinéma canadien et la Seconde Guerre mondiale: vers une vietnamisation?

Louis Brosseau



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/1063491ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1063491ar>

[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

Brosseau, L. (1995). Le cinéma canadien et la Seconde Guerre mondiale: vers une vietnamisation? *Bulletin d'histoire politique*, 3(3-4), 250-268.
<https://doi.org/10.7202/1063491ar>

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/>

LE CINÉMA CANADIEN ET LA SECONDE GUERRE MONDIALE: VERS UNE VIETNAMISATION?

Louis Brosseau

Étudiant, département des communications, UQAM

Il est étonnant de constater à quel point, au Canada, un événement historique aussi signifiant que celui de la Seconde Guerre mondiale n'ait pas trouvé une place plus importante dans notre imaginaire collectif via le cinéma, médium privilégié de représentation au XX^e siècle. Au niveau des films de fiction réalisés entre 1939 et 1994, nous avons retracé quatorze titres – et encore, la guerre n'est souvent pas l'objet principal de leurs récits, elle n'en constitue que la toile de fond. Du côté documentaire, nous avons répertorié 179 titres parmi lesquels on retrouve, pour une large part, des ciné-nouvelles ou ciné-reportages réalisés au cours des années de guerre. Selon la présidente de l'ONF, Mme Joan Pennefather¹, l'Office a réalisé 168 films sur la Seconde Guerre mondiale entre 1939 et 1945 et 35 autres de 1946 à 1989; elle n'établit cependant pas de distinction entre film de fiction et film documentaire.

Dans le cadre de cette communication, il nous a semblé intéressant d'examiner comment un même sujet, soit les bombardements aériens des forces alliées sur l'Allemagne, est traité dans trois productions canadiennes récentes. Notre corpus comprend un film de fiction: *Cœur de Métisse*, réalisé par Vincent Ward en 1993 et deux films documentaires: *La Bravoure et le Mépris* (2^e partie: *Aviation de bombardement*), réalisé par Brian McKenna en 1992, et *Retour à Dresden* de Martin Duckworth, réalisé en 1986. Dans un premier temps, nous présenterons les synopsis de chacun de ces films et exposerons, au moyen de l'examen des thèmes et des stratégies narratives et filmiques qu'on y retrouve, le point de vue des cinéastes. Dans un deuxième temps, nous tenterons de dégager un portrait d'ensemble de cette représentation de la guerre et du soldat. Nous ferons ressortir en quoi cette représentation propose au spectateur une lecture de la Seconde Guerre mondiale fortement inspirée par la guerre du Vietnam.

Mais d'abord, voyons en quoi le film documentaire se distingue du film de fiction. Cette distinction est importante pour notre propos. La série

La Bravoure et le Mépris s'est retrouvée devant une commission sénatoriale précisément sur la base de son statut de documentaire produit par une société d'État. La frontière entre la fiction et la réalité au cinéma ne se laisse pas aisément circonscrire et plusieurs spécialistes de l'image, dont Roger Odin², Francesco Casetti³ et, plus près de nous, Yvan Dubuc⁴ ont tenté de résoudre cette question. D'une part, on retrouve des segments fictifs dans ce qu'on appelle le documentaire et, d'autre part, plusieurs films de fiction proposent des récits basés sur des faits réels ou présentant un intérêt documentaire pour un aspect de leur contenu (décors ou costumes d'époque par exemple). Il existe bien, pourtant, un ensemble de films que le spectateur reconnaît comme fictifs et un autre ensemble qu'il reconnaît comme documentaires.

À des fins pratiques, nous proposons d'établir cette distinction selon trois critères: la forme, le mode d'énonciation et le rapport référentiel. Au niveau de la forme, il existe plusieurs genres documentaires, mais le spectateur reconnaît d'emblée certains éléments stylistiques qui portent les signes du réel propre au documentaire: documents d'archives, entrevues avec des personnalités identifiées, caractère «sur le vif» et spontané des interventions, etc. Au niveau du mode d'énonciation, le documentaire cherchera à attester de la crédibilité de son énonciateur, le réalisateur par exemple, et/ou de son énonciataire (le présentateur à l'écran ou en voix *off*), condition essentielle à la crédibilité de son message. Par ailleurs, le fait qu'un film soit produit par une société d'État, l'ONF par exemple, ou qu'il présente au générique les noms d'experts ou d'organismes consultés est un autre indice que nous sommes en présence d'un documentaire. Finalement, au niveau référentiel, le documentaire renvoie à des événements ou à des personnes que le spectateur reconnaît et accepte comme réels, indépendamment du point de vue du réalisateur sur ces personnes ou ces événements. Il s'agit du *ça a été* de Roland Barthes⁵ qui s'oppose au *il était une fois* de la fiction.

Retour à Dresden / réal. Martin Duckworth – 1986

Ce documentaire nous présente la ville de Dresde, en Allemagne de l'Est. Le 13 février 1945 marque le quarantième anniversaire du bombardement allié sur cette ville et, à cette occasion, on procède à la réouverture de la maison d'opéra *Semper*, détruite lors de ces bombardements. On y présente l'opéra *Der Freischütz* (Le Chasseur) de Carl-Maria Von Weber, qui avait été le dernier opéra présenté au *Semper* avant sa destruction en 1945. Plusieurs dignitaires venus de villes dévastées par les Nazis pendant la Seconde

Guerre mondiale assistent à cette représentation de même que le président de la RDA, Erik Honeker, et les membres de son conseil.

Le personnage principal du documentaire, M. Campbell, vétéran de l'aviation canadienne ayant participé au bombardement, assiste également à l'opéra en compagnie de son épouse. M. Campbell est le président des *Anciens combattants canadiens pour le désarmement nucléaire*. Le documentaire présente le pèlerinage de M. Campbell à Dresde. En parallèle avec la représentation de l'opéra *Der Freischutz* dont la musique sert de trame sonore au film, nous suivons le vétéran alors qu'il revoit la ville qu'il a autrefois bombardée. Outre sa présence à l'opéra, M. Campbell rencontre des civils allemands et assiste à une cérémonie commémorative pour les civils disparus. En contrepoint, des films d'archives nous montrent l'état de la ville lors des bombardements tandis qu'en voix *off*, un narrateur nous livre des informations quant aux effets du bombardement sur la population civile.

Absence de contexte historique

Une première chose nous frappe en visionnant ce film: aucun contexte historique n'est présenté en préambule et le nom d'Hitler n'est prononcé qu'une seule fois au cours des 27 minutes du film. C'est une voix *off* qui prononce le nom d'Hitler et, bien que cette voix ne soit jamais explicitement identifiée (ni lors de l'extrait, ni au générique), nous avons reconnu la voix de Winston Churchill. Des images d'archives nous montrent la ville de Dresde en flammes, alors que la voix de Churchill dit:

(traduction: sous-titres au bas de l'écran) Les Londoniens, à l'unisson, pourraient dire à Hitler: c'est vous qui avez commencé à bombarder les civils. Nous refusons toute trêve ou entente avec vous... ou les acolytes qui exécutent vos sombres volontés. Persistez dans le mal... Nous ferons de notre mieux!

L'agencement de cet extrait d'un discours de Churchill sur les images de Dresde en flammes donne un caractère vindicatif au bombardement allié.

Le bombardement de Dresde: un pacte avec le diable

Le montage met ici, en parallèle, l'opéra présenté au Semper d'une part, des témoignages et des films d'archives du bombardement d'autre part. L'opéra *Der Freischutz* raconte l'histoire de Max, un chasseur à qui le prince demande de prouver ses talents de tireur s'il veut obtenir la main de celle qu'il aime. Max conclut un pacte avec le diable: ce dernier lui remet sept balles magiques. Les six premières balles atteindront sans peine la cible que Max aura choisie. Quant à la septième cible, c'est le diable lui-même qui la choisira. Cette septième cible n'est nulle autre que la femme que Max veut

épouser. La mise en parallèle de *Der Freischutz* et de l'histoire du bombardement de Dresde est soigneusement «orchestrée» de telle sorte que les progressions dramatiques des deux récits se suivent dans un crescendo qui atteint son apogée lors de la conclusion du pacte avec le diable; scène de l'opéra qui coïncide avec des images de Dresde en flammes et la voix *off* de Churchill qui dit: *Le moment est venu pour les Allemands de souffrir dans leurs villes et dans leur patrie*. Le message du réalisateur ne peut être plus clair: le bombardement de Dresde était un véritable pacte avec le diable, une œuvre du mal. Mais qui donc est le diable pour les forces alliés? La construction en parallèle du réalisateur pointe dans la direction de Sir Winston Churchill.

Dresde n'était pas une cible militaire

Il s'agit d'un thème récurrent de ce documentaire. Dès le générique, où nous voyons monsieur et madame Campbell qui arrivent en train à Dresde, le ton est donné par la voix *off* d'une femme allemande qui dit:

Vous aviez une mission à accomplir ce jour-là. C'était un travail qui demandait beaucoup de précision. Non seulement nos monuments ont été détruits, mais 35 000 personnes ont trouvé la mort dans l'horreur de cette nuit-là.

Lors d'une rencontre entre le vétéran et des civils autour d'une table, une femme allemande ayant survécu au bombardement explique que personne ne soupçonnait que Dresde serait la cible des alliés parce que: 1° c'était une si jolie ville; 2° les usines étaient à l'extérieur de la ville; 3° on n'avait pas construit de bunkers; et 4° la ville comptait de nombreux réfugiés. M. Campbell abonde dans le même sens et affirme que Dresde n'était pas du tout une cible militaire. L'Allemande mentionne que le centre de l'aviation, le quartier industriel ainsi que l'aéroport n'ont pas été touchés au cours de ce bombardement.

Des combattants alliés manipulés offrent leurs excuses aux civils allemands

La narratrice précise qu'en février 1942, le *Cabinet britannique ordonnait au Bomber Command: l'objectif premier de vos opérations doit être de saper le moral des populations civiles*. Selon M. Campbell, les équipages du *Bomber Command* n'ont jamais été informés de ce changement d'objectif; on leur a toujours dit que les cibles étaient de nature industrielle ou militaire. Le narrateur cite un extrait d'une lettre de Churchill adressée au *Bomber Command* en mars 1945, dans laquelle il écrivait:

Le moment est venu de repenser la question du bombardement des villes allemandes dans le simple but de semer la terreur bien que sous d'autres

prétextes. Sinon, nous entrerons en possession d'un territoire complètement ravagé.

Notons ici l'expression *entrerons en possession*. Présentée dans ce contexte particulier, cette citation laisse entendre que ce sont les Anglais qui cherchaient à envahir l'Allemagne, et non l'inverse.

Enfin, vers la fin du film, lorsque M. Campbell se retrouve dans la foule et discute avec des civils, son traducteur dit aux civils: *Il (M. Campbell) ne savait pas ce qu'il faisait, ils (M. Campbell et les autres militaires alliés) avaient été induits en erreur. Un civil allemand ajoute: Les gens exécutent des ordres sans être bien informés. Tout ça c'est de la manipulation. C'était de la pure folie de détruire cette ville-là.* M. Campbell se retrouve donc devant un tribunal populaire qui lui pardonne: les civils allemands l'assurent qu'ils n'ont pas de rancune contre lui. Nous voyons ici comment la construction de ce film parvient à inverser les rôles: les agresseurs devenant les agressés.

M. Campbell et le cinéaste cherchaient sans doute à dénoncer le caractère tragique de la guerre et à formuler un message de paix. Toutefois, en l'absence de précisions sur le contexte historique et le contexte militaire, *Retour à Dresden* fait du bombardement de Dresde une opération de violence gratuite et instaure une rhétorique qui fait des Allemands les victimes innocentes des forces alliées. Le militaire canadien, M. Campbell, nous est présenté ici comme un porte-parole allié qui offre ses excuses aux civils allemands. Voyons maintenant comment ce même épisode de la guerre est représenté dans un récent film de fiction.

***Cœur de Métisse* / réal. Vincent Ward – 1993**

Précisons d'abord qu'il s'agit d'une coproduction (Canada, Australie, France, Grande-Bretagne, Japon) réalisée par Vincent Ward, cinéaste néo-zélandais. Nous avons retenu ce film, parce que son récit met en scène des personnages canadiens, et que la première moitié du film se déroule dans l'Arctique et à Montréal. Le récit est celui d'Avik, un jeune Inuit de Nunantaaq, né d'un père blanc et d'une mère inuit. En 1930, Avik se lie d'amitié avec un cartographe, Walter Russel, venu en Arctique pour dresser la carte de la région. Avik est atteint de tuberculose et le cartographe le ramène en avion à Montréal pour le faire soigner. Au sanatorium de Montréal, Avik rencontre Albertine, une jeune métisse de son âge, moitié blanche, moitié cri. Ils se lient d'amitié mais seront vite séparés par une religieuse qui voit cette amitié d'un mauvais œil. Ce n'est que dix ans plus tard qu'ils se retrouvent à Londres, pendant la Seconde Guerre mondiale, alors qu'ils travaillent tous deux pour le *Bomber Command*; Albertine,

comme analyste de photographies aériennes, Avik en tant que pilote. Albertine a épousé Walter mais n'a jamais cessé d'aimer Avik.

Bref, il s'agit d'une histoire d'amour entre une Métisse et un Inuit qui se déroule le temps d'une vie, depuis leur enfance jusqu'à leur vieillesse. La Seconde Guerre mondiale ne sert que de contexte dans lequel Avik et Albertine se retrouvent et vivent leur amour. Une séquence du film présente cependant un intérêt particulier pour notre propos. Il s'agit de la rencontre entre Avik et Walter, à Londres, au sujet du bombardement de Dresde. Ayant complété ses 30 vols réglementaires, tel que requis par le *Bomber Command*, Avik peut être autorisé à retourner au Canada, mais on l'informe qu'il devra effectuer une opération supplémentaire. Avik va donc retrouver Walter, qui occupe maintenant une fonction hiérarchique supérieure dans le *Bomber Command*, pour qu'il intercède en sa faveur auprès du colonel Caulfield. Walter soupçonne Avik d'entretenir une liaison avec son épouse et, pour se venger, il fait en sorte qu'Avik soit obligé de participer à l'opération du bombardement de Dresde.

La scène se déroule dans le bureau de Walter à Londres. Au niveau filmique, les plans rapprochés et gros plans dominent. La conversation est filmée en mode champ / contre-champ. Avik observe des photos de Dresde que le *Bomber Command* se prépare à bombarder. Il dit à Walter d'un air surpris: *Dresde! Mais il n'y a que des civils à Dresde.* Walter lui explique alors les raisons de cette attaque, sous forme de parabole:

Il y a un monstre dans une pièce, et autrefois, elle renfermait tout ce qui avait de la valeur pour lui: ses marionnettes, son superbe train électrique, ses maquettes d'avions. Tout est en miettes aujourd'hui. Le seul élément encore intact, c'est sa magnifique collection de porcelaine de Dresde. Entre dans cette pièce et pilonne tout son bazar, là tu peux être sûr que tu lui auras brisé le moral.

Walter poursuit en disant que *toute option décisive est personnelle.* Il mentionne qu'il a eu, autrefois, une compagne à Dresde et que cette dernière l'a quitté. Il ajoute, qu'autant qu'il sache, cette femme habite toujours Dresde. À la toute fin du film, situé chronologiquement vingt ans après l'armistice, Avik est de retour à Nunantaaq. Avik, maintenant vieux et alcoolique, entre dans les quartiers d'un jeune cartographe blanc venu du sud, et se confie à lui. Avik lui raconte sa vie et dit au sujet du bombardement de Dresde: *Après Dresde, j'ai pris tous les Blancs pour des cannibales; je n'ai pas pu vivre parmi eux.*

De ces deux scènes, nous pouvons dégager essentiellement trois choses: 1° la ville de Dresde ne constituait pas une cible militaire légitime; il

s'agissait plutôt d'un trésor de l'ennemi, d'une «ville-musée» où ne vivaient que des civils; 2° la motivation première de ce bombardement était la vengeance – la vengeance des alliés contre «le monstre» (qu'on ne nomme pas) qui sert de prétexte à une vengeance secrète et de nature personnelle: soit la double vengeance de Walter. En effet, Walter se venge contre une ex-compagne qui habite toujours Dresde, et contre Avik qu'il soupçonne d'entretenir une liaison avec Albertine, son épouse. Enfin, 3° les membres du *Bomber Command* s'opposaient au bombardement de Dresde; ils ont dû se soumettre aux ordres de leurs supérieurs; d'autre part, seuls des hommes blancs pouvaient commettre de telles atrocités (pas les Inuit).

Notons qu'au cours du film, bien que nous soyons exposés au contexte de la guerre, ce contexte n'est jamais expliqué. Durant toute la portion du film qui se déroule au cours de la Seconde Guerre mondiale, soit 44 minutes en temps métrique, les mots «Hitler», «nazis» ou l'expression «troisième Reich» ne sont jamais utilisés. À la suite de la scène entre Walter et Avik, nous assistons à l'opération de bombardement de Dresde. Lorsque Avik observe Dresde en flammes, du haut de son appareil, il s'écrie: *Oh! qu'est-ce qu'on a fait...* Leur avion ayant été touché et sur le point de s'écraser, Avik saute en parachute et se retrouve dans les rues de Dresde où il se porte au secours d'une fillette allemande. Le bombardement apparaît encore une fois comme un acte cruel et inutile de la part des alliés. La phrase d'Avik à la fin du film (*...j'ai pris tous les Blancs pour des cannibales*) renforce cette perception.

Cœur de Métisse ramène la guerre à des dimensions strictement privées: le bombardement de Dresde, opération militaire dans le cadre de la Seconde Guerre mondiale, devient le prétexte d'une résolution de conflits interpersonnels entre Walter et Avik. Évidemment, ce type de construction est au service de l'intensité dramatique du récit, mais il nous apparaît significatif que l'on évacue le contexte historique d'un événement de cette importance au profit de la dimension privée, obéissant ainsi aux canons du téléroman. En effet, dans le cadre du téléroman (ou feuilleton télévisé), le destin des protagonistes repose presque exclusivement sur les rapports interpersonnels qu'ils entretiennent les uns avec les autres. La dimension collective (contexte historique, social ou politique) n'est que secondaire ou accessoire par rapport à la dimension privée, seule garante du bonheur des personnages.

La Bravoure et le Mépris / Aviation de bombardement / réal. Brian McKenna – 1992

La Bravoure et le Mépris est une série de trois émissions sur la participation canadienne à la Seconde Guerre mondiale. Le premier épisode traite de la

bataille de Hong-Kong, le second porte sur l'aviation de bombardement, et le troisième décrit la bataille de Normandie. Notons que cette série fut l'objet d'une controverse et qu'une commission sénatoriale a été mise sur pied en 1992 pour se pencher sur son contenu.

Le second épisode, *Aviation de bombardement*, est un documentaire (ou docu-drame selon la terminologie retenue par le réalisateur) qui présente un portrait du *Bomber Command* et illustre quelques-unes de ses opérations depuis le début de la guerre jusqu'au bombardement de Nuremberg en mars 1944. Nous suivons deux vétérans du *Bomber Command*, Kenneth Brown et Douglas Harvey, qui témoignent de ce qu'ils ont vécu à l'époque de la guerre; ils revoient leurs anciens quartiers militaires, donnent des précisions sur certaines opérations, rencontrent des vétérans de l'aviation allemande et des civils de la ville de Hambourg qu'ils ont autrefois bombardée. Le film entremêle témoignages de vétérans, films et photos d'archives, toiles d'artistes, reconstitutions de scènes de la vie des équipages et des opérations, et témoignages de comédiens qui personnifient des figures militaires connues, dont le maréchal de l'air Arthur Harris, ou de simples soldats. Les réalisateurs ont donc introduit des segments fictifs dans leur documentaire en reconstituant des témoignages de personnes réelles.

Au niveau filmique, les témoignages de personnages/acteurs sont toujours présentés selon le même mode: le personnage est devant un fond noir, donc décontextualisé; il est filmé soit en plan américain, soit en plan rapproché ou en gros plan; outre la présentation en voix *off* du narrateur, quelques accessoires permettent de le définir (uniforme, pipe, piano, drapeau de l'Union Jack, etc.). Le personnage jette un regard d'adresse à la caméra — il interpelle le spectateur. Lorsqu'on nous présente les deux vétérans, Ken Brown et Doug Harvey, ils s'adressent l'un à l'autre, à leurs vis-à-vis allemands, ou à un intervieweur situé hors champ. Tous les autres segments (archives, reconstitutions, toiles) sont présentés selon le mode de la narration, c'est-à-dire que les événements se déroulent indépendamment de notre présence comme spectateurs. Enfin, nous ne voyons jamais le narrateur (Jean-François Lépine dans la version française), nous entendons ses commentaires en voix *off*.

Au cours des audiences de la Commission sénatoriale de 1992 sur *La Bravoure et le mépris*, les témoignages de vétérans et d'historiens, dont celui de Steve Harris, Direction de l'histoire, Défense nationale, ont mis en lumière de sérieuses failles dans cette série. Bien que ces experts reconnaissent que la campagne de bombardement constitue un épisode controversé de la Seconde Guerre mondiale, ils estiment que la série omet ou

déforme certains faits, et ne les présente pas dans leur juste contexte. Nous ne reprendrons pas la liste des erreurs identifiées par ces experts. Cependant, nous examinerons, dans un premier temps, en quoi consiste la rhétorique du réalisateur et, dans un second temps, à l'aide d'exemples, nous verrons comment le réalisateur s'y prend pour construire cette rhétorique. En ce qui concerne l'épisode II, *Aviation de bombardement*, la rhétorique de McKenna s'articule en trois points:

- 1° Contrairement à ce que l'on a dit à la population et aux militaires, le véritable objectif de la campagne de bombardement alliée n'était pas de détruire des cibles militaires ou industrielles, mais bien d'anéantir l'Allemagne par la destruction de ses populations civiles – des femmes et des enfants pour la plupart.
- 2° Les membres d'équipages du *Bomber Command* ont été victimes de leurs supérieurs, en particulier du maréchal de l'air, Arthur Harris. Ils ont dû obéir à des ordres qui allaient à l'encontre de leurs convictions morales. Harris se souciait peu de la vie de ses hommes et s'entêtait à poursuivre la campagne de bombardement en dépit des lourdes pertes encourues par ses escadrilles. Malgré l'amélioration de la technologie, les bombardements de précision n'intéressaient pas Harris, qui préférait poursuivre la campagne de bombardement à sa façon, en faisant le plus grand nombre de victimes parmi les civils allemands.
- 3° La campagne de bombardement alliée fut criminelle et inutile. Elle a donné aux Allemands, à la fin de la guerre, une cause claire à défendre. Les Allemands sont sortis de cette guerre *moralement invaincus* (paroles de l'acteur qui incarne Freeman Dyson) alors que *les aviateurs alliés sont à jamais blâmés pour la mort de milliers de civils* (commentaires du narrateur à la fin du film).

Nous reprenons maintenant les trois points de cette rhétorique en les illustrant à l'aide d'extraits du documentaire.

1. Objectif du bombardement: destruction des populations civiles allemandes

Dès les premières séquences, le narrateur mentionne en voix *off* que: *dès 1942, on avait adopté un plan secret qui visait à anéantir l'Allemagne par la destruction de sa population civile. La grande majorité des aviateurs ne connaîtront pas l'existence de ce plan.* Quelques séquences plus loin, nous voyons un extrait de 30 secondes de films d'archives sur les bombardements allemands sur Londres. Nous ne voyons ni morts, ni blessés dans ce film d'archives, si ce n'est deux brancardiers qui transportent sur une civière un corps recouvert d'un drap. Par contre, le son synchrone nous fait entendre

des cris, des sirènes, et le son des canons antiaériens. Le narrateur fait état de 40 000 civils tués au cours de ces raids et ajoute: *Churchill juge alors que la seule façon de gagner la guerre est de mener des attaques encore plus dévastatrices contre les villes allemandes.* Nous voyons de jeunes recrues de l'aviation et le narrateur précise: *Les jeunes qui s' enrôlent dans l'aviation de bombardement se voient déjà comme les anges de la vengeance.* Le documentaire introduit ensuite le maréchal Arthur Harris, nommé par Churchill à la tête de l'aviation de bombardement. Le narrateur dit au sujet de Harris que ces hommes le surnomment *le boucher*. Les nombreuses interventions de Harris qui ponctuent le documentaire viennent justifier cette étiquette.

Le bombardement allié sur Hambourg a droit à un traitement de 10 minutes 28 secondes, soit un traitement 21 fois plus long que le bombardement de Londres. Le narrateur dresse un bilan détaillé des effets du bombardement auprès de la population civile. Les films d'archives nous montrent des centaines de cadavres en plus de se terminer sur le gros plan d'un bébé mort. Par ailleurs, Ken Brown et Doug Harvey rencontrent deux civiles allemandes qui vivaient à Hambourg au moment du bombardement. Elles racontent comment une mère et sa fillette sont mortes brûlées, enlisées dans le goudron du pavé. On a également droit au témoignage du chef pompier de Hambourg de l'époque, Hans Brunswig, qui montre aux vétérans des photographies d'un douanier et d'une famille tués par la chaleur.

2. Structures d'opposition

Aviation de bombardement nous présente un monde dominé par des antagonismes au sein même de la force alliée: Britanniques (colonisateurs) contre Canadiens (colonisés); Canadiens français contre Canadiens anglais et enfin, chefs militaires contre simples soldats. Les témoignages de comédiens viennent accentuer ces antagonismes. Arthur Harris (le comédien Graham Campbell), exprime son mépris à l'endroit des troupes coloniales qui sont, selon lui, *de très mauvais tireurs et de très mauvais cavaliers*. L'aviateur Joseph Favreau (le comédien Gilbert Turp) raconte comment les Canadiens français se sentaient maltraités par leurs camarades Canadiens anglais et comment il a réussi à les impressionner, lors d'un repas au Château du duc de Gloucester, en sachant utiliser les bons ustensiles et en jouant du piano.

Pour ce qui est de l'opposition entre militaires et leurs supérieurs, on explique que le commandement du *Bomber Command* menaçait les membres d'équipages de transfert ou d'une mention «MDC» (Manque de fibre

morale) à leur dossier si, par malheur, ils éprouvaient des difficultés psychologiques liées au stress et à la présence constante de la mort. Le narrateur mentionne que *le harcèlement et l'humiliation subis par ces hommes étaient conformes aux politiques de la Royal Air Force*. L'antagonisme entre membres d'équipage et leurs dirigeants s'exprime aussi au cours du témoignage de R. G. Dale (le comédien Hamish McEwan) qui, ayant été envoyé en vol de reconnaissance au dessus de Nuremberg le 30 mars 1944, fait état, en raison de la pleine lune, d'un ciel trop clair pour procéder au bombardement. La séquence suivante nous montre Arthur Harris au téléphone et le narrateur en voix *off* dit: ... *mais Harris est décidé à aller de l'avant*. L'exploitation du thème colonialiste, qui renvoie à la grille d'analyse marxiste, permet de positionner les militaires canadiens en dominés. Les autres formes d'oppositions répondent aux impératifs de toute bonne fiction selon les règles téléromanesques.

Notons enfin que la référence à la spécificité canadienne-française dans ce documentaire relève du folklore. Outre la scène évoquée plus haut où Joseph Favreau fait valoir la supériorité des Canadiens français quant aux bonnes manières et à la culture, nous avons droit au témoignage de Mary Moore (la comédienne Jane Mortil) qui, pour décrire son amoureux, un mitrailleur canadien-français, utilise les mots et expressions: *trappeur, nager comme un castor, sait confectionner des raquettes*. Mary dit aussi: *Pour lui, être mitrailleur, c'est comme chasser une meute de loups avec un gros et grand traîneau tiré par des chiens*.

3. La supériorité morale des Allemands

À six moments au cours du documentaire, Freeman Dyson (le comédien Andrew Gillies) émet des commentaires sur la campagne de bombardement. À sa première apparition, le narrateur nous le présente comme un chercheur qui travaillait au quartier général de l'aviation et comme *un analyste brillant de la campagne de bombardement*. Dyson fait donc figure «d'expert» sur cette question et c'est la voix énonciatrice que le réalisateur retient pour porter un jugement sur la campagne de bombardement. Après que le documentaire nous ait présenté les bombardements de Hambourg et de Nuremberg en soulignant, pour le premier, le nombre élevé de civils allemands tués et, pour le second, le nombre élevé d'aviateurs alliés tués, Dyson fait ce commentaire surprenant:

Ils [les Allemands] sont sortis moralement invaincus. Ils avaient l'avantage de savoir pourquoi ils se battaient. Non pas dans ces dernières semaines pour Hitler, mais plutôt pour préserver ce qui restait de leurs maisons et de leurs

familles, de leurs villes et de leur peuple. Nous leur avons donné à la fin de la guerre la seule chose qui leur manquait au début: une cause claire à défendre.

Ce commentaire comporte trois notions importantes: d'abord, l'expression *moralement invaincus* signifie en clair que les intentions de l'Allemagne nazie étaient morales dès le départ et qu'elles le sont demeurées jusqu'à la fin de la guerre. Le sens aurait été tout autre si l'on avait utilisé l'expression «moralement réhabilités»; on aurait alors pu parler de rédemption conséquente aux «atrocités» des alliés. Deuxièmement, *ils avaient l'avantage de savoir pourquoi ils se battaient* implique que les alliés ignoraient pourquoi ils se battaient. Finalement, *une cause claire à défendre* et l'allusion aux maisons, familles, villes et peuples, suggère que les Allemands, victimes de l'agression alliée, défendaient légitimement leur patrie.

Quelques séquences plus loin, le narrateur affirme que *plusieurs aviateurs ont eu des problèmes de conscience à la suite des bombardements alliés; ce fut le cas de Joseph Favreau*. Nous voyons ensuite Favreau qui déclare: *Sûrement qu'on a dû tuer un gros paquet de monde avec nos bombes: des civils, des femmes, des enfants. [...] Je pense que j'ai pas le droit de tuer tous ces gens*.

Lors des audiences de la Commission sénatoriale en 1992, l'historien William Carter a rappelé qu'au XX^e siècle, nous avons connu des «guerres totales», c'est-à-dire qu'en temps de guerre, tous les citoyens d'un pays contribuent à l'effort de guerre. En ce sens, le citoyen allemand qui travaillait dans une usine représentait une cible toute aussi légitime que le soldat de la *Wehrmacht* sur le champ de bataille. Il a rappelé, par ailleurs, le contexte général de la campagne de bombardement en ces termes:

L'un des premiers objectifs du bombardement consistait à éliminer certaines cibles industrielles militaires spécifiques. Lorsque cela s'est révélé trop difficile, on a adopté un objectif général: essayer d'interrompre la production de guerre allemande. En février 1942, cet objectif a été remplacé par un autre, on essayait de briser le moral des civils, ce qui devait faire en sorte que les civils refusaient de travailler ou fuiraient les villes, et aurait pour effet d'interrompre la production, ce qui représentait l'objectif antérieur⁶.

Vers une «vietnamisation» de la Seconde Guerre mondiale

C'est un ancien combattant, Bob Ford, président du Conseil national, Légion royale canadienne qui, lors des audiences de la Commission sénatoriale sur *La Bravoure et le mépris*, a déclaré: Cette série, par son style et son manque de substance, a cherché à «vietnamiser» de façon éhontée le rôle des Alliés dans leur lutte contre ce qui était, sans aucun doute, l'un des régimes

politiques les plus barbares et moralement corrompus de l'histoire de l'humanité⁷.

Loin d'être banale, la remarque de M. Ford soulève, à notre avis, une hypothèse des plus intéressantes: les cinéastes de la génération d'après-guerre, exposés à la tragédie du Vietnam, regarderaient-ils maintenant la Seconde Guerre mondiale à travers le filtre du Vietnam?

Dans son ouvrage *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, l'auteure Susan Jeffords, en analysant des dizaines de récits sur la guerre du Vietnam (films, romans, critiques, essais et nouvelles) a identifié certaines stratégies narratives récurrentes dans ces récits. Trois d'entre elles s'appliquent plus spécifiquement aux films étudiés ici: 1) détournement de l'attention du spectateur du but à atteindre vers les moyens; 2) la confusion des faits et de la fiction et 3) la victimisation des vétérans.

Détournement de l'attention du spectateur du but à atteindre vers les moyens

Dans les récits sur le Vietnam, on détourne l'attention du spectateur du but à atteindre vers les moyens pour y arriver. On ne questionne pas les raisons profondes de la guerre ni le bien-fondé de l'implication américaine dans le conflit. Ces considérations sont évacuées au profit d'interrogations sur la «performance» américaine, c'est-à-dire sur la façon dont la guerre a été menée et sur les raisons de la défaite. Dans le cas des représentations du Vietnam, cela permet d'évacuer des questions sur les enjeux de la guerre et de ne pas remettre en question l'intervention américaine. Cette même approche est récupérée dans nos trois films, mais dans un tout autre but: celle de dénoncer les intentions des alliés. On évacue les questions concernant les enjeux de la Seconde Guerre mondiale pour s'attarder à la technique alliée de bombardement et ses effets dévastateurs auprès de la population allemande: les films analysés insistent sur le caractère barbare des techniques utilisées et des cibles visées, sans jamais examiner les enjeux de la guerre.

Aviation de bombardement, par exemple, fait totalement abstraction du caractère stratégique de la ville de Hambourg: on ne mentionne jamais que la ville comptait 3 000 usines et qu'on y fabriquait les sous-marins U-boat qui visaient à affamer l'Angleterre en torpillant les bateaux de ravitaillement. Aussi controversé que fut le bombardement de Dresde, *Retour à Dresden* n'explique pas le contexte militaire dans lequel cette opération fut entreprise et insiste sur la destruction de la ville. De même, dans *Cœur de Métisse*, le bombardement de Dresde a été reconstitué sans que l'on nous explique le contexte de ce bombardement.

Confusion de la fiction et des faits: mystification des faits

Dans les récits sur le Vietnam, cette stratégie se subdivise en sous-points: a) on demande au spectateur d'abandonner toutes les notions acquises sur la guerre et b) l'auteur, ayant été personnellement témoin des événements, se propose comme guide pour rétablir les «faits».

On reconnaît cette stratégie dans *Aviation de Bombardement*. Le narrateur utilise, en effet, des expressions comme *on* (le haut-commandement militaire) *a caché la vérité / on a menti aux populations et aux militaires / plan secret d'anéantir les populations*. Dans un de ces témoignages, Freeman Dyson dit que *la RAF a toujours essayé d'empêcher les aviateurs de savoir quelles étaient leurs chances de survie*. Plus loin, le narrateur dit que *le gouvernement du Canada ne sera jamais informé qu'une décision de bombarder les populations allemandes avait été prise*, etc. En bref, le réalisateur demande au spectateur d'abandonner toute notion préalable sur cet épisode de la guerre et promet de faire toute la lumière sur ces événements au sujet desquels on a toujours menti. *Aviation de Bombardement* a la prétention de nous révéler la «vraie» version des faits.

En ce qui concerne le second point, si Brian McKenna n'a pas été témoin de première main des événements, il a eu recours à deux vétérans. Il reconstitue par ailleurs les témoignages de plusieurs figures militaires connues qui se proposent comme guides; son narrateur est un journaliste: ce sont ces voix énonciatrices crédibles qui proposent de revoir ces événements avec nous. Dans *Retour à Dresden*, ces voix énonciatrices sont les militaires canadiens et les Allemands qui vivaient à Dresden à l'époque du bombardement. Ils nous affirment que Dresde n'était pas une cible militaire et qu'il n'y avait là que des civils. Dans *Cœur de Métisse*, Avik laisse entendre que le bombardement était l'œuvre de *cannibales*: ce sont donc les Allemands qui étaient agressés.

La victimisation des vétérans

Dans les récits sur le Vietnam, le vétéran américain est représenté comme victime du gouvernement, de la guerre, des Vietnamiens, des militants américains opposés à la guerre et des groupes féministes. Notons comment les trois films analysés ici posent le militaire en victime. Il est d'abord victime de ses supérieurs qui se soucient peu de sa survie (qu'on pense à Arthur Harris dans *Aviation de bombardement* ou à Walter dans *Cœur de Métisse*), on lui ment au sujet de la nature des cibles visées par les bombardements, il est contraint d'exécuter des ordres tyranniques (Le civil allemand qui, dans *Retour à Dresden*, dit: *les gens obéissent aux ordres sans être bien informés*, on

laisse entendre que les soldats alliés ne savaient pas qu'ils tuaient des femmes et des enfants). S'il est canadien, il est maltraité par ses confrères britanniques, et s'il est canadien français, il est aussi maltraité par ses confrères canadiens-anglais (*Aviation de bombardement*). Enfin, à la fin de la guerre, le pilote de bombardier n'a même pas le droit à la reconnaissance de son gouvernement, puisqu'on le blâme d'avoir tué des milliers de civils allemands (commentaire du narrateur à la fin de *Aviation de bombardement*).

Deux autres éléments confirment cette lecture «vietnamisante» des réalisateurs. Il s'agit de l'assimilation des bombardements alliés à des crimes de guerre et de la référence télévisuelle de Douglas Harvey.

Les bombardements alliés: crimes de guerre

Comme nous l'avons vu, ces trois films suggèrent que les bombardements alliés ont d'abord cherché à tuer le plus grand nombre de civils allemands. Selon les réalisateurs, ces bombardements se sont avérés des massacres inutiles. Chacun de ces films insiste sur le fait que la plupart des victimes étaient des femmes et des enfants, et cette insistance n'est pas gratuite: à la guerre, tuer délibérément des gens sans défense, surtout des femmes et des enfants, constitue une transgression du code d'honneur militaire, sinon d'un code moral. Dans les films qui nous préoccupent, seuls les alliés semblent avoir commis de telles transgressions (par exemple, *Aviation de bombardement* nous présente des gros plans sur les morts à Hambourg et le narrateur insiste sur les victimes parmi les femmes et les enfants / Dans *Retour à Dresden*, une civile allemande dans la foule parle de *ses trois enfants enterrés sous les décombres* / Dans *Cœur de Métisse*, Avik se porte au secours d'une fillette à Dresde). Or, c'est exactement ce que les opposants du Vietnam reprochaient aux militaires: on accusait les G.I. d'agresser un peuple sans défense et de tuer en grand nombre des femmes et des enfants. Les Vietnamiens avaient une cause juste: celle de défendre leur patrie contre l'agresseur américain. Nous voilà donc plongés en plein paradigme vietnamien lorsque Freeman Dyson affirme, dans *Aviation de bombardement*, que les Allemands *avaient une cause claire à défendre*. Autrement dit, les Allemands ne faisaient que protéger leurs familles, leurs maisons, leurs villes contre les agresseurs alliés, coupables de crimes de guerre.

Référence technique et télévisuelle

Dans *Aviation de bombardement*, le vocabulaire utilisé est américain. On parle de «missions» alors que les Canadiens utilisaient les mots «opérations» ou «sorties». On situe la position des avions par recours à l'horloge (témoignage

de Mary Moore) alors que les Britanniques et les Canadiens utilisaient les termes de la navigation (tribord, bâbord)⁸. Il s'agit d'un premier indice qui nous permet de croire que le cadre de référence du réalisateur est d'abord américain.

Par ailleurs, dans la dernière partie de *Aviation de bombardement*, alors que les deux vétérans (Ken et Doug) discutent sur un banc, Douglas dit:

Vous savez, la seule chose stupide qui me vient à l'esprit, c'est le fait que si nous avions eu la télévision à cette époque et les satellites de communication comme aujourd'hui, alors on aurait pu aller là-bas lâcher nos bombes puis revenir regarder tout ça à la télé, et voir les gens qui brûlent et les corps en lambeaux, et tout. Combien de fois on aurait pu faire ça? Une fois et on aurait compris.

Cela renvoie directement à la Guerre du Vietnam: les citoyens américains, exposés tous les jours, via la télévision, aux atrocités commises par leurs G.I. se sont opposés en nombre grandissant à la poursuite de cette guerre. Dans la logique de Douglas, nous pouvons supposer que si la télévision avait diffusé en direct des images d'Auschwitz, la population aurait appuyé inconditionnellement la poursuite des opérations alliées. Mais voilà, le Vietnam représente un tout autre paradigme qui n'a que peu de rapport avec celui de la Seconde Guerre mondiale. Si les enjeux du Vietnam ont toujours été obscurs, il n'est pas nécessaire d'être historien pour comprendre que les alliés avaient, en 1939-1945, une cause on ne peut plus claire à défendre. Que signifie cette confusion de paradigmes? Comment peut-on assimiler le sort des villes allemandes avec celui des villages vietnamiens? Comment peut-on présenter les opérations alliées comme de purs actes d'agression sans tenir compte des opérations nazies?

Conclusion

Un cinéaste qui cherche à représenter des événements historiques dans le cadre d'un documentaire a, selon nous, le devoir de respecter un code d'éthique. Quelle que soit l'interprétation qu'il veut donner aux événements, il a la responsabilité de présenter les faits de la façon la plus exhaustive possible sans les déformer — cette responsabilité est d'autant plus grande lorsque le film est produit par une société d'État comme l'ONF et qu'il est financé, pour une large part, à même les fonds publics. Ainsi, tout regard critique sur la campagne de bombardement alliée devrait tenir compte du contexte historique et militaire qui prévalait alors. Si l'on ne tient pas compte de la menace que constituait l'Allemagne hitlérienne, ni de la technologie disponible à l'époque, ni des questions de stratégie militaire, ni

des facteurs humains, ni d'autres facteurs inhérents à une situation de guerre, on ne peut alors en arriver qu'à une version fragmentée et incompréhensible de ces événements. Ainsi détachées de leur contexte historique, les trois représentations filmiques que nous venons de décrire n'offrent aucune perspective d'ensemble au spectateur: sa lecture du film est conditionnée et programmée de telle sorte que les bombardements ennemis lui apparaissent comme des crimes de guerre.

Il y a évidemment un écart générationnel qui sépare les réalisateurs de ces trois films des vétérans de la Seconde Guerre mondiale, mais le révisionnisme historique auquel ces cinéastes se prêtent semble pour le moins inquiétant. On peut aussi s'interroger sur le silence des vétérans durant les années qui ont suivi la guerre: ce silence a laissé le champ libre aux distorsions historiques, comme en témoignent les trois films analysés ici. Il y a donc lieu de souhaiter que d'autres voix — des voix soucieuses de présenter les faits dans leur juste contexte — se fassent entendre, afin de préserver la mémoire de ceux qui ont courageusement combattu contre l'Allemagne nazie. Un cinéma plus attaché à la réalité qu'aux mythes et à la propagande ne pourra que rendre un meilleur hommage aux soldats canadiens. En présence de cette forme d'«amnésie» face à notre mémoire collective, les mots de Voltaire invitent à la réflexion: *On doit des égards aux vivants; on ne doit aux morts que la vérité*⁹.

Notes

1. CANADA, Sénat. 1992. *Délibérations du Sous-comité des Affaires des anciens combattants*, président Jack Marshall, Comité sénatorial permanent des affaires sociales, des sciences et de la technologie et Sénat du Canada, troisième session de la trente-quatrième législature, 1991-1992, Fascicule 5, 1992, page 5, 14.
2. ODIN, Roger, 1983, *Film documentaire – Lecture documentariste* dans Cinémas et Réalités, Travaux XLI, France: CIEREC – Université de Saint-Étienne, p. 263-278
3. CASSETTI, Francesco, 1983, *L'apparition du réel, ou faire regarder, regarder ensemble, revoir* dans Cinémas et Réalités, Travaux XLI, France: CIEREC – Université de Saint-Étienne, p. 241-250
4. DUBUC, Yvan. 1987. *Cinq essais sur le documentaire – Texte présenté avec le mémoire production «Les limites du ciel»*. Montréal: UQAM
5. BARTHES, Roland. 1980. *La Chambre claire*. coll. *Cahiers du cinéma*. France: coéd. Gallimard-Le Seuil
6. CANADA, Sénat. 1992. *Délibérations du Sous-comité des Affaires des anciens combattants...* page 3:14, audience du 25-6-1992.
7. *Idem* 1 – page 6:80, audience du 3-11-1992.
8. *Idem* 1 [voir l'annexe 5A:4 – William Carter, historien, audience du 2-11-1992 – voir également le témoignage du vétéran M. Walter R. Thompson page 7:81, audience du 4-11-1992].
9. LAROUSSE. 1992. *Dictionnaire des citations françaises et étrangères*. France: Larousse.

Bibliographie

- BARROIS, Claude. 1993. *Psychanalyse du guerrier*. Collection Pluriel intervention. France: Éditions Hachette, 322 p.
- CANADA, Sénat. 1992. *Délibérations du Sous-comité des Affaires des anciens combattants* – président Jack Marshall, Comité sénatorial permanent des affaires sociales, des sciences et de la technologie et Sénat du Canada, troisième session de la trente-quatrième législature, 1991–1992, Fascicules 3 à 10, 1992 et 1993 (1042+x) pages.
- CARTER, William S. 1991. *Anglo-Canadian Wartime Relations, 1939–1945 – RAF Bomber Command No. 6 [Canadian] Group*, New York et Londres: Garland Publishing, 204 p.
- CASSETI, Francesco. 1983. *L'apparition du réel, ou faire regarder, regarder ensemble, revoir* in Cinémas et Réalités–Travaux XLI. France: CIEREC – Université de Saint-Étienne, pp. 241–250
- COULOMBE, Michel; MARCEL, Jean. 1991. *Dictionnaire du cinéma québécois*. Montréal: Éditions Fides, 366 p.
- DUBUC, Yvan. 1987. *Cinq essais sur le documentaire – Texte présenté avec le mémoire production «Les limites du ciel»*. Montréal: UQAM.
- DUCKWORTH, Martin. 1985. «Face à face... au montage» in Format cinéma n° 43 – 15 juin 1985. Périodique. Montréal, p. 2.
- HALL, Edward T. 1966. *The Hidden Dimension*, New York, Anchor Book – Éditions Doubleday, 217 p.
- HOULE, Michel; JULIEN, Alain. 1978. *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal: Éditions Fides, 366 p.
- JEFFORDS, Susan. 1989. *The Remasculinization of America – Gender and the Vietnam War*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 215 p.
- MALTIN, Leonard. 1994. *Leonard Maltin's movie and video guide 1994*, États-Unis: Plume Books, 1555 p.
- ODIN, Roger. 1983. *Film documentaire – Lecture documentarisante* in Cinémas et Réalités– Travaux XLI. France: CIEREC – Université de Saint-Étienne, p. 263–278
- LEVER, Yves. 1988. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal: Boréal. 554 p.
- SAOUTER, Catherine. 1994. *Introduction à une théorie de l'image – éléments pour une approche sémiotique et diachronique des expressions visuelles* – première partie, Montréal: UQAM, 55 p.

CD-ROM (Informatique)

DAVID (Documents Audiovisuels Disponibles). 1989. Base de données de 30 000 notices – répertoire de documentation audiovisuelle de langue française, principalement de type documentaire: médias, répertoires, films, vidéos, diapositives.

FILM-VIDÉO CANADIANA. 1993. Répertoire de films canadiens produit par l'Office National du film et Optim Corporation en coll. avec les Archives nationales du Canada, la Bibliothèque Nationale du Canada et la Cinéma-thèque québécoise.

FILMOGRAPHIE

DUCKWORTH, Martin. 1986. *Retour à Dresden* [v.o. *Return to Dresden*]. Film 16 mm et vidéo 1/2, 3/4 et 1 po., coul., 27 min. 43 s. Montréal: ONF.

McKENNA, Brian. 1992. *Aviation de bombardement* [v.o. *Death by Moonlight: Bomber Command*]. Série: La Bravoure et le Mépris. Vidéo 1/2, 3/4 et 1 po., coul., 104 min. 5 s. Montréal: Galafilm Inc., en collaboration avec la Société Radio-Canada et l'ONF.

WARD, Vincent. 1993. *Cœur de Métisse* [v.f. de *Map of the human heart*] Film 35 mm, coul. 109 min. Co-prod. Australie, Canada, France, Grande-Bretagne, Japon. Vincent Ward Film Production – Les Films Ariane – Sunrise Films – Map Films Production.