
Bulletin d'histoire politique

Le cinéma québécois et la Seconde Guerre mondiale

Yves Lever



Volume 20, Number 3, Spring 2012

Le cinéma des guerres mondiales au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1056196ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1056196ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Bulletin d'histoire politique
VLB Éditeur

ISSN

1201-0421 (print)

1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lever, Y. (2012). Le cinéma québécois et la Seconde Guerre mondiale. *Bulletin d'histoire politique*, 20(3), 24–35. <https://doi.org/10.7202/1056196ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2012

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/>

The logo for Érudit, featuring the word 'érudit' in a bold, red, sans-serif font.

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 québécois et la Seconde Guerre mondiale

YVES LEVER
Historien du cinéma

Alors que l'on dispose d'un nombre relativement limité de documents filmiques traitant de la Première Guerre mondiale¹, ceux qui abordent la Seconde offrent un corpus foisonnant. Pour commencer, on peut compter sur les milliers de séquences d'actualités, provenant de sources diverses, filmées au moment même du conflit et diffusées dans le grand public à travers le réseau des salles de cinéma commerciales et parallèles. À cette première strate documentaire se sont greffés par la suite les innombrables remontages de ces bandes. Mentionnons également la catégorie des courts métrages de propagande, des albums souvenirs qui mettent en scène le retour de vétérans sur les anciens théâtres d'opération, et enfin, une dizaine de films de fiction traitant de près ou de loin du conflit².

L'Office national du film (ONF) et l'information de guerre

Quand le gouvernement du Canada crée le National Film Board /Office national du film, le 2 mai 1939, il a officiellement pour but de mettre en place un «bureau» dont le principal mandat est «d'émettre des avis consultatifs sur la production et la distribution de films nationaux destinés à aider les Canadiens de toutes parties du Canada à comprendre les modes d'existence et les problèmes des Canadiens d'autres parties». Sous les termes juridiques, l'objectif est en fait de travailler à une unité canadienne que l'on sent de plus en plus menacée face aux réactions des nationalistes canadiens-français. *A priori*, il s'agit donc d'un simple organisme consultatif destiné à évaluer les productions du *Canadian Government Motion Picture Bureau*, en place depuis une vingtaine d'années. Mais c'est sans compter sur la personnalité du premier grand patron de l'ONF, John Grierson. Cet homme ambitieux, qui n'a pas l'intention de se contenter d'un poste de conseiller, s'est déjà fait remarquer par ses initiatives en tant

que producteur. Aussi, très vite, transforme-t-il son « board » en organisme de production, faisant disparaître le « Bureau » du même coup.

L'entrée en guerre du Canada, le 9 septembre 1939, transforme le mandat de l'Office. Bien sûr, le nouvel organisme s'appliquera à entretenir un sentiment d'unité nationale, mais ce sera essentiellement pour le mettre au service de la nouvelle cause commune : l'union de toutes les ressources canadiennes dans l'effort de guerre. L'ONF deviendra surtout un formidable instrument d'information sur tout ce qui touche le conflit.

Dès 1940, l'ONF met en branle la série *Canada Carries On* (*En avant Canada*) qui illustre surtout l'effort de guerre du pays et la manière dont les Canadiens vivent en cette période difficile. Puis, en 1942, ses producteurs lancent l'autre grande série *The World in Action* (*Le monde en action*) pour renseigner surtout sur les différents fronts à l'étranger. Jusqu'en 1945, ces deux séries produisent une centaine de courts métrages (entre 10 et 30 minutes). Ces derniers sont l'œuvre de techniciens essentiellement anglophones, élaborés selon des thèmes précis, dans un montage extrêmement alerte de matériaux provenant souvent de diverses sources (tournages originaux, actualités provenant de divers pays, même de l'Allemagne nazie, archives), avec une bande sonore très travaillée : « Pendant toute guerre, le ton monte partout dans le monde, et il monte aussi dans les films. La trame sonore des films de guerre est fracassante. On se tue à tout va au son des mitrailleuses, de la D. C. A. des canons de tous calibres. On crie, on hurle, on chante, on joue de la trompette. Et on s'explique... à perdre haleine »³.

Si les images sont fortes, quoique répétitives — beaucoup d'images reviendront dans plusieurs films différents, comme par exemple toujours le même coup de canon — les commentaires que récitent de grandes voix de la radio ou du cinéma sont empreints de l'idéologie du moment. Sauf pour certains films, sur lesquels nous reviendrons, la propagande se lit surtout au second degré car la plupart de ces productions prétendent informer avant tout. En 1947, quand il est engagé au service des traductions, Jacques Bobet visionne une grande partie de la production de guerre. Il résume ainsi sa perception : « L'Office du film avait survécu à la guerre. Il lui fallait dès lors survivre à la paix. C'est une sale blague d'enlever leur guerre aux cinéastes lorsqu'on en tient une bonne. [...] C'est leur enlever aussi la plus simpliste des philosophies : Les Alliés sont blancs (y compris les rouges), les puissances de l'Axe sont noires, l'air est pur, la route large, le clairon sonne la charge. Et Dieu est avec nous »⁴. À ces considérations s'ajoute le fait que, dès les premiers films, il n'y a d'éloges que pour « la puissance tranquille de l'Angleterre » (*Forteresse de Churchill**), pays auquel les Canadiens anglais s'identifient et auquel le Canada devrait, selon eux, consacrer une aide illimitée ; eux-mêmes s'enrôlent volontiers pour aller s'y battre.

Du côté québécois, les volontaires affluent en moins grand nombre. C'est pourquoi, en 1940, l'ONF demande à Associated Screen News, une compagnie montréalaise, de tourner une courte fiction de propagande pure: *Un du 22**. Accoté à la clôture d'un champ, Gilles, un jeune paysan, raconte à son amie Antoinette comment un copain l'a incité à s'engager. Sans même dire au revoir, il part à Valcartier où on le suit dans les différentes étapes de son entraînement. Sans surprise, l'expérience semble idyllique: exercices physiques faciles et sans douleur, bonne nourriture, soins dentaires assurés, joyeuse camaraderie. Sans oublier l'aumônier, disponible en tout temps. À la cantine, la bière fraîche coule à flots et le folklore est au programme avec l'emblématique « Filez, filez, ô mon navire, car le bonheur m'attend là-bas... » Et le héros de l'intrigue de fièrement conclure: « Je ne fais plus seulement partie d'un village, mais d'un grand régiment canadien-français ». Pas un mot sur l'enregistrement obligatoire qui vient d'être décrété et que tous les Canadiens français considèrent comme un préliminaire à la conscription.

Les séries *Canada Carries On* (*En avant Canada*) et *The World in Action* (*Le monde en action*) sont des réalisations exclusivement anglophones. Cela n'empêche pas l'ONF d'y plaquer une traduction francophone en vue de l'exploitation en salles commerciales. C'est le réseau des salles de France-Film qui diffuse les traductions, tandis que la « major » Columbia se charge des projections des versions originales dans le circuit dominant des salles anglophones, lequel rejoint d'ailleurs la plus grande partie des Canadiens français des milieux urbains, malgré leur faible compréhension de l'anglais. À cette époque, les westerns de John Wayne, les comédies musicales de Fred Astaire, les aventures d'Errol Flynn, et autres productions du genre ne sont projetés qu'en version originale dans les réseaux que contrôlent les gros distributeurs américains.

Pour les Canadiens francophones, il faut attendre décembre 1941 avant que ne soit engagé un premier responsable d'une production en français, Vincent Paquette. Au début de l'année 1942, se joignent à lui Yves Thériault, Jean-Paul Ladouceur, Jean-Yves Bigras, René Jodoin et bientôt plusieurs autres. La série *Actualités canadiennes*, non traduite en anglais, entend renseigner les Canadiens français dans le même esprit que les séries anglophones, mais en tenant compte tout de même de leur sensibilité particulière. Chaque mois, un montage d'une douzaine de minutes présente entre quatre et six courts reportages originaux, la plupart tournés au Québec, certains utilisant toutefois des matériaux pris ailleurs. Après vingt-deux présentations, la série devient *Les reportages* et présente des sujets très diversifiés⁵. Ainsi, le premier *Reportage* présente *Messe militaire à Montréal*, *Les quatre frères Lemay s'engagent*, *Un maire entre à l'armée*, *Premier char de fabrication canadienne*, *Dévoilement à Sorel d'un puissant canon*. Par la suite, si les informations relatives au conflit

dominant, la série traite d'événements sociaux ou sportifs comme *Centenaire de Grande-Vallée**, *Le Père Noël à Montréal*, *Congrès eucharistique de Saint-Hyacinthe*, *Yvon Robert vs Szabo*, *Les obsèques du R. F Marie-Victorin*, *L'industrie canadienne de la radio* et bien d'autres⁶. À la fin de la guerre, on consacre plusieurs *Reportages* au retour des militaires et à leur réinsertion dans la vie civile, par exemple *Bienvenue, soldat canadien!** de Graham McInnis et *Rétablissement de nos vétérans* de Vincent Paquette. Si l'on se fie aux descriptions des *Actualités* et des *Reportages*, aucune bande ne fait allusion au plébiscite de 1942, ni au départ de conscrits vers l'Europe en 1944. Après la guerre, la diffusion des *Reportages* se poursuit jusqu'au milieu de 1946.

La censure s'en mêle

Évidemment, toutes ces bandes sont minutieusement censurées dès l'étape de production. Les salles de cinéma, pas plus que la presse, ne devraient fournir d'informations relatives au potentiel militaire du pays, aux usines d'armement ou aux déplacements de troupes. Sous un autre aspect, ces productions évitent soigneusement les questions controversées et gommant tout élément susceptible de démoraliser le public. Ainsi, le sang coule rarement dans les scènes de bataille, même si certaines ont causé des milliers de morts!

Par ailleurs, nombre de productions soulignent l'importance de préparer l'après-guerre. Si l'on en croit l'orientation que Grierson a retenue de Bertrand Russel, il convient désormais de « rendre la paix aussi passionnante que la guerre ». Non seulement les films se préoccupent-ils de ce que sera la vie économique et culturelle du Canada à la fin du conflit, mais encore tentent-ils d'imaginer les relations internationales à venir. Comme plusieurs cinéastes partagent des idées de gauche de Grierson, quelques films anticipent des relations idylliques avec l'Union soviétique, alliée du moment contre les Nazis, bien différentes de ce qu'elles étaient avant 1940. Deux films en particulier illustrent cette orientation, ce qui leur vaudra d'ailleurs les foudres de la censure. C'est d'abord le cas d'*Inside Fighting Russia (La Russie sous les armes)* de Stuart Legg, qui « révèle comment la Russie a pu déjouer les plans d'Hitler pour finalement gagner la guerre. Renforcée par la détermination de ses dirigeants, la Russie puise dans son immense capital humain et matériel pour se façonner un régime industriel et une armée moderne et ainsi résister aux assauts de l'ennemi »⁷. Le film est approuvé le 2 mai 1942 par le Bureau de censure du Québec, malgré une petite coupure, et prend l'affiche immédiatement en salles. Trois semaines plus tard, Louis-Philippe Roy de *L'Action catholique* (28 mai 1942) fustige la production au nom de la religion :

Les Canadiens français catholiques, tout comme plusieurs Canadiens anglo-protestants, s'objectent à ce qu'on profite des circonstances pour faire l'apologie de la révolution bolcheviste.

Et nous ne comprenons pas que les autorités tolèrent une telle propagande.

Nous battons-nous pour la sauvegarde de la civilisation chrétienne, oui ou non? En laissant exalter les soi-disant prodiges du *régime bolcheviste*, nous laissons vanter un régime athée, subversif, antidémocratique. [...]

...ne laissons pas exalter le bolchevisme comme l'idéal à atteindre; ne laissons pas dire faussement aux masses laborieuses que leur salut est dans le communisme. Autant vaudrait laisser placer des explosifs sous les assises du pays. [...]

Une chose est certaine: chez lui, Staline ne permet pas la projection de films vantant la religion qu'il a persécutée, le régime économique-social qu'il a chambardé, le système politique qu'il a renversé. Que les démocraties n'imitent-elles cette prudence... et cette logique?⁸

Comme le Québec est sous le gouvernement libéral d'Adélard Godbout, le Bureau de censure ne reconsidère pas son jugement.

Deux ans plus tard, Tom Daly réalise *Our Northern Neighbour** - le film n'ayant jamais été traduit, il n'a pas de titre français. C'est une ode à l'Union Soviétique et un appel au ralliement à la grande puissance communiste à la fin du conflit. La censure du Québec lui refuse le visa d'exploitation le 14 février 1944, sous ce motif: «On account of revolutionary and subversive ideas». Cependant, comme le Bureau n'examine que les films de format 35 mm, les seuls soumis à la loi censoriale, rien n'interdit à l'ONF de diffuser le film litigieux en 16 mm, ce que ne manque pas de faire son réseau de projectionnistes itinérants. Toutefois, l'absence de version française limite considérablement la diffusion de ces œuvres et par conséquent leur impact au Québec. En 1947, le premier ministre Maurice Duplessis n'en prend pas moins ces deux films comme prétexte pour accuser l'ONF d'être «un nid de communistes» et imposer la censure à toutes les productions en 16 mm. Par la suite, l'interdiction de projeter les films de l'ONF s'étendra à tout le réseau scolaire⁹. Précisons que d'autres films auparavant avaient déjà fait éloge de la participation soviétique à la guerre, dont *Women Are Warriors** (*Les femmes dans la mêlée**) qui fait la promotion de l'égalité des sexes au pays des Soviets.

Des films et des séries pour revenir sur le conflit

Dans les années de l'immédiat après-guerre, peu de films reviennent sur le sujet. Lorsqu'il est abordé, c'est principalement par le biais de vétérans ou de survivants qui reviennent sur différents théâtres de conflits. Ainsi, Bernard Devlin ramène un survivant de Dieppe en 1942 (*Retour à Dieppe*, 1955). Dans le même esprit, en utilisant aussi des archives et des témoi-

gnages, Georges Dufaux revisite les plages du débarquement de 1944 vingt ans plus tard (*À propos d'une plage*). La même année, Donald Brittain revient également en Normandie, mais aussi dans d'autres villes de France, en Italie, en Hollande et à Hong-Kong pour revoir les *Fields of Sacrifice**/*Champs d'honneur** où des soldats canadiens ont laissé leur vie. Pour une expérience similaire, Martin Duckworth amènera en 1986 un des pilotes du bombardement de Dresde (*Retour à Dresden**) pour lui faire constater la destruction de cette ville et lui faire rencontrer des survivants¹⁰.

Pour nourrir la mémoire collective, L'ONF produit en 1962 une importante série de 13 épisodes d'une demi-heure en noir et blanc, *Canada at War/Le Canada en guerre*. Tous les grands événements du conflit sont montrés et expliqués. Il s'agit avant tout du remontage d'une partie des archives accumulées durant la guerre. En 1996, dans une série de trois films, *Le temps d'une guerre**, Jaques Vallée utilise une partie de ces archives auxquelles il ajoute une série d'interviews de vétérans pour en tirer un «hommage à ceux qui ont combattu pour les générations futures».

Peu d'images au sujet des camps de concentration ont été rendues publiques. Une courte bande de cinq minutes, non créditée, mais montée par Stuart Legg en 1945, *Behind the Swastika: Nazi Atrocities**/*L'envers de la Swastika*, présente bien ce que le titre anglais annonce. On trouve toutefois un certain nombre d'images concentrationnaires dans le documentaire *Memorandum**/*Pour mémoire** que réalise Donald Brittain en accompagnant trente Juifs d'Amérique parmi lesquels se trouvent un Canadien et son fils. Les pèlerins revoient Dachau, Auschwitz, Bergen-Belsen d'où ils ont échappé de justesse à la mort. Ils ont l'occasion de rencontrer certains Allemands et le film présente des séquences du procès de Francfort où ont été condamnés plusieurs tortionnaires. Il est intéressant de noter ici que *Nuit et brouillard**, le célèbre documentaire d'Alain Resnais, était librement diffusé ici alors même qu'il connaissait des difficultés en France.

D'autres films évoquent la Deuxième Guerre mondiale, certains incluant des archives dans leur montage. Parmi ceux-ci soulignons: *Cinéma et réalité* (Georges Dufaux et Clément Perron), *Les femmes parmi nous* (Jacques Bobet), *Georges-P. Vanier, soldat, diplomate, gouverneur général* (Clément Perron), *La grande aventure industrielle racontée par Édouard Simard* (Raymond Garceau), *Le règne du jour* (Pierre Perrault). Dans cette catégorie, signalons un document remarquable: *Mackenzie King and the Conscription Crisis**/*Mackenzie King et la crise de la conscription** d'Erna Buffie (1991). Le film se compose de plans d'archives significatifs et d'extraits de la série de fiction de Donald Brittain, *The King Chronicle*, 1988. Entre autres, des plans de *La guerre oubliée* de Richard Boutet évoquent la conscription lors de la guerre de 1914-1918. Ce documentaire permet de bien saisir le fil des événements qui amènera le gouvernement canadien à décréter la conscription

des soldats canadiens pour le service outremer à l'automne 1944. Le spectateur comprend qu'après le plébiscite de 1942, qui délie Mackenzie King de sa promesse de ne jamais imposer la conscription, le premier ministre doit se retrancher derrière une ligne qu'il tiendra deux ans durant: «La conscription si nécessaire, mais pas nécessairement la conscription». Si, au moment où la victoire des Alliés est assurée, King accepte d'envoyer des troupes en Europe, c'est qu'il planifie déjà l'après-guerre et cherche ainsi à se donner les moyens de négocier la place future du Canada sur la scène internationale.

Quand on fictionnalise l'époque

Entre 1952 (*Tit-Coq*) et 2008 (*Le déserteur*), une dizaine de longs métrages se déroulent en temps de guerre, mais le conflit armé constitue plus souvent une toile de fond que le cœur de l'intrigue. Sauf pour *Le Déserteur*, ces films ont fait l'objet d'études approfondies. Pierre Véronneau leur a consacré un article en 1995¹¹ et Louis Brosseau en a fait l'objet de son mémoire de maîtrise, publié en 1998¹². Je ne répéterai ni ne résumerai ici leur contenu, facilement accessible, auquel je renvoie le lecteur, mais apporterai des informations complémentaires et proposerai un regard légèrement différent sur certains films.

Mentionnons d'abord quelques œuvres qui contiennent de courtes références au sujet. Le premier long-métrage qui amorce la période du «Hollywood francophone» (1945-1953), *Le père Chopin*, est tourné à l'été de 1944 alors que la guerre est au cœur de l'actualité. Pourtant, ce n'est qu'à la toute fin que l'on y fait brièvement allusion. Habillé en officier de l'armée, Roger retrouve Madeleine au concert sur la montagne:

- Tu veux m'épouser?
- Oui.
- À mon retour.
- Tu pars, tu pars pour l'Angleterre?
- Et pour la France.

Comme Roger vient de terminer ses études de médecine, on peut supposer qu'il part en tant que volontaire. Rappelons que le débarquement a déjà eu lieu en Normandie et que la victoire sur l'Allemagne est déjà assurée.

Une partie d'*Alfred J...* (Bernard Devlin, 1956) se passe en septembre 1939. À cause des exigences de production, les employés d'une entreprise de machinerie obtiennent pour la première fois des conditions de travail acceptables. Dans *YUL 871* (Jacques Godbout, 1966), un ingénieur français en voyage d'affaires à Montréal recherche ses parents dont il a été séparé

lors de la débâcle en France en 1940. Dans *Taureau* (Clément Perron, 1973), le père du héros, ancien soldat qui a fait les campagnes d'Italie et de France, a toujours symbolisé l'aventure pour son fils. Mort alcoolique, endetté, n'ayant jamais pu sortir de la guerre, il a détruit la vie de son fils en l'infantilisant complètement. En 1973, avec *Les corps célestes*, Gilles Carle amène le spectateur dans l'Abitibi de décembre 1938, alors qu'un proxénète vient ouvrir un bordel dans une petite ville minière. À quelques reprises, la radio fait entendre des discours de Mussolini et d'Hitler, ce qui n'est pas sans troubler une des prostituées, juive.

Les longs métrages parlant de la guerre

En 1948, Gratien Gélinas crée au théâtre *Tit-Coq*, développement d'un sketch qu'il a composé en 1945, *Le retour du conscrit*. Il reste très fidèle au texte en adaptant la pièce en film, en 1953. L'année où se situe l'intrigue n'est pas précisée, mais l'action pourrait se dérouler en 1942. Élevé dans divers orphelinats puis électron libre depuis ses quinze ans, Arthur Saint-Jean dit Tit-Coq est conscrit et doit partir pour l'Angleterre. Il ne participe pas vraiment à la guerre, puisqu'il ne traversera pas la Manche. Sa fiancée se marie avec un autre durant son absence. Le film ne dit pas grand-chose sur la guerre, le thème central du film étant la quête inaboutie de Tit-Coq pour s'ancrer dans une parenté et se constituer un « album » de famille.

En 1957, *Il était une guerre** est le deuxième projet de la série Panoramique à l'ONF, qui vise à rendre compte des bouleversements qu'a connus le Québec depuis 1930¹³. Ce volet réalisé par Louis Portugais comporte cinq épisodes, diffusés à Radio-Canada à l'automne, dont quatre sont légèrement remontés pour former un long-métrage en 1959¹⁴. Le récit s'échelonne sur cinq ans et débute en 1940. Dans la première scène, Marcel Dubois est au cinéma avec une amie et assiste à des actualités sur la guerre; c'est le 12 juillet, jour où est officiellement annoncé l'enregistrement obligatoire des hommes non mariés à compter du 15 suivant. On assiste à la célèbre « course au mariage » au cours de laquelle Marcel épouse Monique, tandis que son frère chômeur s'engage volontairement. Dans le deuxième épisode, l'intrigue tourne autour du plébiscite: Marcel devra s'engager alors que Monique ira travailler dans une usine de munitions. Le troisième épisode, éliminé du long-métrage, aborde la délicate question de l'insoumission: dans un premier temps Marcel déserte, mais revient s'engager. Dans le quatrième épisode, Marcel participe à la campagne d'Italie pendant que Monique sort avec un autre homme. Le dernier épisode traite de la difficile adaptation à la vie civile au retour de la guerre; Marcel reçoit l'aide d'un officier des « veterans' affairs ». Le thème principal du film est surtout celui de la peur: des autorités, des femmes, des politiciens, de sa

propre liberté, de vivre, la même peur qu'a fustigée *Refus global* neuf ans avant *Il était une guerre*.

Avec *Partis pour la gloire** (Clément Perron, 1975), nous sommes dans la Beauce en 1942¹⁵ et, là encore, la conscription se retrouve au cœur de l'intrigue. Le plébiscite régularisant l'enrôlement obligatoire vient d'être adopté et le cardinal Jean-Marie Rodrigue Villeneuve de Québec diffuse son message pastoral: « Servez le Christ-Roi sous la bannière de votre patrie ». Furieux, le curé de la paroisse donnera sa démission, tandis que le vicaire, qui projette habituellement des actualités de la guerre dans la salle paroissiale, tente d'aider de jeunes déserteurs, lesquels finiront par se faire attraper. Ces insoumis refusent d'« aller défendre l'Angleterre après tout ce qu'elle leur a fait » et de « faire les petits chiens devant les impérialistes d'Ottawa ». Autres références au temps: les jeunes chômeurs qui s'enrôlent pour gagner 0,75\$ par jour; le jeune homme qui préfère entrer au séminaire plutôt que de s'enrôler dans l'armée (avec la complicité du supérieur); l'officier de la police militaire « baveux » ne respectant rien; des femmes qui s'affirment en prétendant séparer le plaisir du péché.

En 1976, Claude Fournier réalise une comédie romantique, *Je suis loin de toi, mignonne*, qui vise surtout à offrir de beaux rôles aux vedettes de l'heure, Dominique Michel et Denise Filiatrault, ici deux travailleuses dans une usine de munitions. Nous sommes à Montréal à l'été 1940 et on apprend que la France vient de capituler. L'intrigue exploite les thèmes suivants: l'emprisonnement du maire Camilien Houde assorti d'une vague tentative de le soustraire à la justice; un engagé volontaire; un déserteur; la conférence de Québec où une serviette aurait été égarée provisoirement. Le tout s'agrémenté d'extraits d'archives sur la fin de la guerre.

Ami de Roger Lemelin, Gilles Carle peut enfin réaliser son rêve de mettre *Les Plouffe** sur grand écran en 1981. Préférant la fresque au cinéma en profondeur, Carle, fidèle à son style, multiplie les références dans cette production. Son film commence en 1938, ce qui lui permet d'insérer dans sa trame narrative la visite du roi d'Angleterre qui se déroule l'année suivante. Cela lui permet de présenter l'événement comme une campagne de propagande en faveur de la conscription et un appel pour contribuer à la défense de l'Angleterre. Le patriarche de la famille Plouffe incarne la résistance viscérale des Canadiens français à cet égard. Il se dit « contre les Anglais, jusqu'au bout » et refuse de « leur donner nos œufs et notre bacon ». Carle donne également une dimension collective à cette opposition en produisant l'une des plus spectaculaires scènes du cinéma québécois: la procession aux flambeaux à Québec contre la conscription en 1942. Dans ce morceau d'anthologie, on entend le cardinal Villeneuve se prononcer en faveur de l'enrôlement militaire obligatoire, au grand dépit du curé Folbèche, lequel incarne l'opposition farouche du clergé paroissial à

la conscription. Cela n'empêche pas le jeune chômeur de la famille Plouffe, Guillaume, de s'engager comme volontaire alors que son contrat pour les Reds de Cincinnati est annulé à cause des hostilités. Ses talents de lanceur lui serviront à devenir un héros, comme on l'apprendra à son retour, en 1945.

Deux ans plus tard, Claude Fournier peut réaliser un vieux projet, porter *Bonheur d'occasion** de Gabrielle Roy à l'écran. On est à l'hiver 1940, dans Saint-Henri, un quartier pauvre de Montréal. Dans la rue, des soldats défilent et un camion avec hauts parleurs invite les citoyens à s'enrôler. Une scène présente un curé invitant les soldats à aller mourir pour «notre mère la France». La production met en scène une famille ouvrière, les Lacasse, qui voit son destin basculer avec la guerre. Après une très brève aventure avec un gars du quartier, Florentine Lacasse se retrouve enceinte, mais règle le problème en se mariant avec Emmanuel Létourneau, un engagé volontaire issu du milieu bourgeois de Westmount, ville qui jouxte son quartier. Le père de Florentine, qui a toujours peiné à assumer ses obligations familiales, notamment à cause de la crise, endosse l'uniforme pour sortir sa famille de la misère, l'armée lui assurant désormais un salaire de 100\$ par mois. La guerre apporte une trame de fond, mais le sujet principal est la volonté de Florentine qui n'accepte pas l'idée du «on fait ce qu'on peut» et dit «moi, je vais faire ce que je veux».

Dans son enfance, Micheline Lanctôt a beaucoup entendu parler d'un prisonnier allemand venu aider ses parents à la culture du verger familial. Elle en a tiré une fiction, *La vie d'un héros** (1994). Nous sommes à l'hiver de 1944, alors que la guerre est sur le point de s'achever. Du camp d'internement de prisonniers allemands de Farnham, un jeune officier vient aider la famille Chevalier. Beau et charmeur, il séduit tout le monde. Lanctôt évoque aussi la conscription, la course aux mariages, la résistance française, la difficile réconciliation. Elle cite *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais et, à la toute fin, quelques archives représentant des bombardements et des cadavres.

En 2008, Simon Lavoie, un jeune réalisateur charlevoisien, féru d'histoire apprend que Georges Guénette, un jeune fermier de Saint-Lambert (village près de Lévis), a été autrefois abattu par des policiers cherchant des déserteurs. Il en tire *Le déserteur**. Nous sommes en 1944, un peu avant les élections qui ramèneront Maurice Duplessis au pouvoir. Guénette, qui a été conscrit un an auparavant, apprend le mariage de son amoureuse avec un jeune notable local alors qu'il se trouve au camp d'entraînement. Il déserte pour tenter de reconquérir sa belle... et y parvient! Mais le mari trompé le dénonce et c'est dans sa fuite que le jeune homme est abattu. Un journaliste révèle les faits, mais les politiciens libéraux versent de l'argent au père de la victime pour acheter son silence et limiter la grogne qu'ils ont suscitée en appuyant la conscription. Le journaliste a cette réflexion

finale: «Les gens ici commencent à être tannés des martyrs. Ils commencent à vouloir des héros».

Conclusion

Le cinéma documentaire, notamment les actualités, constitue un corpus très riche pour analyser l'évolution des représentations de la guerre dans l'imaginaire québécois. Presque partout, ces films diffusés dans les salles de cinéma ou dans les salles paroissiales ont alimenté les citoyens en informations essentielles sur le conflit, à un moment où les journaux et la radio étaient peu diffusés. Il s'agissait toutefois d'une information très biaisée, puisque certains sujets prégnants étaient carrément occultés: les réactions contre la conscription, par exemple, ou encore l'insoumission de nombreux conscrits. Dans plusieurs films, on voit bien que la hiérarchie catholique a été en faveur de la conscription, mais que le bas clergé y résistait, allant jusqu'à protéger de jeunes opposants. Dans presque chaque film de fiction, on retrouve un engagé volontaire, ce qui va contre l'idée que les Québécois n'ont pas voulu s'engager. Mais c'est avant tout pour se sortir du chômage que ces jeunes prennent l'uniforme. Ils ont aussi un certain goût de l'aventure. Par ailleurs, presque chaque film de fiction a son déserteur. Il y en a probablement plus dans les films que dans la réalité. Quoique toutes les régions rurales du Québec conservent le souvenir de nombreuses personnes qui ont refusé l'enrôlement. Un vide à souligner: le peu de références aux héros de guerre. Le colonel Paul Triquet se retrouve certes dans plusieurs *Reportages*, mais ce sont généralement les travailleurs et travailleuses de l'ombre, les simples soldats qui sont présentés dans les films comme les principaux héros du conflit.

Notes et références

1. Le *Répertoire des films de l'ONF* et le *NFB Film Guide* (Bidd, 1991) contiennent quelques titres de films de compilation d'actualités, de même que le *Répertoire audiovisuel Québec* de la Cinémathèque québécoise. En ce qui concerne le cinéma québécois proprement dit, on a surtout *La guerre oubliée* de Richard Boutet, 1987.
2. L'astérisque indique que le film peut être visionné sur le site de l'Office national du film. Sur le site «Le cinéma au Québec au temps du parlant, 1930-1952», on trouve une vingtaine de bandes de matériel de tournage.
3. Jacques Bobet, dans Carol Faucher *et al.*, *La Production française à l'ONF* (dossier #14), Montréal, Cinémathèque québécoise, 1984, p. 14.
4. Dans Carol Faucher, *ibid.*, p. 13.
5. En plus des films que nous citons ici, on trouve plusieurs bandes d'archives et certains reportages intégraux sur le site *Le cinéma au Québec au temps du parlant, 1930-1952*.

6. Pour tous les titres, voir Donald W. Bidd, *The NFB film guide: The productions of the National Film Board of Canada from 1939 to 1989*, Montréal, The Board, 1991, p. 11 pour les *Actualités canadiennes* et p. 346 pour *Les reportages*. Voir aussi l'index des sujets, p. 618-620.
7. Donald W. Bidd, *ibid.*, p. 367.
8. Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry (dir.), *Dictionnaire de la censure au Québec, littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006, p. 350.
9. Yves Lever, *Anastasia ou la censure du cinéma au Québec*, Sillery, Septentrion, 2010, p. 222.
10. Cette ville a été détruite avec des bombes incendiaires le 13 février 1945 pour semer la terreur et « saper le moral des populations civiles » d'Allemagne.
11. Pierre Véronneau, « Images d'une guerre oubliée: description, contexte et réception », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 3, no. 3-4, 1995, p. 269-283.
12. Louis Brosseau, *Le cinéma d'une guerre oubliée*, Montréal, Vlb éditeur, 1998, 205 p.
13. Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, 2^e éd., Montréal, Boréal, 1995, p. 153-154.
14. Yves Lever, *Le Cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, Montréal, Y. Lever, 1991, p. 252-255.
15. Yves Lever, « Pour saluer la parenté », *Cinéma Québec*, vol. 4, no. 8, 1975, p. 22-23.