

Bulletin d'histoire politique

« Silence, on tourne » : les films de fiction sur la guerre diffusés au Québec et en Ontario durant la Guerre de 1914-1918

Mourad Djebabla



Volume 20, numéro 3, printemps 2012

Le cinéma des guerres mondiales au Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1056195ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1056195ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique
VLB Éditeur

ISSN

1201-0421 (imprimé)

1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Djebabla, M. (2012). « Silence, on tourne » : les films de fiction sur la guerre diffusés au Québec et en Ontario durant la Guerre de 1914-1918. *Bulletin d'histoire politique*, 20(3), 10–23. <https://doi.org/10.7202/1056195ar>

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

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

« Silence, on tourne » : les films de fiction sur la guerre diffusés au Québec et en Ontario durant la Guerre de 1914-1918

MOURAD DJEBABLA
*Collège Militaire Royal du Canada
à Saint-Jean*

Pendant la Grande Guerre, les États belligérants ont su exploiter les progrès techniques entourant la reproduction d'image, qu'il s'agisse de photographies ou de vues animées, pour en faire des instruments de mobilisation et de contrôle de la population, sinon des armes de guerre. Depuis quelques décennies, l'approche culturelle de la Première Guerre mondiale a démontré la pertinence et la richesse de ce corpus pour analyser les politiques de communication des belligérants avec les populations civiles. En ce domaine, l'historiographie canadienne de la Grande Guerre reste à développer au regard des sujets développés en Europe¹.

Même s'il est encore balbutiant en 1914, le cinéma s'impose déjà comme un puissant vecteur des représentations du conflit et ce, au même titre que la photographie. Par exemple, Germain Lacasse s'est penché sur le contrôle des représentations cinématographiques du conflit au Canada et sur l'important travail de la censure dans ce domaine pendant la Première Guerre mondiale². Ces études rejoignent celle de l'historien américain Larry Wayne Ward qui explique comment l'industrie cinématographique américaine a contribué à la production de vues animées patriotiques entre 1914-1918³. Pour la France, il convient de se tourner vers les travaux de Laurent Véray qui soulignent la collaboration de l'industrie cinématographique française avec les autorités militaires et politiques⁴. Enfin, pour la Grande-Bretagne, signalons l'étude de Nicholas Reeves qui rend compte de l'exploitation du cinématographe par les autorités britanniques comme d'un vecteur de propagande à part entière⁵. Ces diverses études démontrent qu'en 1914-1918, le cinématographe est exploité comme un vecteur de propagande patriotique destiné avant tout à stimuler l'effort de guerre.

Au Canada, si Germain Lacasse appuie ses études sur les productions du *Canadian War Records Office* destinées aux actualités cinématographiques et sur les films de propagande mettant en scène les troupes canadiennes en Europe, une question reste sans réponse : qu'en fut-il des films de fiction diffusés auprès des Canadiens entre 1914 et 1918? Or, par bien des aspects, et en particulier par ses caractéristiques propres, les films de fiction, dont le scénario permet de jouer avec la réalité au nom d'une intrigue principale, se rapprochent de la propagande dont le but est de présenter une guerre non pas telle que vécue par le combattant mais telle que les autorités voulaient que les civils la comprennent. En effet, fruits de la propagande et enfermées dans le carcan étroit de la censure, ces productions ont constitué un intermédiaire entre le front, sa réalité et la compréhension que les autorités politiques voulaient que les civils aient de la guerre en mettant en scène des discours de propagande.

Étudier les vues animées des années 1914-1918 amène à prendre en considération les barrières imposées par l'État pour accéder à une représentation du conflit. Il s'agissait en effet de définir ce que les civils pouvaient savoir de la guerre (propagande) et ce qu'ils ne devaient pas savoir afin de ne pas remettre en cause leur soutien à l'effort de guerre (censure). L'intérêt du recours à la propagande est d'amener le public ciblé à adhérer aux buts pour lesquels le discours de propagande est rendu opérationnel⁶. De ce point de vue, la propagande vise à créer un consensus national face à la guerre. Complémentaire, la censure a pour but de contrôler l'information factuelle, d'atténuer les pertes, et d'exagérer les gains⁷. Au Canada, l'institutionnalisation de la censure, étudiée par Jeffrey Keshen, prend forme avec la nomination, le 22 août 1914, d'un Censeur en chef, en la personne d'Ernest Chambers⁸. Face à cette réalité du temps de guerre, la question qui se pose est de savoir quelle pouvait être la position exacte de la population face à une information partielle et partielle? Comme le propose Olivier Forcade, la population n'a-t-elle pas finalement cru que ce qu'elle voulait bien croire de ce qui lui était rapporté de la guerre⁹?

Élément à part entière de la propagande du temps de guerre, les historiens ont trop souvent négligé les films de fiction des années 1914-1918 car ils demeurent difficilement consultables. Le principal problème qui se pose en effet pour accéder à cette source cinématographique est son accessibilité puisque la plupart des bobines n'ont pas été numérisées ou ont été perdues. Pour le pallier, une approche exhaustive de la presse, et en particulier de ses rubriques consacrées aux sorties de films, permet d'établir une base de données des projections cinématographiques en rapport avec le conflit. Cette approche aide à disposer de références pour les films de fiction. L'étude des rubriques des critiques de films de la presse de grands centres culturels comme Montréal et Toronto permet d'obtenir les commentaires des critiques qui donnent un aperçu général, mais souvent

détaillé, des scènes considérées comme les plus marquantes de productions françaises, britanniques, canadiennes et américaines diffusées au Canada entre 1914 et 1918. Ceci nous donne une idée, même imparfaite, de ce que le film communiquait aux spectateurs. À partir de cette source, nous pouvons alors proposer une étude des représentations de la guerre diffusée à destination des spectateurs canadiens. Mais avant de rendre compte des représentations proposées du conflit, il convient de développer les caractéristiques même du cinéma qui, en 1914, n'en était encore qu'à ses débuts.

Au Canada, la première projection publique se déroule à Montréal, à l'été 1896¹⁰. Par la suite, l'engouement pour ce média ne fait que croître. Les lieux de projections se situent majoritairement en ville. Au Québec, en 1914, sur les 145 salles que compte la province, 75 sont localisées à Montréal¹¹. La modicité des prix d'entrée rend les projections accessibles aux ouvriers et aux mieux nantis¹². Au Québec, en dépit des attaques de groupes catholiques contre un cinéma perçu comme un facteur de pervertissement de la jeunesse canadienne-française, ce sont près de 1,8 million d'entrées que l'on enregistre entre mai 1916 et juin 1917¹³. Or, pour Leonard W. Doob, l'intérêt d'exploiter ce média pour la propagande est que les promoteurs sont assurés de toucher un large auditoire¹⁴.

Plutôt que de figer les mouvements comme le fait la photographie, le cinéma les restitue à l'écran. Pour Laurent Veray, ce média donne « une nouvelle et singulière impression de réalité au temps et à l'espace »¹⁵. En enregistrant la réalité dans sa durée, le cinéma fait l'objet d'une attention toute particulière de la censure puisqu'il permet de voir le conflit en mouvements, et donc de confronter directement les spectateurs à l'environnement du combattant¹⁶. Dans ce cas, le Censeur en chef du Canada réclame la coopération des importateurs et des distributeurs canadiens de films, ainsi que des commissions provinciales afin de ne pas diffuser de films susceptibles de dévaloriser le camp des alliés ou l'effort de guerre canadien. Comme pour la presse, il demande une forme d'autocensure de la part des producteurs et diffuseurs de films et exerce une vigilance particulière sur les certains aspects, telles les images de cadavres, toujours susceptibles de nuire au moral de la population canadienne¹⁷.

Un film américain projeté au Canada en octobre 1917 illustre bien le problème. Alors que fait rage l'inflation générée par la guerre, la production au titre évocateur *Public Be Damned* prétend dénoncer la collusion entre les « accapareurs », soit les agriculteurs et les distributeurs¹⁸. Dans la mesure où la Grande-Bretagne dépendait des importations de blé du Canada, le film posait un sérieux problème en regard de l'effort de guerre. Pour le bureau du Contrôleur des vivres, ce film *Public Be Damned* ne convenait tout simplement pas à un public canadien¹⁹. Pour pallier l'impact négatif que le film pouvait avoir, le bureau du Contrôleur des vivres

s'opposa à sa diffusion dans sa forme originale pour ne pas interférer avec la campagne fédérale de surproduction de 1917 :

*The Authorities of the Food Controller's Office consider this picture a most undesirable one to be shown at the present time in its original shape, and there is no doubt that the exhibition of this film without any modification, throughout Canada, would be likely to mislead and to interfere with the efforts being made by the Government to induce agriculturalists of all classes to increase the natural production of the Country*²⁰.

Les autorités politiques canadiennes firent cependant preuve de mesure face à cette attaque. La diffusion du film fut finalement autorisée à condition d'insérer un sous-titre spécial en ouverture pour avertir le spectateur que le film ne rendait pas compte de la situation prévalant au Canada.

Nonobstant la réalité de la censure, les films de guerre n'en prétendent pas moins représenter aux spectateurs la réalité de l'événement. En effet, dès sa création, le cinéma est retenu comme un média d'information, une dimension qui sera pleinement exploitée pendant la guerre de 1914-1918. Par exemple, en décembre 1914, le critique du *Toronto News* souligne qu'un film, produit par le *Chicago Tribune* sur le front belge, permet de toucher au plus près de ce qu'est la guerre « réellement »²¹. Même attitude de la part du *Gazette* qui précise dans ses colonnes, le 23 mai 1916, que les vues d'actualités de guerre donnent l'occasion de « voir », avec « réalisme », le front tel qu'il se présente aux combattants²². Pour la même projection, un autre article, du critique de *La Presse*, soutient que le film permet aux spectateurs de « voyager » jusqu'aux premières lignes pour rapprocher, par écran interposé, l'arrière et le front : « [...] nous étions sur la ligne de feu avec les armées anglaises et canadiennes, à Ypres, dans les Flandres, à Neuve-Chapelle et ailleurs en Belgique et en France »²³. Bien entendu, cette valorisation des projections correspond à une entreprise de promotion, mais elle rend compte de l'illusion que sert à entretenir le cinéma dans la population.

Germain Lacasse note qu'au Canada les producteurs de films se spécialisent dans les productions d'actualités de guerre, que ce soit avec le *Dominion General Film*, le *Canadian Topical Review*, le *All Canada Weekly*, ou encore le *Canadian National Pictorial*²⁴. Dès le début du conflit, le Canada dispose ainsi de ses propres actualités de guerre cinématographiques avec, pour certaines compagnies de production, la présence au front d'opérateurs, comme pour le *Dominion General Film*²⁵. Germain Lacasse remarque aussi que pour les opérateurs de compagnies privées, ce n'est qu'en octobre 1915 que le gouvernement britannique accorde le droit d'accéder au front²⁶. Bien entendu, cet accès aux zones de combats se fait sous l'étroite surveillance des autorités militaires.

En dehors des actualités de guerre, les films de fiction ont également fait partie de l'expérience du temps de guerre des populations civiles en

contribuant à les confronter à des représentations de la lutte. La frontière semble alors mince entre des actualités cinématographiques de guerre, souvent composées de scènes reconstituées à l'arrière, et des films construits autour de la fiction permettant de jouer sur les événements pour en proposer des interprétations.

Selon Jeffrey Keshen, entre 1914 et 1918, neuf films canadiens de fiction ont été produits²⁷, dont deux touchent à la guerre. En 1916, les Ontariens Charles et Lens Roos produisent, avec leur compagnie *United Films of Galt*, la première production dramatique de guerre canadienne: *Self Defence*²⁸. Le scénario développe l'idée d'une invasion du Canada par des Allemands venus des États-Unis, ce qui permet de mettre en images les nombreux rumeurs qui circulaient alors au Canada sur ce thème²⁹. En 1918, le Canadien français Léo-Ernest Ouimet, propriétaire du *Ouimetoscope*, à Montréal, produit un film de guerre en anglais: *Call of Freedom*. Celui-ci n'est cependant pas diffusé en salle avant la fin de la guerre à cause de la grippe espagnole qui oblige les théâtres et les lieux de projections à fermer du 7 octobre au 13 novembre 1918³⁰. Il n'existe aucune description du scénario de cette production si ce n'est qu'il mettait en valeur l'effort de guerre britannique et canadien. Durant la guerre, les principales productions visionnées au Québec et plus largement au Canada sont donc anglaises, françaises, mais surtout américaines. Le cinéma canadien de l'époque, qui dépend essentiellement d'initiatives privées et dont le rayonnement se limite aux frontières nationales, subit en effet la forte concurrence d'une industrie cinématographique hollywoodienne en plein essor³¹. *The Canadian Moving Picture Digest* remarque ainsi, en janvier 1918: «All the films that are shown in this country are American made»³². La même année, Lionel Groulx s'insurge contre l'influence du cinéma américain qui, selon lui, ne peut que nuire à la culture canadienne-française³³.

La neutralité des États-Unis entre 1914 et 1917 laisse une certaine latitude à ses producteurs qui diffusent des films en faveur de l'un ou l'autre camp. Une partie de l'industrie se met ainsi au service de la propagande britannique³⁴, avec des films comme *The Battle of Peace*, en 1915, qui défend l'interventionnisme de Théodore Roosevelt et explique ce que représente la menace allemande pour les États-Unis³⁵. C'est d'ailleurs le cinéma américain qui produit la plupart des fictions de guerre pour les Alliés, compte tenu de son savoir-faire³⁶. Cela n'empêche pas certains de ses producteurs de prendre position en faveur de l'Allemagne, d'où certains incidents, du moins au début de la guerre. En septembre 1914, *La Presse* mentionne qu'à Montréal pas moins de 6 000 pieds de films, en majorité américains, ont été censurés, de même que le titre *Germania*, catalogué comme pro-allemand et dénoncé pour son apologie du militarisme germanique depuis Waterloo³⁷. Même en 1915, en dépit de la vigilance du Censeur en chef du

Canada à l'encontre des productions américaines³⁸, des films échappent aux ciseaux d'Anastasia :

Il règne actuellement à Montréal, parmi les personnes qui fréquentent les théâtres de vues animées, un profond malaise. Certains de ces lieux d'amusements cherchent, semble-t-il, ni plus ni moins à influencer l'esprit du public, en faveur de la cause des ennemis. En effet, on s'applique à ne montrer, dans certains de ces théâtres, que des vues dans lesquelles l'Allemagne, le Boche a toujours le beau rôle. On le représente, par exemple, entouré de petits enfants de France à qui il fait paternellement l'aumône d'un morceau de pain; ou bien on verra les soldats du «Kaiser», défilant victorieux et acclamés par les foules, non seulement en Allemagne, mais en France et en Belgique! Si l'on fait quelques allusions aux Français, aux Anglais, aux Belges, c'est pour les montrer toujours malheureux, prisonniers, tristes ou dépenaillés³⁹.

Avec l'entrée en guerre des États-Unis aux côtés des Alliés, en 1917, l'ensemble de l'industrie cinématographique américaine se mobilise pour l'effort de guerre de l'Oncle Sam aux côtés des Alliés. Dès lors, le *Committee on Public Information*, sous la supervision de George Creel, veillera à mieux encadrer les productions américaines⁴⁰ qui pourront ainsi être diffusées sans réticence au Canada. À partir de cette période, les productions américaines, canadiennes, anglaises ou françaises, présenteront donc un discours unitaire pour soutenir l'effort de guerre allié.

Parmi les sujets favoris des films de fiction, nous retrouvons ceux que diffusent à grande échelle les divers supports de propagande, notamment le rôle des femmes dans la guerre et les méfaits de l'ennemi. Nous constatons tout d'abord que les représentations visuelles relatives aux femmes exploitent une approche traditionnelle. Dans ce cas, l'image sert à renforcer le lien entre les valeurs romantiques et sentimentales, généralement associées aux femmes, et la guerre, notamment la question des relations entre l'arrière, qu'incarnent les femmes, et le front, qu'incarnent évidemment les soldats. Par exemple, le thème de l'amour, fort présent dans les films de fiction, permet de préserver le lien ou l'attachement entre le combattant et son pays. L'action du combattant au service des siens prend dès lors une double dimension, nationale et individuelle: il lutte autant pour le Canada que pour celle qu'il aime. Comme pour les mots, les images doivent témoigner du sacrifice consenti tant par les femmes que par les hommes en se séparant de l'être aimé. C'est ce dont rend compte, par exemple, une critique du film *The Second in Command* :

To those Canadians who desire to see pictures of distinctly national appeal, «The Second in Command» will prove doubly welcome, because it is the story of a colonial British regiment starting off to war, two of the leading officers leaving the girl they love behind them. To those who know the thrill of the departing troops, there is particular heart (sic) interest in seeing the regiment

starting away in defence of King and Country, with Union Jacks waving and band playing.

L'image des infirmières permet aussi d'attribuer aux femmes une place socialement acceptable au front et, à travers les soins que celles-ci prodiguent aux blessés, d'incarner l'idée d'humanité qui leur est traditionnellement associée. Les films de fiction exploitent abondamment cette approche, comme les productions américaines *The Firefly of France*⁴¹ ou *The Dark Silence*⁴². Par ailleurs, le sacrifice féminin consiste à encourager le fils, le mari et le fiancé à remplir leur devoir patriotique, question centrale au Canada sous le régime du volontariat entre 1914 et 1917. Ce thème du « don à la patrie » se retrouve notamment dans la production américaine, *The Slacker* (1917) que l'on diffuse à Toronto. Selon le critique du *Toronto News*, l'intrigue met en parallèle un patriote qui rejoint les rangs de l'armée et un civil qui cherche à éviter les affres de la guerre en se mariant. Sa fiancée, dont le frère est enrôlé, le dissuade alors de se comporter en lâche et parvient à le faire rentrer dans le rang⁴³. De même, le film français *Mères de France*, projeté en 1917 à Montréal⁴⁴ et à Toronto⁴⁵, avec comme actrice principale Sarah Bernhardt, met en scène une Française qui sert la France en acceptant le sacrifice de son fils et de son mari au champ d'honneur⁴⁶.

Dans cette filmographie, la définition de l'ennemi doit également être prise en considération. En effet, celle-ci rend compte du cadre normatif que l'on impose aux civils pour appréhender l'ennemi, notamment en ce qui concerne ses actions au front, voire la menace qu'il représente pour le Canada. Le film de fiction permet de mettre en scène les responsables de crimes rattachés à l'armée allemande, offrant autant d'arguments pour haïr l'ennemi et mener le combat jusqu'au bout. À cet égard, Guillaume II devient le principal bouc émissaire quand il s'agit de personnifier les méfaits allemands. Par exemple, le film américain *The Beast of Berlin*, en 1918, prétend offrir un aperçu de l'empereur allemand dans son intimité⁴⁷. Une publicité du film, parue dans le *Evening Citizen*, résume ainsi la production: « *See the murder of defenceless women and children; the wrecker of humanity, youth, civilization and freedom*⁴⁸. » Un autre titre américain, produit en 1918, *The Geezer of Berlin*, choisit plutôt de ridiculiser Guillaume II pour le dévaloriser. Cette approche négative de l'empereur allemand correspond au contexte d'alors où la propagande en faisait le responsable de la guerre⁴⁹. Nous pouvons rattacher à ce film la production de Charlie Chaplin, en 1918, *Shoulder Arms*. Celui-ci rend compte du rêve d'un soldat américain, en la personne de Charlot, qui, après bien des péripéties, fait prisonnier l'empereur allemand, ainsi que son fils et le général Hindenburg, mettant ainsi fin au conflit⁵⁰.

Toujours dans le but de mobiliser la population, la fiction permet de reconstituer les méfaits allemands en zones occupées du point de vue

allié. En 1917, un film américain, *The Little American*, rend compte des atrocités allemandes commises en France à travers les yeux « innocents » d'une jeune américaine dont le navire est torpillé par un sous-marin allemand à l'approche des côtes françaises⁵¹. Sans surprise, les soldats et officiers allemands sont systématiquement dépeints comme des êtres impitoyables s'en prenant aux femmes, aux vieillards et aux enfants. Si, avant guerre, la jeune Américaine se laissait courtiser par un Allemand et un Français, symbolisant ainsi la neutralité américaine, et semblait tout ignorer des « méthodes » allemandes, son voyage en France la ramène à la dure réalité. Par exemple, l'armée allemande réquisitionne sans ménagement la demeure de sa tante. Le film montre des scènes de femmes terrorisées tentant d'échapper aux occupants. L'héroïne elle-même doit fuir devant un soldat qui, en définitive, s'avère être son aspirant allemand du temps de paix. De plus, l'ennemi terrorise les habitants du village, n'hésitant pas à exécuter un enfant sous les yeux de ses parents. Face à de tels actes, l'héroïne décide de prendre le parti de la France. D'ailleurs, seule l'arrivée des Français mettra fin à ces atrocités⁵².

Une autre production américaine de 1918, *To Hell with the Kaiser*, se focalise, selon le critique du *Toronto News*, sur des scènes d'invasion, de destruction et de pillage d'un village belge par des Allemands⁵³. De même, le film américain *Hearst of the World*, diffusé en 1918 au Québec et en Ontario, offre aux civils un parallèle entre une vie paisible dans un village français d'avant-guerre, marqué par l'innocence de jeunes amoureux, et l'arrivée de troupes allemandes, à l'été 1914, détruisant les maisons et torturant leurs habitants⁵⁴. Ce film, du cinéaste américain David W. Griffith, producteur de *The Birth of A Nation*, en 1915, est une commande des autorités françaises et anglaises aux fins de propagande en Amérique du Nord⁵⁵. La production inclut des images filmées au front, armées en marche, villages en ruine, canons en action, donnant ainsi un savant alliage entre fiction et réalité qui permet d'entretenir l'ambiguïté. Tout le scénario repose sur un parallèle constant entre des Français qui combattent dans les tranchées pour s'opposer à l'invasion allemande, et des Allemands qui occupent un village où les femmes et les enfants tentent de survivre dans les ruines. Les images s'attardent sur des scènes négatives de l'ennemi, notamment en ce qui a trait aux femmes, que les Allemands tentent d'abuser de toutes les manières, en vain, car ces dernières restent fidèles à leurs époux mobilisés. Seule la victoire des Français vient les libérer de leur calvaire⁵⁶.

Un autre film de fiction à citer à ce sujet est celui produit aux États-Unis, en 1918: *My Four Years in Germany*. Il s'agit de l'adaptation cinématographique des mémoires de l'ambassadeur américain à Berlin de 1913 à 1917, James W. Gerard. Le film prétend mettre en images, à travers les yeux autorisés du diplomate, l'ensemble des méfaits allemands qui prouvent la responsabilité allemande dans le déclenchement de la guerre.

Par son objectif, ce film se rapproche du *Rapport Bryce*, de 1915, où les Britanniques témoignent officiellement, aux yeux du monde, des méfaits allemands en Belgique. Au sujet du film, la critique du journal *The Gazette* note, en date du 10 juin 1918 :

« My Four Years in Germany », the screen version of James W. Gerard's recent book, will be shown at the Princess Theatre next week. The picture is said to be thrilling and all the more absorbing because it deals with facts. The plotting of the German military autocracy for world domination is revealed in a way that grips, also the violation of Belgium and the events that led up to the declaration of war with Germany⁵⁷.

Ce que démontrent ces différents exemples, c'est que les images d'exactions cherchent à conscientiser, et à convaincre, le public de la justesse du combat des Alliés pour contrer des Allemands qui s'en prennent aux plus faibles. C'est donc moins l'image d'une guerre entre des nations qui est offerte, que celle d'une guerre de principes, au nom de valeurs communes et de la défense des innocents

Le thème de l'invasion revient souvent dans les productions afin de confronter les civils canadiens à la « réalité » de la menace allemande au Canada. Par exemple, le film britannique *England's Menace*, diffusé en 1914 dans les salles montréalaises et torontoises, démontre que la force navale britannique est la seule capable de déjouer le plan d'invasion allemand du sol anglais⁵⁸. Au Canada, cette mise en scène s'adresse plus particulièrement aux Britanniques d'immigration récente, plus soucieux de défendre la patrie de leurs ancêtres.

Les films de fiction n'hésitent pas non plus à mettre en image les rumeurs d'invasion et d'espionnage qui circulent au Québec et en Ontario. Le sujet a donné lieu à la production d'un film ontarien : *Self Defence*. Produit par les frères Roos en 1916, le scénario développe l'idée d'une invasion du Canada par des Allemands venus des États-Unis, mêlant ainsi actualité et fiction⁵⁹. Des films d'Hollywood, diffusés au Canada, font aussi état de cette préoccupation chez les Américains. Des productions jouent sur la présentation de villes de Boston ou de New York mises à feu et à sang par des Allemands venus d'Europe en zeppelins ou en navires. C'est le cas de *The Fall of A Nation*⁶⁰, en 1916, et *Womanhood. The Glory of The Nation*⁶¹, en 1917, ou encore *The Battle Cry of Peace*, qui met en scène la destruction de New York⁶². Pour le public ontarien et québécois, ces thématiques, même présentées chez le voisin américain, ont un impact certain car elles rappellent la vulnérabilité du sol américain face à de potentielles attaques allemandes. Tout concourt ici à inciter les hommes à aller combattre outre-mer avant que l'ennemi n'atteigne les côtes canadiennes.

La menace ennemie peut toutefois s'avérer plus insidieuse, avec la présence d'espion « chez soi ». Omniprésente dans les films de fiction, cette thématique permet de dépeindre les Allemands comme des êtres

sournois, profitant de la confiance des Alliés en temps de paix pour préparer et nourrir la guerre. Par exemple, le film américain *Till I Come Back To You*, de 1918, présente une épouse belge mariée à un Allemand qui lui avoue, une fois la guerre déclarée, qu'il est un espion. Seule l'action d'un soldat américain permet de la sortir des griffes de son mari⁶³. Le titre *The King's Minister* rend compte quant à lui d'un espion allemand infiltré auprès d'un ministre du roi belge pour faciliter l'invasion allemande⁶⁴. Le film américain de 1918, *The Firefly of France*, diffusé à Montréal, traite quant à lui des mésaventures d'un membre américain de l'escadrille *Lafayette* qui déjoue les manigances d'espions allemands cherchant à s'emparer de documents confidentiels⁶⁵. Comme pour l'invasion, le problème de l'espionnage est appliqué à l'Amérique du Nord avec la mise en scène d'espions aux États-Unis, comme c'est le cas, en 1918, dans *The Spy*⁶⁶. Pour les films de fiction, l'espionnage devient un élément représentatif de l'expérience de guerre commune des civils et des combattants alliés.

Les films de fiction permettent de dénigrer l'ennemi en rendant compte de ses actions dans les zones occupées, ou plus généralement sur les civils. Confrontés aux mêmes sources européennes ou américaines, le Québec et l'Ontario dénotent une approche de l'ennemi à la fois « globale », en dépeignant ses comportements inacceptables en Europe, et « locale », avec la menace d'invasion que l'on doit déjouer en s'engageant au front.

En ce qui concerne l'exploitation de la guerre elle-même, certains films de fiction proposent des représentations romantiques de la guerre en mettant en scène des charges de cavalerie comme dans *The Campbells are Coming*, en 1916⁶⁷, ou encore des duels au corps à corps prétendument filmés sur le vif pour illustrer l'héroïsme des Alliés, ainsi que le propose un film américain de 1914 produit par le *Chicago Tribune*⁶⁸. Les reconstitutions permettent d'offrir une vision « humanisée » des affrontements en présentant une approche plus traditionnelle des charges de fantassins. Il s'agit de ne point effrayer les familles de combattants ou encore les futures recrues. Le major Frank MacCarthy, du 170^e bataillon, démystifiera plus tard ce romantisme cinématographique. De retour du front, il lance, à l'occasion d'un rassemblement patriotique à Toronto, en mars 1916: «...the war as pictured in stories and films was obsolete. War of today was not one of cavalry charging across open fields, nor yet of long lines of infantry meeting other lines of infantry meeting other lines of infantry⁶⁹». En d'autres termes, les images n'ont pas tant pour ambition de montrer la réalité de la guerre que de renforcer le discours officiel sur le conflit. Or, comme remarque Jonathan Vance, c'est cette version idéalisée des hommes au combat qui prévaudra dans la mémoire canadienne d'après guerre⁷⁰.

Durant la Première Guerre mondiale, les Québécois ont eu accès à une importante filmographie mettant en scène le conflit, notamment grâce aux

progrès de la cinématographie et au développement des différents réseaux de distribution. Parcequ'ils permettent de reproduire la réalité, les films retiennent l'attention d'organismes officiels alliés et canadiens qui en contrôlent soigneusement la diffusion. La France et la Grande-Bretagne constituent certes d'importants fournisseurs d'images, mais le voisin américain, de par la vigueur de son industrie cinématographique, a pu représenter successivement un problème pour la censure, alors qu'il était neutre, puis un atout, lorsqu'il s'est engagé dans le conflit. À cet égard, le Censeur en chef du Canada a fait face à un défi important entre 1914 à 1917, soit l'obligation de surveiller un flot ininterrompu d'images susceptibles de présenter le point de vue de l'ennemi.

Même s'il est très difficile d'y avoir accès et que ce corpus reste fragmentaire, les films de fictions de la Grande Guerre méritent une étude approfondie car ils représentent une facette significative du discours de propagande diffusé au sein des sociétés civiles durant les années 1914-1918. À cet égard, ils constituent des armes de guerre idéologiques dont le potentiel n'a pas échappé aux autorités. Le recours à la fiction, à l'instar d'autres supports de propagande, permet de diffuser de grands discours mobilisateurs par le biais de la culture populaire et de sensibiliser les Canadiens à la proximité de la menace allemande, même s'ils vivent très loin des champs de bataille. Comparés aux autres vecteurs de diffusion, les films de fiction constituent un élément à part entière de l'encadrement des populations civiles entre 1914 et 1918.

Notes et références

1. Pour des exemples d'études culturelles de la Grande Guerre: Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, 1 342 p; Jonathan Vance, *Mourir en héros. Mémoire et mythe de la Première Guerre mondiale*, Montréal, Athéna Éditions, 2006 (1997), 306 p.
2. Germain Lacasse, « Les films "perdus" de la guerre oubliée », *Canadian Journal of Film Studies / Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 7 no. 1, printemps 1998, p. 29-42.
3. Larry Wayne Ward, *The Motion Picture goes to War: the U.S. Government Film Effort during World War I*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985, 176 p.
4. Laurent Véray, *Les films d'actualités français de la Grande Guerre*, Paris, S.I.R.P.A / A.F.R.H.C., 1995, 245 p.
5. Nicholas Reeves, *Official British Film Propaganda during the First World War*, London, Croom Helm, 1986, 288 p.
6. Garth S. Jowett and Victoria O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*, USA, SAGE, 1989 (1986), p. 15.; Pour une étude théorique de la propagande en temps de guerre, voir: François Géré, *La guerre psychologique*, Paris, Économica, 1997, 423 p.

7. Catherine Bertho-Lavenir, *La démocratie et les médias au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 16.
8. Jeffrey Keshen, *Propaganda and Censorship during Canada's Great War*, Edmonton, University of Alberta Press, 1996, p. 65.
9. Olivier Forcade, «Information, censure et propagande», dans Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, p. 451.
10. Sylvain Garel et André Pâquet (dir.), *Les cinémas au Canada, Québec, Ontario, Prairies, Côte Ouest, Atlantique*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1992, p. 123.
11. *Ibid.*, p. 21.
12. Germain Lacasse, *Histoire de scopes. Le cinéma muet au Québec*, Montréal, Cinéma-thèque québécoise, 1988, p. 53.
13. *Ibid.*, p. 56.
14. Leonard W. Doob, *Propaganda. Its Psychology and Technique*, USA, Henry Holt and Company, 1935, p. 374.
15. Laurent Veray, «La photographie et le cinéma en 1914-1918», *Histoire et Société*, no. 8, octobre 2003, p. 118.
16. *Ibid.*, «Montrer la guerre: la photographie et le cinématographe», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 43, no. 171, juillet 1993, p. 116.
17. Claude Beaugard, «La Première Guerre mondiale. De la guerre totale à la censure totale: le cas de la photographie et du cinéma», dans Roch Legault et Jean Lamarre (dir.), *La Première Guerre mondiale et le Canada*, Montréal, Méridien, 1999, p. 116-117.
18. «The Public Be Damned», *The Montreal Daily Star*, 13 octobre 1917, p. 21.
19. BAC, «Lettre du Censeur en Chef du Canada, Ernest Chambers, au Secrétaire d'État», 13 juillet 1917, RG 6, *Secrétaire d'État*, vol. 563, dossier 228-8.
20. BAC, «Lettre du Censeur en Chef du Canada, Ernest Chambers, à E. Wall, N. S. Board of Censor, Halifax», 14 août 1917, RG 6, *Secrétaire d'État*, vol. 563, dossier 228-8.
21. «Actual War Pictures», *Toronto News*, 3 décembre 1914, p. 5.
22. «Real War Views at the Princess», *The Gazette*, 23 mai 1916, p. 3.
23. «Magnifique spectacle qu'offrent nos troupes sur la ligne de combat», *La Presse*, 23 mai 1916, p. 12.
24. Peter Morris, *Embattled Shadows. A History of Canadian Cinema, 1895-1939*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1978, p. 57.
25. Germain Lacasse, *Histoire de scopes. Le cinéma muet au Québec*, *op. cit.*, p. 49.
26. Germain Lacasse, «les films «perdus» de la guerre oubliée», *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 7, no. 1, printemps 1998, p. 135.
27. Jeffrey A. Keshen, *op. cit.*, p. 19.
28. Sylvain Garel et André Pâquet (dir.), *op. cit.*, p. 125.
29. Sylvain Garel et André Pâquet (dir.), *op. cit.*, p. 125.
30. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Ottawa, Cercle du livre de France, 1958, p. 151.
31. Seth Feldman and Joyce Nelson, *Canadian Film Reader*, Toronto, Peter Martin Associated limited, 1977, p. 10, Jeffrey Keshen, *op. cit.*, p. 20.
32. «Why the Production of Pictures in Canada is Impractical», *The Canadian Moving Picture Digest*, 5 janvier 1918, p. 4.

33. Pierre Hébert *et al.*, *Dictionnaire de la censure au Québec: littérature et cinéma*, Québec, Fides, 2006, p. 668.
34. Peter Morris, *op. cit.*, p. 56, Jeffrey Keshen, *op. cit.*, p. 106.
35. Laurent Veray, « Photographie et cinéma », dans Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, p. 711-712.
36. Eileen V. Wallis, « Film (U.S.) », dans *The Home Front Encyclopedia: United States, Britain and Canada in World Wars I and II*, vol. 1, James Ciment (dir.), USA, ABC-Clío, 2007, p. 319.
37. « Les films qui ont été censurés », *La Presse*, 19 septembre 1914, p. 21 ; sur le même sujet, voir aussi : « La guerre aux films anti-patriotiques », *La Presse*, 3 septembre 1914, p. 15.
38. Jeffrey Keshen, *op. cit.*, p. 106.
39. « À la gloire des boches ! », *La Presse*, 15 mai 1915, p. 17.
40. Stewart Halsey Ross, *Propaganda for War: How the United States Was Conditioned to Fight the Great War of 1914-1918*, USA, McFarland, 1996, p. 3.
41. « At Summer Parks and Movie Houses — At The Imperial », *The Gazette*, 20 juillet 1918, p. 9.
42. « Show at the Regent Next Week », *Toronto News*, 14 avril 1917, p. 15.
43. « Patriotic Film Coming to Regent », *Toronto News*, 29 septembre 1917, p. 14.
44. « Un spectacle d'art et de patriotisme a lieu au théâtre Saint-Denis », *La Presse*, 18 avril 1917, p. 9.
45. « Mother of France », *Evening Citizen*, 24 avril 1917, p. 9.
46. Laurent Veray, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, 2008, p. 41.
47. « The Kaiser, the Beast of Berlin », *The Gazette*, 30 mars 1918, p. 18.
48. « The Kaiser, the Beast of Berlin », *Evening Citizen*, 22 juillet 1918, p. 7.
49. « The Geezer of Berlin », *The Gazette*, 7 septembre 1918, p. 12.
50. « The Holman — How Charlie Captured the Kaiser », *The Gazette*, 21 septembre 1918, p. 12.
51. « Dans nos théâtres — Imperial », *La Presse*, 21 juillet 1917, p. 12.
52. Le film est disponible sur support DVD : Jeanie Macpherson, *Little American*, 1917, 80 minutes, muet, noir et blanc.
53. « War Film at Regent », *Toronto News*, 31 août 1918, p. 12.
54. « Wishes Farmers Could See Film », *Toronto News*, 17 août 1918, p. 13 ; « Hearts of the World at Massey Hall », *Toronto News*, 24 août 1918, p. 13 ; « Hearts of the World at Massey Hall », *La Presse*, 7 septembre 1918, p. 24 ; Jeffrey Keshen précise que des scènes jugées trop violentes pour les Canadiens ont été censurées par le Censeur en chef : Jeffrey Keshen, *op. cit.*, p. 108.
55. Pour un historique de cette production, voir : Nicholas Reeves, *op. cit.*, p. 119-125.
56. Le film est disponible sur support VHS : David W. Griffith, *Hearts of the World*, 1918, 152 minutes, muet, noir et blanc.
57. « At The Princess », *The Gazette*, 15 juin 1918, p. 14.
58. « Music and Drama », *Evening Citizen*, 16 novembre 1914, p. 16 ; « Nos lieux d'amusements », *La Presse*, 17 novembre 1914, p. 3 ; « Music and Drama », *Evening Citizen*, 16 novembre 1914, p. 16.
59. Sylvain Garel et André Pâquet (dir.), *op. cit.*, p. 125.

60. «The Fall of a Nation», *La Presse*, 28 octobre 1916, p. 14. (Il s'agit d'un encart publicitaire); ce film, dont le scénario est de Thomas F. Dixon, se veut une suite au film *The Birth of a Nation* qui représentait l'histoire de l'affirmation des États-Unis dans la Guerre de Sécession. *The Fall of a Nation* démontre plutôt la nécessité de l'union des États-Unis face à la menace allemande.
61. «Dans nos théâtres — Saint-Denis», *La Presse*, 2 juin 1917, p. 4; «Womanhood, The Glory of The Nation», *Evening Citizen*, 28 janvier 1918, p. 7.
62. «Dans nos théâtres — Laurier», *La Presse*, 31 mars 1917, p. 6.
63. «Till I Come Back to You», *The Gazette*, 18 septembre 1918, p. 9.
64. «Dans nos théâtres», *La Presse*, 5 février 1915, p. 11.
65. «At Summer Parks and Movies Houses — At the Imperial», *The Gazette*, 20 juillet 1918, p. 9.
66. «The Spy», *Evening Citizen*, 18 avril 1918, p. 5.
67. «The Campbells are Coming», *Evening Citizen*, 5 février 1916, p. 2.
68. «Dans nos théâtres», *La Presse*, 26 décembre 1914, p. 11.
69. «A German Soldier on Yonge Street», *Toronto News*, 6 mars 1916, p. 9.
70. Jonathan Vance, *op. cit.*, p. 164-165.