

Bulletin d'histoire politique

«La bravoure et le mépris»: un conflit entre la mémoire historique et le journalisme

Catherine Saouter



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/1063500ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1063500ar>

[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

Saouter, C. (1995). «La bravoure et le mépris»: un conflit entre la mémoire historique et le journalisme. *Bulletin d'histoire politique*, 3(3-4), 358–382.
<https://doi.org/10.7202/1063500ar>

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/>

«LA BRAVOURE ET LE MÉPRIS»: UN CONFLIT ENTRE LA MÉMOIRE HISTORIQUE ET LE JOURNALISME

Catherine Saouter*

Département des communications, UQAM

Le grand tort du silence est de se taire toujours, en laissant sans cesse aux parleurs la satisfaction de se déclarer supérieurs. [...] Il y a [aussi] une incurable imperfection dans la liberté de parole: elle divulgue les secrets; elle instruit l'ennemi en même temps que l'ami; elle sonne la cloche d'alarme à chaque instant, à tout propos; elle trouble les citoyens, les épuise, les fatigue, les énerve et rend leurs pensées comme des forteresses sans enceinte.

JOSEPH FERRARI, *Histoire de la raison d'État*, 1860.

L'objet du présent colloque est non pas un thème ou un événement mais une problématique: la *discretion* sinon le *silence* — pour reprendre les termes de la présentation — qui entoure la participation des Canadiens français à la Deuxième Guerre mondiale. Cette communication va tenter d'interroger cette problématique à sa façon, c'est-à-dire en abordant la question sous l'angle de la *mémoire*. Autrement dit, si tant est que l'on restât discret et silencieux, quelles répercussions cela a-t-il sur la mémoire collective? Par exemple, dans le présent le plus immédiat, la quasi-absence de discours sur la Deuxième Guerre mondiale a-t-elle une incidence quelconque sur un traitement éventuel commandé par l'actualité du moment? La réponse, on s'en doute, est positive et, à partir d'un cas exemplaire, nous allons tenter d'en faire la démonstration. L'événement d'actualité, c'est la diffusion d'un long documentaire en trois parties à Radio-Canada; c'est aussi la réaction du public et ses échos dans la couverture qu'en font les médias écrits et électroniques. Il s'agit donc ici d'étudier la controverse qui éclata autour de la diffusion du documentaire *La bravoure et le mépris* (*The Valor and the Horror*)¹, réalisé par Brian McKenna en 1991.

La controverse et les questions

Le documentaire *La bravoure et le mépris*, construit en trois émissions de près de deux heures chacune, porte notamment, sur les comportements des soldats canadiens pendant la Seconde Guerre mondiale. Comme il vient d'être évoqué, ce documentaire a soulevé une vive controverse qui a mis aux prises des protagonistes bien précis: d'anciens soldats qui avaient vécu le conflit, des représentants de l'État, les sénateurs, de la même génération que les soldats, des journalistes et des diffuseurs, grands défenseurs de la liberté d'expression et du droit à l'information.

La teneur du débat soulève plusieurs questions: que nous apprend-elle de l'écoute et de la place sociale réservées aux anciens combattants, cinquante ans après le conflit? Quel sens donner au rôle et à la prise de position du Sénat qui semble transformé en véritable lobby? De quelle absence de mémoire témoigne la querelle entre anciens soldats et journalistes? Pourquoi, dans les médias, au lieu de traiter de l'interprétation de la guerre, le débat a-t-il dérapé vers la question de la liberté d'expression?

Sur la base de l'analyse du documentaire, tout en retraçant les composantes et les arguments de la controverse, l'objectif de cette communication est d'introduire l'hypothèse suivante: *La bravoure et le mépris* est une illustration patente de l'amnésie collective face à sa propre histoire et le signe d'une occultation, sinon même d'un déni, de la place et de la fonction du soldat dans une société.

Historique de l'événement

La production et la diffusion

La bravoure et le mépris est un documentaire coproduit par cinq sociétés au coût approximatif de trois millions de dollars: les réseaux anglais et français de Radio-Canada (partenaire majoritaire avec 1 160 000 \$)², Téléfilm Canada (900 000 \$), l'ONF (729 000 \$), Alliance internationale (200 000 \$) et Galafilm, initiateur du projet (180 000 \$)³. La série fut produite en versions anglaise et française et diffusée sur les deux réseaux de la Société en janvier 1992. Le secteur public finança donc l'entreprise pour plus de 80%.

Cette diffusion provoqua une vive réaction chez un groupe particulier de téléspectateurs, celui constitué par les anciens combattants, ceux-là même qui étaient mis en scène par le documentaire et qui étaient encore en vie. Cette réaction se fraya un chemin vers la place publique par le biais de lettres aux journaux et de représentations adressées aux médias et aux

institutions. Pour leur part, les médias firent d'abord une couverture de routine annonçant et commentant la diffusion puis rendirent compte des protestations. L'étape suivante fut l'action menée par le Sénat, qui, recevant les expressions des anciens combattants, chargea un de ses comités de tenir des audiences et d'élaborer des recommandations, lesquelles furent déposées le 25 janvier 1993. En novembre, la Société Radio-Canada, par l'entremise de son président et de son ombudsman, avait émis des réserves sur la série et s'engageait à ne pas la rediffuser sans modifications.

Les acteurs et les discours

Dans cette controverse, sont en présence différents acteurs porteurs d'un discours dont nous avons la trace. Tout d'abord, les auteurs Brian et Terence McKenna, qui donnent le coup d'envoi de l'événement avec le documentaire que nous considérons comme leur discours en propre, exécuté sous forme audio-visuelle. En second lieu, nous avons affaire à un deuxième corps d'acteurs, les anciens combattants, issus du grand public, c'est-à-dire de la masse des citoyens, dont le discours se retrace via les lettres expédiées à différentes instances médiatiques ou institutionnelles et via les procès-verbaux de la Commission sénatoriale. En troisième lieu, s'entend la voix des médias, par le biais de ses journalistes et chroniqueurs et dont nous possédons les articles. Enfin, quatrième acteur, le Sénat, institution d'État, dont un certain nombre de membres siégeaient au comité responsable des audiences et dont le discours se retrace à travers les 1 510 pages des procès-verbaux et des recommandations qui en découlèrent.

La présente étude est fondée sur l'analyse de ces différentes sources que nous décrivons au fur et à mesure de la présentation. Nous devons signaler que les sources concernant cet événement ne sont pas exhaustives. En tout premier lieu, pour des raisons pragmatiques: nous ne possédons pas les moyens d'effectuer une telle recherche. Dans le domaine des médias, tenter d'accéder à la documentation et aux archives est une entreprise des plus téméraires. Tout d'abord, les médias électroniques n'ont pas de politique de conservation. Les entreprises de radio et de télévision détruisent, recyclent ou perdent leurs bandes, empilent celles qui restent dans des greniers (TVA) ou les séquestrent dans des services à peu près interdits au public (Radio-Canada). Lorsque les documents existent, en l'absence de protocole, la démarche tient des aventures d'Indiana Jones. Seule la presse écrite est accessible, héritière en cela de la tradition de conservation de l'écrit.

D'autre part, les médias ont une conception du temps différente de celle de la recherche universitaire. Pour eux, le passé est une notion de très courte

durée. Ainsi l'entreprise d'ingénierie documentaire à laquelle nous nous sommes adressé est la seule du genre à Montréal à offrir un service de recherche thématique d'articles de presse pour une période remontant jusqu'à 1982, le service n'existant bien sûr que pour la presse écrite⁴.

Retracer l'entièreté de la documentation — c'est-à-dire précisément les émissions de radio et de télévision — aurait exigé des ressources humaines et financières dont nous ne pouvions disposer pour le présent exercice. Pour l'instant, la description de ce contexte de recherche est faite pour des raisons méthodologiques mais nous la reprendrons car, du fait de ses caractéristiques, nous verrons qu'elle contribue, à sa façon, à éclairer la controverse.

Analyse des discours

Le documentaire des frères McKenna

Réalisé par Brian, coscénarisé par Brian et Terence, le documentaire est constitué de trois épisodes thématiques — *La bataille de Hong Kong*, *Aviation de Bombardement* et *La Bataille de Normandie* — qui obéissent à la même logique d'écriture. La partie image est constituée de documents d'archives, de scènes fictives jouées par des comédiens et de plans tournés dans divers pays. L'image est largement couverte par la voix *off* d'un narrateur. À l'occasion, les voix des autres intervenants sont en *off* mais restent substantiellement en son *in*. La conception sonore a prévu un abondant accompagnement musical relayé par des sons réels (explosions de bombes, mitrailles, moteurs d'avions, cris de victimes). Subdivisé en nombreuses séquences consacrées à des sous-thèmes, chaque épisode défend une thèse et s'emploie à la démontrer. Pour des raisons d'économie, nous ne puiserons nos exemples que dans le deuxième épisode consacré au bombardement aérien des Alliés, et nous prions l'auditoire de croire que l'analyse a constaté la similitude des rhétoriques des trois épisodes. La stratégie du documentaire est la suivante:

1) Parler depuis un présent distancié. Ainsi l'information contextuelle est donnée par la voix *off* du narrateur et par les plans d'ensemble tournés par le réalisateur. Par exemple, le premier plan de *Aviation de bombardement* est une piste d'aéroport abandonné couvert par: *Durant la deuxième guerre mondiale, 50 000 aviateurs canadiens ont participé à la campagne de bombardement contre l'Allemagne à partir de l'Angleterre.*

2) Réactualiser et réincarner le passé. Ainsi un contrepoint est construit par les scènes fictives, donnant le point de vue particularisé d'un individu aux prises avec les événements. Par exemple, apparaît le soldat Jim Moffat, incarné par un acteur d'une vingtaine d'années. Les acteurs s'expriment

comme si les scènes se passaient un court laps de temps après l'événement évoqué, au plus au lendemain de la guerre. Une quarantaine de scènes fictives ponctuent ainsi l'épisode. Quelques-unes mettent en scène plusieurs acteurs dans un décor, par exemple un mess d'officiers. La grande majorité d'entre elles campent un personnage et un seul, en plan rapproché ou en gros plan, qui s'adresse à la caméra. Il est caractérisé par quelques accessoires: une tenue de combat, une pipe, le drapeau Union Jack. La proximité du spectateur, le regard direct font de ces moments des occasions de confidences où peuvent prendre place les anecdotes du quotidien, à la fois les plus ordinaires, à la fois les plus dramatiques.

3) Faire le lien entre présent et passer par la présentation d'anciens combattants. Ils ont à la fois la distance du narrateur, puisqu'ils évoquent des souvenirs. Ils ont aussi l'émotion des comédiens en raison de leurs souvenirs. Tantôt ils sont proches du narrateur quand ils livrent leurs réflexions. Tantôt ils sont proches des comédiens quand ils se rappellent des petits détails.

Le narrateur incarne la voix collective, le discours distancié, la capacité d'analyse. Il n'apparaît jamais à l'écran. Les acteurs incarnent la dimension personnelle et privée, celle de l'émotion, de la peur, des larmes et de l'authenticité. Ils regardent le spectateur droit dans les yeux. Les anciens combattants incarnent la contradiction, l'écartèlement entre le savoir acquis par le temps qui passe et la conscience de la bonne foi et de la souffrance qui restent dans le souvenir. Ils regardent l'intervieweur dans le hors-champ, les paysages et les objets autour d'eux, leurs interlocuteurs hambourgeois ou rhénans. Ils ne s'adressent jamais au spectateur.

Cette modulation du pathétique et ce jeu de rôle sont efficaces, car les modes d'expression sont soigneusement choisis en relation avec le type de contenu véhiculé.

Considérons maintenant comment cette compétence sert à construire une argumentation, au service de quelle thèse. Ainsi qu'il a été dit sur toutes les tribunes, et nous la retenons pour le moment, la thèse est que les soldats canadiens, soumis à une hiérarchie militaire d'une autorité absolue, ont été victimes mais, aussi, complices à leur corps défendant, de supérieurs incompetents sinon sadiques. L'argumentation consiste à convoquer des faits et à les qualifier de façon à valider la thèse. Cette argumentation suit une progression régulière au cours de la vingtaine de séquences que compte l'épisode, chacune apportant sa pierre à l'édifice. La technique de l'argumentation consiste non pas à submerger le spectateur d'une avalanche de faits, mais plutôt à détourner son attention de ce qui n'est pas dit en alternant les données factuelles et les qualificatifs accolés à ses données.

Revenons maintenant à la scène d'ouverture citée plus haut pour en donner des exemples fort simples. L'image donne à voir un aéroport à l'abandon qui ne peut être localisé. C'est la voix *off* qui ancre cette piste dans une géographie bien précise, l'Angleterre, et poursuit avec d'autres informations. *Deuxième Guerre mondiale*: c'est le repère dans le temps. *Canadiens, Angleterre, Allemagne*: voici les protagonistes du documentaire et l'espace dans lequel ils vont évoluer. *50 000*: voici un chiffre qui identifie l'importance de ceux dont on veut parler. Nous avons là les ingrédients obligatoires pour construire un récit: un territoire (l'Angleterre et l'Allemagne), un temps (la Deuxième Guerre mondiale), des personnages (50 000 Canadiens) et un programme d'actions (une campagne de bombardement). Les scènes suivantes campent les vétérans revenus sur les lieux des opérations, des documents d'archives (décollage d'un bombardier, bombardement de Londres) et trois scènes fictives, l'une dans un mess d'officiers, la seconde montrant un jeune aviateur canadien, la troisième, un commandant anglais. La voix *off* se poursuit en parallèle avec les images. Cette partie introductive se termine quand la voix *off* accole le qualificatif de *boucher* sur le visage en gros plan de l'acteur qui incarne le commandant. L'image et le son sont synchrones: cet homme est un boucher.

Les guerres du vingtième siècle nous ont habitués aux crimes de guerre de tous côtés. N'y a-t-il pas là une déduction imposée par le bon sens: en quoi la Deuxième Guerre mondiale aurait-elle quelque chose de si légitime quand on sait maintenant que la Grande Guerre de 14, la Guerre du Vietnam et même la Révolution russe étaient loin d'être des croisades de vertu?

Admettons que la question se pose en ces termes. Écoutons les arguments. C'est là que l'édifice des auteurs révèle son biais, car alors l'occultation et le non-dit apparaissent comme une véritable stratégie discursive. L'ouverture du documentaire est exemplaire et nous pouvons nous en contenter. Remarquons comment les Canadiens sont les seuls protagonistes de cette histoire — on nous donne même le chiffre — alors que Anglais et Allemands sont confondus avec leur territoire dans les mots *Allemagne* et *Angleterre*. Remarquons comment l'Allemagne n'est pas qualifiée de *nazie*, alors que cela aurait permis de circonscrire avec économie et précision le contexte et les motifs de cette campagne de bombardement. Remarquons aussi les expressions *à partir de l'Angleterre* et *contre l'Allemagne*. Ces deux repères sont de nature géographique. Un manque d'attention pourrait laisser penser que le bombardement est une initiative canadienne. La cible, par contre, est déjà circonscrite: une distinction commence

à se construire entre un agresseur et un agressé. Et l'agressé, c'est l'Allemagne. Notons alors que le nom de Churchill est prononcé mais pas celui de Hitler. Que, ayant identifié l'agressé, on nous confirme la volonté d'agression: *tout ce qu'on veut, c'est lâcher nos bombes sur la tête des nazis* (comédien). Pour le moment, Hitler reste un bouffon mimé par un jeune soldat. Notons encore qu'à part bombarder Londres, les Allemands n'ont rien fait de particulier alors que, dans ces premières minutes, on sait déjà que *dès 1942, on avait adopté un plan secret qui visait à anéantir l'Allemagne par la destruction de sa population civile* (narrateur). Faudrait-il entendre à ce moment de la compréhension du documentaire que, si la déportation et le massacre des Juifs et autres gitans ne sont pas évoqués, c'est parce qu'ils ne sont pas reconnus comme une population civile? La proposition est ahurissante, et si nous refusons de la retenir, nous sommes cependant en droit d'observer comment ces omissions et ces non-dits préparent le terrain au glissement évoqué. Les zones vides du discours facilitent la montée pathétique et dramaturgique qui atteint son apogée avec l'association image/son: Harris/Boucher.

La rhétorique de cette production que nous venons d'expliquer avec le détail d'une de ses parties peut paraître sybilline, mais son poids, de notre point de vue, apparaît avec toute sa force lorsque l'on compare deux extraits, choisis aux deux extrémités de l'épisode, dont les implications sont des plus sérieuses: soit le montage d'archives du bombardement de Londres par les Allemands et celui du bombardement de Hambourg par les Alliés. Celui de Londres dure une trentaine de secondes; il est monté en continuité, couvert par la voix du narrateur avec, en arrière-plan, des bruits d'explosions et d'impact. La séquence compte une quarantaine de plans. Outre quelques plans sur les dégâts matériels, un plan montre des brancardiers transportant un cadavre d'adulte recouvert. Un plan d'ensemble montre des gens courant dans la rue dans un moment de répit. Un plan rapproché montre des enfants qui courent suivis d'une femme portant un enfant en bas âge. Un cri d'enfant couvre ce plan. Tous les autres plans montrent des ciels zébrés par des explosions des bombes et des tirs de DCA. La lumière des explosions permet un montage alterné (il semble que les mêmes plans ont été utilisés plusieurs fois) avec des batteries de l'armée anglaise qui reposent. La voix *off* du narrateur informe *que Churchill juge alors que le seul moyen de gagner la guerre est de mener des opérations encore plus dévastatrices contre les villes allemandes. À la tête de l'aviation de bombardement, il nomme Sir Arthur Harris. Ses hommes l'appellent le boucher* (italique par nous).

La séquence consacrée au bombardement de Hambourg dure plus de dix minutes. Elle est accompagnée d'un bruitage (ou de sons réels) qui reconstitue le vent des incendies et les hurlements des victimes, de la voix du narrateur et d'extraits du *Requiem* de Gabriel Fauré. Le montage d'archives est entrecoupé deux fois par des témoignages et par l'intervention de l'acteur incarnant le commandant Harris, qui ordonna ce bombardement. Une trentaine de plans d'archives sont montés à un rythme beaucoup plus lent que dans le montage du bombardement de Londres. La quasi-totalité des plans est consacrée soit aux ravages de l'incendie, soit aux réactions des citoyens. ■ compte aussi deux gros plans sur un crucifix et une statue de la Vierge tombés dans les décombres. Trois longs plans panoramiques sont consacrés à des alignements de cadavres. Un plan montre une carriole chargée de cercueils. Enfin, ce montage compte un lent mouvement de caméra avec arrêt sur l'image d'un cadavre de bébé. Notons aussi que dans un plan, de façon fugace, passent à l'avant-plan deux silhouettes avec des casques allemands. Le seul point commun avec le montage du bombardement de Londres est un plan d'ensemble dans lequel on voit des brancardiers transporter un cadavre d'adulte recouvert. On aperçoit, derrière un des porteurs, la casquette d'un officier.

À ce stade du visionnement, la déduction est criante d'évidence: les Allemands, à Londres, se battaient en combat loyal contre les soldats anglais qui ripostaient avec des tirs nourris de DCA. À Hambourg, les Anglais s'en sont pris à une population civile protégée par ses seuls pompiers. Enfin, et non le moindre: les Canadiens tuaient des bébés, les Allemands ne tuaient pas de bébés. La voix *off* le confirme dans la conclusion de cette séquence: *Ils sont sortis de la guerre moralement invaincus. Ils avaient l'avantage de savoir pourquoi ils se battaient.*

Les éléments que nous a livrés l'analyse permettent d'identifier le point de vue et la stratégie du documentaire, donc de ses auteurs. Nous avons identifié aussi qu'une deuxième thèse est défendue par cet épisode en sus de celle initialement citée: la Deuxième Guerre mondiale mettait aux prises un agresseur, l'Angleterre, et un agressé, l'Allemagne. Sans entrer dans la discussion, rappelons, à ce point de l'exposé, comment le discours commun tend à considérer maintenant la Première Guerre mondiale comme une guerre civile européenne et la Guerre du Vietnam comme une pure agression des États-Unis. Cette bascule des interprétations sera reprise dans notre conclusion.

Le dossier de presse

Nous avons choisi de rassembler les articles des grands journaux du Québec, le Québec étant le territoire d'attache des Canadiens français dont nous nous préoccupons. Nous avons relevé 15 articles (10 en français, 5 en anglais) et une caricature publiés à partir du 10 janvier 1992⁵, moment de la diffusion française, jusqu'aux déclarations du président de Radio-Canada et de son ombudsman, après quoi, la presse cesse de traiter de la question. Par la plume de quatorze auteurs, *Le Journal de Montréal*, *La Presse*, *Le Devoir* et *The Gazette*⁶, traitent de la question en janvier, juin et novembre 1992. Janvier est le mois de diffusion et compte deux articles publiés; juin marque le début des audiences sénatoriales, il compte cinq articles et une caricature; novembre est à la fois le mois de la commémoration de l'armistice de 1918 et l'occasion de la deuxième session des audiences sénatoriales. Les 11,12 et 13 novembre, neuf articles reprennent la controverse ou font état des déclarations de Radio-Canada, à la suite du rapport de son ombudsman William Morgan. Il y a treize signatures pour quinze articles: cela signifie que ce dossier n'a connu de traitement spécifique et continu par aucun des médias. Le traitement reste *ad hoc* comme en témoigne le calendrier — Paule Des Rivières, du *Devoir*, écrit deux articles: elle est responsable de la section *Télévision*. Considérant qu'il faut compter deux collaborations spéciales, une caricature, une retranscription de déclarations, il reste donc dix journalistes-maison dont les spécialités sont diverses: *arts et spectacles*, *télévision*, *cinéma*, *page éditoriale*, *chronique* et *caricature*. Cette distribution en rubriques signifie que les journaux ne reconnaissent pas la controverse comme un débat de société prioritaire ni ses dimensions politiques comme majeures.

La couverture de presse est avant tout montréalaise. Le *Soleil* évoque la série dans un article écrit seulement parce que le congrès de la Légion royale du Canada a lieu à Québec. D'autre part, par le traitement, elle se subdivise distinctement en presse anglophone et presse francophone. Bien sûr, face à la seule *Gazette*, s'alignent trois quotidiens francophones aux politiques rédactionnelles bien démarquées, mais c'est un fait que *The Gazette* publie davantage de collaborations spéciales, dont l'une d'un témoin des audiences⁷; elle seule publie aussi des extraits du témoignage de McKenna devant le sous-comité sénatorial. C'est d'ailleurs encore dans la presse anglophone, cette fois-ci à Toronto, dans *The Globe and Mail*, que sont publiées des parties du rapport de l'ombudsman et de la réplique de Brian McKenna⁸. Ceci dit, tous les journaux se rejoignent en ne publiant jamais quoi que ce soit du rapport du comité sénatorial, sinon la demi-ligne du paragraphe qui porte sur l'évaluation des scènes de fiction.

Il y a deux manières d'aborder le dossier de presse: par les caractéristiques de la forme et par les caractéristiques du contenu. Ces deux plans peuvent être observés sous l'angle du genre, de la méthode et du ton. La majorité des articles sont des prises de position. Ceux qui sont du genre compte rendu se trouvent dans *Le Soleil*, *The Gazette* et *Le Devoir*. La prise de position vise clairement une défense de la liberté d'expression.

Je crois qu'il aurait dû refuser de répondre à l'invitation et laisser au Sénat l'odieuse de le forcer à comparaître devant lui pour justifier l'exercice de son droit d'opinion dans un pays démocratique⁹.

Il n'appartient pas au pouvoir politique, dans notre pays, de censurer l'opinion publique, ni l'opinion d'un particulier¹⁰.

Qu'est-ce que les sénateurs sont donc venus faire dans cette galère? Sinon faire planer l'ombre de la censure politique sur tous les médias qui auraient encore le culot de s'attaquer à des sujets susceptibles de leur déplaire¹¹.

L'enjeu de la controverse est la marge de manoeuvre d'un intervenant des médias dans la société contemporaine. En aucun cas, il n'est question de l'interprétation de la Deuxième Guerre mondiale, ou de quoi que ce soit relié à la problématique de la guerre. Cette piste est évacuée les deux fois où elle est pressentie.

Non seulement bien des régions du monde restent-elles en état de guerre mais la question de la conscription est au coeur des premiers épisodes de «Montréal ville ouverte»¹².

Ce qui veut dire, en substance, que la hiérarchie de notre culture considérant un scénario de téléroman plus important que la Bosnie ou la Somalie, il n'y a pas lieu d'élaborer davantage. La seconde évocation, en deux paragraphes, sert d'introduction à l'article, mais le reste du texte est exclusivement réservé à la narration des épisodes du documentaire.

Défendant la liberté d'expression, dans le même mouvement, les prises de position défendent la crédibilité de l'auteur.

Brian est mon ami, c'est quelqu'un que je connais depuis plus de vingt-cinq ans (traduction libre)¹³.

Ce n'est pas précisément un deux de pique¹⁴.

Les positions sont davantage partagées sur la question du bien-fondé des scènes de fiction. À peu près aucune ne polarise le débat sur les antagonismes entre anglophones et francophones. Enfin, elles appuient la véracité de la thèse défendue par McKenna.

Pour appuyer cette thèse, on peut s'attendre à ce que les journalistes fassent état de recherches préliminaires. Là surgit une surprise de taille: pour l'essentiel, la méthode employée pour justifier la défense est... le visionnement du documentaire. Autrement dit, les journalistes considèrent que McKenna dit la vérité puisqu'ils ont visionné la série. Par les écrits, nous pouvons seulement supposer que Graeme Decarie et Nick auf der Maur étaient présents aux audiences: ils ne le signalent pas explicitement. Nous pouvons seulement supposer aussi qu'Agnès Gruda, Jean Dion et Paule des Rivières ont lu le rapport de l'ombudsman. Par les écrits, cependant, nous pouvons constater que plusieurs citent des paroles de protagonistes, cela d'ailleurs dans des articles qui sont plutôt des comptes rendus que des prises de position. Aucun ne cite le rapport du sous-comité sénatorial, aucun ne consulte de sources externes, ni d'experts¹⁵. Aucun, bien sûr, n'interviewe d'anciens combattants. On peut même supposer qu'une journaliste est informée par ouï-dire.

En janvier dernier, je n'ai pas regardé *La bravoure et le mépris* (...).

—Regarde surtout l'épisode intitulé *Aviation de bombardement*, c'est celui qui a fait le plus problème, m'a conseillé Brian McKenna (...) ¹⁶.

Les vides de la méthode laissent donc pressentir un positionnement dû à la solidarité de corps: les journalistes défendent les journalistes. Réaction ad hoc, encore une fois, puisqu'il n'y a pas de trace d'une enquête particulière hormis le visionnement.

Reste le ton. Les auteurs des comptes rendus sont neutres. Tous les autres s'engagent fermement. La moitié d'entre eux expriment une attitude nourrie par des principes (la liberté d'expression en démocratie). L'autre moitié glisse dans le registre émotif, en passant par l'indignation (Agnès Gruda, *La Presse*), l'ironie (Aislin, *The Gazette*), la calomnie (Nathalie Petrowski, *La Presse*), et l'insulte (Jean-V. Dufresne, *Le Journal de Montréal*):

Le président Gérald Veilleux, qu'aucune compétence particulière n'a jamais destiné à diriger une entreprise d'information (...), aura choisi le jour du Souvenir pour cracher sur la liberté de diffuser la vérité¹⁷.

L'ensemble de ce qui précède découle d'une lecture des articles. Il aurait été possible d'arriver à des constatations similaires par l'analyse des seuls titres d'articles dans lesquels on perçoit fort bien prise de position et véhémence. Ainsi *La chair à canon des Canadiens*, *Inquisition au Sénat*, *La couardise et la honte*, *Touche pas à ma guerre*, etc., s'opposent en nombre à *Nous avons tous perdu* (*We all lose*), "*Problème politique*" ou *série inexacte*, *Les vétérans vs Radio-Canada*¹⁸. Ce qui vient d'être exposé ne recoupe à peu près pas quoi que

ce soit de ce que l'analyse du documentaire a mis en évidence. Nous reprendrons cette constatation en conclusion.

Les procès-verbaux de la Commission sénatoriale

Pour faire suite aux doléances et représentations d'anciens combattants et de leurs associations ainsi que de citoyens d'horizons divers, le Sous-comité sénatorial permanent des Affaires des anciens combattants, sous la présidence du sénateur Jack Marshall, en vertu du mandat que lui a conféré le Comité sénatorial permanent des affaires sociales, des sciences et des technologies, débute ses audiences le 25 juin 1992. Elles ont lieu durant sept journées: les 25 et 26 juin, les 2, 3, 4, 5 et 6 novembre 1992. Cinquante-neuf témoins comparaissent devant le Sous-comité. Les procès-verbaux¹⁹ comptent huit fascicules, sept pour les délibérations, un pour le rapport et les recommandations qui furent déposés devant le Sénat le 25 janvier 1993 et définitivement adoptés par le Sous-comité le 4 février 1993. Les procès-verbaux sont rédigés dans les deux langues et chaque témoin s'exprime dans la langue qui lui convient. Une première colonne, le texte, porte la transcription dans la langue d'expression; une deuxième colonne porte la traduction. La quasi-totalité des audiences se déroule en anglais. Seule la présidente de l'ONF, Joan Pennefather, veille, avec une équité scrupuleuse, à passer d'une langue à l'autre tous les deux ou trois paragraphes. Sont versées aux procès-verbaux de nombreuses annexes (courriers de protestations, correspondances inter-institutionnelles, documents de travail, etc.). Les témoins se répartissent avec évidence en trois groupes: les anciens combattants (44), les représentants du monde de la production audiovisuelle (5) et les historiens (10). Presque tous les historiens témoignent le 25 juin et presque tous les professionnels des médias, le 6 novembre. L'ombudsman et les deux réseaux de Radio-Canada, ainsi que la haute direction de la Société, refusent de comparaître²⁰.

Ces audiences donnent le sentiment d'une formidable agora et l'on regrette de ne pas avoir été soi-même présent dans ce lieu où se sont heurtées et rencontrées tant de voix diverses: une véritable chirurgie de l'état de notre société avec ses convictions, ses contradictions et ses impasses. De l'insulte à l'injure, en passant par la solidarité la plus opportuniste jusqu'aux harangues les plus idéalistes, ceux que l'on peut désigner comme les citoyens de la démocratie canadienne se sont empoignés au cours d'un événement d'un genre qu'on aurait cru définitivement rangé dans les tiroirs de l'archéologie. La présente étude ne peut en aucun cas épuiser la richesse des procès-verbaux; nous allons donc seulement tenter d'identifier les voix, et

seulement les voix dominantes, les paradigmes idéologiques dont elles sont issues et leurs stratégies de persuasion. Nous reconnaissons essentiellement quatre voix: celle des vétérans, celle des sénateurs, celle des historiens, et celle des médias.

Réglons tout de suite le cas des historiens car il nous permet, du même coup, de régler le motif initial de la controverse. Les historiens font figure de sages. Les trois autres voix s'y réfèrent tout le temps. Leurs travaux, mais surtout la fameuse méthode historique, sert de référence à chacun pour étayer ses positions. Les vétérans et les sénateurs le font parce qu'ils ont un entendement traditionnel du savoir et de sa constitution, les gens des médias y recourent par mimétisme. Il faut noter comment Brian McKenna déclare faire le travail contre ou à la place des historiens mais avec les mêmes méthodes. Son écart vient de sa liberté de penser qui lui fera dire, à lui, la vérité:

[trad.] Depuis le départ, je reprochais à de nombreux historiens militaires de ne pas avoir su tirer les conclusions qui s'imposaient des documents d'archives auxquels ils avaient accès depuis longtemps (9:69).

[trad.] Nous n'avons épargné aucune démarche, nous avons lu tous les documents historiques sur lesquels nous pouvions mettre la main. Nous avons fait des recherches et passé des milliers d'heures dans les archives [...].

[trad.] Quand la série a été diffusée, j'ai souvent cité un chroniqueur du *Globe and Mail* [...] qui a écrit: d'abord entre les mains de l'ennemi et ensuite, entre les mains des historiens (9:69).

Les historiens vont essentiellement mettre en évidence que la méthode employée par McKenna est irrecevable.

[trad.] En ma qualité d'historien professionnel, je me conforme à certaines règles de recherche et d'écriture que l'on pourrait appeler «la méthode historique». [...]. Par-dessus tout, un sujet historique, qu'il soit abordé sous forme de film, de livre ou d'article, doit être replacé dans son contexte historique propre, parce que les événements, les décisions prises par certaines personnes, et des décisions importantes ne peuvent être bien compris que s'ils sont placés dans ce contexte. À mon avis, l'épisode deux violait à de nombreuses reprises beaucoup de ces règles qui constituent, dans leur ensemble, la méthode historique. À mon avis, le travail accompli ne répond pas aux normes (3:12-13).

[trad.] Les auteurs sont libres de donner leur interprétation, et tous seraient sur un même pied pour des oeuvres de fiction, mais ils ne le sont pas quand il est question de l'histoire. S'ils n'avaient jamais prétendu que ce qu'ils présentaient [...] était un documentaire présentant la vérité [...] alors nul n'aurait le droit de

remettre en question les déclarations faites dans ce film. Cependant, le thème, cette idée d'histoire vraie qui n'a jamais été racontée, fait partie de la rhétorique de toute la série en cause. Si quelqu'un veut prétendre présenter une nouvelle interprétation d'un événement, je crois qu'il doit offrir certaines données crédibles pour appuyer cette opinion. Peut-être est-il important aussi de s'assurer que le contexte général de l'événement est présenté d'une façon adéquate aux téléspectateurs ou aux lecteurs (3:76-77).

Sur la base de commentaires généraux de ce type, ils passent alors les épisodes en détail pour en relever les incorrections. Le ton des historiens est neutre, essentiellement logique. N'en faisons pas un imperturbable comité de sages, nous trouvons aussi dans une lettre de l'historien Martin Middlebrook citée et lue par le sénateur Barootes:

[trad.] Le président [...] a beaucoup insisté pour que j'apporte mon appui. Là encore, j'ai refusé carrément de le faire et je me souviens, avec satisfaction, d'avoir raccroché au milieu de la conversation. [...] Je pense que l'épisode sur le Bomber Command est une grossière déformation [...]. Je conclus en disant que je suis très content d'avoir réussi à ne jamais leur accorder d'entrevue (je frémis à l'idée qu'ils auraient pu l'utiliser et que mon nom aurait pu être associé à cette émission) (9:89).

Il n'est pas de notre ressort, ni de notre compétence, d'établir si le *Bomber Command* était justifié ou non, ni de trancher tout autre question de cette nature. Ce qui nous intéresse, c'est de constater que ce questionnement est invalidé pour des raisons de méthode concernant l'établissement des faits et des contextes. Si ce film avait été une copie d'étudiant, elle n'aurait simplement pas franchi la barrière de l'examen de passage. Nous sommes ici dans une autre dynamique. En raison du contexte de production, cette oeuvre connaît une circulation jusque dans les grandes dimensions de l'espace public. Un journaliste et cinéaste va donc avoir à répondre d'une rhétorique qui fait l'économie des faits et des contextes. Cela est d'un grand intérêt et de toute première importance.

Ceci nous fait aborder la deuxième voix, celle des anciens combattants. Dans un langage vernaculaire, ils vont, à leur façon, avec autant de spontanéité que de virulence, invalider la série pour les mêmes raisons que les historiens.

[trad.] l'effet consiste à inverser le sens de la citation, pour lui faire dire exactement l'opposé. On y arrive en faisant sauter trois petits bouts de phrases (6:45).

[trad.] Il me semble également que nous n'avons pas parlé beaucoup des véritables raisons pour lesquelles des gens ont fait cette guerre (6:65).

[trad.] Si l'on s'arrête un instant sur le film, on constate que cet événement n'a jamais été rapporté fidèlement. J'aurais cru, ceci dit le plus humblement et sans prétention, que les producteurs, s'ils avaient voulu connaître les faits, auraient fait appel à moi. Je ne sais pas où ils ont obtenu leurs informations sur le sujet, mais ces informations sont tout à fait inexactes (6:68).

Les anciens combattants vont tous fournir toutes sortes d'exemples de manques et d'erreurs et ils le font parce qu'ils perçoivent comment cela donne place à la thèse de McKenna. Ils pourfendent cette thèse par trois angles d'attaque qui renseignent explicitement sur le sens de leurs valeurs. Tout d'abord, ils reprochent le dénigrement des guerriers, et plus particulièrement de ceux qui sont morts. Honorer la mémoire des morts est un devoir sacré des survivants, autant civils que militaires, et de leur descendance. Tous reprendront ce motif avec énormément d'émotion, de colère ou de tristesse.

[trad.] À se faire frapper ainsi deux fois de suite, un petit pays peut certainement être traumatisé! Pour pouvoir continuer à vivre après de telles épreuves, un peuple doit forcément chercher à les honorer, à les révéler, à les ritualiser et à les ennoblir dans sa mémoire et son imaginaire jusqu'à ce que cela s'inscrive dans la mentalité du public et devienne une sorte de jalon pratiquement revêtu d'une signification religieuse qui guide notre destinée (9:64).

Corrolaire de la mémoire des morts, la mémoire de l'histoire: l'entreprise du documentaire est perçue comme un jalon de la mémoire collective. Les vétérans interrogent l'image que le pays construit de lui-même, son choix de société et sa perpétuation dans le futur par la transmission aux jeunes générations.

[trad.] Il ressort clairement, dans un bon nombre de mémoires, que l'un des aspects les plus cruciaux de cette affaire concerne l'idée déformée qu'on donnerait aux enfants de cette page d'histoire (6:38).

[trad.] Je ne veux pas mourir en laissant à mes enfants l'impression que j'étais un meurtrier (6:64).

[trad.] Malheureusement, l'histoire a depuis longtemps cessé d'être une matière obligatoire dans les écoles de notre pays. Le résultat en est un déplorable manque de connaissance sur les origines de notre pays, sur les jalons importants de son histoire, et sur le rôle que le Canada a joué dans les principaux événements mondiaux. *La Bravoure et le mépris* pourra bien être la seule présentation que bien des jeunes pourront voir concernant ces années terribles de conflit (6:82).

Troisième angle d'attaque du discours des vétérans, le fait que le documentaire a été produit par des sociétés d'État: cela légitime leur droit de réplique.

[trad.] Nous, les soldats, hommes et femmes, qui avons combattu, ne méritons pas un tel traitement. Cela fait d'autant plus mal que ce genre d'ordures est produit avec nos propres deniers (6:91).

Cet argument repris maintes fois dans des formulations plus élaborées et plus châtiées met en évidence une image de la société couronnée par le concept d'État, dont les institutions reflètent à la fois des projets de société à l'échelle globale de la nation et des devoirs spécifiques envers la collectivité. La distinction entre l'intérêt public et les intérêts spécifiques de certains groupes ou les intérêts économiques et privés d'autres est extrêmement claire. Nous avons là un paradigme de l'État et du contrat social profondément ancré dans l'esprit des vétérans. Nous savons pertinemment que cette conception de l'État et du bien public n'est pas celle à l'oeuvre dans l'actuel état des mentalités. De là va venir une source d'incompréhension majeure avec le monde des journalistes et des médias.

La troisième voix entendue est donc la leur, celle des producteurs, réalisateurs, journalistes, cinéastes, etc., qui assurent le flot de la production audio-visuelle pour les grand et petit écrans. Il est fort symptomatique de voir un *producteur* (Roch Demers) venir témoigner pour la défense d'un *journaliste*. Selon un certain entendement, ces deux métiers n'ont rien à voir l'un avec l'autre, si ce n'est de fréquenter un même langage constitué d'images et de sons. Alors qu'il ne viendrait jamais à l'esprit, croyons-nous, d'assimiler Jean-François Lisée à Marcel Proust pour la simple raison qu'ils s'expriment tous deux en français écrit, dans le domaine de la production audio-visuelle, cela se fait cependant avec une solidarité déclarée universelle par les témoins (9:44). Notons pourtant qu'aucun représentant de la presse écrite francophone ne témoigne aux audiences. Tous prennent le temps de se présenter au nom des membres de leurs associations respectives. Plus globalement, l'image d'eux tous en un corps homogène est désignée ainsi par Brian McKenna:

[trad.] Bien entendu, ces audiences visent également à protéger une version de l'histoire conforme à l'orthodoxie politique et à refroidir l'élan créateur (9:61).

La défense principale des témoins des médias aux audiences porte sur la liberté d'expression. Ils rappellent chacun à leur tour les principes fondamentaux de la liberté d'exprimer et d'informer dans les sociétés démocratiques (9:35). Puis, ils qualifient la procédure en cours de censure,

de tribunal, d'ingérence contraire à la constitution et aux statuts et fondements de toutes les institutions médiatiques (9:35), faisant le parallèle entre les audiences et la chasse aux sorcières du macCarthysme (9:37). Plus intéressante est la «discréditation» qu'ils font du Comité parce que, d'une part, ils l'assimilent au gouvernement conservateur en place, et parce que d'autre part, ils estiment que si problème il y a, il doit être réglé à même les rouages internes des réglementations des médias. Il est tout à fait remarquable de constater l'absence de discrimination entre État et gouvernement d'une part, et, d'autre part, l'assimilation d'une tenue d'audiences publiques à une cour de justice.

[trad.] À mon avis, et de l'avis de notre association, toute faute que l'on pourrait relever dans ces films ne saurait être que dérisoire comparée aux retombées néfastes de vos audiences sur le respect déjà médiocre des Canadiens pour vos institutions. [...] Nous espérons de tout coeur que les résultats de ce procès... (souligné par nous) (9:46-47).

Les professionnels des médias dressent une cartographie de la société dans laquelle deux polarités s'affrontent: le gouvernement, luttant pour l'augmentation de ses pouvoirs, et les médias, détenteurs de la liberté d'expression. Par des mots comme *tribunal* ou *procès*, il semble qu'ils ne peuvent concevoir les démarches des anciens combattants comme une forme de l'exercice de la liberté d'expression, celle de citoyens particuliers. Enfin, à travers le témoignage de Joan Pennefather, présidente de l'Office National du Film, la place est faite à la logique économique qui façonne le paysage audio-visuel, maisons institutionnelles, publiques et privées confondues.

[trad.] Les demandes ne viennent pas de l'Office du film lui-même, mais d'entrepreneurs privés qui cherchent des fonds (5:24). Le programme de co-production avec le secteur indépendant ne donne à l'ONF qu'une position minoritaire (...). Quand des désaccords surviennent au plan artistique, la décision du producteur majoritaire l'emporte (5: 15).

Cette construction heurte la quatrième voix, celle des sénateurs. Ceux-ci vont avoir la rhétorique la plus trouble des sept jours d'audience. Ils sont à la fois anciens combattants par leur âge et leurs actions antérieures, représentants de l'État dans toute son abstraction de par leur fonction, membres partisans de partis politiques reflétant le gouvernement en place et son opposition, et gardiens du droit d'expression par leur mandat et la définition des audiences publiques. Ils peuvent entrer en compétition sur tous les terrains occupés par leurs témoins, hormis celui des historiens qu'ils

écoutent en grands écoliers. Ils vont être d'une connivence indue avec les vétérans, agressifs ou ironiques avec les médias et ils ne se gêneront pas, plus souvent qu'à leur tour, pour émettre leurs opinions ou influencer les témoins d'une façon qui ferait rugir n'importe quelle cour de justice. Cependant, de façon tout à fait frappante, ils respectent, tout au long des audiences, deux principes fondamentaux: l'écoute garantie au témoin incluant l'acceptation ou la réclamation de tout document jugé pertinent par le témoin à être déposé en annexe; la définition de leur mandat en tant que sous-comité chargé d'émettre des recommandations. Ces deux attitudes sont sous-tendues par une vision maintes fois exposée de l'entendement de la démocratie en vigueur, de l'entendement des spécificités d'une société d'État versus une société privée et, de surcroît, une distinction entre État et allégeance partisane, qu'elle soit conservatrice ou libérale. Cette plurivocité des attitudes ne manque de surprendre et il faut avoir lu l'entièreté des procès-verbaux puis des recommandations (10:1-186) pour sentir, dans les lieux ultimes du débat et dans les moments décisifs de la rédaction du rapport, la voix dégagée de tout équivoque des représentants de l'État.

Synthèse: controverse ou cacophonie

Rendue à ce point de l'étude, nous n'étions plus sûre d'avoir affaire à des *qui* qui s'adressaient les uns aux autres à propos d'un même *quoi* dans un même contexte. Plutôt que d'essayer d'éclaircir le débat, cherchons plutôt à comprendre en quoi il est trouble et ce qui le rend trouble. Il apparaît alors que les univers de référence des différents groupes sont en telle disjonction que les possibilités de communication sont bien compromises. Reprenons chacun de ces protagonistes.

Les vétérans et les rituels de la nation

Si les vétérans se sentent un droit de réplique, c'est tout d'abord en raison de l'image du contrat social sous l'égide de l'État que nous avons décrit plus haut. Rappelons comment, pour ce faire, ils ont suivi tout l'itinéraire de circulation dans l'espace public: discussion avec les associations, lettres personnelles, lettres collectives, mémoires, d'abord aux médias et à leurs dirigeants puis aux institutions d'État. En tant qu'anciens soldats, ils sont allés se battre, mandatés par l'État, pour défendre la patrie et ses citoyens. Pour eux, ce contrat entre l'État, le guerrier et le citoyen, ancre le point de vue qu'ils occupent en regardant le documentaire. Ensuite, parce qu'il s'agit d'un documentaire, se considérant concernés par les faits au même titre que l'auteur, ils s'autorisent à nouveau le droit de réplique. Pour eux, le

documentaire engage des faits dont la véracité est indépendante de la volonté des documentaristes. Ils considèrent comme justifié de rejeter l'interprétation de Brian McKenna, précisément parce que les faits sont discutables. Cette logique ne doit cependant pas laisser de côté tout l'investissement émotif qui témoigne en filigrane d'une autre répartition du corps social: ceux qui ont fait la guerre et ceux qui ne l'ont pas faite. L'un d'entre eux saura bien dire que *le plus près que [les frères McKenna] aient jamais été d'un coup de feu tiré avec colère, c'est dans les pages d'un livre (6:53)*. Contrairement aux Européens, la scission entre civils et soldats est ici particulièrement profonde: aucun civil canadien ne partage avec le soldat l'expérience de la peur, de la rencontre avec la mort. Par exemple, aucun civil canadien n'a eu à abandonner son steak dans l'assiette pour courir aux abris.

Autre construction en filigrane, source de malentendus: pour de nombreux anciens combattants, le Canada est une patrie, une entité une et indivisible au nom de laquelle vétérans anglophones et francophones repoussent toute tentative de les séparer en deux blocs antagonistes (7:98-99). En cela, probablement les vétérans se distinguent-ils encore des citoyens civils. Ils ont sans doute rencontré leur patrie sur le champ de bataille, expérience que n'ont évidemment pas vécue les civils. Cette vision du monde ou de la solidarité collective issue des traumatismes de la souffrance ne fait pas encore partie du discours des sciences humaines²¹. Pourtant, on peut émettre l'hypothèse que le mécanisme *Ils ne peuvent pas comprendre versus Tu ferais mieux d'oublier*, lorsqu'il est vécu simultanément à grande échelle, comme l'impose la guerre totale, a forcément des répercussions sur le tissu social.

McKenna et la confusion post-moderne

La teneur de son témoignage et ses antécédents professionnels font dire, hors de tout doute, que rien n'autorise à accuser Brian McKenna d'une quelconque allégeance néo-fasciste ou néo-nazie. C'est d'ailleurs en ce sens que va immédiatement l'ombudsman, dès le deuxième paragraphe de son rapport²². Cependant, McKenna, parce qu'il est exemplaire de certaines vacuités de la culture contemporaine, crée dans son documentaire des zones vides dans lesquelles, à son corps défendant, peuvent s'ériger des propositions extrêmement douteuses, comme l'analyse du deuxième épisode l'a montré. Comme journaliste, Brian McKenna a cédé à la tentation du *scoop*. Un journaliste, c'est notoire, ne s'occupe que des crises. L'argument du secret, de l'histoire jamais racontée enfin dévoilée, lui a fait franchir la

frontière qui sépare le journaliste de l'historien²³. Son témoignage laisse bien sentir les confusions d'épistémologie. Tous les reproches des historiens peuvent être autrement entendus lorsqu'on réalise que Brian McKenna a comme cadre de référence la guerre du Vietnam: cette façon d'inverser l'agresseur en victime et le défenseur des droits en bourreau font penser au crime de guerre commis à Mi-Lai, qui contribua tant à la profonde remise en question des valeurs américaines. On sent aussi fort bien les généralisations du *main-stream* pacifiste qui ont fait naître des slogans comme *faites l'amour pas la guerre*. Nick auf der Maur autant que McKenna utilisent la terminologie amoureuse, pleine de compassion pour les combattants. Mais ce regard reste déconnecté de la rencontre avec les vivants, quand il touche aux souffrances des guerriers sans en soupçonner les implications. Dans les audiences, il se construit en victime du pouvoir en place, subterfuge qui le détourne des vétérans qui l'interpellent sur les blessures qu'il a réouvertes. C'est pourtant bien celui qui souffre, et seulement lui, qui peut signaler qu'il souffre. Si le bon sens fait bien comprendre que l'interlocuteur ne peut se mettre à sa place, celui-là a cependant le choix d'écouter ou de ne pas écouter. *Nous regrettons*, dit rapidement McKenna et il reprend son autoplaider (9:68). Doit-on lui en tenir rigueur? Quelle mémoire, quel savoir personnel McKenna a-t-il de ce qu'est une guerre? Il rapporte lui-même la question que lui posa sa fille devant un cénotaphe. [*Cet Adrien McKenna*] *Est-ce un parent à nous, papa?* Pour répondre, McKenna doit consulter des archives et se rendre dans les bibliothèques (9:63): *il n'y a pas de récit dans la famille de McKenna concernant cet homme, frère de son grand-père*. Voilà qui parle de façon significative de l'amnésie collective. Là où McKenna a cherché pour trouver réponse, combien auraient seulement dit *je ne sais pas?*

Enfin, McKenna est tombé dans le piège du romantisme postmoderne. Ce goût tout à fait téléromanesque pour le pathétique, cette propension au mélange des genres, cette fascination ludique pour toutes les dérisions idéologiques: il est loin d'être le seul à créer dans ces avenues. En Europe, une coproduction impliquant plusieurs pays a produit un film de fiction intitulé *Europa*²⁴ dans lequel l'occupant est américain et le mouvement de résistance contre l'occupant, allemand. Il faudrait aussi évoquer d'innombrables bandes dessinées qui commencent à apparaître au milieu des années quatre-vingts, particulièrement en France, qui campent des univers *rétro* situés pendant la guerre de 1939-1945 ou réactualisant les héros aryens et les costumes de la Gestapo. Ces BD construisent des univers oniriques fascinés par l'alliance entre nazisme et érotisme. Tous ces dessins sont les

oeuvres de jeunes hommes nés longtemps après la guerre, héritiers des mouvements de contestation des années soixante-dix. On pourrait encore citer le récent film de Micheline Lanctôt, *La vie d'un héros* (Québec, 1994) qui produit les mêmes inversions. Le travail de McKenna doit donc être, à son tour, contextualisé et vu comme une participation, parmi des douzaines d'autres, à cette *insoutenable légèreté* idéologique que l'on qualifie de post-modernisme.

L'autarcie médiatique

Le glissement du politique vers l'économique, le vide idéologique laissé par la chute du communisme et la guerre du Vietnam expliquent peut-être en partie le fonctionnement de plus en plus autarcique des médias. La comparution aux audiences perçue comme un outrage et leur revendication d'un traitement à l'intérieur des limites de leurs organismes (9:40) font indubitablement penser à un fonctionnement d'Église. Leur discours exclut toute dimension de transmission, de mise en circulation de l'information. Leur indifférence aux critiques de fond de la série, leur indifférence à la controverse elle-même (Radio-Canada n'a pas de copie du rapport de l'ombudsman, *c'est le réseau anglais qui s'en occupe, c'est leur affaire*, dit la secrétaire consultée) signale une déconnection patente du temps présent — l'objet de leur travail et de leur attention — du passé qui a mené à ce présent. La cécité devant les enjeux profonds concernant le contrat social engagé dans cette affaire corrobore le glissement d'un triangle communicationnel *Etat/médias/citoyens* vers le triangle *gouvernement/médias/public*. Fonctionnement en circuit fermé, logique de marché, lutte de pouvoir avec l'État, effacement du citoyen au profit de la notion de public: nous avons eu un symptôme de cela à travers les tracas de notre recherche documentaire.

Patente aussi l'absence de distinction entre fiction et documentaire, entre journalisme et histoire, entre art et communication. Ils font partie du paradigme postmoderne évoqué plus haut jusque dans ces logiques les plus embarrassantes: ainsi Roch Demers rejoint les McKenna et autres dans l'inversion:

[texte] J'ai vécu la guerre, j'étais assez vieux pour cela. Je sais tous les mensonges, les «brainstorming» que l'on nous a donnés pendant vingt ans sur les raisons qu'il fallait accepter pour aller se battre et aller se faire tuer. Je pense qu'il y a lieu de remettre en question certaines de ces raisons. Le «brainstorming» était à l'effet que les Allemands étaient méchants. Les Allemands ne sont pas plus méchants que nous (9:48).

Les sénateurs et leurs voix multiples

De par leurs interventions, leur gestion des audiences, leur rapport et leurs recommandations, les sénateurs partagent avec les vétérans un même paradigme de valeurs. Pour eux aussi, le Canada existe. Au delà de leur rôle strictement institutionnel et de leur évident conservatisme, il y a dans leurs interventions quelque chose de l'ordre du dévoilement: dans la dimension carnavalesque, ils remplissent l'ancienne fonction du bouffon. Ils vont rendre explicite ce qui est implicite, ils vont forcer à formuler le non-dit. D'eux émane une accusation de nazisme (6:57); d'eux émane la distinction entre fiction et documentaire (5:31 et 9:14)), d'eux émane le rappel à l'ordre sur la liberté d'expression pour tous les citoyens et pas seulement pour les médias (9:47). Leurs formulations, difficiles à admettre dans le registre dit sérieux, conduisent pourtant à une sorte de clef de l'affaire qui est présentée ainsi:

[trad.] Ce film nous apprend maintenant que quelque chose ne va pas dans notre société. Si l'on peut réaliser ce genre d'absurdité en se croyant sincère, c'est que quelque chose ne va pas dans notre système d'éducation (7:28).

Pour le moins, on peut s'étonner que ce rôle de miroir soit tenu par les sénateurs et non pas par les experts, historiens ou spécialistes de la propagande, détenteurs du discours distancié. C'est là sans doute une des grandes étrangetés de ces audiences publiques.

Conclusion: la mémoire et l'oubli

Nous avons donc affaire à deux paradigmes, l'un construit par les vétérans et les sénateurs, l'autre par Brian McKenna et les médias, profondément antagonistes, qui, pour être entièrement compris, devraient conduire jusqu'à interroger la dialectique entre les plus grandes dimensions de la conscience collective et les plus petites rencontrées dans les histoires de vie. Le lieu de cette dialectique est la place publique, et c'est bien ce que nous entendons aux audiences: toute l'argumentation est accompagnée d'un carnaval, au sens scientifique du terme tel que défini par Bakhtine²⁵: c'est ainsi enfin que nous entendons qu'une des causes de cette disjonction est le silence. De façon tout à fait significative, ce constat est fait par ceux-là même qui ont forcé la controverse à se rendre sur la place publique: les anciens combattants. L'un d'entre eux prononcera une autoaccusation:

[trad.] Je crois, [honorables sénateurs], que vous êtes aussi coupable que nombre d'entre nous qui sommes des anciens combattants.[...] Je blâme les organismes

d'anciens combattants de s'être détachés au fil des ans de leur responsabilité de parler pour leur génération (5:96).

Cette absence de parole contribue au déni, à l'amnésie et à l'oubli, et c'est cela qu'elle laisse en héritage à la nouvelle génération qui discourt avec les apparences tant de la bonne foi que de la désinvolture. Cette absence de continuité générationnelle dans le projet collectif, entérinée autant par la suppression des cours d'histoire, ou par la fausse évolution d'un État précaire, ou par la perméabilité au syndrome de la vietnamisation, ou quoi que ce soit qu'on pensera, conduit à des aberrations. Certains deviennent alors les parias de cet engrenage. C'est avec ceux-là que je conclurai. En 1993, les soldats canadiens, volontaires de la guerre du Vietnam, ont demandé une place aux commémorations du jour du Souvenir²⁶. Cela leur a été refusé. Le Canada ne leur avait rien demandé. Les citoyens américains non plus. Ils ont été des guerriers sans État pour légitimer leur engagement, sans patrie à défendre, sans citoyens pour leur en savoir gré. Les voilà pris au piège d'un contrat social qui n'a plus de formulation: ils se sont battus pour rien. Ils sont là, dans un *no man's land* social, comme un retour du refoulé, à la merci de l'oubli.

Notes

- * Cette recherche a été rendue possible grâce à la collaboration de Yvon Laplante, assistant de recherche et étudiant au doctorat en sémiologie de l'UQAM.
- 1. *The Valor and the Horror (La bravoure et le mépris)*, réal. B. et T. McKenna, Prod. Galafilm inc., en coll. avec CBC et l'ONF, distr. Alliance International, 1992, 5h 11mn 36sec. Le documentaire été diffusé en français sur les ondes de Radio-Canada les 3, 10 et 17 janvier 1992 et sur celles de CBC les 12, 19 et 26 janvier 1992. Les trois épisodes sont: (1) La bataille de Hong Kong (Savage Christmas: Hong Kong 1941), (2) Aviation de Bombardement (Death by Moonlight) et (3) La Bataille de Normandie (In desperate Battle: Normandy 1944). Audiences à la SRC, 2^e épisode, 562 000 téléspectateurs (épisodes 1 et 3, chiffres non disponibles). Audience à CBC, 1^{er} épisode, 1 792 000 spectateurs; 2^e épisode, 1 677 000 spectateurs; 3^e épisode, 1 455 000 spectateurs.
- 2. CBC, 960 000,00 \$; SRC, 200 000,00 \$ (s.: La Bravoure et le mépris, Rapport du comité sénatorial permanent des affaires sociales, des sciences et des technologies, Ottawa, 1993, p. 10:141).
- 3. Délibérations du *sous-comité sénatorial*, Fascicule n° 8, p. 10:141.
- 4. Documensa, Ingénierie documentaire/Document Engineering, siège social à Montréal. La conservation et l'indexation des articles sont faites de façon relativement aléatoire sinon arbitraire. La sélection est faite dans les journaux «les plus importants»; les faits divers sont exclus; les articles «les plus intéressants» sont retenus, etc.
- 5. Voir la liste exhaustive des articles de la presse québécoise imprimée en annexe.
- 6. *Le Soleil* n'a pas publié d'articles. Nous n'avons pas de renseignement sur *Le Journal de Québec*.

7. Graeme Decarie, Département d'histoire, Université Concordia (Québec), voir *Délibérations du sous-comité sénatorial, Fascicule n° 8*, p. 8:114–8:126; a été éditorialiste à *The Gazette*.
8. *The Globe and Mail*, 12 novembre 1992.
9. Marcel Adam, *La Presse*, 20 juin 1992, p. B2.
10. Jean-V. Dufresne, *Le Journal de Montréal*, 11 novembre 1992, p. 4.
11. Agnès Gruda, *La Presse*, 12 novembre 1992, p. B2.
12. Daniel Rioux, *Le Journal de Montréal*, 10 janvier 1992, p. 28.
13. Nick auf der Maur, *The Gazette*, 11 novembre 1992, p. A2.
14. Nathalie Petrowski, *La Presse*, 12 novembre 1992, p. D3.
15. Hormis Graeme Decarie, historien lui-même. Son texte n'est d'ailleurs pas un texte de journaliste, il est accompagné de la mention «collaboration spéciale».
16. Nathalie Petrowski, *ibid.*, p. D3.
17. Jeane-V. Dufresne, *Le Journal de Montréal*, 13 novembre 1992, p. 4.
18. Voir liste exhaustive des titres d'articles en annexe.
19. *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 3 à 10, 1992 et 1993, 1510 pages.
20. *Délibérations du sous-comité sénatorial, Fascicule no. 8*, p. 10A:163, 10A:167, 10A:170–171.
21. Cette problématique est justement abordée dans la publication du *Monde* consacrée à la Première Guerre mondiale: *Épilogue: souffrances, attentes, consentement*, dans *La très grande guerre, Le Monde*, numéro spécial, 1994.
22. *The Globe and Mail*, 12 novembre 1992, p. A11.
23. Voir à ce sujet, par exemple, *Le journaliste, l'histoire et l'historien*, dans *Réseaux*, n° 51, Paris, 1992, pp 41–53.
24. *Europa*, Danemark, France et Allemagne, réal. Lars von Tier, 1991, 114 mn. Produit par Peter Aalbeck Jensen et Bo Christensen avec la participation, notamment, de l'Institut cinématographique danois, Eurimages et le Fond de soutien du Conseil de l'Europe.
25. BAKHTINE, M., *La Poétique de Dostoïevsky*, Paris, Seuil, 1970.
26. *Des anciens combattants canadiens souhaitent que leur participation à la guerre du Vietnam soit reconnue*, Pc-AP/Boston, dans *La Presse*, le 11 novembre 1993.

Annexe

Dossier de presse, grands journaux du Québec

- | | | | |
|------------------------------------------------------------------|-------------------------------|--------------|--------------------|
| 1 «La chair à canons des Canadiens» | | | |
| 10 janvier 1992 | <i>Le Journal de Montréal</i> | Daniel Rioux | Journaliste |
| 2 «Lumière sur la sombre guerre» | | | |
| 20 janvier 1992 | <i>La Presse</i> | Daniel Lemay | Arts et spectacles |
| 3 «Quand la liberté d'expression met en émoi nos parlementaires» | | | |
| 20 juin 1992 | <i>La Presse</i> | Marcel Adam | Éditorialiste |
| 4 «Three historians attack Valour and Horror film» | | | |
| 25 juin 1992 | <i>The Gazette</i> | John Ward | (Canadian Press) |
| 5 (caricature) | | | |
| 26 juin 1992 | <i>The Gazette</i> | Aislin | Caricaturiste |

- 6 «Radio-Canada juge tendancieuses des audiences du Sénat sur une de ses productions»
26 juin 1992 *Le Devoir* Paule Des Rivières Télévision
- 7 «Les vétérans vs Radio-Canada»
29 juin 1992 *Le Devoir* Odile Tremblay Cinéma
- 8 «Seeking historical truth, film-makers touched a raw nerve»
11 novembre 1992 *The Gazette* Nick auf der Maur Journaliste
- 9 «We all lose»
11 novembre 1992 *The Gazette* Graeme Decarie Coll. spéciale
- 10 «Why they made Valour»
11 novembre 1992 *The Gazette* (retranscription)
- 11 «Inquisition au Sénat»
11 novembre 1992 *Le Journal de Montréal* Jean-V. Dufresne Éditorialiste
- 12 «La couardise et la honte»
12 novembre 1992 *La Presse* Agnès Gruda Éditorialiste
- 13 «Touche pas à ma guerre»
12 novembre 1992 *La Presse* Nathalie Petrowski Chroniqueur
- 14 «Le Jour du souvenir à l'heure de la controverse»
12 novembre 1992 *Le Devoir* Jean Dion Journaliste
- 15 «“Problème politique” ou série inexacte?»
12 novembre 1992 *Le Devoir* Paule Des Rivières Télévision
- 16 «Honte de Radio-Canada»
13 novembre 1992 *Le Journal de Montréal* Jean-V. Dufresne Éditorialiste