

Le film pour penser l'histoire. Quelques pistes à partir de la sémio-pragmatique de Peirce

Abstract

How can we use documentary films in teaching history? This article proposes to think the film medium with Peirce's pragmatic semiology. Peirce's pragmatics opens on the plurality of interpretants, depending on the specific situation of communication. The distinction between iconic and index signs helps to analyse different types of images: historical sources, reconstructions, and even purely fictional representations. The relation of fiction to history will also be questioned: can also a fiction film be useful in teaching history?

« Pas plus que les historiens, les cinéastes n'ont vocation à vivre dans l'instant. Ni témoins du réel, ni observateurs des événements en cours. En filmant ils créent de la distance et prennent du recul. Ils fabriquent l'espace et le temps en déplaçant l'événement ailleurs et plus tard, c'est-à-dire sous forme d'un récit travaillé. Ils scénarisent le réel à l'aide de médiations techniques qui font écran. »¹

Dans cet article nous proposons quelques outils conceptuels issus de la pragmatique. Nous ne proposerons pas de séquences de cours prêtes à l'emploi, il ne s'agit pas non plus d'une enquête sociologique sur les pratiques des enseignants d'histoire, mais d'éléments pour aborder le film en tant qu'ensemble de signes intégrés dans un *contexte de communication*. En son temps, C.S. Peirce, philosophe américain du XIX^e siècle, révolutionne la sémiologie. Par opposition à la sémiologie française issue de la tradition saussurienne, les travaux de Peirce se situent dans un courant philosophique dit « *pragmatique* » : le signe est d'abord pensé comme un instrument de communication, toujours inséré dans un contexte de communication historiquement situé. Le signe ne se réduit pas non plus à des éléments *linguistiques*, car il s'agit d'une sémiologie *générale*, qui s'intéresse à tous types de signes : graphiques, sonores, gestuels, matériels, etc. Elle intègre un élément négligé par la sémiologie de tradition saussurienne : à savoir

¹ BEUCHOT Pierre, BOBER Robert, CAILLAT François, etc. al., *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 9.

la relation au *réfèrent*, ce que le signe désigne. En allemand, la différence entre signification et référence s'exprime dans la distinction entre *Sinn* (sens, signification) et *Bedeutung* (désignation, acte de faire référence)². Or, distinguer le sens et la référence est extrêmement important pour l'enseignement de l'histoire. Le sens va se situer du côté de l'interprétation, du vécu, de la mémoire, de l'explication historique, de l'analyse ou encore de l'imaginaire, tandis que le réfèrent se situe du côté de l'événement, des faits, des traces (déjà éloignés, et souvent plus directement accessibles, déjà « passés »). Le réfèrent, en histoire, appartient au passé, mais les interprétants peuvent se déplacer sur la « ligne » du temps et, bien sûr, faire partie du présent. Les interprétants évoluent avec le temps, peuvent se transformer et devenir par la suite également les référents de nouvelles interprétations. On peut changer le sens donné aux événements du passé, soit parce que de nouveaux éléments inconnus jusqu'alors sont découverts, soit parce qu'on change de perspective sur le passé. Comme l'explique Paul Ricoeur dans *Soi-même comme un autre*³, à propos de l'autobiographie : « à tout âge de la vie on peut repenser son propre passé, lui donner un autre sens, selon de nouvelles perspectives ».

Par ailleurs, pour Peirce, le lien entre signifiant et interprétant (le signifié) n'est plus nécessairement arbitraire (dans sa théorie, ce n'est le cas que pour les signes symboles). Le sens donné à un signe peut être compris de façon différente selon les contextes (c'est pourquoi Peirce parle d'*interprétants* au pluriel). Et de la façon dont on comprend le sens d'un signe dépend la compréhension que l'on aura du réfèrent désigné, ici, une période historique, un événement, un processus, etc. Les critiques adressées à la sémiologie, par exemple celles de Christian Metz, dans les années 1960, ne prennent pas en compte la sémiologie de Peirce, radicalement différente de celle de Saussure, puisqu'elle ne se centre pas sur le modèle d'une langue comme système, mais sur celui du *discours* (la langue en

acte), en tant qu'événement ayant lieu dans une situation de communication. Analyser un média à partir de la sémiologie de Peirce n'est pas le réduire à une entité définie une fois pour toutes, à un système, mais c'est le penser comme un acte de communication, dont le sens varie selon les circonstances et les récepteurs. C'est en ce sens que l'on parlera plutôt pour ce type d'approche de sémio-pragmatique. On distinguera aussi les sens tels que pensés par ceux qui produisent le média (bien qu'il ne soit pas toujours possible d'y avoir accès) et par ceux qui reçoivent le message (le film), les spectateurs.

Le contexte et les récepteurs changeant, le sens du message⁴ s'en trouve modifié. Les destinataires en font des interprétations différentes (lesquelles dépendent de leurs connaissances et perspectives sur le sujet). Or, précisément, lors du processus d'apprentissage, l'un des objectifs de l'usage des films est d'analyser ces possibles variations de la compréhension du film, selon les contextes de communication. Les élèves font d'ailleurs cette expérience de transformation du sens (des interprétants) lorsque l'acquisition de nouvelles connaissances historiques leur permet de changer leur point de vue sur un film visionné une première fois.

Dans ce contexte de l'enseignement de l'histoire, le film n'est pas nécessairement abordé comme une fin en soi (il ne s'agit pas ici de faire une histoire du cinéma, même si ce sujet pourrait être passionnant), mais de s'interroger sur ce que le film peut apporter à la pensée historique : en tant que source, dans un processus de questionnement à propos de référents (événements historiques, autres sources), comme un élément de construction de la mémoire ou encore comme une représentation parmi d'autres. En ce sens, le film documentaire autant que le film de fiction peuvent être convoqués pour s'interroger sur ces différents éléments. Car même un film de fiction peut désigner un réfèrent historique, parler, montrer certains aspects d'une époque, d'un moment de l'histoire.

² FREGE F. et GOTTLÖB L., « Über Sinn und Bedeutung », *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 1892, p. 22-50.

³ RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, 5^e étude, l'identité personnelle et l'identité narrative, Paris : Seuil, coll. « Point », 1996 [1990].

⁴ METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Tome 1, Paris : Klincksieck, collection « Esthétique », 1964-1968.

En effet, l'enseignement de l'histoire peut difficilement faire abstraction du référent : la période historique dont on parle, les événements, les témoins, les sources, les traces. C'est précisément dans son rapport au référent que le film nous intéresse ici.

La spécificité du film comme type de message

Si l'on s'intéresse au film comme instrument de communication, comme message au sens de Jakobson⁵, tout message est inséré dans un échange entre un émetteur et des récepteurs visés ou supposés. Cette transmission de message se fait dans un contexte donné : une période historique, un contexte géographique et de diffusion, avec des moyens techniques (cinéma, TV, Internet, DVD) qui influent sur sa réception. Les destinataires réellement atteints par le média ne sont pas toujours ceux qui étaient visés par le destinataire. Le message en tant que tel, le film dans sa matérialité, est défini aussi par son aspect poétique : sa forme, sa construction, les éléments qui le composent. Cet aspect est particulièrement riche pour le film car, en tant que production audiovisuelle, il intègre le sonore (bruitages, musique, dialogues, *voix off*, *voix over*), le visuel (images fixes et animées, animations), mais aussi le texte (incises, titres). Cette multiplicité des signes qui composent le film le rend aussi particulièrement complexe à analyser.

Par ailleurs, le destinataire d'un film – ce dernier étant toujours le fruit d'un énorme travail collectif – est moins facilement identifiable que l'auteur d'un texte, s'agit-il du réalisateur/de la réalisatrice ? Du commanditaire, du producteur, du scénariste ? Il faut cependant ne pas oublier d'intégrer le destinataire dans la compréhension du sens, et ne pas se limiter aux voix des témoins ou des personnes interrogées dans le film. C'est bien le destinataire (en général la réalisatrice/le réalisateur) qui agence l'ensemble du film, et *in fine* en construit le propos général.

⁵ JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit, 1963, T. 1.

Apports de la sémiologie dans la compréhension du film comme signe

La sémiologie de Charles Sanders Peirce⁶ s'avère particulièrement intéressante pour penser cette complexité du film. Le philosophe ne s'intéresse pas uniquement aux signes textuels, mais à tout type de signes : image, son, trace, etc. Peirce distingue trois aspects du signe. L'aspect matériel qu'il nomme « signifiant » : formes, couleurs, sonorités. Pour le film, le montage est en quelque sorte la mise en forme des signifiants. Le second aspect, le « référent », c'est ce qui est désigné par le signe. Le référent peut exister, ou avoir existé dans la réalité, mais aussi n'être qu'une fiction (on peut parler d'un personnage de roman, y faire référence). Il est possible de produire des signes qui représentent des êtres présents, passés mais aussi fictifs, comme des licornes, des elfes ou des Pokémon. Le troisième élément du signe est l'interprétant (que de Saussure nomme « signifié »). Il est le sens donné au signe. Le point très important de la théorie de Peirce – qui fait que l'on considère sa théorie du signe comme une pragmatique – est que l'interprétant ne dépend pas uniquement du signifiant. Il n'est pas simplement rattaché de manière conventionnelle à l'aspect du signe (comme c'est le cas dans la théorie linguistique de de Saussure). Le sens d'un signe, selon Peirce, va dépendre de la situation de communication dans laquelle il est utilisé : de ceux qui l'emploient et de ceux qui le décryptent. C'est pourquoi les interprétants sont nécessairement pluriels. Un même signe va produire des sens différents dans des contextes de communication distincts.

Si l'on considère que le film est un ensemble de signes de différents types, avec des signifiants multiples (images, sons, graphies), et qu'il peut être transmis dans de multiples contextes (à l'époque de sa production ou à d'autres époques et devant divers types de public, dans le pays de production, mais aussi sous d'autres horizons géographiques et culturels), le même film va prendre des sens distincts selon ces contextes. On s'approche ainsi

⁶ PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Georges Deledalle, Paris : Seuil, 1978, 263 p.

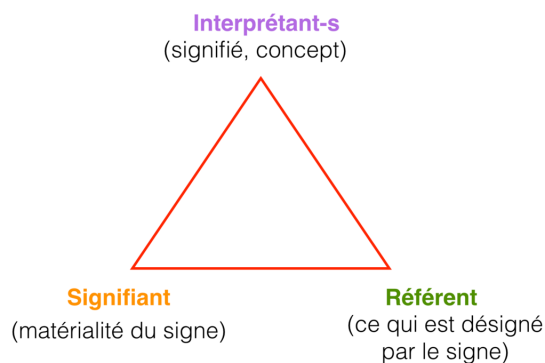


Illustration 1 : Les trois composants du signe selon C.S. Peirce.

des théories de la réception. Les interprétants (significations) vont dépendre des capacités de compréhension des récepteurs, c'est-à-dire de leur capacité à donner du sens aux signifiants du film. Mais la compréhension d'un film s'avère plus complexe que la lecture d'un texte. En effet, le film combine de multiples types de signifiants, qui se composent avec l'image animée : bruitages, *voix off*, dialogues, musique. Cette construction des signifiants ne suit pas une grammaire prédéfinie qui indiquerait un ordre à respecter pour produire du sens. Chaque réalisateur produit sa propre grammaire⁷.

Tous ces éléments permettent au spectateur d'interpréter le sens du film et, à partir de ce sens perçu, d'en tirer une image du référent (qui d'ailleurs peut s'avérer plurivoque, notamment si le film présente des perspectives distinctes sur un même événement).

Les interprétants du film se construisent également sur un axe synchronique, notamment par la modalisation des aspects visuels par d'autres types de signifiants présents, comme le son (commentaires, musique, bruitages). Chris Marker le montre habilement dans un extrait du film *Lettres de Sibérie*⁸ : changer le commentaire d'une séquence visuelle

peut en modifier entièrement le sens. Dans ce court passage, les mêmes images sont présentées à trois reprises. À chaque fois, le commentaire en *voix over* diffère : très négatif, dithyrambique, puis neutre. La perception du référent – la république de Iakoutie dont il est question –, s'avère à chaque fois complètement différente : d'un petit paradis progressiste à une sorte de goulag.

Le sens d'un film va également se construire sur un axe diachronique, par la relation entre les différentes parties successives qui le composent, dans le déroulement temporel des scènes. Sur ce plan, on se rapproche de la lecture d'un texte, où chaque nouveau chapitre modifie le sens des précédents. Dans l'exemple du film de Marker, on comprend dès l'apparition du second commentaire, qui s'oppose à celui de la scène qui précède, que l'objet central du film (le référent) n'est pas réellement de parler de la république de Iakoutie, mais de la puissance des *voix over* et du commentaire, de leur pouvoir de modifier radicalement le sens des images montrées. En ce sens, le propos, si l'on reprend le schéma de Jakobson, est « *méta* » : il parle du langage du film lui-même. Un nouvel interprétant global du film apparaît ainsi en cours de visionnement. On voit donc comment le sens d'une même séquence se modifie au cours du visionnement.

La plupart des films documentaires qui traitent de périodes ou d'événements historiques vont combiner des matériaux audiovisuels issus de sources différentes et de formes visuelles distinctes : images d'archives (photos, films), de fiction (reconstitutions, films de fiction, etc.), images documentaires (infographies, graphiques, dessins, cartes), animations, etc. Ces multiples matériaux vont composer l'objet complexe du film. Mais il n'est pas toujours facile d'identifier lors d'un simple visionnement ce qui relève de quelle catégorie et de distinguer images d'archives et images de fiction. Pourtant cette distinction est primordiale dans la compréhension du rôle des images. Sont-elles considérées comme des traces, des sources, voire des preuves, à partir desquelles on a produit un discours historique ? Ou ne servent-elles qu'à illustrer un propos déjà établi (par d'autres sources) ? Quelle est la nature de la relation au

⁷ PINEL Vincent, *Le montage, l'espace et le temps du film*, Paris : CNDP, coll. « Les petits cahiers », 2001.

⁸ MARKER Chris, *Lettres de Sibérie*, Argos films, 1957, 60 min, extrait en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=x0NZZdZPSkw>

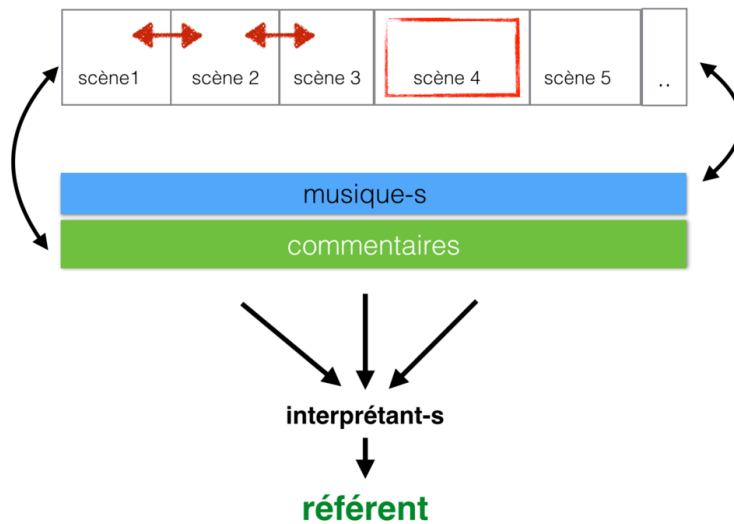


Illustration 2 : Le film, une composition complexe de signes en interaction.

référent? Le/La réalisateur/trice veut-il/elle nous montrer une relation de référence directe? Les images nous apprennent-elles quelque chose sur le référent historique, ou servent-elles à montrer *un point de vue* unique sur l'histoire, comme dans les films de propagande?

Dans un documentaire historique à but pédagogique, on devrait idéalement faire comprendre clairement au spectateur de quel type d'images il s'agit, en distinguant les images d'archives des images reconstituées ou jouées. Parmi les images d'archives, il faudrait préciser leur provenance et leur contexte idéologique, ainsi que le traitement opéré (recadrages, colorisation, re-sonorisation). C'est malheureusement rarement le cas⁹, les images d'archives étant souvent utilisées comme un simple matériau d'illustration, destinées à divertir ou à générer davantage d'émotion. De nombreux documentaires historiques ne considèrent ainsi pas l'image comme une réelle source historique, discutée et mise en question, mais comme un simple outil pour rendre le propos (le commentaire) plus divertissant.

« En effet, une conséquence particulière, l'aspect de trace de l'image est la confiance "aveugle" que nous avons dans les images "indiciaires" que nous ne savons pas lire: échographies, images satellites [...]. De la sorte, plus que la ressemblance, ce qui convainc dans l'image, c'est l'indice, la trace, plus que l'icône. »¹⁰

Le paradoxe, comme le mentionne Martine Joly dans son analyse de *Faits divers* de Depardon, étant que l'image-trace la plus proche du réel et poussée à sa limite (sans montage, sans mise en scène, sans commentaire) peut devenir inintelligible et produire moins d'effet de réel que des films de fiction.

La plupart des documentaires à visée pédagogique, comme par exemple la collection du CNDP « Film en classe, documentaire-histoire », proposent des films d'archives, constitués d'assemblages d'extraits de documentaires d'époque, d'interviews de témoins ou d'historien-nes. Ces DVD destinés aux collègues et lycées sont accompagnés de livrets pédagogiques intégrant des compléments documentaires (textes, cartes) et des exercices à réaliser en classe. Les sujets peuvent être très originaux, comme par

⁹ Sur ce sujet de l'instrumentalisation des images d'archives dans les documentaires, voir l'ouvrage de NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris : Klincksieck, 2009.

¹⁰ JOLY Martine, « La force de l'image-trace », in *L'image et son interprétation*, Paris : Nathan, 2002, p. 96.

exemple *Mémoires tsiganes, L'autre génocide; Pologne, chronique d'un retour oublié (1947-1990)*. La plupart de ces DVD utilisent le film comme le moyen de trouver des informations sur une époque donnée ou des événements. Les questions posées aux élèves sont quasiment les mêmes que celles que l'on pourrait adresser à un texte : des analyses du contenu verbal, des témoignages ou encore des voix off. Le type d'images proposé et les extraits choisis sont rarement discutés en tant que tels. Le film n'apparaît ainsi pas comme un objet *construit*, mais comme un médium quasi transparent. Or, il est important de considérer le médium filmique *en tant que tel* et dans sa spécificité, afin de sortir d'une approche naïve qui consisterait à le percevoir comme un moyen d'accès direct à du contenu historique ou aux perspectives des acteurs historiques. Ce genre de film pédagogique fonctionne un peu comme un manuel, contenant des sélections d'extraits proposés à l'analyse, et, tout comme les bons manuels, ils veillent la plupart du temps à proposer des extraits relatant les différentes perspectives possibles sur un événement, mais le risque d'une présentation idéologique des faits est toujours possible.

Il est important de différencier le référent lui-même de sa dénotation. La dénotation est le fait de montrer quelque chose avec des signes. Le référent est ce qui est montré, désigné. Cette distinction est importante pour les films documentaires, où l'on peut se demander si le contenu du film a un rapport avec le référent (qui est hors film). Christian Metz, lorsqu'il utilise le terme dénotation pour parler du cinéma, se réfère à la fiction, qui construit entièrement ce qu'elle montre, produit son référent grâce à la dénotation : « *c'est la dénotation elle-même qui est construite, organisée [...] La manipulation filmique transforme en un discours ce qui aurait pu n'être que le décalque visuel de la réalité* »¹¹.

Or, dans les films documentaires, le référent (l'événement ou les faits historiques par exemple) a une réalité irréductible aux signes qui vont le dénoter *par la suite*.

En se basant sur la sémiologie de Peirce, qui est issue d'une pragmatique, où fonctionne comme « *signe* » ce qui est compris comme ayant un sens dans un

acte de communication, on évite également l'écueil du rapport arbitraire entre signifiant et signifié, comme c'est le cas dans la langue (au sens d'un système déjà constitué), où cette relation est définie par le code linguistique, puisque c'est dans la perception *par le spectateur* que le signe fera sens ou non, selon les interprétations produites. Il n'y a pas nécessairement coïncidence entre ce qui est pensé par les producteurs du signe et ce qui est compris par ceux qui le perçoivent (le décodage n'est pas garanti par un code d'emblée déjà connu du spectateur). En ce sens, de ce point de vue, le film devient élément à interpréter dans l'acte de communication. En tant qu'images, les signes ne sont pas délimités. Ce qui fait signe n'est pas prédéfini dans un code déjà établi, comme le remarquait déjà Christian Metz :

« *Le plan n'est donc pas comparable au mot d'un lexique, mais ressemblerait bien plutôt à un énoncé complet [...] en ce qu'il est déjà le résultat d'une combinaison largement libre, d'un assemblage relevant de la "parole", alors que le mot étant un syntagme précontraint par le code [...]. La création joue un rôle plus important dans le langage cinématographique que dans le maniement des idiomes : "parler" une langue, c'est l'utiliser ; parler le langage cinématographique, c'est dans une certaine mesure l'inventer.* »¹²

Quand il n'y a pas d'image ?

En l'absence d'images animées d'une époque, comment procèdent les réalisateurs/trices ? Divers stratagèmes sont mis en place pour rendre malgré tout le documentaire vivant : faire parler des historiens, qui présentent des éléments de leur recherche, montrer des documents iconographiques d'époque (tableaux, gravures, cartes, documents d'archives, etc.), mais aussi insérer des objets et des traces. L'illusion du mouvement est le plus souvent créée par l'exploration d'une image fixe avec un mouvement de caméra. Des images sont également prises sur les lieux actuels des événements passés, ou dans des lieux ressemblant à ceux du passé.

¹¹ METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma...*, p. 108.

¹² METZ Christian, « Quelques points de sémiologie du cinéma », in *Essais sur la signification au cinéma...*, p. 103

Mais, pour rendre plus vivants les documentaires, la plupart intègrent des éléments dramatiques, à savoir des scènes scénarisées, qui représentent des personnages d'époque en action.

C'est le cas dans *Vers la seconde abolition de l'esclavage dans les colonies françaises 1802-1848*, de Didier Roten¹³, où les scènes jouées par des acteurs sont clairement identifiables comme des reconstitutions. Cette forme de reconstitution s'apparente au film historique. Elle présente des avantages, du point de vue de la dynamique du film : les personnages historiques prennent un visage, un corps, une matérialité. On peut mettre en scène des dialogues, des interactions. Mais, bien entendu, tout ce qui est ainsi représenté, s'il gagne en vie et en dynamisme, peut s'éloigner de la réalité historique.

Ce type de dramaturgie s'avère particulièrement intéressant pour reconstituer des débats d'idées entre diverses positions. Il est plus simple de comprendre les différentes postures par l'incarnation de personnages tangibles. La force du théâtre étant précisément de mettre en dialogue. Un exemple de ce type de films historiques – qui sont d'ailleurs souvent basés sur des pièces de théâtre – est *Le Souper* d'Édouard Molinaro (1992), adapté d'une pièce de Jean-Claude Brisville où l'auteur imagine un dialogue entre Talleyrand et Fouché en 1815. On ne sait pas toujours si les échanges entre les personnages ont réellement eu lieu sous cette forme, ni quelle en était la teneur exacte, cependant ce film permet d'imaginer les différentes postures et les arguments plausibles des protagonistes. Ce genre de film s'avère particulièrement intéressant pour l'histoire des idées ou pour les controverses philosophiques.

Aborder l'histoire avec des fictions ?

Un autre type de film de fiction qui s'avère très intéressant dans l'enseignement de l'histoire : le

film historique¹⁴. Ces films se déroulent à l'époque étudiée et mélangent des personnages fictifs et des figures historiques. Ils utilisent la trame d'événements historiques connus pour construire des intrigues, comme dans un décor. Ce genre de film nous donne un aperçu de la représentation d'une époque donnée à un moment donné de l'histoire du cinéma et par certains réalisateurs. Comparer des films qui prennent comme contexte une même période est un exercice passionnant. *L'Anglaise et le duc* d'Éric Rohmer (2001) en est un très bon exemple. Réalisé à partir des mémoires de Grace Elliott, aristocrate anglaise, il montre les méandres de la période révolutionnaire à travers la perception de ce personnage atypique. Le film, pourtant très peu réaliste dans ses décors (il utilise des toiles peintes), accentue les aspects incertains et risqués d'une période révolutionnaire : les choix des individus qui ignorent tout de l'avenir des événements ainsi que leurs motivations complexes et pas toujours rationnelles. Par le choix de décors volontairement éloignés de toute réalité historique, le film recentre le propos non sur la reconstitution des lieux et des décors, mais sur les aspects humains et les échanges interpersonnels. Le film historique permet d'éviter l'aspect surplombant de certains récits historiques, qui racontent les événements à partir de leur déroulement connu. Les multiples possibles que les individus vivent et appréhendent au moment des faits se trouvant comme aplanis par la version définitive ayant eu lieu. Ce type de film permet également de s'imaginer à la place des personnages, de voir le monde à travers leurs yeux, leurs connaissances du moment et surtout leurs incertitudes, et non pas à partir de la version « réalisée » de l'histoire. Les possibles ou histoires alternatives reprennent leur place dans le questionnement, à la manière d'une histoire contrefactuelle, au sens

¹³ ROTEN Didier, *Vers la seconde abolition de l'esclavage dans les colonies françaises 1802-1848*, Paris : L'Harmattan et Anekdotia production, 2010, 52 min. Extrait en ligne <http://education.francetv.fr/matiere/epoque-contemporaine/premiere/video/en-route-vers-l-abolition-de-l-esclavage>

¹⁴ « Film historique : film illustrant une période historique donnée ou décrivant des événements ou des personnages historiques particuliers (historical film). Le film historique utilise parfois des personnages historiques imaginaires et trafique souvent les événements. (...) Il peut susciter le culte des grands hommes, faire l'apologie des valeurs nationales, avoir un but pédagogique, être un plaidoyer pour la guerre ou la paix, ou prétendre être une réinterprétation officielle de l'histoire (il se classe alors dans le film de propagande). L'aspect visuel y est très important », in ROY André (2007), *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à internet*, Québec : Éd. Fides, p. 204.

de d'Almeida¹⁵. Par ailleurs, le côté narratif et dramatique replace les événements dans une temporalité qui diffère du mode explicatif du texte historique, qui procède par analyse des traces et des sources.

Pour viser des éléments de connaissance du contexte, des événements, la création d'un intérêt pour les personnages concernés, le film de type fiction historique pourra tout à fait fonctionner¹⁶. On pense à des films comme *La chambre des officiers*¹⁷, de François Dupeyron, qui met en scène des soldats aux « gueules cassées ». Les personnages sont fictifs, mais les lieux et les circonstances sont authentiques : le film est tourné dans la partie historique du Val de Grâce qui sert d'hôpital militaire pour ces blessés lors de la Première Guerre mondiale. Même si l'intrigue est une fiction, des destins similaires ont bel et bien existé. La fiction permet d'incarner un type de victimes de la guerre, les gueules cassées, et de montrer leur vécu, tant sur le plan familial que dans leur insertion sociale. C'est dire qu'un film de fiction peut transmettre des éléments à propos de référents ayant existé. Cela peut sembler paradoxal, mais c'est compréhensible si l'on considère les personnages et leurs destins comme des types de comportement ayant eu lieu (sans que ce soit les personnages historiques qui soient représentés).

Plus le film sera présenté en perspective subjective, plus l'effet d'identification sera fort, et plus les aspects émotionnels risqueront de toucher le spectateur. Le film *Le fils de Saul*, de László Nemes, qui met en scène un membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau, est tourné du point de vue du protagoniste et en temps presque réel. Critiqué, notamment par l'*Humanité*, pour son aspect immersif, ce film ne remplace pas les témoignages ou l'analyse historique, mais il aide à comprendre le vécu de certaines situations, en apparence presque inimaginables et dont il ne

reste que très peu de traces iconographiques. Ces films permettent de créer un intérêt des spectateurs pour la période donnée ou pour les événements en question. L'aspect phatique potentiellement empathique de ces films s'avère très utile pour amorcer un travail sur l'époque concernée. Le film ne se suffit pas à lui-même, mais il initie des questionnements : comment retracer l'histoire de ces événements ? Quels sont les traces et les témoignages qui ont servi à réaliser le film ?

Les types de signes dans les films

On retrouve dans les films, qu'ils soient des fictions ou des documentaires, les trois différents types de signes décrits par C.S. Peirce : symboles, index et iconiques. Les signes symboles ont la spécificité de ne pouvoir être lus que si l'on connaît le code qui permet de les déchiffrer : les chiffres, les alphabets et tout autre ensemble de signes dont on doit apprendre la signification en acquérant le code en question, comme le code de la route, les symboles mathématiques, les acronymes, etc. Dans le film, il s'agit des signes liés au langage : texte, commentaires, voix off, mais aussi des symboles qui apparaissent dans des images lorsqu'ils sont photographiés ou filmés. La compréhension des symboles liés à une culture ou à une période historique demande une connaissance préalable, que ce soit pour des films documentaires ou pour des fictions. Par exemple, dans le film *Le dictateur* de Chaplin (1940), le symbole représentant la dictature fictive (les deux croix dans un ovale) ne prend tout son sens que si on l'associe avec les symboles utilisés à l'époque du film par le régime nazi, la croix gammée. C'est ainsi que les interprétants dépendent des connaissances préalables de chacun. Ceci va dans les deux sens, car les films et toutes les œuvres de fiction peuvent aussi devenir à leur tour des référents qui seront désignés par des signifiants et ne seront réellement compris que si l'on connaît la référence en question.

L'iconique, un gage d'authenticité ?

Les signes iconiques les plus simples à reconnaître sont ceux dont le signifiant, l'aspect matériel, ressemble à ce qui est désigné (le référent) : images

¹⁵ D'ALMEIDA Fabrice et ROWLEY Anthony, *Et si on refaisait l'histoire ?*, Paris : Odile Jacob, 2011.

¹⁶ À propos de l'usage de films de fiction pour l'apprentissage de l'histoire, voir par exemple l'ouvrage de VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres, docufictions et fictions du réel*, Paris & Bruxelles : INA & De Boeck, 2008.

¹⁷ DUPEYRON François, *La chambre des officiers*, 2001, 135 min, adapté d'un roman de Marc Dugain.

réalistes, photographies, onomatopées, etc. Mais même un signe iconique ne ressemble jamais *entièrement* à son référent, toute ressemblance n'est que partielle. On ne montre le référent que sous un certain aspect, à un moment donné. De multiples autres facettes n'apparaissent pas. Le signe iconique même s'il ressemble fortement à ce qu'il veut désigner n'est qu'un point de vue donné, dans une perspective partielle. Cette « partialité » peut devenir mensongère lorsque, par exemple, le cadrage transmet une information clairement opposée à la situation lors de la prise de vue.

Dans un documentaire historique, les images iconiques peuvent être utilisées de diverses manières : des films d'époque, des archives audiovisuelles, des photographies. Elles sont parfois intégrées avec le son original ou avec un commentaire contemporain. Mais l'iconicité d'une image n'est pas un gage d'authenticité. Une image peut ressembler au référent, sans pour autant être un original. De nombreux documentaires, peu scrupuleux d'authenticité, montrent des représentations qui ressemblent au référent, mais n'ont en réalité aucun rapport avec lui. C'est en ce sens qu'il faut distinguer l'image-trace (le signe index) de l'image iconique. Une photographie ou un film iconique peut être index ou non, selon que la prise de vue a réellement été effectuée à partir du référent historique. Il est facile de confondre un film de fiction (notamment lorsqu'il est ancien) avec un film d'archives. Cette confusion s'est d'ailleurs produite dans certains documentaires réalisés un peu trop rapidement, où les réalisateurs croyaient avoir trouvé des images d'archives alors qu'il s'agissait de films de fiction, d'images reconstituées ou encore de films de propagande. L'image iconique est ainsi potentiellement trompeuse, surtout lorsqu'on l'utilise comme « preuve » d'un événement.

Le film *Opération lune. Dark Side of the Moon*¹⁸ est un bon exemple des manipulations possibles

¹⁸ KAREL William, *Opération lune. Dark Side of the Moon*, Naïve Vision, 2002, 52 min, diffusé le 1.04.2004 sur Arte, en ligne sur : http://www.dailymotion.com/video/x14d0fw_operation-lune_news
Débat au CERISME avec W. Karel autour de son film *Opération lune* (2004) : <http://www.canal-u.tv/video/cerimes/>

de ce type d'image, en apparence documentaires. Le réalisateur William Karel constitue un film documentaire à partir de morceaux d'interviews de différentes personnalités historiques. Le montage de ces images donne l'impression que ces personnes s'entretiennent dans *la même* pièce et discutent ensemble. Il s'agit en réalité d'interviews réalisées à d'autres moments et sur d'autres sujets. Les personnes filmées ne se sont jamais rencontrées. Comment l'impression d'unité est-elle donnée à ce patchwork d'images ? Le réalisateur utilise une actrice pour faire le lien entre les différentes interviews. Celle-ci est censée être une secrétaire qui aurait assisté aux événements. Son discours fictif fait le lien entre les différentes interviews. L'illusion produite par le montage permet de créer une histoire inventée de toutes pièces : Stanley Kubrick aurait tourné les images des premiers pas sur la lune. Le paradoxe est que toutes les images utilisées sont iconiques (les films des interviews, les images documentaires, les faux témoignages de la fausse secrétaire). En effet, elles ressemblent à quelque chose que le spectateur peut comprendre et reconnaître (le référent semble réel). Les illusions produites volontairement par le montage existent quasiment depuis les premiers films (on trouve le procédé chez Méliès pour produire des effets spéciaux : disparitions ou apparitions). Mais ici, ce n'est pas un effet de fantastique qui est recherché, mais un effet de *réel*, tout comme le décrit Lev Kouletchov :

*« J'ai réalisé cette expérience avec mes élèves. Je tournais la scène d'une femme à sa toilette : elle se coiffait, se fardait, mettait ses bas, ses souliers, passait sa robe. Et voilà, je filmais le visage, la tête, la chevelure, les mains, les pieds de femmes différentes, mais je les montais comme s'il s'agissait d'une seule femme. Et grâce au montage, j'arrivais à créer une femme qui n'existait pas dans la réalité mais au cinéma. »*¹⁹

debat_avec_william_karel_autour_de_son_film_operation_lune.9121

¹⁹ KOULETCHOV Lev, in SCHNITZER Luda & Jean et MARTIN Marcel, *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Paris : Les éditeurs français réunis, 1966, p. 23-24.

Cité par : PINEL Vincent, *Le montage, l'espace et le temps du film...*, p. 23-24.

Toutes les images de Karel sont iconiques, mais il mélange des images documentaires avec des images de fiction. Ces dernières ne sont pas identifiables en tant que telles et donnent l'illusion d'être issues de la même situation de communication. Les interviewés semblent ainsi parler du *même* référent, ce qui n'est pas le cas. Le fait de mêler des images d'archives, où témoignent des personnages historiques, avec des images de fiction (interview de la fausse secrétaire) accrédite ces dernières, les faisant passer pour authentiques. Cet exemple de reconstitution d'un sens fictif à partir d'images iconiques montre comme il est facile de produire des interprétants sans rapport avec les référents réels. Utiliser des images documentaires n'est pas suffisant pour garantir l'authenticité du propos. Il est très facile de procéder à des montages d'images. Or, le sens global d'un film est constitué à partir de la totalité de ses éléments, mais aussi à partir des connaissances *préalables* des spectateurs. Si ces derniers avaient eu connaissance des films précédents de W. Karel, ils auraient pu reconnaître les extraits réutilisés et découvrir le stratagème de réutilisation des images.

Montrer ce genre de film rend les élèves attentifs au fait que le montage d'un film (et *a fortiori* d'un documentaire) est un élément central pour la qualité de « *son rapport au référent* », et que sans connaissances préalables du sujet, il est parfois très difficile de déceler ces manipulations.

En utilisant la théorie du signe et des fonctions du message de R. Jakobson, on peut formuler plusieurs questions qui orienteront l'analyse :

Comment sont construites les interviews ? Cette question porte sur la manière dont sont agencés les signifiants dans chaque scène (signes), mais aussi les différentes scènes et plans ainsi que le sens produit par cet agencement. On ne peut pas déceler visuellement qu'il s'agit d'un canular, mais certains indices mettent la puce à l'oreille d'un spectateur attentif : en observant bien les plans, on s'aperçoit qu'on ne voit jamais dans le même plan celui qui pose les questions et les interviewés. On ne voit jamais non plus les interviewés ensemble (car, dans la réalité, ils ne se trouvent ni dans le même lieu ni au même moment). Par ailleurs, tous les plans sont très courts, ce qui peut aussi être un indice de montage manipulatoire.

D'autres questions peuvent être posées aux élèves, afin qu'ils se rendent compte de la difficulté à y répondre précisément si l'on ne se base que sur le film :

- Dans quelles conditions les interviews ont-elles été réalisées (date, lieu, intervieweur) ?
- Les différents interlocuteurs se trouvent-ils bien au même endroit ? Parlent-ils réellement ensemble ?
- Qui pose les questions ?
- Peut-on vérifier si les interviewés répondent bien aux questions qu'entend le spectateur ?

On découvre alors que, sans connaissance des conditions réelles de l'échange communicationnel qui a eu lieu (les conditions pragmatiques de production des signes), il est quasiment impossible de savoir si le sens global produit par le film est « authentique » (correspond réellement à ce que les témoins et les interviewés veulent exprimer).

Grâce au *making off* de W. Karel et à ses explications, on comprend que les différents témoins ne parlent pas du même référent (Kubrick), mais de sujets totalement différents. Le principe est quasiment le même que celui de la « femme reconstituée » de Kouletchov : à partir d'éléments de films réels (interviews et extraits d'archives), on produit l'illusion d'un référent réel, alors que ce dernier n'est qu'une fiction. Comme le spectateur n'a pas accès directement au référent réel (puisqu'il s'agit de faits situés dans le passé), il ne peut que difficilement vérifier l'existence de ce référent. La seule possibilité pour lui serait soit de chercher des traces (signes index de ces événements, ce qui est impossible ici, puisque l'affaire est présentée comme « secrète ») soit de recouper ces informations avec d'autres documents et sources.

Les élèves découvrent ainsi que toutes les images iconiques et apparemment documentaires ne sont pas nécessairement des signes *index*, des traces authentiques de l'époque visée. Pour Peirce, les signes dits « index » sont des signes produits matériellement par le contact entre le référent et le signifiant du signe (aspect matériel), comme des traces de pas ou encore des objets témoins d'une époque. Les archéologues, les historiens ou les sciences forensiques sont spécialisés dans l'analyse de ce type de

signes. Dans le domaine du film, il s'agira d'enregistrements sonores d'époque, d'images photographiques ou de films d'archives, et par extension de documents filmés ou photographiés : images de lieux, de textes, d'objets, de personnes, etc.

Il est donc important de distinguer dans les films documentaires ce qui est présenté de façon iconique ressemblante avec les référents du passé et ce qui est à la fois iconique et index (trace authentique). Souvent les documentaires ne font pas clairement ce genre de distinction. De nombreux films documentaires intègrent des images iconiques qui sont des reconstitutions. Selon la qualité du documentaire, le film entretiendra soit la confusion (pour diverses raisons comme accentuer l'aspect émotionnel, le manque de vérification de l'origine des images, le moindre coût, l'absence de sources d'époque, la manipulation, etc.) soit il veillera à distinguer très clairement les différents types d'images. Le plan d'études romand intègre justement dans ses objectifs le travail de la « *Reconnaissance des différences dans le traitement de l'information selon le média et analyse de leur pertinence* », ainsi que « *l'analyse du rapport entre l'image et la réalité* ».

Mais la comparaison entre les sources n'est pas toujours suffisante pour déceler les problèmes de manipulation de l'information. On peut se trouver face à d'autres sources qui sont elles-mêmes aussi manipulatoires. Pour mettre en évidence les multiples façons de donner (ou plutôt de construire) du sens à partir de signes iconiques, on peut prendre comme exemple l'émission de télévision *Histoire parallèle* (diffusée sur Arte de 1992-2001), qui analyse et compare les différentes sources : les versions allemande, française, etc. des actualités cinématographiques de la Seconde Guerre mondiale (dont une bonne partie relève du film de propagande). Les mêmes événements (référents) étant présentés différemment (ou dissimulés) selon le point de vue choisi. Voici comment Marc Ferro en présente les objectifs :

« Une analyse critique de l'Histoire. De l'histoire et de son vécu. On passe les archives en revue, mais en expliquant ce qui s'est passé. On juxtapose les documents, mais en présence de témoins. C'est la mémoire, l'analyse et le vécu. Mémoire, analyse et

*vécu du passé. Et rapport avec le présent, origines de notre temps. »*²⁰

L'intérêt de ce type de production audiovisuelle est la mise en scène du travail de l'historien. Son activité de chercheur transparait : l'analyse des sources, la comparaison avec d'autres éléments (témoignages, textes, documents d'archives).

Les archives filmées : trace ou construction ?

Un film de fiction de Pierre Schoendoerffer (qui a lui-même été cinéaste dans l'armée française lors de la guerre d'Indochine), *L'Honneur d'un capitaine*, interroge ce rapport au film d'archives. Lorsque la veuve du capitaine Caron, accusé de torture durant la guerre d'Algérie, demande à voir les archives militaires où figure son époux, le cinéaste de l'armée qui l'accompagne lors de la projection lui montre deux extraits. Le premier accompagné d'une musique lyrique qui magnifie les scènes : « *c'est moi qui ai tourné ces plans, c'est moi qui ai monté ce film, c'est moi qui ai choisi la musique* », puis des images d'archives de la libération de militaires prisonniers, rachitiques, sans musique et sans pathos. Une mise en abîme du travail du cinéaste, qui même dans le cinéma documentaire reconstruit le passé, l'agence et sélectionne ce qu'il veut ou pas montrer. Un peu plus tard dans ce même film, un cinéaste de l'armée française est appelé à témoigner lors du procès que la veuve du capitaine Caron intente à un historien, qui aurait diffamé son défunt époux. L'avocat de l'historien demande au cinéaste de l'armée pourquoi il n'a pas filmé de scènes de torture. Ce dernier répond qu'on ne l'avait jamais empêché de filmer quoi que ce soit, mais « *qu'il n'aimait pas ça* ». L'avocat accuse alors le cinéaste d'avoir menti par omission. L'image d'archive apparaît ainsi, même si elle est bien une trace du réel, comme étant toujours le fruit d'un choix, d'une sélection subjective. La sémiologie de Peirce

²⁰ FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris : Gallimard, Folio histoire, 1993 [1977], nouvelle édition, p. 134, propos issus d'un entretien de 1992 avec Vivi Perraki.

nous rappelle aussi dans ce sens que tout *signe*, même iconique, n'est jamais qu'une vision partielle du référent qu'il désigne, toujours situé à un moment donné, sous un angle défini, à travers un regard particulier. Le signe ne remplace jamais le référent lui-même, il n'est qu'une façon de parler du référent, d'en montrer certains aspects sans être complet ni définitif. Si les signes nous sont nécessaires pour communiquer du sens à autrui, ils sont toujours limités par rapport à ce qu'ils désignent, mais aussi dans leur capacité à être compris. Ils ne sont compris qu'à travers le prisme de ceux qui les perçoivent, leurs croyances, leurs connaissances, leur vision du monde. Cependant, percevoir les limites de tout signe ne signifie pas renoncer à la recherche de vérités historiques. Même si le film d'archives est lui aussi une construction, une production signifiante (et n'est pas le référent lui-même), ceci ne le disqualifie pas nécessairement pour contribuer à la pensée historique comme le précise Marc Ferro :

*« En effet, la preuve qu'elle soit matérielle, intellectuelle ou scientifique a toujours à voir, elle aussi, avec la vérité, même relative, [...]. Ainsi nous ne pouvons qu'éliminer de notre démonstration les messages truqués et considérer que le film d'archives, lorsqu'il est fabriqué et utilisé avec les précautions (vérifications) nécessaires et avec sincérité, peut servir la vérité au même titre que le discours historique ou journalistique. »*²¹

Le statut même du film documentaire, en tant que source historique, n'est pas unanime. Tout dépend de la perspective que l'on porte sur le travail du documentariste. Diverses écoles pensent et ont pensé le rôle du documentaire. Roy le présente comme un reflet de la réalité, mais qui propose un sens, une perspective sur cette réalité (tout comme le fait le journaliste lorsqu'il propose un angle pour traiter l'information) : « *Documentaire: film qui a le caractère d'un document (documentary). Le documentaire est essentiellement un film de non-fiction. Il a pour but*

²¹ JOLY Martine, *L'image et son interprétation*, Paris : Nathan, ch. 3 : Du croire, entre documentaire et fiction, 2002.

de rendre présente la seule réalité. On traite principalement dans un documentaire des événements, des gens et de leurs activités, en tentant de donner directement un sens, une perspective ou un but à la réalité observée. » (Roy, p. 136).

Le théoricien anglais John Grierson y voit un lien avec la *création*, le documentaire n'est pas en ce sens un simple « reportage » : « *Documentaire, ou film documentaire, film qui a le caractère d'un document, qui s'appuie sur des documents. [...] en définissant comme documentaire une bande dans laquelle on décèle un "traitement créatif de l'actualité"* » (John Grierson). Généralement, ce terme désigne toute œuvre cinématographique ne relevant pas de la fiction, qui s'attache « à *décrire ou à restituer* » le réel²².

Mais que veut dire « *restituer le réel* » ? Qu'est-ce qui est considéré comme « *réel* » ? On touche ici à des questions philosophiques. Les perspectives subjectives des acteurs font-elles partie du réel ? Les frontières entre imaginaire et réalité ne sont pas si claires, comme le montre le cinéma-vérité de Jean Rouch, qui réintroduit la subjectivité dans le documentaire en la mettant en scène :

*« Il s'aperçoit très vite du caractère artificiel du documentaire traditionnel. Le commentaire illustratif du réalisateur sur les images filmées ne le satisfait pas. Dans Jaguar, il confie à un participant le soin de narrer le film : ce dernier y introduit sa subjectivité. La vérité documentaire se résume pour Rouch à l'authenticité du projet. Développer l'imaginaire des sujets lui semble une étape importante de ce processus. »*²³

Ephraïm Katz, dans son encyclopédie du cinéma, met en avant différentes visions possibles du

²² PASSEK Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris : Larousse, vol. 1 (A-K), 1995, p. 635 ; article « documentaire », p. 635-647.

²³ PASSEK Jean-Loup, Article « documentaire », 1995, p. 643 ; « *Cinéma direct, ensemble de documentaires tournés aux États-Unis durant les années 60 (...) l'expression se substitue rapidement à celle de cinéma-vérité. Le cinéma direct privilégie l'authenticité par une approche directe, sans fard, de la réalité qui révèle la psychologie et l'attitude profonde des gens. Ses moyens sont le son synchrone et une caméra légère qui permettent d'enregistrer d'une manière improvisée la réalité.* » (Roy, 2007, p. 80).

documentaire, qui seraient soit d'opérer une critique sociale, avec un objectif éthique, soit de proposer une forme de journalisme artistique :

« *Documentary*. [...] *a documentary is a factual film depicting actual events and real people. (...) many theoreticians feel that a true documentary must communicate social ideas and values and aim to bring about a change for the better in social and economic conditions. Others see it as a form of artistic journalism that may cover a broad range of factual subjects, including social, scientific, educational, and instructional as well as recreational.* »²⁴

Les documentaires historiques

La plupart des documentaires historiques sont plutôt des « *docudrama* » au sens anglo-saxon (« *documentary drama* »). Le sens de « *drama* » exprime plutôt le fait que l'on met en scène des événements bien réels, mais dont on n'a pas forcément d'images ou de traces audiovisuelles. L'autre sens qu'apporte le terme « *drama* » est la mise en récit des événements et leur incarnation à travers le parcours d'individus. En d'autres termes, on raconte l'histoire à travers des récits personnalisés, la mise en scène d'acteurs et de témoins des événements.

Dans le film déjà cité, *Vers la seconde abolition de l'esclavage dans les colonies françaises*²⁵, le réalisateur, n'ayant aucune image audiovisuelle d'époque, compose un récit visuel à partir d'images d'archives : dessins, peintures, gravures. Pour rendre le film plus vivant, certaines scènes sont jouées par des acteurs. Des lettres d'époque, des textes sont lus en voix off ou interprétés par les acteurs dans des scénettes. Des entretiens avec des historiens permettent d'intégrer des images contemporaines.

Les chercheurs sont filmés dans des lieux qui symbolisent le rapport au passé (bibliothèques, archives, monuments historiques). On ignore cependant quels sont ces lieux et quels types d'archives s'y trouvent. Les décors, assez somptueux, fonctionnent en fait plutôt comme indices de légitimation du propos des historiens. Ces lieux ont donc davantage une fonction symbolique qu'une fonction iconique.

Ce type de film qui mêle des sources documentaires très diverses est un moyen intéressant de travailler l'objectif SHS 32 du PER : « *Analyser l'organisation collective des sociétés humaines d'ici et d'ailleurs à travers le temps [...] en associant de manière critique une pluralité de sources documentaires* ». Cependant, la composition et le choix des sources sont le fait du réalisateur du film. Les élèves n'ont donc pas à rechercher ou à associer eux-mêmes les différentes sources. C'est pourquoi il est parfois plus intéressant de travailler sur des documents moins parfaits et moins bien réalisés du point de vue de la science historique. Rien de tel pour exercer l'esprit critique que de travailler sur des documentaires problématiques²⁶ voire des canulars comme *Opération lune*.

Lorsqu'il n'y a pas d'images, aucune archive à montrer, que peut faire le cinéaste ?

« *Le cinéma documentaire qui s'intéresse aux lieux de mémoire a toujours à faire avec l'archive. Soit pour se l'approprier (quitte à la remettre en scène), soit pour la délaissier au profit d'images plus récentes. Ainsi aborde-t-il le passé de l'une ou l'autre manière tantôt en scénarisant des documents légués : films d'amateurs dans Parmi les hommes de Peter Forgacs, ou archives plus officielles [...] tantôt en fabriquant*

²⁴ KATZ Ephraïm, *The Film Encyclopedia*, 6^e édition révisée par Nolen R. D., New York : Harper Collins Publ., 2008, p. 394-95.

²⁵ ROTEN Didier, *Vers la seconde abolition de l'esclavage dans les colonies françaises 1802-1848*, Paris : L'Harmattan et Anekdotia production, 2010, 52 min. Extrait en ligne <http://education.francetv.fr/matiere/epoque-contemporaine/premiere/video/en-route-vers-l-abolition-de-l-esclavage>

²⁶ La série *Apocalypse, La Seconde Guerre mondiale*, d'Isabelle CLARKE et Daniel COSTELLE (2009), a été beaucoup critiquée par les historiens pour son usage problématique et sensationnaliste des images d'archives : colorisation, ajout de son, etc., mais aussi pour l'aplanissement des sources visuelles, toutes mises sur le même plan, voir par exemple les critiques de HAVER Gianni et HEIMBERG Christian, « Quelques remarques critiques à propos du documentaire *Apocalypse* », *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 108, juillet 2010, p. 65-72. En ligne : http://www.auschwitz.be/images/_bulletin_trimestriel/108-haver-heimberg.pdf

des images inédites [...].» François Caillat, Laure Delessale, Jean Lassave, Nicolas Stern²⁷

Le cinéaste devient en quelque sorte un *producteur* de mémoire : il rattache un sens perdu à un lieu et ravive l'oublié. Le film devient non pas une source historique, mais il rattache le référent (le moment historique) à un autre référent. Il associe le présent et le passé, dans le lien entre l'image (d'aujourd'hui) et le discours sur le passé :

« Ici, le réalisateur, évoquant la mort de trois soldats en 1940, mêle aux archives de la guerre des lieux d'aujourd'hui : des lieux sans mémoire parce que le temps n'y a laissé aucune trace visible, des lieux sans images parce que rien n'y fut jamais filmé, des lieux devenus quasiment vides. Pour évoquer son père mort en Moselle le 18 juin 1940, Pierre Beuchot montre juste la bordure herbagée d'un canal, là où [l']on sait que se déroula la bataille. Il fabrique la mémoire de ce lieu. Il filme le vide pour y exprimer le plein qui s'y déroula autrefois. » François Caillat, Laure Delessale, Jean Lassave, Nicolas Stern²⁸

Dans un genre hybride, mêlant aux reconstitutions des images d'archives, on trouve le documentaire *Hiroshima*²⁹ dans la série « BBC History of World War II ». Le film débute en première partie par la reconstitution historique des préparatifs de l'armée américaine pour élaborer la bombe atomique. On suit ensuite les pilotes qui se préparent au décollage. Cette première partie est entrecoupée d'extraits d'interviews du pilote qui a effectué le largage de la première bombe. Cette partie ressemble à un film d'action hollywoodien, entrecoupé de quelques photos d'archives des militaires de l'époque, qui posent fièrement autour de la bombe. L'atmosphère est enthousiasmante. Une musique entraînante nous présente ces hommes

comme des héros qui mettront fin à la guerre par leur action héroïque.

La partie centrale du film montre la ville d'Hiroshima le matin même du largage de la bombe, en présentant divers types d'occupations des habitants. Le pilote raconte aussi ses préparatifs pour le largage. Cette partie est entrecoupée de témoignages de survivants japonais qui racontent en *voix over* le début de leur matinée. Puis survient le moment du largage de la bombe, tourné toujours dans le style du film de guerre. Après la séquence très spectaculaire du largage et de l'explosion de la bombe (reconstituée avec une séquence d'animation), le film change complètement de ton. Des images d'archives des dégâts de la bombe sont montrées (cadavres et destruction massive de la ville). Les commentaires en *voix over* des survivants racontent alors ce qu'ils ont vécu durant cette terrible journée. On sort ici du film hollywoodien pour entrer dans des images documentaires très violentes. Ces images restent entrecoupées d'interviews du pilote, qui lui continue sur le même ton enthousiaste. La discordance entre les images des effets de la bombe et le discours du pilote, pourtant interviewé des années après le largage, devient presque insupportable. En effet, il se félicite de l'excellent travail accompli, d'avoir parfaitement suivi les ordres et rempli sa mission. Il insiste sur sa satisfaction à l'époque de savoir que la bombe avait bien explosé, ce dont il doutait au début de l'opération. Mais il semble que les journalistes l'interviewant le confrontent à des images des dégâts de la bombe. À ce moment, l'interview s'envenime et le pilote se met en colère. Il est confronté au caractère choquant de ses propos. Après quelques tentatives de justification, il refuse de répondre et de poursuivre l'interview. La troisième partie est centrée sur ce qui suit l'explosion de la bombe et sur les survivants. À ce moment, on a totalement changé de type de film. La construction du documentaire met en avant dans un premier temps la version américaine de l'époque, en reprenant les codes du film d'action. Cela permet aussi de montrer en quoi les films d'action peuvent s'apparenter à de la propagande. La seconde partie du film mélange deux types de film : fiction et documentaire, et la troisième est presque exclusivement documentaire, basée sur les interviews des survivants japonais.

²⁷ BEUCHOT Pierre, BOBER Robert, CAILLAT François, etc. al., *Filmer le passé dans le cinéma documentaire...*, p. 16-17.

²⁸ BEUCHOT Pierre, BOBER Robert, CAILLAT François, etc. al., *Filmer le passé dans le cinéma documentaire...*, p. 17.

²⁹ WILMSHURT Paul, *Hiroshima*, Londres, BBC, 89 min, 2005, présenté ainsi par l'éditeur : « *A dramatized documentary exploring the humanity and the horror of the first atomic attack.* », online : http://www.dailymotion.com/video/x1k8my_bbc-history-of-world-war-ii-hiroshima_people

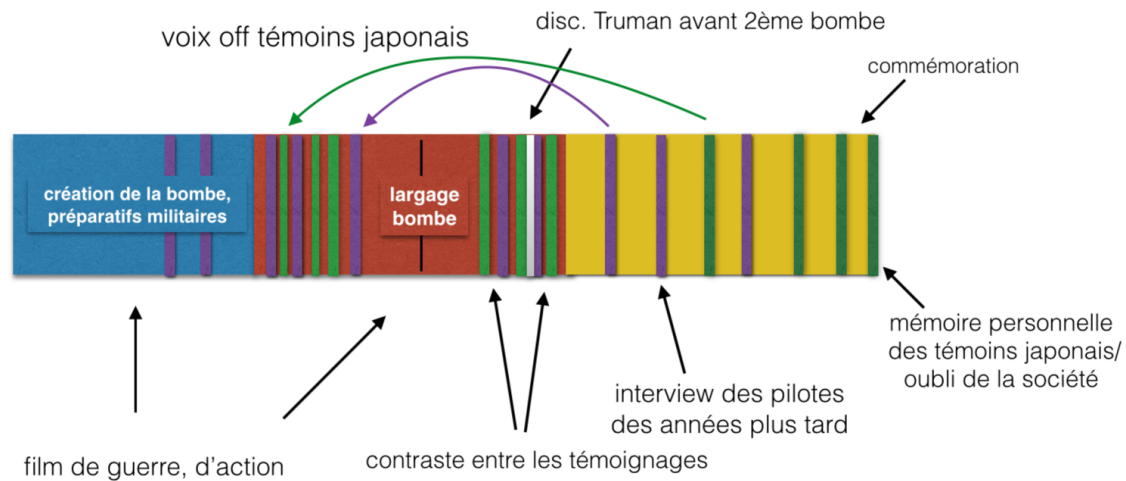


Illustration 3 : Découpage du documentaire historique *Hiroshima*.

On passe donc du point de vue d'un militaire, patriote, obéissant aux ordres, à celui des victimes de guerre. Ces deux récits ne peuvent pas concorder, car ils montrent deux perspectives radicalement différentes sur un événement. Le réalisateur choisit de donner une forme distincte à chaque récit, sans effectuer de synthèse qui unifierait ou analyserait les points de vue. Débuter par le style du film d'action hollywoodien n'est certainement pas un hasard, car cela permet de comprendre comment d'une certaine façon on peut être idéologisé et instrumentalisé. On se laisse facilement prendre par le récit exaltant. Cela permet aussi d'entrer dans la perspective du pilote, de comprendre sa vision de l'époque et ses motivations, tout comme sa cécité sur les aspects humains de l'événement. Ce processus est quasiment identique à celui utilisé par Chris Marker dans *Le Fond de l'air est rouge* (1977), lorsque les plans filmés dans un bombardier larguant du napalm sur Can Tho (au Sud-Vietnam) alternent avec les plans montrant des victimes de la guerre. Le discours enthousiaste du pilote en devient d'autant plus glaçant.

Le film débute ainsi par une perspective unilatérale, celle des Américains. Peu à peu cette vision unique se fissure par l'introduction des voix des civils japonais, puis par les interviews qui racontent l'horreur vécue par les victimes. Au cours du film, la vision des événements se complexifie. Le spectateur découvre ainsi différents points de vue, irréconciliables.

Travailler ce type de film permet notamment de mettre en œuvre l'objectif du plan d'études romand

« *confronter les témoignages concernant un même événement* ». On pourrait d'une certaine façon parler de *polyphonie*, au sens de Bakhtine, car les multiples voix des protagonistes sont en quelque sorte autonomes. Même si elles parlent du même référent (la destruction d'Hiroshima par la bombe atomique), elles ne sont pas médiatisées par un commentaire extérieur ou par un narrateur qui unifierait ces différents points de vue dans un même récit. En ce sens, au sein du même film sont proposés plusieurs interprétants du même événement.

Comparé à d'autres sources, notamment textuelles, ce documentaire contribue également au travail de l'objectif « *identification des différences entre le récit d'un témoin et un texte d'histoire savante* ». Le travail sur la mémoire peut aussi être abordé en comparant le film à d'autres types de témoignages, par exemple avec des récits mis en image, notamment dans les mangas. Certains survivants racontent et dessinent leurs souvenirs de cet événement. C'est le cas par exemple de la suite de mangas *Gen d'Hiroshima*³⁰. Le dessinateur et scénariste, Keiji Nakazawa a 8 ans lors des événements, mais il ne publie le premier volume qu'en 1973. Les images réalisées par le *mangaka* sont très différentes de celles montrées par les films d'archives, car il dessine le chaos de l'immédiat après-largage de la bombe :

³⁰ NAKAZAWA Keiji, *Gen d'Hiroshima*, trad. littérale « Gen aux pieds nus », série de Mangas en 10 volumes, 1973-1985, en traduction française : Vertige graphic, 1983-2007.

les agonisants, les familles éparpillées, la violence entre les survivants, etc. Les dessins sont beaucoup plus violents et expressifs que nombre d'images tournées *après* le cataclysme. Des sources plus contemporaines relatant la manière dont les populations ont vécu à différentes époques le souvenir d'un événement enrichissent le regard de l'historien, lui donnant un aperçu de la manière dont se construit la mémoire d'un événement.

L'histoire réinterprétée

Sur la transformation de la perception des archives

Avec le temps qui passe, les films d'archives et les documentaires changent de statut pour ceux qui les visionnent. Plus on s'éloigne de la période de réalisation du film, plus le regard du spectateur s'éloigne de celui du réalisateur. En d'autres termes, les interprétants changent, car la situation de communication n'est plus la même qu'au moment de production du film :

« Quand on parle de représentation du passé, on pense immédiatement à celle qu'on a aujourd'hui du passé en général (ou du passé de la guerre, ou du passé d'il y a trente ans). On oublie, par un effet presque psychologique, que toutes les périodes et générations qui nous précèdent ont eu successivement des représentations différentes. »
Henry Rousso in Beuchot (2003)

Certains documentaristes voient ainsi dans les images d'archives, lorsqu'elles perdent une partie de leur caractère référentiel, des sources d'inspiration pour l'imaginaire, comme l'explique Edgardo Cozarinsky : *« Je pense que les images d'archives, avec le temps, deviennent chargées de fiction ; de même que la fiction, avec le temps, devient documentaire. »*³¹ Au sens où les fictions, elles aussi, témoignent de leur époque par leur esthétique et leur narration. Les archives deviennent fiction lorsque le lien avec leur référent et leur sens se

perdent, un peu à la manière des vieilles photographies de marchés aux puces dont on ne sait plus qui elles représentent ni quel était leur sens pour ceux qui les ont réalisées. Pierre Beuchot revendique même cette confusion volontaire entre réel et imaginaire :

« Pour moi, les images d'archives – sauf quand elles sont anesthésiées par un commentaire inopportun – sont toujours des sources de rêverie (pour employer un terme qui est peut-être malvenu par rapport à la guerre). Elles sont source d'imaginaire. Les lettres le sont aussi [...] car ces lettres, elles aussi, étaient pour moi des sources romanesques. Mon intention [...] était de faire se rencontrer un imaginaire d'images et un imaginaire d'écrits : Pour en fabriquer un troisième : un imaginaire de film. Le film est probablement inclassable. Ce n'est pas un véritable documentaire, au sens où le but [...] aboutit à ce comble de la fiction : faire revivre les morts. » (Beuchot, 2003, p. 59-60).

Conclusion

Le film dans ses diverses formes, tant documentaire que de fiction, s'avère un outil d'apprentissage très riche. En effet, autant les documentaires que les films simplement situés dans une période historique peuvent servir à exercer l'esprit d'analyse des élèves. La sémiologie de Peirce est un outil méthodologique intéressant pour varier les approches du film et distinguer au sein d'une même réalisation des types de signes différents (iconiques, symboliques ou traces). Le fait de travailler sur le film comme un médium qui permet de construire et reconstruire des représentations incite les élèves à s'intéresser à la composition filmique et à ses modes spécifiques de production de sens : par le commentaire, la voix over, l'assemblage des scènes, le montage, etc. Ceci dans le but de ne pas simplement considérer les films historiques comme des reflets du passé, mais, dans une perspective pragmatique (au sens de Peirce), comme des représentations *construites*, à savoir des messages situés historiquement dans des contextes de communication qui peuvent varier.

³¹ BEUCHOT Pierre BOBER Robert, CAILLAT François, etc. al., *Filmer le passé dans le cinéma documentaire...*, p. 67.

L'auteur

Florence Quinche, docteur en philosophie (Paris 3, Sorbonne Nouvelle), est professeur d'éducation aux médias à la HEP-VD. Elle a publié une soixantaine d'articles sur l'éducation aux médias et l'éthique. Elle est l'auteur de *La Délibération éthique*, Paris: Kimé, 2005. Avec Antonio Rodriguez, elle a dirigé la publication de *Quelle éthique pour la littérature?*, Labor et Fides, 2007.

Ouvrages cités:

ROY André, *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à internet*, Québec: Éd. Fides, 2007, définitions de docudrame (docufiction), p. 136, et documentaire, p. 136-137.

D'ALMEIDA Fabrice et ROWLEY Anthony, *Et si on refaisait l'histoire?*, Paris: Odile Jacob, 2011.

BEUCHOT Pierre, BOBER Robert, CAILLAT François, etc. al., *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, Paris: L'Harmattan, 2003, p. 9.

FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris: Gallimard, Folio histoire, 1993, nouvelle édition, 1977.

FREGE GOTTLOB L., « Über Sinn und Bedeutung », *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 1892.

HAYER Gianni et HEIMBERG Christian, « Quelques remarques critiques à propos du documentaire Apocalypse », *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 108, juillet 2010, p. 65-72. En ligne: http://www.auschwitz.be/images/_bulletin_trimestriel/108-haver-heimberg.pdf -

JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique » in *Essais de linguistique générale*, Paris: Éditions de Minuit, 1963, T. 1.

KATZ Ephraïm, *The Film Encyclopedia*, 6^e édition révisée par Nolen R. D., New York: Harper Collins Publ., 2008.

JOLY Martine, *L'image et son interprétation*, Paris: Nathan cinéma, 2002.

JOLY Martine, *L'image et les signes, Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris: Armand Colin, 2^e éd. 2011 [1994].

METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris: Klincksieck, collection « Esthétique », 1964-1968.

NAKAZAWA Keiji, *Gen d'Hiroshima*, trad. littérale « Gen aux pieds nus », série de mangas en 10 volumes, 1973-1985, en traduction française: Vertice graphic, 1983-2007.

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris: Klincksieck, 2009.

PASSEK Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris: Larousse, vol. 1, 1995.

De PASTRE-ROBERT Béatrice, DUBOST Monique et MASSIT-FOLLEAT Françoise (éds), *Cinéma pédagogique et scientifique. À la découverte des archives*, Lyon: ENS éditions, 2004.

PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Georges Deledalle, Paris: Seuil, 1978.

PINEL Vincent, *Le montage, l'espace et le temps du film*, Paris: CNDP, coll. « Les petits cahiers », 2001.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, 5^e étude, « L'identité personnelle et l'identité narrative », Paris, Seuil, coll. « Point », 1996 [1990].

Films mentionnés:

CLARKE Isabelle, COSTELLE Daniel, *Apocalypse, La Seconde Guerre mondiale*, 2009.

CHAPLIN Charlie, *Le dictateur*, 1940.

DUPEYRON François, *La chambre des officiers*, 2001.

KAREL William, *Opération lune. Dark Side of the Moon*, Naïve Vision, 2002, 52 min, diffusé le 1.04.2004 sur Arte, en ligne sur: http://www.dailymotion.com/video/x14d0fw_operation-lune_news

Débat au CERISME avec W. Karel autour de son film *Opération lune* (2004): http://www.canalu.tv/video/cerimes/debat_avec_william_karel_autour_de_son_film_operation_lune.9121

MOLINARO Édouard, *Le Souper*, 1992.

MARKER Chris, *Lettres de Sibérie*, 1957.

MARKER Chris, *Le fond de l'air est rouge*, 1977.

NEMES László, *Le fils de Saul*, 2015.

SCHOENDOERFFER Pierre, *L'honneur d'un capitaine*, 1982.

ROHMER Éric, *L'Anglaise et le duc*, 2001.

ROTEN Didier, *Vers la seconde abolition de l'esclavage dans les colonies françaises 1802-1848*, Paris: L'Harmattan et Anekdotia production, 2010, 52 min. Extrait en ligne <http://education.francetv.fr/matiere/epoque-contemporaine/premiere/video/en-route-vers-l-abolition-de-l-esclavage>

WILMSHURT Paul, *Hiroshima*, Londres, BBC, 2005, présenté ainsi par l'éditeur: «A dramatized documentary exploring the humanity and the horror of the first atomic attack.», en ligne: http://www.dailymotion.com/video/xlk8my_bbc-history-of-world-war-ii-hiroshima_people

Bibliographie complémentaire:

ARMENGAUD Françoise, *La pragmatique*, Paris: PUF, 2013.

AUMONT Jacques, *L'image*, Paris: Nathan, 2001 [1990].

BONACORSI Julia, «Pratiquer les images en sciences de l'information et de la communication: semiose, eikones, montage», in *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 3, La vie des signes au sein de la communication: vers une sémiotique communicationnelle, 2013, (en ligne).

CAMET-CAMEF «Exploitation des films en classe», Éducation et développement de la petite enfance, Île du prince Edouard, 44 p. En ligne: <http://camet-camef.ca/images/LexploitationdesfilmsenclasseIPE.pdf>

BRIAND Dominique et PINSON Gérard, *Enseigner l'histoire avec des images, école, collège, lycée*, Paris: Hachette éducation, coll. «Ressources formation», 2008.

DURISCH-GAUTHIER Nicole, HERTIG Philippe et MARCHAND REYMOND Sylvie, *Regards sur le monde,*

apprendre avec et par l'image à l'école, Neuchâtel: Les Éditions Alphil, 2015.

DELAGE Christian et GUIGUENO Vincent, *L'historien et le film*, Paris: Gallimard, 2004.

GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre et analyser les images*, Paris: La Découverte, 2000 [1996].

KAUFMANN Lyonel, «Travailler le film en classe d'histoire», in DURISCH-GAUTHIER Nicole et HERTIG Philippe (éds), *Regards sur le monde: apprendre avec et par l'image à l'école*, 2015, p. 189-204.

Ressources en ligne:

Sur la sémiologie de l'image: <http://www.surimage.info/ecrits/semiologie.html>

Signo, site internet de théories sémiotiques: <http://www.signosemio.com/>

Un blog sur l'enseignement de l'histoire par Lyonel Kaufmann, didacticien à la HEP-VD: <https://lyonelkaufmann.ch/histoire/tag/filmhistoire/>

Compte rendu d'une recherche sur l'efficacité de l'utilisation du film de fiction en histoire:

http://www.cafepedagogique.net/lemensuel/lenseignant/schumaines/histoire/Pages/2011/121_Lachronique.aspx

Résumé

Cet article propose de penser le médium filmique, et plus précisément le documentaire, à partir de la sémiologie de C.S. Peirce. La sémio-pragmatique de Peirce ouvre en effet sur la pluralité des interprétants qui dépendent notamment de la situation de communication. Elle diffère en cela de la sémiotique dans la lignée de de Saussure et du structuralisme. Cette théorie permet d'interroger les images tant dans leur apport au référent que dans leur composition interne: que sont ces images? Quels types de signes? On s'interrogera également sur les usages possibles des films de fiction dans l'enseignement de l'histoire.