

Florence Quinche, Haute école pédagogique Vaud

Intégrer le film dans l'enseignement de l'histoire. Quelques pistes à partir de la sémiologie de Peirce

Abstract

How can we use documentary films to teach history? This article proposes to think the film medium with Peirce's pragmatic semiology. This theory opens on the plurality of interpretants, depending on the situation of communication. The distinction between iconic and index signs helps to distinguish between different types of images: are they historical sources or reconstructions, or even purely fictional representations?

Une version longue de cet article est disponible sur : www.alphil.com.

La plupart des documentaires pédagogiques proposent des assemblages d'extraits de films documentaires d'époque et d'interviews de témoins ou d'historien-nes. La collection du CNDP par exemple met à disposition une série de DVD « Films en classe-Documentaire histoire » destinés aux collèges et lycées. Ces DVD sont accompagnés de livrets intégrant des compléments documentaires (textes, cartes) et d'exercices à réaliser en classe. Les sujets proposés peuvent être très originaux comme, par exemple, *Mémoires tziganes*, *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 les mêmes que celles que l'on pourrait adresser à un texte : des analyses du contenu verbal, des témoignages ou des voix off. Le type d'images proposé et les extraits choisis ne sont pas discutés en tant que tels. Le médium filmique n'est pas analysé, ni pris en compte pour lui-même, c'est-à-dire en tant qu'objet construit. Il est considéré comme un moyen d'accès direct à du contenu historique ou aux perspectives des acteurs, comme un simple « médium ». Dans cet article, nous souhaitons proposer quelques outils pour aborder de manière critique la matière du film en cours d'histoire. De quels éléments se compose un film ? Quels sont les différents types d'images qui le constituent, quel peut être le rôle du montage ?

Apports de la sémiologie dans la compréhension du film comme signe

La sémiologie de Charles Sanders Peirce¹ s'avère particulièrement puissante pour penser cette complexité du film. Le philosophe ne s'intéresse pas uniquement aux signes textuels, mais à tout type de signe : image, son, traces, etc. Peirce distingue trois aspects du signe. L'aspect matériel qu'il nomme « signifiant » : formes, couleurs, sonorités. Le « référent », ou ce qui est désigné par le signe, 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 tout à fait possible de produire des signes qui représentent des êtres présents, passés, mais aussi fictifs, comme des licornes, des elfes ou des Pokémons. Le troisième élément du signe est l'« interprétant » (que de Saussure² 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

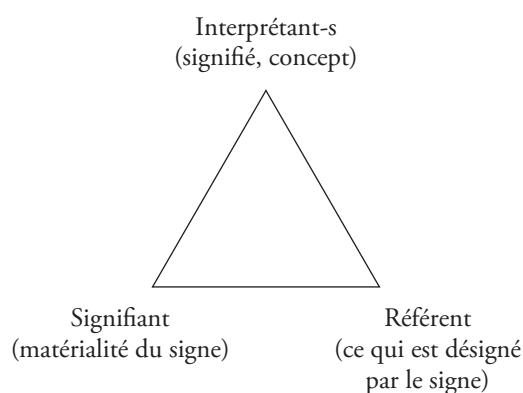


Illustration 1 : Les trois composants du signe selon C. S. Peirce.

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 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), 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 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 peut s'avérer 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 complexe des signifiants ne suit pas une grammaire prédéfinie qui indiquerait un ordre à respecter pour produire du sens. Chaque réalisateur produit sa propre grammaire. 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, par la modalisation des aspects visuels ou par les autres types de signifiants présents, comme le son (commentaires, musique, bruitages). Chris Marker le montre habilement dans un extrait du film *Lettres de Sibérie*³ : changer le commentaire d'une séquence visuelle peut en modifier entièrement le sens. Dans ce court passage, les mêmes images sont présentées trois fois

¹ PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Georges Deledalle, Paris : Seuil, 1978, 263 p.

² SAUSSURE DE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1972, p. 97.

³ MARKER Chris, *Lettres de Sibérie*, Argos films, 1957, 60 min, extrait en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=x0NZZdZPSkw>

de suite. À chaque fois, le commentaire en voix off diffère : très négatif, dithyrambique ou neutre. La perception du référent, cette 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 diverses 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 précédente, que l'objet central du film (le référent) n'est pas réellement de parler de la petite république de Iakoutie, mais de la puissance des voix off et du commentaire, de leur pouvoir de modifier radicalement le sens des images montrées. Un nouvel interprétant global du film apparaît ainsi en cours de visionnement.

La plupart des films documentaires qui traitent de périodes ou d'événements historiques vont combiner des matériaux audiovisuels issus de sources et de formes visuelles différentes : 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. Il n'est cependant 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 de ces images. Sont-elles considérées comme des traces, voire des preuves, des sources, 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 référent ? Le réalisateur/trice veut-il nous montrer une relation de référence directe ? Ou montrer une discordance entre le film et son référent, comme dans la critique des 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. Et parmi les images d'archives, préciser leur provenance et leur contexte idéologique, ainsi que le traitement opéré (recadrages, colorisation, re-sonorisation, etc.). C'est malheureusement rarement le cas⁴, les images d'archives étant souvent utilisées comme un simple matériau d'illustration, destiné 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 accessible.

Les types de signes dans le film. L'iconique, un gage d'authenticité ?

On retrouve dans les films documentaires les 3 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. Par exemple, dans le film *Le dictateur* de Chaplin, le symbole représentant la dictature fictive (les deux croix dans un ovale) ne prend sens que si on l'associe avec les symboles utilisés à l'époque du film par le régime nazi, la croix gammée.

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

⁴ 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.

images réalistes, photographies, onomatopées, etc. Cependant, 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. Une image en deux dimensions ne montre d'ailleurs que partiellement un objet tridimensionnel.

Dans un film d'histoire, 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. L'iconicité n'est cependant pas un gage d'authenticité. L'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. 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 peut s'avérer ainsi trompeuse, surtout lorsqu'on l'utilise comme « preuve » d'un événement.

Le film *Opération lune. Dark Side of the Moon*⁵ est un bon exemple des manipulations possibles de ce type d'images, en apparence documentaires.

⁵ 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/debat_avec_william_karel_autour_de_son_film_operation_lune.9121

Le réalisateur William Karel a constitué un film documentaire à partir de morceaux d'interviews de différentes personnalités historiques. Le montage du film donne l'impression que ces différentes personnes s'entretiennent dans la même pièce et discutent ensemble. Il s'agit en réalité d'interviews réalisés 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 ainsi produite par le montage permet de créer une nouvelle histoire inventée de toutes pièces : Stanley Kubrick aurait tourné le film des premiers pas sur la lune. Le paradoxe est que toutes les images utilisées sont iconiques (les films des interviews, les images documentaires, les témoignages de la fausse secrétaire). En effet, elles ressemblent toutes à quelque chose que le spectateur peut comprendre et reconnaître. Le fait de mêler des archives, où témoignent des personnages historiques, avec des images reconstituées (interview de la fausse secrétaire) accrédite ces dernières, les faisant passer pour authentiques. Ce stratagème de reconstitution d'un sens fictif à partir d'images authentiques nous interroge sur le sens de l'authenticité des documents audiovisuels. Utiliser des images documentaires n'est pas suffisant pour garantir le propos. Il est très facile de procéder à des montages d'images : le sens global d'un film est constitué à partir de la totalité des éléments qui le constituent.

C'est pourquoi rendre attentifs les élèves au montage d'un film historique est un élément central de la lecture d'un film. Comment sont construites les interviews ? Qui pose les questions ? L'interviewé et l'intervieweur sont-ils tous deux présents dans le cadre ? De quand date l'interview ? Quel est le contexte historique de l'entretien ? D'où proviennent les images d'archives, ont-elles été montées, recadrées ?

Toutes les images iconiques ne sont ainsi pas nécessairement des signes « index », des traces authentiques de l'époque relatée. Pour Peirce,

les signes dits « index » sont des signes qui sont produits matériellement par le contact entre le référent et le signifiant du signe (aspect matériel) : traces de pas, objets témoins d'une époque. Certaines professions sont spécialisées dans l'analyse de ces types de signes : archéologues, historiens, sciences forensiques, etc.

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

Il faut donc 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). Mais l'authenticité d'une trace ne signifie jamais complétude ou exhaustivité, car elle n'exclut pas l'existence d'autres traces, d'autres sources et d'autres documents.

De nombreux films documentaires intègrent d'ailleurs des images iconiques qui sont en fait des reconstitutions. Selon la qualité du documentaire, il entretiendra soit la confusion (pour diverses raisons : accentuer l'aspect émotionnel, manque de vérification de l'origine des images, moindre coût, absence de sources d'époque, manipulation, etc.), soit il veillera à distinguer très clairement ces différents types d'images.

L'auteure

Florence Quinche, philosophe, est professeur d'éducation aux médias à la HEP-VD. Elle a travaillé sur l'éthique appliquée (information, médias, santé). Elle a également été assistante à l'UNIL (Département interfacultaire d'éthique), attachée de recherche à Paris 3 Sorbonne Nouvelle (UFR Communication), puis maître de conférences en communication à l'Université de Nancy 2. Ses recherches portent sur l'éducation aux médias et l'éthique des TIC.

florencequinche@yahoo.fr

Conclusion

Le Plan d'études romand indique comme objectifs pédagogiques de travailler 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 »⁶. L'objectif SHS 32 du PER peut également être travaillé en comparant différents documentaires : « 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 »⁷.

Ainsi, même les documentaires problématiques⁸ peuvent constituer des documents intéressants à analyser, précisément du fait de leur imperfection, ils aiguïsent le sens critique.

⁶ https://www.plandetudes.ch/fg_31

⁷ http://www.plandetudes.ch/shs_32

⁸ La série *Apocalypse, La Seconde Guerre mondiale*, d'Isabelle CLARKE et Daniel COSTELLE (2009), a été beaucoup critiquée par les historiens, notamment 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 Charles, « 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

Résumé

Quels rôles le film (documentaire et de fiction) peut-il jouer dans la pédagogie de la discipline historique ? Cet article propose de penser le médium filmique à partir de la théorie du signe de Peirce, car elle ouvre sur la pluralité des interprétants qui dépendent de la situation de communication mise en place, mais également parce que la distinction entre signes iconiques et signes-traces permet d'interroger les images : sont-elles des sources historiques ou des reconstitutions ? Voire même des fictions ?