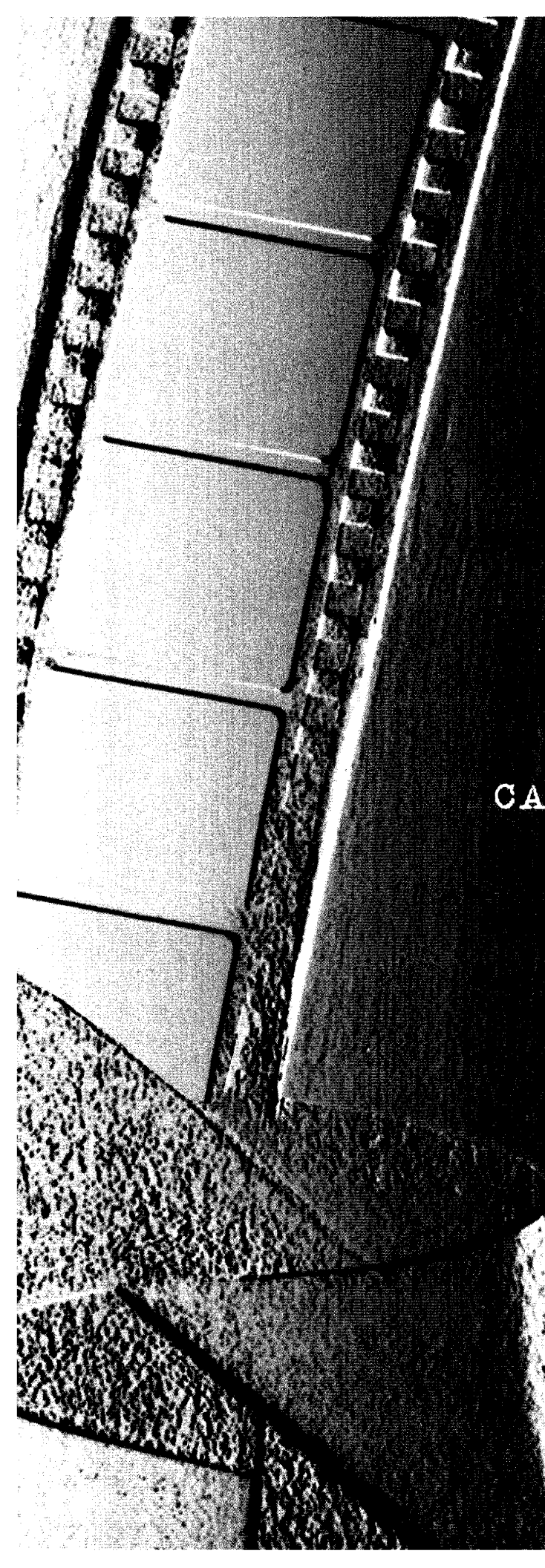




DOUZE SINGES

de
Terry Gilliam

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

Québec 

**CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM**

DOUZE SINGES

de TERRY GILLIAM

Mars 2000

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 2000 — 00-0163

ISBN 2-550-36347-7

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 2000

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Douze singes* a été produit dans le contexte d'une expérience pilote d'éducation cinématographique, projet lancé par l'Institut québécois du cinéma et poursuivi par la Société de développement des entreprises culturelles, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications, le ministère de l'Éducation et Téléfilm Canada.

Dans ce cahier, on présente, de la manière la plus structurée et exhaustive possible, des éléments théoriques et des exercices pratiques sur le cinéma. Dans ses cours, l'enseignant ou l'enseignante peut traiter à sa convenance la matière offerte ici, afin de maintenir un lien étroit entre sa démarche pédagogique et l'étude du cinéma.

Note : Avant de présenter le film aux élèves, on doit s'assurer que les droits de présentation publique ont été payés au distributeur.

COORDINATION

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

**RECHERCHE, CONCEPTION
ET RÉDACTION**

Serge Cardinal, consultant en cinéma
Audette Provost, consultante en cinéma

COLLABORATION

Robert Crompt, coordonnateur du projet pilote d'éducation
cinématographique

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

**MEMBRES DU COMITÉ
DE CONCERTATION
SUR L'ÉDUCATION
CINÉMATOGRAPHIQUE**

André Couture, directeur
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Fabienne Bilodeau, agente de planification et de recherche
Direction de la formation et de l'éducation
Ministère de la Culture et des Communications

Margaret Rioux-Dolan, directrice
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Martine Mauroy, administratrice
Association des cinémas parallèles du Québec

Jacques Lagacé, directeur du secteur de la formation
Télé-Québec

Jeannine Champagne, responsable de la programmation
Télé-Québec

Michel St-Pierre, représentant
Association des producteurs de films et de télévision du
Québec

Jean-Pierre Gariépy, réalisateur
Conseil national du cinéma et de la production télévisuelle

Sylvie Blanchette, directrice générale
Carrousel international du film pour enfants de Rimouski

Pierre Jutras, conservateur
Cinémathèque québécoise

Guy Maguire, directeur général adjoint à la distribution
Studio Jeunesse
Office national du film du Canada

Louis Laverdière, producteur
Cité-Amérique

Luc Paquette, conseiller pédagogique en arts
Commission scolaire de Laval

Armand Lafond, président
Primafilm

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM	1
1 La présentation du film	1
1.1 La fiche signalétique du film	1
1.2 La source d'inspiration du film	1
1.3 Le résumé du film	2
1.4 Les artisans et les artisanes du film	3
2 La narration	5
2.1 Les éléments de l'étude de la narration	5
2.1.1 Histoire	5
2.1.2 Récit	6
2.1.3 Distinction entre l'histoire et le récit	6
2.1.4 Narration et narrateur	7
2.2 Les données fondamentales du système narratif	7
2.2.1 Actions	7
2.2.2 Personnages	8
2.2.3 Durées	8
2.3 Les personnages	8
2.3.1 Fonctions des personnages	9
2.3.2 Identité des personnages	10
2.4 L'histoire	12
2.4.1 Structure d'ensemble de l'histoire	12
2.4.2 Décomposition de la structure d'ensemble	14
2.5 La dynamisation de l'histoire par le récit	15
2.5.1 Déroulement du récit filmique	15
2.5.2 Jeux narratifs relatifs à la temporalité	19
2.5.3 Jeux narratifs relatifs au mode	21
2.5.4 Fonctions narratives	22
2.6 L'information et l'émotion : le double régime du récit	24
DEUXIÈME PARTIE : VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM	31
1 Premier exercice : les fonctions actantielles	31
2 Deuxième exercice : la musique et le récit filmique	32

TROISIÈME PARTIE : RETOUR SUR LE FILM	35
1 La mise en commun des perceptions des élèves	35
1.1 Le retour sur les exercices proposés	35
1.2 La discussion sur la fin de l'histoire	35
2 La thématique du film	35
 BIBLIOGRAPHIE	 37
 ANNEXE : TABLEAU SYNOPTIQUE	 39

PREMIÈRE PARTIE

PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM

1 La présentation du film

1.1 La fiche signalétique du film

Titre :	<i>Douze singes</i> (version française de <i>Twelve Monkeys</i>)
Pays de production :	États-Unis
Année de production :	1995
Réalisation :	Terry Gilliam
Scénario (d'après le film <i>La jetée</i>) :	David Peoples et Janet Peoples
Images :	Roger Pratt
Montage :	Mick Audsley
Musique :	Paul Buckmaster
Décors :	Jeffrey Beecroft
Costumes :	Julie Weiss
Production :	Atlas Entertainment
Durée :	2 h 10
Actrice et acteurs principaux :	Bruce Willis Madeleine Stowe Brad Pitt

1.2 La source d'inspiration du film

Le scénario du film de Gilliam s'inspire de *La jetée*, un court métrage tourné en 1963 par le cinéaste français Chris Marker.

Le scénario de *La jetée*

La Troisième Guerre mondiale a détruit Paris; les survivants se terrent dans les souterrains de Chaillot, où d'étranges expériences ont cours. Croyant trouver dans le futur de quoi survivre au présent, des savants tentent de mettre au point une machine à voyager dans le temps. Leur visée : rapporter du futur de nouvelles sources d'énergie. Un homme est choisi pour cobaye en raison de sa capacité de remémoration. En effet, il a été fortement marqué par une image d'enfance : une femme est debout à l'extrémité de la grande jetée de l'aéroport d'Orly, cela se passe quelques années avant la guerre, l'image est associée à la chute d'un corps. Propulsé dans le passé par les savants, l'homme retrouve cette jeune femme et revit avec elle, dans de courtes scènes, leur idylle. Il se retrouve en ce chaud dimanche d'avant-guerre, à Orly, court vers ce qu'il croit être le bonheur retrouvé... et s'effondre aux pieds de la femme, foudroyé. L'instant qui n'avait cessé de le hanter était celui de sa propre mort.

L'œuvre de Chris Marker

Né en 1921, Marker (Christian-François Bouche-Villeneuve de son vrai nom) a surtout tourné des documentaires. Truffés de coq-à-l'âne visuels et assortis de commentaires percutants, *Lettre de Sibérie* (1958), *Si j'avais quatre dromadaires* (1967) et *Le fond de l'air est rouge* (1977) constituent des jalons importants dans l'œuvre de ce chasseur d'images. Toujours à l'affût des surprises que réserve le monde, Marker a parcouru le globe, ce dont témoignent *Dimanche à Pékin* (1956) et *Cuba si...* (1961). Il a aussi effectué de grandes plongées dans les civilisations japonaise (*Sans soleil*, 1982; *A. K.*, portrait d'Akira Kurosawa, 1985) et grecque. Engagé, mais se tenant loin de la langue de bois politicienne, il a toujours pratiqué l'art de l'ellipse, de la provocation intellectuelle et du scintillement formel.

La recherche formelle de Marker exploite toutes les virtualités du documentaire. À cet égard, son chef-d'œuvre pourrait bien être *La jetée*. Ce court métrage d'à peine trente minutes, considéré par plusieurs comme le film de science-fiction par excellence, constitue en fait un étonnant photo-roman : toute l'histoire est racontée en images fixes, ou plutôt en photogrammes. Mis en mouvement par la voix hors champ, ce montage d'images fixes d'une extrême violence laisse filtrer les souffrances endurées pendant la Troisième Guerre mondiale. Le seul moment, très bref, où passe un frémissement de vie est celui où l'on voit un visage de femme s'éveillant dans une chambre envahie par de stridents gazouillis d'oiseaux. Cet apologue nocturne, on l'aura compris, est aussi une poignante histoire d'amour.

1.3 Le résumé du film

Entre les années 1996 et 1997, une catastrophe écologique a détruit 99 p. 100 de l'humanité. Il n'y a plus que les animaux pour fouler le sol de la planète. Quant aux survivants du genre humain, ils se sont refait une vie... souterraine. En 2035, dans le sous-sol de Philadelphie, des savants tentent de comprendre la nature du virus qui empoisonne l'atmosphère de la planète. Ils mettent leur plus grand espoir dans une machine à voyager dans le temps, et dans un homme : James Cole. Propulsé dans le passé, juste avant l'apparition du fléau, et avec le sigle de l'Armée des douze macaques pour seul indice, Cole devra mettre la main sur la souche originelle du fameux virus. S'il réussit, les scientifiques pourront trouver un antidote au virus. Et l'humanité regagnera enfin ses quartiers d'origine.

Mais il arrive que la science rate son rendez-vous proverbial avec l'exactitude. Aussi Cole (Bruce Willis) se retrouve-t-il en 1990, soit six

ans trop tôt. Interné dans un hôpital psychiatrique, il fait la connaissance de la charmante psychiatre Kathryn Raily (Madeleine Stowe) et d'un fou mégalomane, Jeffrey Goines (Brad Pitt), qui est le fils d'un virologue célèbre. Rapatrié dans le présent, en 2035, Cole se voit soumis à d'autres essais. Et après avoir été parachuté dans les tranchées de la Première Guerre mondiale, il atterrit enfin au bon moment, soit à la fin de l'année 1996. Il retrouve la désormais célèbre Dre Raily et Jeffrey Goines, maintenant à la tête de l'Armée des douze macaques. Il tombera amoureux de la première et, avec elle, il pourchassera le second. Et plus l'histoire avance, plus l'image récurrente qui l'obsède – depuis toujours, semble-t-il – prend corps, devient réalité. Comme le héros du film de Chris Marker, il semble que Cole avait depuis toujours anticipé sa propre mort, à moins qu'il ne l'ait déjà vécue...

Ajoutons que le film de Gilliam présente plusieurs points communs avec *La jetée* : vie souterraine, civilisation en voie d'extinction, retour au passé, images obsédantes. Ajoutons également que Gilliam s'efforce à dissiper les zones d'ombre captivantes du film de Marker, à grand renfort d'élucubrations qui amènent l'histoire vers des peurs actuelles (médicales, écologiques, de fin de siècle).

1.4 Les artisans et les artisanes du film

Terry Gilliam : Né en 1940, ce réalisateur américain fait montre d'un talent précoce dans le domaine du dessin satirique. De fil en aiguille, il fait son chemin jusqu'à la British Broadcasting Corporation (BBC), télévision londonienne où règne un non-sens outrageant. Là, il collabore à une émission à sketches – *Do Not Adjust Your Set* – puis participe à l'aventure du *Monty Python's Flying Circus*. De 1969 à 1974, Gilliam s'attaque féroce­ment à tous les travers de la société anglaise, dans la plus pure tradition satirique : violence verbale, burlesque fatal et mauvais goût assumé. Surtout, il crée des petits films d'animation, employant tout ce qui lui tombe sous la main (photos, peintures, etc.) pour relayer son imagination. Au début des années 70, les Python se lancent dans le cinéma. En 1974, Gilliam coréalise *And The Holy Grail*, évocation hilarante des légendes arthuriennes révélant une fascination pour le Moyen Âge de même qu'une tendance scatologique. L'année suivante, il réalise son premier film en solo, *Jabberwocky*, construit sur le canevas légendaire d'une chasse au dragon. Ce délire médiéval porte un regard ironique sur l'Histoire que l'on retrouvera dans le prochain film des Python : *The Life Of Brian* (1979). Gilliam connaît le succès avec son deuxième film réalisé en solo, *Time Bandits* (1980), qui raconte les aventures inouïes d'un gamin sorti de la réalité familiale pour sillonner le monde des géants et des nains, des pirates et des héros parfois bien fatigués. Cette fête de l'imaginaire fripon confirme les talents visuels uniques du cinéaste et l'étrange portée poétique de

ses folles créations. Dès lors, Gilliam ne pense plus qu'à l'immense projet que constitue *Brazil*. Mais avant de le réaliser, il aura créé *The Crimson Permanent Assurance* (1983), un court métrage d'à peine quinze minutes qui célèbre la révolte des vieux employés d'une compagnie d'assurances anglaise transformant leur immeuble londonien en bateau pirate cinglant vers Wall Street pour prendre à l'abordage les jeunes arrivistes de la finance internationale. Quant à *Brazil* (1985), il ouvre la porte d'un univers surréaliste, offrant l'image d'un monde moderne où rien ne fonctionne comme cela devrait et où tous s'en moquent, et annonce ce ton de bande dessinée apocalyptique qu'on retrouve dans *Douze singes*. Ce dernier film est d'ailleurs techniquement très proche de *Brazil*, on y retrouve la même démesure soulignée par l'emploi de la contre-plongée et de cadrages sophistiqués. Après *Brazil*, Gilliam réalise *The Adventures of Baron Munchausen* (1988), une fantaisie sur fond de contes pour enfants, puis *The Fisher King* (1991), une fable curieuse sur la déchéance et la rédemption qui a donné de grands rôles à Robin Williams et à Jeff Bridges.

En bref, le cinéma de Gilliam se caractérise par la luxuriance des images, par la peinture d'un monde à la fois onirique et dérangé, à la limite de l'aliénation. Cet univers insolite fait ressurgir un passé traumatisant, représente une paranoïa aiguë, décrit la grandeur et la décadence de l'Occident, explore l'ironie cinglante et affiche un romantisme désespéré.

Bruce Willis : Bien connu pour ses rôles dans des films d'action, Willis a l'habitude d'incarner des personnages qui courent contre la montre. Mais ici, son personnage progresse à reculons, logiquement pas plus à sa place en 1996 que dans un film de Terry Gilliam. Ce sentiment d'hétérogénéité, le cinéaste le travaille, le modèle, donnant à Bruce Willis la place qui lui revient, celle d'un acteur de premier plan, autour de qui la mise en scène doit se construire. Si *Pulp Fiction* (Q. Tarantino, 1994) avait permis à Willis d'explorer un autre registre que celui des justiciers casse-cou et désabusés, *Douze singes* lui permet d'offrir une prestation pleine de sensibilité.

Madeleine Stowe : Elle a joué dans *The Last of the Mohicans* (D. Day-Lewis, 1992), *Blink* (M. Apted, 1994) et *Short Cuts* (R. Altman, 1994). Ici, elle fait très bien passer le mélange de fragilité et de détermination qui compose son personnage.

Brad Pitt : Loin du cow-boy rebelle et romantique de *Legends of the Fall* (E. Zwick, 1994) et du policier intempestif de *Seven* (D. Fincher, 1995), il nous offre ici une contre-performance étonnante dans la peau d'un activiste dérangé. Brad Pitt a également joué dans *California* (D. Sena, 1993) et, plus récemment, dans *Seven Years in Tibet* (J.-J. Annaud, 1998).

2 La narration

Narrer, c'est l'art de raconter une histoire, de relater un événement qui peut être aussi bien réel qu'imaginaire. Le fait narratif est consubstantiel au cinéma et à son histoire, car c'est en essayant de raconter des histoires que le cinéma a forgé ses propres instruments. En effet, les procédés filmiques – surimpression, montage parallèle, fondu, mouvement d'appareil, gros plan¹, etc. – furent au départ des procédés narratifs, c'est-à-dire des techniques élaborées pour servir un projet narratif. Ainsi, le montage alterné – qui invite le spectateur à considérer comme simultanés deux épisodes que le récit filmique ne présente pourtant que successivement – permet au récit filmique d'assumer la fonction du « tandis que » langagier.

2.1 Les éléments de l'étude de la narration

Toute histoire suit un déroulement réglé à la fois par celui qui la raconte et par des modèles. La narration constitue le lieu d'un jeu inépuisable entre des libertés prises et des contraintes reçues. Le système narratif recèle donc des possibilités infinies de variations. Et il semble bien que ce soit cette grande souplesse qui en assure la pérennité. Quelques distinctions nous aideront à mieux appréhender l'espace du jeu narratif.

2.1.1 Histoire

Par histoire, on entend l'intrigue, les événements racontés. Envisagée dans ses grandes lignes, elle se ramène à une série de défis ou de manques qu'un héros – homme, femme, communauté – relève ou cherche à combler, et ce, avec ou sans succès. En général, l'histoire consiste en une séquence que l'on peut raconter du début à la fin une fois les pages parcourues, une fois la pellicule dévidée.

Premier exemple : *Il était une fois dans l'Ouest* (S. Leone, 1968) est l'histoire d'une lutte pour la possession d'un terrain d'une grande valeur, lutte dont les « bons » sortent vainqueurs.

Deuxième exemple : Quant à l'histoire de *Douze singes*, le scénario que l'on trouve dans la première section du présent cahier en donne une vue globale.

1. Pour une définition de ces termes, voir le cahier d'introduction.

2.1.2 Récit

Par récit, on entend le texte narratif – roman, film – qui consigne l'histoire à raconter. Dans un roman, ce texte narratif n'est formé que de langue. Au cinéma, il comprend des images, des paroles, des mentions écrites, des bruits et de la musique.

2.1.3 Distinction entre l'histoire et le récit

Si l'on établit une distinction entre l'histoire et le récit, c'est parce que l'histoire ne se donne à lire qu'à travers l'ordre et le mode du récit qui la constituent peu à peu. Le récit présente les faits de l'histoire dans un ordre qui n'obéit pas nécessairement à leur chronologie et son mode de présentation ne coïncide pas nécessairement avec la logique de l'histoire. Car la logique du récit réside dans le *dévoilement* d'une histoire, dévoilement progressif assurant la captation de l'intérêt du spectateur. **Le récit concerne donc la façon dont l'histoire se raconte**, ce dont la structure de l'intrigue ne rend pas compte. En effet, si on raconte une histoire en « avouant » au fur et à mesure ce qui se passe « réellement », le récit n'a plus de sens. Car le mode du récit fait toute la force de l'œuvre.

Premier exemple : *Il était une fois dans l'Ouest* illustre bien la force du récit filmique. Alors que l'alliance entre le Cheyenne et l'Harmonica semblait motivée par la seule existence d'un « méchant » – celui qui a assassiné le propriétaire de la ferme et qui cherche à neutraliser la veuve de ce propriétaire –, le récit filmique dévoile la véritable motivation de l'Harmonica : la vengeance, une vengeance soigneusement nourrie, entretenue, depuis l'enfance. Et ce, à juste titre, le spectateur en est convaincu. Car le retour en arrière qui porte à sa connaissance la raison de cette soif de vengeance consiste en une image condensant toute la force expressive du cinéma (utilisation du flou et du ralenti). En outre, cette image ne lui est dévoilée que progressivement, chaque occurrence le rendant de plus en plus impatient d'en connaître davantage. La résolution du mystère qui, tout au long du récit filmique, planait autour de l'individu appelé l'Harmonica, vient décupler la charge émotive du duel final. Tout cela aurait-il été possible si, dès l'ouverture du film, on nous avait raconté la vie de l'Harmonica, depuis sa petite enfance jusqu'à son âge d'homme?

Deuxième exemple : Tout au long du film *Douze singes*, il est question du méfait commis en 1996. Mais l'ensemble du récit

se construit sur un leurre et ce n'est qu'à la fin du film que nous saurons que c'est l'assistant du Dr Goines qui a propagé le virus, et non pas Jeffrey Goines.

2.1.4 *Narration et narrateur*

Si narrer consiste à raconter une histoire, le terme « narration » permet d'insister sur le fait que **cet acte implique de structurer une histoire**. Les deux exemples ci-dessus illustrent ce qu'est la narration, c'est-à-dire l'acte producteur à la fois de l'histoire et du récit.

Quant au narrateur, c'est la personne qui fait l'acte de narration en réglant le déroulement d'une histoire. Au cinéma, le narrateur correspond au réalisateur dans la mesure où c'est lui qui choisit tel type d'enchaînement narratif, tel type de découpage ou de montage par opposition à d'autres possibilités offertes par le langage cinématographique. La fonction du narrateur n'est donc pas d'« exprimer ses préoccupations essentielles », mais de choisir les procédés capables d'assurer la bonne marche de son récit.

2.2 Les données fondamentales du système narratif

Les narratologues postulent l'existence de structures narratives antérieures à leur prise en charge par un mode d'expression particulier (roman, cinéma ou théâtre). Le système narratif comporte donc des aspects généralisables. Il se ramène à trois principes fondamentaux : des actions, des personnages, des durées.

2.2.1 *Actions*

Lieu d'un affrontement entre des forces tendues vers la victoire, tout récit comporte des actions².

L'affrontement prend la forme d'une lutte ou d'un défi. Dans le premier cas de figure, une force affronte un obstacle extérieur à elle-même. Dans le second, une force affronte son propre manque, qu'elle tentera de combler en se surpassant elle-même³.

-
2. L'action n'a pas à répondre d'une forte intensité dramatique ou d'une teneur événementielle élevée.
 3. Plusieurs récits présentent ces deux visages de l'affrontement, simultanément ou successivement.

2.2.2 Personnages

Tout récit met en scène des personnages identifiables. Incarnant les forces mises en présence, les personnages constituent le **moteur** de l'action.

Ainsi, Cole affronte des obstacles – comme l'incompréhension et l'incrédulité des psychiatres de 1990 – ou son propre manque, qui se manifeste par son besoin d'air pur et d'amour.

2.2.3 Durées

Tout récit constitue une organisation doublement temporelle.

D'une part, il raconte une histoire orientée temporellement : avant la constatation de l'opposition ou du manque, un laps de temps s'écoule, ce qui donne lieu à des mouvements de transformation.

D'autre part, le texte narratif qui consigne cette histoire comporte un début et une fin : la modification qui a lieu dans l'histoire s'inscrit entre les deux butées qui constituent la clôture du récit lui-même, soit son début et sa fin.

2.3 Les personnages⁴

Les personnages ne se définissent ni par leur statut social ni par leur psychologie. Ils « forment une humanité qui n'est pas une humanité de chair et d'os, mais qui en est une image transposée et stylisée⁵ ». Le personnage est un signe, et ce sont d'autres signes qui nous informent – de façon plus ou moins lacunaire, selon les nécessités du récit – de ce qu'il fait (action sur le monde et sur les autres, évolution personnelle) et de ce qu'il est (identité, traits physiques, psychologiques et sociaux).

Exemple : Il ne fait aucun doute que Cole pense, sent et désire. Il souffre de son emprisonnement, s'enivre du seul fait de respirer à l'air libre, s'émeut lorsqu'il entend telle musique, prend plaisir à patauger dans une flaque marécageuse et, plus que tout, aspire à l'amour et à une vie « normale ». Et traversé par des forces contradictoires, il oscille entre sa mission et son désir. Mais alors, en

4. Le cahier d'accompagnement pour l'étude du film *La société des poètes disparus* porte sur le personnage. L'enseignant ou l'enseignante peut donc le consulter s'il désire disposer d'information supplémentaire relativement à cette notion.

5. François MAURIAC. *Le romancier et ses personnages*, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 116.

quoi diffère-t-il des humains que nous sommes? Il en diffère en ce que sa vie, réglée au quart de tour, ne souffre aucun creux, aucun vide. Sa vie ne supporte pas l'inconnu, le non-vu. Et tout ce qui nous est révélé de lui, traits de caractère ou sentiments, sert à quelque chose. Bref, tout ce qu'il est et ce par quoi il nous apparaît comme un être réel, se trouve enchaîné au récit, à sa bonne marche, à sa logique implacable. Moteur du récit, le personnage ne peut s'en échapper. La bobine rembobinée, faisons défiler l'image de nouveau : de nouveau, Cole souffrira, s'enivrera de..., aspirera à...

2.3.1 Fonctions des personnages

Toute histoire constitue le terrain d'un affrontement entre des forces agissantes incarnées par des personnages. Par conséquent, le personnage peut se définir comme « la personne fictive qui remplit un rôle dans le développement de l'action⁶ ». Ce rôle que joue le personnage correspond à sa fonction.

Pour déterminer la fonction du personnage, il faut tenir compte de ce qu'il fait – son action – et de sa relation avec les autres personnages – sa position au sein d'un ensemble. Le modèle actantiel d'Algirdas-Julien Greimas permet de rendre compte de cet ensemble de relations qui constitue tout récit.

Ce modèle a en outre l'avantage de permettre l'identification du héros (celui qui agit pour satisfaire le désir de quelqu'un ou de quelque chose) et des personnages importants (ceux qui remplissent des rôles dans le schéma actantiel). On considérera les autres personnages comme secondaires, car ils ne jouent qu'un rôle d'appui, de vraisemblance.

Le modèle actantiel de Greimas tient en quelques lignes : dans toute histoire, quelqu'un se voit confier la mission de rechercher un objet, et ce, en faveur de quelqu'un; tout au long de sa quête, il reçoit de l'aide, mais fait face aussi à de l'hostilité. On reconnaît ainsi six fonctions⁷ :

- 1 sujet : celui (individu ou groupe) qui engage l'action, le héros;
- 2 objet : le but (personne, chose, idée) de celui qui veut réaliser le projet;

6. Mieke BAL. « L'analyse structurale du récit : Ordre dans le désordre », *Le français dans le monde*, Paris, Hachette, n° 130, 1974, p. 9.

7. On constatera qu'un rôle actantiel peut être assumé par un objet, une abstraction, une idée. S'il en va ainsi, c'est que ce schéma englobe les actants, c'est-à-dire tout ce qui interfère dans l'action.

- 3 destinataire : ce ou celui (personne, chose, circonstance) qui est à l'origine de l'action;
- 4 destinataire : ce pour quoi ou celui pour qui (souvent le sujet lui-même) le sujet veut l'objet;
- 5 adjuvant : ce ou celui qui aide le sujet à exécuter l'action;
- 6 opposant : ce ou celui qui s'oppose à cette action.

Exemple : Si nous visionnons le récit filmique *Douze singes*, nous constatons qu'il y a une action accomplie par Cole (le sujet). Mandaté par une équipe de scientifiques (le destinataire), Cole est en quête d'une souche virale (l'objet). S'il réussit à la trouver, la communauté (le destinataire) pourra remonter à la surface de la terre. Dans sa recherche, Cole se bute à l'incompréhension et à l'incrédulité des citoyens de 1990 (les opposants-personnages). Leurs idées toutes faites sur la folie, de même que l'impossibilité dans laquelle ils se trouvent d'accepter l'idée d'un temps cyclique, constituent les principaux obstacles de Cole (les opposants-idées). Déjà sympathique à la cause de Cole en 1990, Kathryn Ralily deviendra par la suite son alliée indéfectible (l'adjuvant-personnage). Quant à Goines, il constitue un opposant non seulement parce qu'il refuse de livrer à Cole des renseignements sur le virus, mais surtout parce que l'Armée des douze macaques constitue une fausse piste. Finalement, ce qui s'oppose à la réalisation du projet semble être la machine à voyager dans le temps elle-même.

2.3.2 *Identité des personnages*

D'abord et avant tout, le personnage joue un rôle dans le développement d'une action. Et c'est secondairement qu'il revêt, grâce à des procédés de caractérisation, les attributs de la personne. Se greffant sur la fonction du personnage, les données constituant son signalement visent à *créer une identité* qui conférera au récit un effet de réel.

La caractérisation du personnage porte sur plusieurs aspects : ses traits psychologiques et physiques, les renseignements sur sa situation sociale, son passé, ses sentiments, ses attitudes, son intériorité, sa situation par rapport aux autres personnages. **Pour cerner le personnage, le spectateur dispose de trois sources : l'information du narrateur, les renseignements fournis par les autres personnages et ses propres déductions.**

Exemple de caractérisation sociale :

Dès le début du film, nous voyons le visage d'un homme endormi sur lequel le grillage d'une clôture se reflète. Avec un soupçon de retard sur l'image, la bande-son fait entendre une voix réverbérée appelant quelqu'un : « matricule... ». Puis, la caméra effectue un travelling arrière, montrant de cette façon la cage dans laquelle l'homme prend place ainsi que son uniforme. De déductions effectuées en information reçue, le spectateur a compris : cet homme est un prisonnier. Et lorsque Cole comparaît devant l'équipe de scientifiques, menotté, le spectateur peut se concentrer sur la nouvelle scène qui s'offre à lui : un lieu ultramoderne, un équipement scientifique impressionnant, etc.

Exemple de caractérisation par la révélation du passé :

De retour de sa première expédition, celle effectuée à la surface de Philadelphie, Cole comparaît devant les scientifiques qui lui rafraîchissent la mémoire quant à ses méfaits passés : « violence, mésadaptation n° 6, insolence, insubordination, transgression des mesures d'urgence, sentence d'emprisonnement à vie ». Ainsi, le personnage principal se trouve construit par les autres personnages. Quant au spectateur, il commence à savoir ce qu'il doit penser de cet homme : Cole est un dur. Mais cela n'est pas tout.

Exemple de caractérisation psychologique :

Ce sont encore les scientifiques qui louent le don d'observation, de même que la détermination et la force mentale de Cole. Poursuivant le jeu des déductions, le spectateur comprend que ce dur à cuire n'est pas dépourvu de capacités intellectuelles. En outre, ces renseignements seront répétés par le protagoniste lui-même lors de son premier entretien avec le Dre Raily.

Exemple de caractérisation physique :

Lorsque Cole atterrit par erreur en 1990, un responsable de la prison explique au Dre Raily que le prisonnier a repoussé cinq hommes et qu'il est en pleine forme malgré l'administration d'un remède de cheval. Aussi, voyant Cole se balançant dans une position lamentable, grommelant et bavant, le spectateur conclut-il que cet homme-là est doté d'une force herculéenne. En effet, il bouge encore alors que, de toute évidence, n'importe qui d'autre aurait déjà rendu l'âme.

Exemple de caractérisation par la révélation de l'intériorité :

Les attitudes du personnage nous révèlent qu'il est un être sensible. Il aime cet air – celui de 1990 –, frais et sans germes. Il considère le Dre Raily comme la femme la plus merveilleuse, et ce monde comme le plus merveilleux. Et il prend même des allures de penseur humaniste lorsqu'il critique ce monde que pourtant il aime déjà. Ainsi, il confie à Goines que la race humaine mérite peut-être ce qui lui arrivera. En outre, notre personnage est la proie d'une image récurrente qui a tout de l'obsession. De tout cela, le spectateur conclut qu'il a affaire à un être complexe, aussi complexe – sinon plus – que n'importe quel être humain.

2.4 L'histoire

S'il y a « du » récit, c'est qu'il y a une action à accomplir dans l'histoire. Il est possible d'appréhender les moments successifs de cette action d'un seul coup d'œil ou, à tout le moins, de schématiser la structure d'ensemble constituant le programme principal de l'histoire. Cependant, il arrive fréquemment que cette structure se décompose en petits programmes obéissant à la même structure ou qu'un nouveau programme surgisse en cours de route.

2.4.1 Structure d'ensemble de l'histoire

La structure d'ensemble de toute histoire peut se réduire à son cheminement d'un état initial à un état terminal : toute histoire comporte une situation initiale qu'un événement viendra perturber, déclenchant ainsi un processus de transformation au terme duquel un état nouveau sera instauré.

Situation initiale : Constituant l'origine de l'histoire, elle se situe en amont de l'action proprement dite. Souvent présentée comme étant bonne, normale, elle représente dans tous les cas un état d'équilibre, de non-tension.

Exemple : Jusqu'en 1996, l'humanité vivait normalement.

Élément déclencheur ou perturbateur : Introduisant une tension qui vient rompre l'équilibre de la situation initiale, il constitue l'amorce du processus de transformation. Constatant l'opposition ou le manque, le héros se trouve pris malgré lui au cœur de ce qui ressemble fort à une perturbation climatique. Il se voit ainsi obligé de porter son effort sur la réalisation d'une action.

Exemple : À la fin de l'année 1996, la propagation d'un virus mortel dans l'atmosphère a rendu la planète invivable. Les survivants ont dû se réfugier sous la terre. Depuis ce temps, une équipe de scientifiques tente de trouver un antidote au virus, ce qui permettrait à l'humanité de regagner la surface de la planète.

Processus de transformation : Suite plus ou moins importante de faits, d'événements, de péripéties, le processus de transformation montre le sujet plongé dans l'action proprement dite. Cet ensemble d'événements forme un système dont les éléments sont solidaires les uns des autres.

Exemple⁸ :

- 1 Mise au point d'une machine à voyager dans le temps qui devrait permettre l'accès au virus dans sa forme originelle.
- 2 Adhésion forcée du prisonnier James Cole aux programmes des scientifiques.
 - a) Excursion de Cole à la surface de Philadelphie.
 - b) Essai raté : arrivée de Cole en 1990, là où il rencontre le Dre Raily et Jeffrey Goines.
 - c) Essai raté : arrivée de Cole en 1917.
 - d) Essai réussi : arrivée de Cole en 1996.
- 3 Entrée en action de Cole.
 - a) Début de l'enquête : obligation pour Cole de kidnapper le Dre Raily.
 - b) Avancée de l'enquête : l'indice dont Cole dispose le lance sur la piste de Jeffrey Goines.
 - c) Séquestration du Dre Raily par Cole, et ce, afin d'aller rencontrer Goines.
 - d) Goines livre l'information désirée.
 - e) Une femme assassinée dans le secteur où se trouvent Cole et Raily lancent les policiers sur la piste de Cole.
 - f) Cole est sauvé *in extremis* par les scientifiques, qui le rapatrient au XXI^e siècle.
- 4 Interruption de l'enquête, James et Kathryn sont séparés.
 - a) Les scientifiques gracieux Cole et ce dernier met en doute la réalité de cette existence souterraine.
 - b) Pendant ce temps, Kathryn apprend que James avait dit vrai en ce qui concerne la prétendue disparition d'un enfant. Elle apprend également que la balle qu'elle a retirée de la jambe de Cole date de la Première Guerre.

8. Cet exemple présente l'action du film réduite à l'état de squelette. Les intitulés principaux se trouvent décomposés en petits épisodes dont il sera question au point 2.4.2.

- 5 Retour de Cole en 1996, reprise de l'enquête.
 - a) Cole retrouve le Dre Raily, qui a maintenant de bonnes raisons de le croire. Désormais, ils peuvent donner libre cours à leur amour.
 - b) Cole veut échapper aux scientifiques : il arrache sa dent.
 - c) Kathryn et James doivent éviter la police.
 - d) En route vers l'aéroport, James et Kathryn ont la confirmation que l'Armée des douze macaques, dont Jeffrey est le chef, était une fausse piste.
- 6 Impossibilité de la fuite.
 - a) À l'aéroport, James transmet le renseignement aux scientifiques.
 - b) Un espion venu du XXI^e siècle – José, ancien compagnon de cellule de Cole – oblige Cole à poursuivre sa mission.
 - c) Kathryn identifie le détenteur du virus; c'est l'assistant du Dr Goines.
 - d) James veut tirer le détenteur du virus.
 - e) James est tué par un policier; la scène se déroule telle que James la rêve depuis toujours.

Situation finale : Aboutissement du processus de transformation, elle correspond au retour à l'état initial ou à l'accès à l'état désiré. Dans tous les cas, elle représente l'atteinte d'un nouvel équilibre, d'un état de non-tension, cet état fût-il provisoire ou instable.

Exemple : Kathryn, éperdue, accourt vers celui qu'elle aime. Il meurt dans ses bras. Le détenteur du virus n'a pas été inquiété; il prend place dans l'avion, tel qu'il l'avait prévu. À ses côtés se trouve une femme : c'est une des scientifiques du XXI^e siècle.

2.4.2 Décomposition de la structure d'ensemble

À l'intérieur d'un récit, on peut isoler plusieurs mini-séquences se structurant de la même manière que la structure d'ensemble. Comme de nouveaux méfaits sont commis, des manques ou des besoins se manifestent en cours de route, les fonctions des personnages se combinent pour créer des petites séquences qui s'enchaînent, s'emboîtent ou s'entrelacent.

Exemple : Chacune des excursions de Cole consiste en une épreuve dont le terme, provisoire, relance l'action. Si Cole sort de sa cage, c'est parce qu'un élément imprévu l'y oblige : les scientifiques l'ont choisi. L'action forcée qu'il accomplit – l'excursion à la surface de Philadelphie – reçoit une sanction : on apprécie son don d'observation de même que sa détermination. La situation finale de ce court épisode constitue un état intermédiaire qui lance Cole dans l'accomplissement d'une nouvelle action. Ainsi, une seconde tâche lui sera confiée, d'envergure celle-là : voyager à destination de 1996. Cette fois, c'est la machine à voyager dans le temps qui constitue l'obstacle. Peu fiable, elle fait atterrir le passager à n'importe quel moment sur la ligne du temps. Cette défaillance sera surmontée, Cole atterrira enfin au moment voulu. Les petites séquences se succèdent ainsi jusqu'à ce que Cole acquière le statut d'homme libre. Mais à ce moment, un besoin a déjà surgi. En effet, il ne suffit plus à Cole d'être considéré comme libre par la société du XXI^e siècle. Il lui faut maintenant être libre tout court, c'est-à-dire vivre avec celle qu'il aime en respirant l'air pur de 1996. Si le personnage en arrive là, c'est qu'une séquence avait commencé avant même que l'autre ne s'achève : dès 1990, Cole avait déjà amorcé la conquête de Kathryn Raily. Ainsi, la conquête de la femme s'enchaîne dans la quête de la souche virale; et finalement, quête et conquête fusionnent dans une fin commune.

2.5 La dynamisation de l'histoire par le récit

La narration implique une double scène : celle de l'histoire racontée et celle de la relation de cette histoire. L'acte de raconter exige du narrateur qu'il organise le matériau que constitue l'histoire, et ce, à l'intention du spectateur.

2.5.1 *Déroulement du récit filmique*

Un récit consigne une histoire. Mais encore et surtout, il la structure en vue d'un effet dramatique. Le découpage du texte narratif permet de dégager l'articulation dramatique du récit lui-même.

Exposition : Prélude à l'action proprement dite, l'exposition présente les éléments essentiels à la compréhension de la suite du récit. Le début du récit est généralement l'occasion pour le narrateur d'introduire les principaux personnages, de situer le cadre spatiotemporel de l'histoire et d'annoncer en quoi consistera l'action principale. L'exposition prend fin

lorsque les conditions nécessaires et suffisantes pour passer au deuxième temps du récit ont été réunies. L'exposition vise non seulement à informer le spectateur, mais encore à le faire mordre à l'hameçon de l'histoire. Aussi camoufle-t-elle souvent sa visée informative en plongeant d'emblée le spectateur dans le cœur d'une action.

Exemple : Constituée des scènes 1 à 23⁹, l'exposition de *Douze singes* présente les protagonistes : James Cole (sujet), l'équipe de scientifiques (mandataire), Kathryn Raily (opposante provisoire, future adjuvante) et Jeffrey Goines (allié provisoire, futur opposant). Elle permet au spectateur de se familiariser avec les mondes représentés : un XXI^e siècle à la fois apocalyptique et d'une modernité surréaliste; le monde de 1990 et de 1996, que le spectateur reconnaît comme sien – c'est le monde dont il fait partie – et que le récit dépeint comme étant naïf, inconscient et incrédule. Elle donne toute l'information quant au contexte dans lequel l'action de Cole s'inscrit : recherches des scientifiques afin d'assurer la survie de l'humanité, solutions trouvées, mise à l'essai de la machine à voyager dans le temps. Et elle présente Cole en action : excursion à la surface de Philadelphie, expédition en 1996 et expédition en 1917. En outre, cette exposition fait intervenir trois fois l'image qui obsède Cole. Ainsi, elle conjugue trois aspects : information, action et intrigue.

Première charnière dramatique majeure : Elle permet de nouer l'intrigue, c'est à partir d'elle que l'action s'engage.

Exemple : Enfin, le héros atterrit au temps voulu, c'est-à-dire au dernier trimestre de 1996, juste avant la propagation du virus. À ce moment, le spectateur a eu tout le temps de se familiariser avec les univers représentés. De plus, il reconnaît les personnages que Cole avait rencontrés lors de son séjour en 1990 – le Dre Raily et Jeffrey Goines. C'est donc dire qu'il est fin prêt à comprendre et à accepter tout ce qui arrivera par la suite.

Nœud : Constitué d'une chaîne d'événements – obstacles que le héros doit surmonter, événements imprévus avec lesquels il doit composer –, le nœud met en œuvre des procédés qui créent tantôt des effets de suspense, de peur et d'angoisse, tantôt des effets de calme, d'apaisement et de retour à la sérénité. Les événements visant à créer ces effets dramatiques ne doivent jamais donner l'impression d'être gratuits ou fortuits. Au contraire, chaque élément doit être motivé, soudé

9. Voir le découpage du film au point 2.6.

à l'ensemble de la chaîne des événements. C'est à cette condition que la dynamique du récit accrochera le spectateur.

Exemple : Cole tente de surmonter des obstacles qui s'enchaînent. N'ayant rien trouvé à Baltimore, certain de devoir se rendre à Philadelphie, il kidnappe Dre Raily; il doit le faire parce qu'il ne sait pas conduire. Par conséquent, il est poursuivi par la police, ce qui entrave sa recherche. Et comme le Dre Raily ne se montre pas coopérative sur toute la ligne, il se voit obligé de la séquestrer pour aller à la recherche de Goines. Et quand enfin il trouve Goines, ce dernier refuse de livrer les renseignements sur le virus. De retour auprès du Dre Raily, à un cheveu d'être attrapé par la police, Cole disparaît, sauvé encore une fois *in extremis* par l'équipe de scientifiques.

Mais pendant tout ce temps, une alliance a commencé à se sceller entre Cole et le Dre Raily. Lors de leur rencontre en 1990, elle avait l'impression de l'avoir déjà rencontré. En 1996, c'est maintenant lui qui sait où il l'a vue : dans le rêve qu'il fait depuis qu'il est enfant. S'il ne l'a pas reconnue plus tôt, c'est que la femme du rêve a les cheveux d'une autre couleur. Ne comprenant rien à tout cela, Kathryn reste pourtant auprès de Cole plutôt que de déguerpir quand l'occasion se présente. Poussée par on ne sait quoi, elle tente de le convaincre de maladie mentale.

Pourtant, lorsque Cole disparaît, tout change dans l'esprit de Kathryn. D'abord, elle apprend qu'il avait dit vrai : l'enfant recherché n'était pas tombé dans un puits, mais s'était caché pour faire une farce. Ensuite, elle apprend que la balle qu'elle-même lui avait retirée de la jambe datait de la Première Guerre mondiale. Ajoutons à cela les deux disparitions dont elle a été témoin, et l'on comprendra que les certitudes scientifiques de la psychiatre se trouvent sérieusement ébranlées. Aussi, Kathryn n'a plus le choix : elle doit poursuivre seule la mission de Cole. Mais elle n'est pas la seule dont l'univers bascule. Car, pendant ce temps, Cole est revenu dans le présent qui est le sien, mais dont il ne veut plus. Alors qu'on le félicite pour son travail, et bien qu'on le gratie, il confie aux scientifiques ses doutes quant à l'existence de ce monde souterrain du XXI^e siècle. Aussi les scientifiques exigent-ils de lui un serment bien senti avant de consentir à le renvoyer en 1996.

James et Kathryn se retrouvent. Ironie du sort : il est désormais convaincu de sa maladie mentale et elle pressent que tout ce que cet homme a dit pourrait bien être la vérité; il veut

de l'aide pour guérir et elle veut le protéger de la police. Croyant pouvoir échapper à sa mission, James arrache sa dent, le seul lien qui lui reste avec le monde du XXI^e siècle. Quant à Kathryn, pour avoir le cœur net quant à la véracité de toute l'histoire, elle appelle au prétendu numéro de téléphone qui permet de joindre les scientifiques. Avec joie, elle découvre que ce numéro de téléphone est celui d'une firme de nettoyage de tapis. Dans un geste spontané, elle laisse tout de même un message à la boîte vocale : elle communique l'adresse de l'Armée des douze macaques. Mais alors qu'elle répète à James le début de son message, ce dernier en énonce la suite. Et il comprend que le message que Kathryn vient tout juste d'envoyer est l'indice que les savants lui avaient fourni au retour de l'expédition de 1990. Par conséquent, Kathryn et lui auraient suivi une piste qu'ils auraient eux-mêmes créée. Mais là n'est pas l'important. Car ces deux-là s'aiment, le spectateur le sait bien. Et ils doivent fuir. Un déguisement devrait leur permettre de déjouer la vigilance policière.

Une fois déguisés, Kathryn et James se reconnaissent : elle se rappelle de lui déguisé ainsi, elle sait désormais qu'elle l'a toujours connu. Et lui, il la reconnaît telle qu'elle a toujours été dans son rêve. Quant au spectateur, il constate que cet homme et cette femme sont bien les personnages – un homme qui tombe et une femme éplorée qui court vers lui – qu'il a vus quatre fois dans les différentes occurrences du rêve de Cole.

Dans le taxi qui les mène à l'aéroport, James et Kathryn voient leur hypothèse confirmée. Le fameux coup dont l'Armée des douze macaques s'était vantée sur tous les murs de la ville, ce n'était que l'enlèvement du père de Jeffrey et la libération des animaux du zoo par Jeffrey et sa bande. Nos héros sont à deux doigts de la liberté.

Deuxième charnière dramatique majeure : Elle propulse l'intrigue dans sa résolution, dans sa phase finale. Elle se présente comme un coup de théâtre, un simple renversement de situation ou un événement parfaitement prévisible. Dans les deux premiers cas, le problème posé semble plus insoluble que jamais au spectateur. Dans le dernier, il sait que l'action suivra son cours inexorable. Mais, dans tous les cas, cette charnière porte le nœud de l'intrigue à son point de tension extrême. Dans la chaîne des événements qui constituent le nœud, elle fait office de butoir. Mettant un terme à la succession des péripéties, elle détermine l'étendue du récit.

Exemple : Arrivant à l'aéroport, Cole reconnaît la scène de son rêve; il réalise qu'il ne s'agissait pas d'un rêve : « J'ai déjà été ici, une semaine ou deux avant que les gens se mettent à mourir, c'est quand j'étais jeune, tu [Kathryn] y étais aussi ». Pendant que Kathryn s'occupe des billets, Cole laisse un message aux scientifiques : la piste des douze singes n'était qu'une farce. Quelques secondes plus tard, son ancien compagnon de cellule l'aborde. José apprend à Cole que le coup de fil qu'il vient de donner a déjà été reçu par les scientifiques. Il l'enjoint de poursuivre sa mission, l'obligeant à prendre une arme. Pendant ce temps, Kathryn a compris que celui qui a fait le coup est l'assistant du Dr Goines. Cole est forcé de prendre le revolver, Kathryn lui désigne le malfaiteur, Cole le met en joue.

Dénouement : C'est la dernière situation, celle qui fixe, une fois pour toutes, l'état des personnages. Le dénouement n'apporte pas forcément une solution logique à l'action. Il apparaît alors comme une limite arbitraire qui suspend le sens sans résoudre les problèmes survenus au cours du récit, ce qui peut donner lieu à plusieurs interprétations. En pareil cas, on distinguera l'histoire dite « ouverte » du récit qui, lui, est toujours fini. Dans le cas du dénouement logique, l'action se présente comme une totalité et le récit semble épuisé.

Exemple : Cole tombe après avoir reçu une balle tirée par un policier. L'image de la fin rejoint celle du début. Le rêve s'est fait réalité : l'homme qui tombe, la douleur de la femme, l'enfant qui assiste à tout cela. Pendant ce temps, l'assistant ouvre le flacon contenant le virus à la demande d'un douanier. Il embarque dans l'avion sans être inquiété. À ses côtés se trouve un des scientifiques. L'histoire semble se répéter. Mais l'humanité a-t-elle gagné quelque chose dans cette répétition?

2.5.2 *Jeux narratifs relatifs à la temporalité*

La structure d'une histoire ne rend pas compte nécessairement du déroulement du texte narratif. En effet, la narration consiste à transformer le temps des événements racontés en un autre temps, celui du récit qui consigne ces événements. Il existe trois types de rapports temporels entre le récit et l'histoire : la durée, la fréquence, l'ordre.

Durée : Ce terme désigne le rapport entre la durée supposée de l'action fictionnelle et la durée que le récit lui consacre. Ainsi, le récit peut allonger le temps de l'action – grâce à la technique du ralenti – ou le condenser – grâce au procédé de l'ellipse.

Exemple : En présentant le rêve de Cole, le récit prend plusieurs secondes pour décrire une action très rapide. Le ralenti indique au spectateur qu'il s'agit d'un rêve, mais il permet également d'insister sur la teneur émotive de la scène. À l'inverse, il arrive que quelques minutes de film suffisent à relater une ou des actions s'étalant sur plusieurs années. Ainsi, l'exposition fait comprendre, en quelques minutes, tout ce qui s'est passé entre la propagation du virus et le choix de Cole comme cobaye. L'exposition nous permet de reconstituer ce passé. Depuis la catastrophe, l'activité des scientifiques s'est exercée sur deux fronts : d'une part, ils ont tenté de comprendre le virus en travaillant avec des échantillons recueillis à la surface de la planète et, d'autre part, ils ont mis au point une machine à voyager dans le temps permettant de retourner dans le passé. Cette deuxième solution se révèle la plus prometteuse, l'accès à la souche originelle du virus garantissant la possibilité de trouver une cure. L'exposition brosse également un tableau de la vie du héros, qui se résume à l'accomplissement d'une série de méfaits.

Fréquence : Ce terme désigne la relation entre la capacité de répétition de l'histoire et celle du récit. Il y a quatre cas de figure possibles.

- a) Le récit raconte une fois ce qui s'est passé une fois.
Exemple : Tel est le cas pour la majorité des scènes du film.
- b) Le récit raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une fois.
Exemple : Le rêve récurrent de Cole permet au récit de raconter plusieurs fois certains événements reliés à l'élément déclencheur de l'histoire, à savoir la fusillade qui accompagne la propagation du fameux virus.
- c) Le récit raconte en une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois.
Exemple : Au début du film, la conversation entre James et José fait comprendre que d'étranges expériences ont cours depuis longtemps. Quand Cole part en excursion à la surface de la planète, on sait que cette sortie a été précédée par plusieurs autres, qu'il y a eu plusieurs autres cobayes. À elle seule, cette scène fournit l'illustration de toute l'activité des scientifiques depuis la propagation du virus.
- d) Le récit raconte plusieurs fois ce qui se passe plusieurs fois.

Exemple : Le narrateur choisit de montrer chacun des lavages musclés que subit Cole (retour de l'expédition à la surface, arrivée à l'hôpital psychiatrique), chacun des interrogatoires auxquels il est soumis (par les scientifiques, par le Dre Raily, par le comité formé de psychiatres).

Ordre : Ce terme désigne les rapports anachroniques entre deux séries temporelles. Fréquemment, l'ordre de présentation des événements à l'intérieur du récit n'est pas celui de l'histoire, et ce, pour des raisons d'intérêt dramatique (énigme, suspense). Ainsi, le retour en arrière présente à retardement la scène qui donne la raison des agissements de tel ou tel personnage.

Exemple : Ce n'est qu'à la fin du film que l'on apprend qui est coupable de la propagation du virus mortel.

2.5.3 *Jeux narratifs relatifs au mode*

Parmi les diverses relations entre le récit et l'histoire, la plus importante pour l'étude des films est le mode. Cette notion a trait au point de vue qui guide la narration des événements et la communication de l'information. Étudier le mode d'un récit, c'est se demander « qui voit quoi » ou « qui sait quoi ». Trois réponses sont possibles :

- a) Le récit à narrateur omniscient livre sur l'histoire certains renseignements – visuels ou verbaux – inconnus des personnages, de sorte que le spectateur en sait davantage que les personnages.

Exemple : Dans l'exposition de *Douze singes*, le spectateur voit deux mondes s'affronter et il comprend que chacun de ces deux mondes ne possède pas les éléments requis pour comprendre et accepter l'autre : Cole dit vrai, mais le monde de 1990 ne peut concevoir cela; quant à Cole, il ne peut comprendre qu'on ne le croie pas. Ici, le spectateur comprend mieux l'ensemble de la situation que les principaux intéressés eux-mêmes.

- b) Le narrateur se confond avec le personnage; c'est donc à travers les actes et la conscience du personnage que le spectateur appréhende l'histoire. Par conséquent, le savoir du spectateur est égal à celui du personnage. C'est donc dire que, si le héros se leurre, le spectateur se leurre avec lui.

Premier exemple : On a vu José brièvement dans l'exposition. Il est le compagnon de cellule de Cole. On l'a vu également lorsque Cole est atterri dans les tranchées. Il disait chercher un homme. Mais personne ne savait, ni Cole ni nous, que José était l'espion des scientifiques. Son apparition à l'aéroport, la fonction qu'il remplit alors (adjuvant quant à la mission de Cole, opposant quant au désir de Cole) font comprendre que, pendant toutes les péripéties de Cole, cet homme était sur sa piste. Cette action avait lieu à notre insu comme à l'insu de Cole.

Deuxième exemple : À chaque occurrence du rêve de Cole, le spectateur voit ce que le personnage voit. Le spectateur, pas plus que le rêveur, ne reconnaît l'homme et la femme du rêve. Le spectateur ne saura jamais que ce qu'en saura, progressivement, le rêveur. En outre, si après le visionnement le spectateur revient sur les diverses occurrences du rêve, il constatera que son contenu changeait selon les rencontres et les événements vécus par Cole :

- première occurrence (scène 3) : une femme, un homme;
- deuxième occurrence (scène 14) : la femme et l'homme de la première occurrence, plus un homme qui se trouve être l'assistant du Dr Goines, personnage qu'on ne rencontrera que vers le dernier tiers du film;
- troisième occurrence (scène 20) : l'homme et la femme, mais cette fois l'homme à la valise est Jeffrey, qui dit à l'enfant-témoin d'un ton menaçant et d'un air grimaçant : « Prends garde à toi! ».

- c) Le récit présente un personnage dont le spectateur ne connaît ni les sentiments ni les motivations.

Exemple : Le spectateur ne saura jamais vraiment qui était le vieux vagabond à l'humour grinçant que Cole retrouvait sur sa route à tout moment.

2.5.4 Fonctions narratives

Dans un film, chaque scène concourt à la bonne marche de l'ensemble du récit. En d'autres termes, chacune remplit une fonction. L'analyse permet de déceler quatre fonctions narratives.

- a) Fonction cardinale : fonction d'une action portant à conséquence pour la suite de l'histoire. Si l'action présentée n'avait pas lieu, toute la suite du récit serait différente.

Exemple : L'excursion à la surface de Philadelphie constitue une mise à l'essai de Cole. S'acquittant honorablement de sa mission, Cole s'en voit confier une autre, de plus grande envergure.

- b) Fonction catalytique : fonction d'une action apparaissant comme la conséquence d'une action antérieure, mais n'entraînant pas une autre action.

Exemple : Le détour par les tranchées de la Première Guerre mondiale apparaît comme une simple erreur d'aiguillage. Cette erreur est sans conséquence pour la suite du récit, dans la mesure où elle ne nuit pas au programme des scientifiques. Le tir rectifié, Cole atterrit au temps voulu.

- c) Fonction indiciaire : fonction d'un sentiment, d'une atmosphère. Elle donne souvent à la scène une teneur émotive.

Exemple : À sa première occurrence, le rêve de Cole ne s'insère pas dans la trame de l'intrigue puisque le film commence tout juste. Mais le traitement de cette image – un ralenti – de même que l'ambiance sonore qui la précède – un long cri de femme – et celle qui l'accompagne – une détonation – créent une ambiance qui met le spectateur sur la piste.

- d) Fonction informative : fonction qui sert à situer l'action dans un cadre spatiotemporel, mais aussi à donner toute l'information nécessaire à la compréhension de l'histoire en cours. L'information vise souvent à créer un effet de réel, à rendre l'histoire vraisemblable.

Exemple : Dès le début du film, les scènes 4 et 5 mettent en place un cadre futuriste qui constituera la toile de fond de l'histoire.

Cette typologie des fonctions narratives ne signifie pas qu'une cloison sépare l'action, l'émotion et l'information. Au contraire, elle permet peut-être de mettre en lumière le fait que, dans un film narratif, toute donnée devient informative et toute information devient un moteur de l'action.

Premier exemple : Le détour de Cole dans les tranchées de la Première Guerre mondiale fait l'objet d'une scène très brève. Cette scène à teneur émotive semble inutile à première vue, du moins en ce qui concerne le programme principal de l'histoire. En effet, elle prend place parmi un ensemble d'essais en apparence inutiles et ratés. Cependant, plus loin dans le récit, elle revêtira une grande importance. En effet, la balle logée dans la cuisse de Cole deviendra une preuve pour Kathryn.

Deuxième exemple : Lorsque Cole kidnappe le Dre Raily, les informations distillées par la radio contribuent à créer un effet de suspense : Cole est poursuivi. Mais cette radio en marche permet encore et surtout de faire valoir le savoir de Cole. En effet, lui seul peut savoir que la disparition d'un enfant ne constitue en fait qu'un canular. Encore une fois, cet élément servira de preuve à Kathryn.

Troisième exemple : Une situation dramatique très forte – composée de deux éléments imbriqués : l'amour entre Kathryn et James, la nécessité de fuir pour vivre cet amour – permet de rendre plausible une action. Ainsi, il est invraisemblable que Cole, de l'aéroport, avertisse les scientifiques de la fausse piste. En effet, il vient d'avoir la confirmation que les scientifiques ont accès à tout le passé : le message de Kathryn envoyé en 1996 était parvenu jusqu'à eux au retour de Cole de 1990. En outre, Cole a de la mémoire et est intelligent. Pourquoi appelle-t-il alors? Pourquoi prête-t-il ainsi le flanc? Parce que le narrateur a besoin que Cole soit retrouvé. Et pour cela, il doit faire en sorte que son personnage perde son sang-froid. C'est ainsi que le narrateur s'y prend pour rendre plausible la continuation de la mission, c'est-à-dire l'obligation pour Cole d'arrêter le détenteur du virus.

Quatrième exemple : La conférence donnée par Kathryn est suivie d'une séance de signature. Cette scène ne semble exister que pour créer un effet de vraisemblable. Pourtant, elle recèle un élément primordial. Car on y voit – tellement rapidement qu'il est presque impossible de retenir l'information – l'assistant du Dr Goines qui demande ingénument : « Brusquer la sélection naturelle, n'est-ce pas sain? » Ainsi, le spectateur a rencontré deux fois le véritable malfaiteur en cours de récit. Pourtant, c'est avec surprise qu'il apprend que le coupable est l'assistant. Une fois la chose sue, des réminiscences l'inciteront peut-être à faire un retour sur son visionnement. Une fois les associations effectuées, l'ensemble du récit paraîtra d'une grande cohérence au spectateur.

2.6 L'information et l'émotion : le double régime du récit

Chaque récit filmique met donc en place des personnages incarnant des forces qui s'affrontent, les relations entre les personnages fonctionnant comme une vaste chaîne d'actions et de réactions s'étalant sur une durée élastique. Le récit conventionnel module ces interactions en variant le niveau de l'information nécessaire à leur compréhension et l'intensité nécessaire à leur effet sur le spectateur. La structure narrative de l'ensemble du film (2.4), le déroulement de

ce film (2.5.1), tous les jeux narratifs (2.5.2 et 2.5.3) ainsi que les fonctions narratives (2.5.4) peuvent concourir à moduler la part informative et la part émotive d'un récit filmique, favorisant ainsi la montée de la tension dramatique. C'est là une des possibilités de la narration¹⁰.

La plupart des films conventionnels – et *Douze singes* en fait partie – font en sorte que la tension augmente graduellement selon la « loi de la progression continue ». Le récit débute par des péripéties simples, fortement informatives et faiblement émotives, pour atteindre graduellement son point le plus fort – le climax – à la fin du film, là où l'émotion se trouve à son maximum. Cette progression ne s'effectuera pas sans passer par certaines pointes à haute teneur émotive et certaines plages à prédominance informative. Tous les procédés narratifs décrits dans ce cahier peuvent donc être utilisés en vue de réguler l'information et l'émotion d'un film. Suivre l'articulation globale de l'information et de l'émotion ouvre donc une porte sur le régime narratif employé, sur la façon dont le récit s'empare de l'histoire, sur la façon également dont ce récit cherche à s'emparer de son spectateur. On trouvera dans les pages suivantes un découpage de *Douze singes* selon cette articulation entre l'émotion (E) et l'information (I), avec l'indication des pointes de tension (P) et du climax.

10. Il existe d'autres possibilités narratives qui ne prennent pas la tension dramatique pour objet, d'autres modes narratifs qui n'apportent pas le même soin à l'équilibre entre émotion et information. Le pouvoir de narration se trouve alors utilisé à d'autres fins : jeu logique dans le temps (*L'année dernière à Marienbad*, A. Resnais), exposition philosophique (*Nouvelle vague*, J.-L. Godard), déconstruction des habitudes de la pensée et de la perception (*La Jetée*, C. Marker).

Découpage du film

EXPOSITION

1	Texte : « [...] cinq milliards de personnes mourront d'un virus [...] »	I	E	
2	Générique du début	–	–	
3	Exécution à l'aéroport	–	–	
4	On vient chercher Cole dans sa cellule	I	–	
5	Préparatifs en vue de la sortie de Cole	I	–	
6	Collecte de spécimens à la surface de Philadelphie – ours	I	E	P
7	Retour sous la terre – douche – prise de sang – rencontre avec les autorités – explication de la mission	I	–	
8	Kathryn assiste à une conférence – elle reçoit un appel téléphonique	I	–	
9	1990 : un responsable de l'arrestation explique à Kathryn le cas d'un prisonnier – Kathryn s'entretient avec Cole en prison	I	–	
10	Cole est transféré de la prison à l'hôpital psychiatrique	I	–	
11	Arrivée de Cole à l'hôpital – douche	I	E	
12	Salle commune de l'hôpital – Jeffrey est le guide de Cole	I	E	
13	Les psychiatres s'entretiennent avec Cole – coup de téléphone	I	E	
14	Exécution à l'aéroport	I	E	
15	Dortoir de l'hôpital – crise de Jeffrey	I	E	
16	Jeffrey parle d'évasion à Cole – télévision : reportage sur les expériences sur les animaux	I	–	
17	Tentative d'évasion de James – fausse crise de Jeffrey – Kathryn (alternance)	–	E	P
18	Discussion des psychiatres sur le cas de Cole	I	–	
19	Salle d'isolement – Cole a disparu	I	–	
20	Exécution à l'aéroport – Jeffrey dit au petit James : « Gare à toi! »	I	–	
21	Retour de Cole au XXI ^e siècle – Cole en cellule – une voix lui parle	I	–	
22	Interrogatoire de Cole par les scientifiques	I	–	
23	Deuxième voyage de Cole dans le passé	–	–	
24	Cole atterrit dans les tranchées de la Première Guerre mondiale	I	E	P

NŒUD

25	Conférence de Kathryn en 1996	I	–
26	Kathryn signe ses livres après la conférence		
27	Cole attend Kathryn à sa voiture	I	E
28	Cole oblige Kathryn à se diriger vers Philadelphie : Cole aime l'air de 1996 – Cole aime la musique qui joue à la radio – la radio annonce qu'un enfant est tombé dans un puits	I	E
29	Quelqu'un signale à la police la disparition du Dre Raily	I	–
30	Cole fait le rêve de l'exécution à l'aéroport	I	E P
31	Cole a ligoté Kathryn dans une chambre d'hôtel – il lui dit que c'est elle la femme du rêve	I	–
32	Cole est sorti et Kathryn tente de se dégager – à la radio, on parle de l'enfant tombé dans un puits et de la disparition de Kathryn	I	–
33	Cole et Kathryn ont repris la route : Cole lui explique sa mission	I	–
34	Un prophète dans la rue	I	E
35	Dans la voiture, Cole annonce à Kathryn la propagation prochaine du virus	I	–
36	Cole voit un indice sur un mur – Cole force Kathryn à s'arrêter	I	E
37	Un homme parle à Cole – cet homme semble connaître Cole		
38	Cole examine les murs, suit la piste de l'Armée des douze macaques	I	–
39	Cole et Kathryn arrivent dans un amphithéâtre à l'abandon : ils sont attaqués – James tue un homme	–	E P
40	Le prophète dans la rue		
41	Cole et Kathryn arrivent au local d'un organisme pour la défense des animaux – ils apprennent que Jeffrey Goines est le chef de l'Armée des douze macaques	I	–
42	Kathryn opère Cole	–	E
43	Cole séquestre Kathryn et va rencontrer Jeffrey – Jeffrey attribue la propagation du virus à Cole	I	E
44	Cole libère Kathryn – il est poursuivi – il disparaît	I	E
45	Kathryn raconte les faits à un policier	I	–
46	Kathryn apprend que la disparition du jeune garçon était un canular	I	–
47	Cole au XXI ^e siècle : entretien avec les scientifiques – il est gracié	I	–
48	Kathryn avec son supérieur : elle veut le convaincre que Cole disait vrai	I	–
49	Cole au XXI ^e siècle : il entend encore une fois la voix	I	E
50	Kathryn apprend que la balle retirée de la jambe de Cole date d'avant 1920 – elle trouve une photo de la guerre de 1914-1918 sur laquelle Cole apparaît	I	E

51	Cole au XXI ^e siècle : interrogatoire des scientifiques	I	–
52	Kathryn appelle le Dr Goines – il décide de renforcer la sécurité	I	–
53	Cole au XXI ^e siècle : moment et lieu de l'apparition des symptômes	I	–
54	Kathryn poursuit les recherches – Jeffrey et les membres de l'organisme pour la défense des animaux	I	–
55	Kathryn rencontre le vieil homme qui connaissait Cole	I	E
56	L'Armée des douze macaques prépare quelque chose	I	–
57	James rejoint Kathryn – ils vont dans une chambre d'hôtel – il croit qu'il est fou et elle croit qu'il dit vrai – Cole arrache sa dent	I	E P
58	Kathryn a l'idée d'appeler les scientifiques – le numéro de téléphone était celui d'une firme de nettoyage de tapis – soulagement : peut-être que toute cette histoire n'a jamais existé – Cole réalise que ce message que Kathryn vient d'envoyer était l'indice à l'aide duquel il a mené sa recherche	I	E
59	James et Kathryn dans un grand magasin	I	–
60	Jeffrey et l'Armée des douze macaques dans un autobus – ils ont enlevé le Dr Goines	–	E
61	James et Kathryn dans une salle de cinéma : elle maquille James	–	E
62	L'Armée des douze macaques au zoo	–	E
63	Fragment du rêve de l'exécution	–	E
64	Cole retrouve Kathryn déguisée à l'entrée du cinéma	–	E
65	Les animaux du zoo sont lâchés dans la ville	–	E
66	James et Kathryn prennent un taxi – ils sont soulagés d'apprendre que l'inscription « We did it. » se rapportait à ce geste de libération des animaux du zoo	I	–
67	À l'aéroport, des policiers donnent le signalement de Kathryn et de James	I	–
68	Arrivée de James et de Kathryn à l'aéroport – James reconnaît cet endroit : c'est le lieu du rêve – il a la certitude d'avoir déjà vécu tout cela	I	E
69	Kathryn prend les billets au guichet	I	–
70	James se dirige vers les toilettes	I	–
71	Kathryn croise un homme portant une valise	I	–
72	James appelle les scientifiques pour leur dire que l'Armée des douze macaques constituait une fausse piste	I	–

DÉNOUEMENT

- | | | |
|----|---|-----|
| 73 | L'assistant du Dr Goines se présente au guichet – il s'apprête à faire un voyage autour du monde en une semaine | I – |
| 74 | Dans les toilettes, James entend la voix | I E |
| 75 | En sortant des toilettes, James rencontre José – José lui tend un pistolet | – E |

Début du climax

- | | | |
|----|---|-----|
| 76 | James enfant fait son entrée à l'aéroport | – E |
| 77 | Kathryn croise l'assistant du Dr Goines | I – |
| 78 | Au guichet, Kathryn voit la photo de l'assistant dans le journal | – E |
| 79 | José force James à prendre le revolver – James demande qui il doit abattre | – E |
| 80 | Kathryn arrive et donne la réponse | – E |
| 81 | – L'assistant à la douane | I E |
| | – James et Kathryn courent pour attraper l'assistant | – E |
| | – Le douanier demande à l'assistant d'ouvrir le contenant | – E |
| | – James et Kathryn tentent de forcer le passage | I E |
| | – L'assistant passe la douane | – E |
| | – James et Kathryn le poursuivent – ils sont poursuivis par la police | – E |
| | – James frappe le douanier et franchit la barrière | |
| | – James enfant suit la scène du regard | – E |
| | – James met l'assistant en joue | – E |
| | – L'assistant fuit et dit au jeune James : « Fais attention! » | – E |
| | – James est mis en joue | – E |
| | – James tombe – Kathryn court vers lui (comme dans le rêve) | – E |
| | – Le jeune James regarde la scène | – E |
| | – L'assistant fuit | – E |
| | – Kathryn et James (comme dans le rêve) – le jeune James regarde la scène (trois alternances) | |
| | – Kathryn cherche le jeune James du regard – il la regarde – elle le voit – le jeune James pleure – elle sourit | – E |

Fin du climax

- | | | |
|----|--|-----|
| 82 | L'assistant du Dr Goines prend place dans l'avion – à ses côtés se trouve une des scientifiques du XXI ^e siècle | I – |
|----|--|-----|

DEUXIÈME PARTIE

VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM

Maintenant que les élèves disposent de connaissances pertinentes sur le film *Douze singes* ainsi que sur la narration, ils sont mieux préparés au visionnement critique proposé dans la présente section. Chacun des exercices proposés permettra d'attirer l'attention des élèves sur un élément particulier et servira de point de départ aux discussions qui suivront le visionnement.

1 Premier exercice : les fonctions actantielles

Tout au long du film *Douze singes*, les fonctions des personnages varient. L'efficacité du film repose en grande partie sur les revirements de situation provoqués par le fait qu'un même personnage assume – successivement ou simultanément – plusieurs fonctions. En visionnant le film, les élèves seront attentifs à cet état de fait. Leur tâche consistera à reconnaître les diverses configurations « sujet – opposant – adjuvant ».

Réponses attendues (ou éléments de réponse) :

Scènes 7 à 13 : C'est la société de 1990 dans son ensemble qui constitue ici le principal opposant de Cole. Ignorant des usages de ce monde, Cole se trouve vite pris dans les mailles d'institutions coercitives – la prison, l'hôpital psychiatrique. Et même si l'hôpital se présente comme un lieu d'aide et d'écoute, il n'y a personne qui puisse prendre les propos de Cole au sérieux. Même Kathryn Rilly, pourtant sympathique à sa cause, ne peut faire plus que de lui offrir un type d'aide – la cure psychiatrique – dont il n'a aucun besoin. Encore plus généralement, on peut dire que la cloison qui sépare le monde de 1990 et celui des survivants constitue le véritable opposant à la réalisation du projet de Cole. Néanmoins, Cole rencontre un adjuvant à l'hôpital : Jeffrey Goines, qui met tout en œuvre pour permettre la fuite de Cole. Mais on constate que cette alliance repose sur une fausse entente. En effet, tous les propos de Cole sont mal interprétés par Jeffrey : quand James pense à voix haute que « peut-être l'humanité mérite d'être décimée », Jeffrey répond que c'est une excellente idée, mais qu'il s'agit là d'un projet à long terme.

Scènes 27 et suivantes : Par la force des choses, le Dre Rilly devient l'adjuvant de Cole. En effet, c'est grâce à elle que Cole, qui ne conduit pas, peut se déplacer de Baltimore vers Philadelphie, là où se trouve le quartier général de l'Armée des douze macaques. En outre, tout au long du trajet, le Dre Rilly se pose en alliée de Cole en ce qu'il lui tient véritablement à cœur que cet homme comprenne qu'il est victime d'un désordre mental clairement identifié par la psychiatrie : le complexe de Cassandre. Mais, encore une fois, cette aide proposée à Cole ne lui sert à rien. Car il ne sait que trop bien qu'il n'est pas fou.

Scène 43 : Jeffrey Goines devient le principal opposant de Cole. En effet, il refuse de lui livrer les renseignements qui permettraient de trouver un antidote au virus. En outre, jamais il ne mentionne à Cole que, s'il refuse de livrer ces renseignements, c'est qu'il ne les détient tout simplement pas. Ainsi, Cole continue de suivre une fausse piste. De plus, Jeffrey a ébranlé les convictions de James en lui attribuant la propagation du virus.

Scènes 46 à 57 : Kathryn devient véritablement l'alliée de Cole lorsqu'elle possède toutes les preuves lui permettant de penser qu'il dit vrai. L'ironie s'affirme ici pleinement : Cole commence à croire qu'il est véritablement fou au moment où la psychiatre admet qu'il dit la vérité. Mais ce qu'il importe de constater au regard du schéma actantiel, c'est que Kathryn devient celle qui prend en main les opérations. Alors que Cole abandonne, elle devient celle qui agit. En cela, on peut considérer qu'ici, l'alliée relaie le sujet.

Scènes 75 et 79 : José, le compagnon de cellule de Cole au début du film, devient à la fois son principal opposant et son principal allié. En effet, il contrecarre le projet personnel de Cole : vivre en paix avec Kathryn. Par ailleurs, il recourt au chantage pour l'obliger à poursuivre sa mission : si James ne prend pas le fusil que José lui tend, c'est Kathryn qui sera tuée.

Scènes 75 à 82 : Cole se rend au bout de sa mission, non seulement à cause de José, mais aussi grâce à Kathryn. C'est elle qui, à l'aéroport, réalise que le véritable coupable est l'assistant du Dr Goines. C'est elle qui attire l'attention de James sur lui. En ce sens, le film a des relents de tragédie, puisque tous les éléments amènent le héros à accomplir une mission dont il ne veut pas. Tous les éléments mènent le héros à sa propre perte. Et Kathryn, celle qui souffre le plus de cette perte, en souffre d'autant plus qu'elle semble avoir été l'instrument du Destin.

2 Deuxième exercice : la musique et le récit filmique

Le récit filmique comprend des images, des paroles, des mentions écrites, des bruits et... *de la musique*. Certains films font entendre une musique dont le spectateur peut localiser la source dans l'histoire même. D'autres films font entendre une musique dont la présence ne peut être attribuée qu'à la narration elle-même, c'est-à-dire à la personne qui produit le récit. Afin d'approfondir la connaissance qu'ils ont de la distinction entre l'histoire et le récit, les élèves sont invités à prendre conscience de cet état de fait. En visionnant le film, ils noteront les moments où la musique intervient dans l'ordre de l'histoire et les moments où sa présence ne peut se justifier que par la présence d'un narrateur. Ce faisant, ils sont invités à réfléchir à l'effet créé par la musique de bandonéon qui se fait entendre chaque fois qu'il est question de Jeffrey Goines ou de l'Armée des douze macaques dont il est le chef.

Réponses attendues (ou éléments de réponse) :

La musique provenant de la radio sert à caractériser James Cole. On le voit ému, touché, bouleversé même, par cette musique qui représente pour lui le temps d'avant la catastrophe. L'amour de Cole pour la musique et la voix de Louis Armstrong n'est qu'une des nombreuses expériences par lesquelles la sensibilité de Cole se réveille, s'épanouit, le menant ainsi sur la voie de l'amour. Cette musique insérée dans la trame de l'histoire sert donc l'action du film, puisqu'elle entre dans le programme que l'on pourrait intituler « la conquête de la femme ».

La musique de bandonéon qui intervient chaque fois qu'il est question de Jeffrey Goines, ne peut être attribuée qu'à la seule personne qui a produit le récit. Utilisé tel un leitmotiv, ce motif musical assume une fonction : il renforce la conviction du spectateur que Jeffrey Goines constitue l'élément clé de toute l'histoire. Aussi, lorsque Goines apparaîtra comme un élément de peu d'importance, l'effet de surprise n'en sera que plus grand.

TROISIÈME PARTIE RETOUR SUR LE FILM

Dans cette troisième partie, on propose un retour critique sur le film par la mise en commun de l'évaluation qu'en ont faite les élèves, individuellement ou en équipe. Au cours de discussions, les élèves sont invités à partager leurs impressions sur le film et à prendre conscience de la diversité des perceptions dans le groupe.

1 La mise en commun des perceptions des élèves

Il importe ici de s'assurer que les élèves mettent à profit le contenu des étapes précédentes : connaissances théoriques acquises lors des exposés magistraux, observations et réflexions dégagées lors des activités d'apprentissage, observations et réflexions que les exercices proposés pour le visionnement permettent de faire.

1.1 Le retour sur les exercices proposés

Les éléments de réponse pour les exercices proposés dans la deuxième partie ont déjà été fournis.

1.2 La discussion sur la fin de l'histoire

Il arrive que la fin d'un récit n'apporte pas une solution logique à l'action de l'histoire. C'est le cas du film qui nous intéresse. Devrait-on dire que le dénouement y est absent, pluriel ou contradictoire?

2 La thématique du film

Une autre manière intéressante de faire un retour sur le film consiste à proposer aux élèves de discuter de leur perception des thèmes abordés dans le film.

À la fin du film, l'assistant du Dr Goines prend place à côté d'une des scientifiques qui avaient mandaté Cole pour trouver la souche virale ayant décimé l'humanité. Cela indique-t-il que la mission de Cole a réussi?

La fin de l'histoire appelle plusieurs hypothèses parce qu'une conception inhabituelle du temps y est proposée, conception que l'on pourrait qualifier de cyclique, de répétitive. Cole est-il le jouet de ce temps cyclique, en est-il le prisonnier à la manière d'un Sisyphe victime d'un destin éternel? Ou, au contraire, ce temps cyclique lui permet-il de sans cesse rejouer sa vie en l'améliorant chaque fois?

BIBLIOGRAPHIE

AUMONT, Jacques, et autres. *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1994, 223 p.

BAL, Mieke. « L'analyse structurale du récit : Ordre dans le désordre », *Le français dans le monde*, Paris, Hachette, n° 130, 1974, p. 6-14.

JENN, Pierre. *Techniques du scénario*, Paris, Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son, 1991, 199 p.

MAURIAC, François. *Le romancier et ses personnages*, Paris, Livre de Poche, 1990, 125 p.

PAQUIN, Michel, et Roger RENY. *La lecture du roman : Une initiation*, Mont-Saint-Hilaire, La Lignée, 1984, 258 p.

STRAUSS, Frédéric. « Conte à rebours », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 500, mars 1996, p. 118-119.

VANOYE, Francis. *Cinéma et récit I : Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989, 223 p.

ANNEXE
TABLEAU SYNOPTIQUE

ANNEXE

TABLEAU SYNOPTIQUE

INTITULÉ	EXPLICATION	EXEMPLE
2.1 Les éléments de l'étude de la narration		
2.1.1 Histoire	Par histoire, on entend l'intrigue, les événements racontés.	Le scénario que l'on trouve dans la première section du cahier résume l'histoire du film <i>Douze singes</i> .
2.1.2 Récit	Par récit, on entend le texte narratif – roman, film – qui consigne l'histoire à raconter.	Un récit romanesque n'est formé que de langue. Le récit filmique, lui, comprend des images, des paroles, des mentions écrites, des bruits et de la musique.
2.1.3 Distinction entre l'histoire et le récit	L'histoire ne se donne à lire qu'à travers l'ordre et le mode du récit qui la constituent peu à peu. Le récit ne fait pas que consigner une histoire. D'abord et avant tout, il la structure en vue d'un effet dramatique.	<i>Il était une fois dans l'Ouest</i> illustre bien la force du récit filmique, qui ne donne qu'à la fin un élément clé de l'histoire. En outre, cet élément consiste en un événement ayant eu lieu bien avant le début de l'histoire.
2.1.4 Narration et narrateur	Par narration, on entend l'acte producteur de l'histoire et du récit. Le narrateur est la personne qui fait l'acte de narration en réglant le déroulement d'une histoire.	Tout au long du film <i>Douze singes</i> , il est question d'un méfait commis en 1996. Mais l'ensemble du récit se construit sur un leurre et ce n'est qu'à la fin du film que nous connaissons le véritable coupable de l'histoire. Cet état de fait est attribuable à la narration. Au cinéma, le narrateur correspond au réalisateur.
2.2 Les données fondamentales du système narratif	Se référer aux pages 7 et 8.	Se référer aux pages 7 et 8.

2.3 Les personnages		
2.3.1 Fonctions des personnages	Un personnage ne se définit ni par sa psychologie ni par son statut social. D'abord et avant tout, le personnage remplit une fonction dans le développement d'une action. Greimas a déterminé six fonctions dans un modèle actantiel : Sujet : celui qui engage l'action. Objet : le but du sujet. Destinateur : ce ou celui qui est à l'origine de l'action. Destinataire : ce pour quoi ou celui pour qui le sujet veut l'objet. Adjuvant : ce ou celui qui aide le sujet à exécuter l'action. Opposant : ce ou celui qui s'oppose à cette action.	James Cole. La découverte d'une souche virale. L'équipe de scientifiques. L'humanité. Le Dre Kathryn Raily. Jeffrey Goines.
2.3.2 Identité des personnages	C'est secondairement que le personnage revêt, grâce à des procédés de caractérisation, les attributs de la personne. Car le personnage est un signe, et ce sont d'autres signes qui nous informent de ce qu'il est.	Souvent, un personnage se trouve construit par ce que les autres personnages disent de lui. Ainsi, Cole acquiert une identité lorsque les scientifiques énumèrent ses méfaits passés ou louent ses capacités intellectuelles.

2.4 L'histoire		
2.4.1 Structure d'ensemble de l'histoire	La structure d'ensemble de toute histoire peut se réduire à son cheminement d'un état initial à un état terminal, cheminement dont l'élément déclencheur constitue l'amorce. Situation initiale : Située en amont de l'action proprement dite, elle constitue l'origine de l'histoire. Élément déclencheur : Introduisant une tension qui vient rompre l'équilibre de la situation initiale, il constitue l'amorce du processus de transformation. Processus de transformation : Suite plus ou moins importante de faits, d'événements, de péripéties, le processus de transformation plonge le sujet dans l'action proprement dite. Situation finale : Aboutissement du processus de transformation, elle correspond au retour à un état de non-tension, cet état fût-il provisoire ou instable.	Jusqu'en 1996, l'humanité vivait normalement. Vers la fin de l'année 1996, la propagation d'un virus mortel a rendu la planète invivable. Sous terre, ce qui reste de l'humanité tente de trouver un remède à ses maux. Mise au point d'une machine à voyager dans le temps; adhésion forcée de Cole aux programmes des scientifiques; 1996 : entrée en action de Cole; interruption de l'enquête; reprise de l'enquête; impossibilité de la fuite; mort de Cole comme dans son rêve. Kathryn, éperdue, accourt vers celui qu'elle aime. Il meurt dans ses bras. Le détenteur du virus n'a pas été inquiété; il prend place dans l'avion, tel qu'il l'avait prévu. À ses côtés se trouve une femme : c'est une des scientifiques du XXI^e siècle.
2.4.2 Décomposition de la structure d'ensemble	À l'intérieur d'un récit, on peut isoler plusieurs mini-séquences se structurant de la même manière que la structure d'ensemble. Il arrive également qu'un second programme vienne fusionner avec le programme de départ.	Au début du film, chacune des excursions de Cole consiste en une épreuve dont le terme, provisoire, relance l'action. Peu après le début du film, le thème de l'amour apparaît. À la fin du film, la conquête de la femme est devenue aussi importante que la quête de la souche virale.

2.5 La dynamisation de l'histoire par le récit		
2.5.1 Déroulement du récit filmique	Un récit consigne une histoire. Mais encore et surtout, il la structure en vue d'un effet dramatique. Le découpage du texte narratif permet de dégager l'articulation dramatique du récit. Exposition : Prélude à l'action proprement dite, l'exposition présente les éléments essentiels à la compréhension de la suite du récit. Première charnière dramatique majeure : Elle permet de nouer l'intrigue, c'est à partir d'elle que l'action s'engage pour de bon. Nœud : Constitué d'une chaîne d'événements – péripéties au long desquelles le héros fait face à l'adversité –, le nœud vise à créer des effets dramatiques. Deuxième charnière dramatique majeure : Elle propulse l'intrigue dans sa résolution, dans sa phase finale. Dénouement : C'est la dernière situation, celle qui fixe une fois pour toutes l'état des personnages.	L'exposition de <i>Douze singes</i> conjugue trois aspects : information (les personnages, le cadre spatiotemporel), intrigue (trois occurrences de l'image qui obsède Cole) et action (excursion de Cole à la surface de Philadelphie et voyages de Cole en 1990 et en 1917). Enfin, le héros atterrit au temps voulu, soit au dernier trimestre de 1996. À ce stade, le spectateur a eu tout le temps de se familiariser avec les univers représentés. Pour mener sa mission à bien, Cole doit surmonter des obstacles. Et chaque obstacle surmonté en fait surgir un nouveau. Ainsi, le fait de ne pas savoir conduire incite Cole à kidnapper le Dre Rilly. La conséquence en est que Cole est poursuivi par la police, ce qui ne simplifie pas sa tâche. Par ailleurs, ce rapt fait en sorte qu'une idylle se noue. Par conséquent, le héros cherchera à se soustraire à sa mission pour combler son manque d'amour. À l'aéroport, les événements se précipitent, de sorte que Cole se voit dans l'obligation de mettre le coupable en joue. Personne n'ayant jamais pris Kathryn et James au sérieux, ce dernier se fait tirer par un policier de l'aéroport. Ainsi, James aura joué jusqu'au bout la scène de son rêve.

2.5.2 Jeux narratifs relatifs à la temporalité	La narration consiste à transformer le temps des événements racontés en un autre temps, celui du récit qui consigne ces événements. Durée : Ce terme désigne le rapport entre la durée supposée de l'action fictionnelle et la durée que le récit lui consacre. Fréquence : Ce terme désigne la relation entre la capacité de répétition de l'histoire et celle du récit. Ordre : Ce terme désigne les rapports anachroniques entre deux séries temporelles.	En présentant le rêve de Cole, le récit prend plusieurs secondes pour décrire une action très rapide. Le rêve récurrent de Cole permet au récit de raconter plusieurs fois certains faits reliés à l'élément déclencheur de l'histoire. Dans <i>Il était une fois dans l'Ouest</i>, un retour en arrière présente à retardement la scène qui donne la raison des agissements d'un personnage. Dans <i>Douze singes</i>, l'élément déclencheur ne nous est vraiment révélé qu'à la fin.
2.5.3 Jeux narratifs relatifs au mode	Cette notion a trait au point de vue qui guide la relation des événements et la communication de l'information. Le narrateur sait tout : Il livre sur l'histoire des renseignements inconnus des personnages, de sorte que le spectateur en sait davantage qu'eux. Le narrateur se confond avec le personnage : C'est à travers les actes et la conscience du personnage que le spectateur appréhende l'histoire. Par conséquent, le savoir du spectateur est égal à celui du personnage. Le narrateur semble se retirer : Il montre un personnage dont le spectateur ne connaîtra ni les sentiments ni les véritables motivations.	L'incursion de Cole en 1990 permet au spectateur de voir deux mondes s'affronter : celui de Cole qui, venu du futur, ne comprend pas le traitement qu'on lui fait subir et celui des psychiatres qui ne peuvent tenir ses propos pour sensés. Ici, le spectateur comprend mieux l'ensemble de la situation que les principaux intéressés. Lorsque José, l'ancien compagnon de cellule de Cole, se révèle être un espion à la solde des scientifiques, le spectateur est aussi surpris que Cole. On comprend subitement que, pendant toutes les péripéties de Cole, cet homme suivait sa trace. Cela avait lieu à l'insu tant de Cole que du spectateur. Le spectateur ne saura jamais vraiment qui était le vieux vagabond à l'humour grinçant que Cole retrouvait régulièrement sur sa route.

2.5.4 Fonctions narratives	Dans un film, chaque scène remplit une fonction par laquelle elle concourt à la bonne marche du récit. Fonction cardinale : fonction d'une action portant à conséquence pour la suite de l'histoire. Fonction catalytique : fonction d'une action apparaissant comme la conséquence d'une action antérieure, mais n'entraînant pas une autre action. Fonction indiciaire : fonction d'un sentiment, d'une atmosphère. Fonction informative : fonction qui sert à situer l'action dans un cadre spatiotemporel et, aussi, à donner toute l'information nécessaire à la compréhension de l'histoire en cours.	L'excursion à la surface de Philadelphie constitue une mise à l'essai de Cole. S'étant acquitté honorablement de cette mission, il s'en voit confier une autre. L'incursion de Cole en 1917 apparaît comme une simple erreur d'aiguillage, erreur sans conséquence pour la suite du récit dans la mesure où elle ne nuit pas au programme des scientifiques. La première occurrence du rêve de Cole ne s'insère pas dans la trame de l'intrigue. Mais son traitement crée une ambiance qui met le spectateur sur la piste. Dès le début du film, un cadre futuriste est mis en place, cadre qui constituera la toile de fond de l'histoire.
-----------------------------------	--	---

2.6 L'information et l'émotion : le double régime du récit	Les stratégies narratives peuvent concourir à moduler la part informative et la part émotive d'un récit filmique, favorisant ainsi la montée de la tension dramatique. Scène informative : L'agencement des différents éléments (personnages, décors, actions, dialogues, etc.) permet principalement d'enrichir le savoir du spectateur sur l'histoire et d'assurer sa compréhension de cette dernière. Scène émotive : L'agencement des différents éléments (personnages, décors, actions, dialogues, etc.) cherche principalement à provoquer une émotion chez le spectateur : l'étonnement, la surprise, la peur, la tristesse, etc.	Voir le découpage du film à la section 2.6.
---	---	--

