



C.R.A.Z.Y. (Jean-Marc Vallée, 2005)



Regarder un film, c'est réfléchir sur la réalité à travers des personnages imaginaires. Pour la suite du film, il ne suffit pas de donner ses impressions. Il faut aussi s'appuyer sur les mécanismes de la fiction, donc sur le langage cinématographique.

Le guide d'accompagnement *Pour la suite du film* porte sur la façon de raconter des histoires et se veut également un questionnaire qui propose des pistes de lecture pour évaluer les films et mieux apprécier le septième art.

Les enseignants ou les animateurs de ciné-clubs y trouveront plusieurs éléments de réflexion afin de bien préparer leurs activités, ce qui devrait permettre aux élèves comme aux spectateurs d'être mieux outillés pour échanger sur le film tout en développant leur jugement critique.

PARTIE 1

Qu'est-ce que le film raconte?

Le cinéma classique développe ses histoires selon des stéréotypes narratifs que l'on appelle les genres. On fait les films les uns en fonction des autres. Certains spectateurs ont une préférence pour les histoires qui les éloignent de la vie quotidienne : science-fiction, *fantasy*, film d'aventure. D'autres préfèrent les histoires plus proches, qui les ramènent à un quotidien qu'ils cherchent à comprendre : drame psychologique, drame social, film historique.

Certains genres privilégient les intrigues d'action. Dans le film d'aventure (western, policier, science-fiction), le héros épique est un modèle, un sauveur et le déroulement consiste à punir ou à éliminer le transgresseur (tout se règle par la violence). Dans le film pathétique (film d'horreur, film fantastique, *fantasy*), le héros reste victime de son destin et le déroulement consiste à départer ceux qui seront châtiés (tout se règle par le hasard).



Douze Singes (Terry Gilliam, 1995)



D'autres genres privilégient les intrigues psychologiques. Dans le film romantique ou comique (romance, mélodrame, comédie), le héros est un amateur et le déroulement consiste à intégrer ou à récompenser le personnage maladroit (tout se règle par les sentiments). Dans le film tragique (film noir, drame social, film politique), le héros lutte contre son destin et le déroulement consiste à reconnaître la dignité d'un *loser* magnifique (rien ne se règle).



La Vie avec mon père (Sébastien Rose, 2005)

Histoire et récit

Les différents genres racontent souvent la même histoire. Par exemple, le schéma du sauvetage, celui d'un héros qui délivre quelqu'un de l'emprise d'un milieu hostile, se retrouve dans le western **The Searchers** (John Ford, 1956), le *space opera* **Star Wars** (George Lucas, 1977), le *thriller* **Die Hard** (John McTiernan, 1988) ou le film de guerre **Saving Private Ryan** (Steven Spielberg, 1998), selon que le héros élimine des Indiens, des soldats de l'Empire, des terroristes ou des nazis. C'est la preuve que les genres cinématographiques se partagent les mêmes modèles narratifs.



The Searchers (John Ford, 1956)



Star Wars (George Lucas, 1977)



Die Hard (John McTiernan, 1988)



Saving Private Ryan (Steven Spielberg, 1998)

Par ailleurs, toutes les histoires se déroulent de la même façon. Parce que raconter, c'est développer une intrigue avec un début, un milieu et une fin (ou un conflit, un développement et une résolution). Idéalement dans l'ordre. Les professeurs de littérature savent que pour rendre compte d'un récit (et de ses intentions), il faut repérer les cinq grandes articulations de sa structure.

1. La situation initiale (déclenchement de l'intrigue);
2. Les événements de provocation (acquisition des connaissances);
3. La prise de conscience (revirement de situation);
4. Les événements de résolution (achèvement de la performance);
5. La situation finale (résolution de l'intrigue).



C'est pas moi, je le jure! (Philippe Falardeau, 2008)

La situation initiale présente les personnages et instaure un méfait ou un manque, ce qui déclenche un vouloir, donc l'intrigue. La seconde phase, c'est l'instauration d'événements de provocation ou d'épreuves pour acquérir graduellement le *savoir*. Au milieu du récit, il y a prise de conscience. La quatrième phase, c'est l'instauration d'épreuves de performance pour acquérir le *pouvoir*. Et la phase terminale de tout récit, c'est la résolution du conflit.



Bien sûr, pour préserver le plaisir du visionnement et ne pas s'embourber dans une analyse, les élèves ou les spectateurs peuvent se contenter de diviser le film en trois parties. Mais l'exercice est primordial, ne serait-ce que pour s'assurer que l'on parle du même film. Qu'il le fasse en quatre ou cinq phrases, en cinq ou six lignes, cela reste un exercice essentiel :

1) déclenchement, 2) déroulement, 3) résolution de l'intrigue.

Dans **La Grande Séduction** (Jean-François Pouliot, 2003), un village en voie de fermeture se fait promettre une usine à la condition d'avoir un médecin résident.

- 1) Le maire décide de convaincre un médecin de passage de s'installer au village.
- 2) Les gens de Sainte-Marie-la-Mauderne organisent une mise en scène pour laisser croire que leur village présente tous les avantages de la ville.
- 3) Les gens n'osent pas avouer qu'ils ont menti... le médecin s'installe au village.



La Grande Séduction (Jean-François Pouliot, 2003)



Dans **Les Mauvaises Herbes** (Louis Bélanger, 2016), Jacques le comédien, poursuivi par un *shylock*, se réfugie chez Simon... qui fait pousser du cannabis.

- 1) Simon oblige Jacques à travailler pour lui, dans la clandestinité.
- 2) Jacques et Francesca travaillent... pour achever le rêve de Simon et la petite famille se serre les coudes contre le *shylock*.
- 3) Simon fait un infarctus, Jacques et Francesca sauvent la récolte...



Les Mauvaises Herbes (Louis Bélanger, 2016)

Le déclenchement de l'intrigue représente l'intérêt du film. Qu'il s'agisse de chercher l'Arche, la Force ou l'Anneau, il s'agit toujours de la quête du pouvoir par des héros convaincus que tout leur est dû. C'est plus compromettant si le personnage cherche du travail. Habituellement, l'enjeu dramatique est clairement exposé à 15 ou 20 minutes après le début du film.



Les Aventuriers de l'arche perdue (Steven Spielberg, 1981)



Star Wars (George Lucas, 1977)



Le Seigneur des anneaux – La Communauté de l'anneau (Peter Jackson, 2001)



Le déroulement de l'intrigue correspond au type de film. Les films proposent souvent une intrigue d'action à laquelle se greffe une romance qui sert à retarder la résolution de l'aventure et à fournir une récompense supplémentaire au vainqueur. Selon que les choses s'arrangent par la violence, par les sentiments, par l'intelligence ou par le hasard, le film propose une interprétation de la réalité.



La résolution de l'intrigue correspond à ce que l'on veut dire. Comme nous donnons tort à celui qui perd et raison à celui qui gagne, la finale propose un certain modèle de comportement ou une conception du monde. Comme la résolution correspond à une prise de position, elle garantit souvent une restauration de l'ordre social. Habituellement, elle s'explique 15 ou 20 minutes avant la fin du film.

Tout cela permet de dégager la transformation entre le début et la fin. Par exemple, dans **La Vie des autres** (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), un lieutenant de la Stasi surveille un dramaturge et une actrice dissidents... pour finalement apprendre à devenir humain dans un régime totalitaire.



La Vie des autres (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006)

Un prophète (Jacques Audiard, 2009) se déroule en prison où Malik, un jeune arabe, apprend à lire et à écrire pour s'intégrer à la mafia corse... mais il trouvera finalement son identité en devenant le parrain de la mafia arabe.



Un prophète (Jacques Audiard, 2009)

PARTIE 2

Le personnage est mis en scène.

Le film d'aventure se contente d'un héros stéréotypé, réduit à quelques traits de caractère. Par contre, le film psychologique a besoin d'un personnage complexe, capable d'évoluer intérieurement. Celui-ci se définit par son apparence, son statut social, son comportement, et aussi par ce qu'il pense de telle ou telle chose. Ce dont il se souvient, ce dont il a peur, ce à quoi il aspire contribuent à approfondir sa psychologie, à lui fournir une cohérence intérieure.

Dans **Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain** (Jean-Pierre Jeunet, 2000), les motivations d'Amélie sont justifiées par les mensonges de son père, le décès de sa mère, la froideur des gens et sa propre débrouillardise. L'homme de verre la pousse à se mêler de la vie des autres. Elle réconcilie Bretodeau avec son enfance, venge Lucien le garçon d'épicerie, rapproche Georgette et Joseph, console Madeleine de son deuil, libère son père à l'aide d'un nain de jardin.



Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain (Jean-Pierre Jeunet, 2000)

Amélie apporte aux gens autour d'elle un réconfort moral qui les aide à surmonter leurs propres limites et à obtenir un peu de bonheur. D'ailleurs, les personnages secondaires ont droit à leur propre existence, comme son père Raphaël Poulain. Mais on se demande qui va s'occuper de la vie d'Amélie. Le dernier pas de cette démarche s'avère plus difficile que juste de manipuler les autres puisqu'il nécessite qu'Amélie évolue pour être capable de séduire Nino Quincampoix.



Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain (Jean-Pierre Jeunet, 2000)

Par ailleurs, un personnage est déterminé par l'acteur qui l'interprète, et encore plus par la mise en scène. Un bon film ne se réduit pas à son intrigue. Le film classique, c'est toujours l'histoire de quelqu'un, et surtout une mécanique pour permettre l'identification du spectateur au personnage principal. C'est le découpage de l'image (et du son) qui détermine le Héros.

Le langage du cinéma classique découpe tout ce qu'il filme en plusieurs plans (selon la distance) et sous différents angles de prise de vue (selon la position de la caméra) pour souligner telle expression d'un visage ou telle réaction d'un protagoniste, pour placer le spectateur au meilleur endroit et lui permettre de s'identifier au personnage principal. Une scène de dialogue de

3 minutes pourra être découpée en 20 ou 30 plans. Mais en plus, la caméra se rapprochera graduellement, parce que le personnage qui apparaît le plus près et le plus longtemps sera celui auquel le spectateur devra s'identifier.

De la même façon, une scène de poursuite repose sur le découpage : si les plans du poursuivant sont de plus en plus courts, nous aurons l'impression qu'il rattrape l'autre. Si, au contraire, les plans du poursuivi sont de plus en plus courts, nous aurons l'impression qu'il échappe à l'autre. On alterne de l'un à l'autre, en passant graduellement à des plans de plus en plus rapprochés, donc ressentis comme plus intenses, et des plans de plus en plus courts pour faire croire qu'il se passe plus de choses dans le même laps de temps.



Le Show Truman (Peter Weir, 1998)

La mise en scène fournit un statut particulier au personnage principal. Il apparaît plus souvent, plus longtemps et de plus près. Il reste privilégié dans une série de champs/contrechamps, dans une profondeur de champ ou dans un plan-séquence. Les plans subjectifs révèlent l'intériorité du personnage, la voix *off* lui permet de penser et les retours en arrière (*flashbacks*) traduisent son imaginaire. Le film reste vécu à travers lui, si bien qu'il devient en quelque sorte le porte-parole du cinéaste.

Bien sûr, les différents plans et les angles de prise de vue, les raccords et les ellipses, les mouvements de caméra et la bande sonore sont tellement au service de l'intrigue qu'ils en arrivent à passer inaperçus. Ces procédés stylistiques sont devenus si naturels (on parle de transparence) qu'on les questionne seulement quand le film s'avère franchement mauvais.

Encore une fois, il faut emprunter un outil aux professeurs de littérature, celui du schéma actanciel. Dans n'importe quelle histoire, il y a six rôles ou actants : le destinataire donne au héros (le sujet) une mission (l'objet) dont la réussite profitera au destinataire. Les rôles de destinataire et destinataire peuvent être tenus par le même personnage ou par le sujet lui-même.



Cyrano de Bergerac (Jean-Claude Rappeneau, 1990)

Le sujet vise un objet qui sera un individu dans le cas d'une quête amoureuse, un objet dans le cas de la recherche d'un trésor, une abstraction quand il s'agit d'une quête de liberté ou de pouvoir. Les alliés (adjuvants) aident le héros dans

sa quête de l'objet, tandis que les ennemis (opposants) lui mettent des bâtons dans les roues. Ces actants peuvent être des forces naturelles, morales ou sociales.

Par exemple, dans **Harry Potter à l'école des sorciers** (Chris Columbus, 2001), le monde des sorciers (le destinateur) donne à Harry Potter (le sujet) la mission de trouver la pierre philosophale (l'objet). Le héros fait équipe avec Ron et Hermione (les adjuvants) pour combattre Quirrel et son maître Voldemort (les opposants). Harry vaincra au bénéfice des sorciers (les destinataires).



Harry Potter à l'école des sorciers (Chris Columbus, 2001)

Ce schéma actanciel permet de regrouper les personnages selon leur importance, et de saisir que leurs relations sont plus importantes que la fonction de chacun. Les personnages ne sont pas innocents, ils incarnent des valeurs. C'est par leurs comportements qu'ils proposent une façon de penser, une façon de vivre.

Dans le film **The Dark Knight** (Christopher Nolan, 2008), le justicier Batman a pour mission de combattre le Joker, qui incarne le mal absolu. Le procureur de district (District Attorney) Harvey Dent est également un justicier, mais la perte de sa fiancée, le fait d'être défiguré et les encouragements du Joker finiront par le corrompre complètement. Et le sombre chevalier devra se charger des péchés du justicier déchu.



The Dark Knight (Christopher Nolan, 2008)

Batman n'a de comptes à rendre, à personne. Il torture les suspects, il contourne les lois (et les frontières) et se permet d'espionner toute la population en mettant sur écoute les téléphones cellulaires. La population n'a pas à connaître la vérité, elle a simplement à croire un Sauveur qui sait ce qui est bon

pour elle. Le film s'avère un discours sur la docilité politique et la défense du néo-libéralisme.

Dans **Les Intouchables** (Éric Toledano et Olivier Nakache, 2011), un riche aristocrate devenu tétraplégique, Philippe, engage un Noir qui se promène de la prison au bureau de chômage, Driss. Ils se moquent des codes culturels de l'autre, qu'il s'agisse de musique classique ou de peinture abstraite, puis Driss amène Philippe à transgresser des tabous: ils se moquent de la police, ils fument du pot...



Les Intouchables (Éric Toledano et Olivier Nakache, 2011)

On comprend que si Driss remet du soleil dans la vie de Philippe, ce n'est pas en l'aidant à accepter sa situation de personne handicapée, mais plutôt en lui montrant qu'il a toujours accès à ses privilèges de riche. Une belle métaphore: la vieille France paralysée pactise avec l'immigration qui la porte dans ses bras, il n'y a pas de classes sociales, car tout le monde, il est beau, tout le monde, il est gentil.

PARTIE 3

C'est raconté à l'envers.

La mise en scène, c'est surtout la façon d'organiser les événements, de présenter les personnages et d'élaborer la narration selon une perspective particulière. Raconter une histoire consiste à dramatiser ce qui mérite de l'être, et le montage permet de présenter les événements en jouant sur la temporalité.

Le montage linéaire organise une action unique en la développant dans un ordre logique et selon un enchaînement chronologique. **La Haine** (Mathieu Kassovitz, 1995) raconte une journée dans la vie de trois jeunes de la banlieue et leur virée dans la violence s'avère chronométrée selon un compte à rebours.



La Haine (Mathieu Kassovitz, 1995)

Le montage parallèle présente des actions ne se déroulant pas nécessairement en même temps, mais juxtaposées en vue d'établir une analogie. Dans la deuxième partie de **Requiem for a Dream** (Darren Aronofsky, 2000), l'itinéraire de la veuve Sara qui se drogue aux amphétamines ressemble à celui de son fils Harry et de ses amis qui vendent de la drogue pour payer leur consommation.



Requiem for a Dream (Darren Aronofsky, 2000)

Le montage alterné juxtapose des actions se déroulant en même temps et qui peuvent converger. Dans la première partie du film **Le Déclin de l'empire américain** (Denys Arcand, 1985), on alterne des quatre femmes qui s'entraînent dans un complexe sportif aux quatre hommes qui préparent un repas... jusqu'à ce qu'ils se rassemblent devant la maison de campagne.



Le Déclin de l'empire américain (Denys Arcand, 1985)

Le montage inversé bouleverse l'ordre chronologique de présentation des événements pour permettre au cinéaste de distribuer les informations au moment le plus approprié dramatiquement. Et il s'avère impossible de rendre compte de certains films sans dégager la différence entre le déroulement naturel de l'histoire et l'organisation singulière de la narration. C'est le cas de **Reservoir Dogs** (Quentin Tarantino, 1992).



Reservoir Dogs (Quentin Tarantino, 1992)

Dans **De beaux lendemains** (Atom Egoyan, 1997), un avocat arrive dans un village secoué par un accident qui a tué la majorité des enfants. Dès le début du film, nous nous promenons entre l'avant et l'après de cet accident, entre le quotidien de certains personnages et les démarches de l'avocat pour intenter une poursuite. La scène de l'autobus scolaire qui s'enfonce dans l'eau, située au milieu du film, crée ainsi des cercles narratifs concentriques qui enchâssent 30 strates de temps différentes et qui s'étalent sur 2 ans.



De beaux lendemains (Atom Egoyan, 1997)

Autre exemple, **We Need to Talk About Kevin** (Lynne Ramsay, 2011) raconte une histoire de haine entre une mère et son fils. Le film nous plonge dès le début dans le passé, mais nous ne le saurons qu'à la fin, quand nous nous retrouverons dans le présent du film. Le désarroi de cette femme face à son fils psychopathe sera vécu dans des retours en arrière (*flashbacks*) qui n'essaient pas de reconstituer la chronologie des événements, mais témoignent plutôt de la façon désordonnée qu'elle les a ressentis. C'est un film intériorisé, tout se passe dans sa tête.



We Need to Talk About Kevin (Lynne Ramsay, 2011)

La narration peut s'exercer selon une perspective particulière. Dans un film qui raconte l'éternel triangle amoureux, on peut présenter l'histoire selon le point de vue de chacun des personnages. Chaque version correspond à une intention particulière. Pour dégager la perspective d'un film, on peut le comparer au roman dont il est l'adaptation, à son *remake* ou à un film semblable.

Prenons deux histoires d'otages et de geôliers. **Les Ordres** (Michel Brault, 1974) s'intéresse aux victimes de la Loi des mesures de guerre. Il montre l'humiliation des citoyens dépouillés de leurs droits fondamentaux. Brault élabore un drame sans aucune référence politique sur la Crise d'octobre, sans aucune prise de conscience ni révolte chez les personnages.



Les Ordres (Michel Brault, 1974)

Octobre (Pierre Falardeau, 1994) s'intéresse plutôt aux militants du F.L.Q. qui ont enlevé et exécuté le ministre Pierre Laporte. Il montre les convictions et les doutes des felquistes. Falardeau élabore une tragédie sur la révolte d'individus conscients des enjeux politiques et assumant leurs choix jusqu'au bout. La comparaison permet de mieux comprendre le point de vue de chaque film.



Octobre (Pierre Falardeau, 1994)

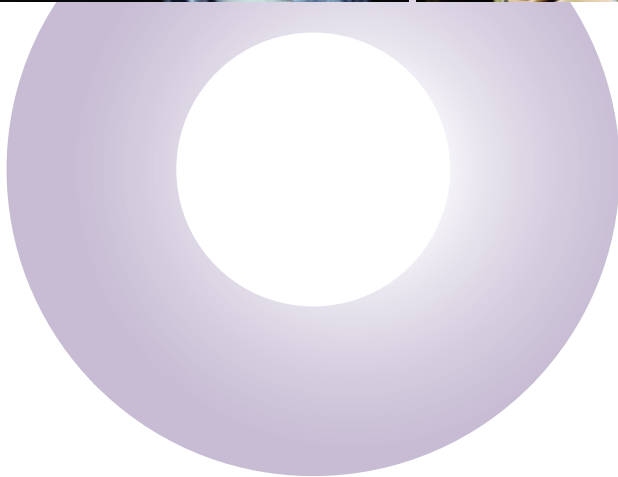


Amours chiennes (Alejandro González Iñárritu, 2000)

Amours chiennes (Alejandro González Iñárritu, 2000) raconte trois histoires qui s'articulent autour d'un même accident de la route, tandis que **21 Grammes** (Alejandro González Iñárritu, 2003) raconte un accident de la route vécu de trois points de vue différents. Dans le premier film, les trois épisodes se succèdent, avec des recoupements, tandis que dans le second, les trois épisodes sont entrelacés de façon à ce qu'ils se complètent.



21 Grammes (Alejandro González Iñárritu, 2003)



Dans *la brume électrique* (Bertrand Tavernier, 2009) est tiré d'un roman de James Lee Burke et se déroule en Louisiane. Cette double enquête policière a deux versions: la version du producteur américain est dominée par l'intrigue tandis que celle du cinéaste français s'intéresse beaucoup plus aux personnages. Parce qu'il faut bien l'admettre, la mise en scène c'est d'abord et avant tout une façon de raconter l'histoire, une façon de présenter les personnages.



Dans *la brume électrique* (Bertrand Tavernier, 2009)

De quoi parle le film?

Il y a une différence entre ce que l'on raconte et ce dont on parle. Par exemple, les films **Harry Potter** racontent le destin d'un prince magicien qui apprend à devenir un homme en passant sept années dans une école de sorciers. Mais ce dont on parle ou le thème principal s'avère assez simple : celui qui a de grands talents doit se sacrifier pour les autres et accepter d'être un *leader*.



Harry Potter à l'école des sorciers (Chris Columbus, 2001)

La série **Harry Potter** suppose que cela prend un ado pour vaincre les forces du mal. L'expérience des adultes ne sert plus à rien, seuls les ados sont capables de s'adapter aux nouvelles réalités. En plus, l'individu le moins reconnu du monde des moldus devient le plus célèbre du monde des sorciers. Harry Potter satisfait ainsi un désir de notre époque, à savoir le besoin de reconnaissance.



Harry Potter à l'école des sorciers (Chris Columbus, 2001)

De toutes les approches possibles, esthétiques, techniques, sociologiques ou autres, nous avons choisi l'approche narrative d'abord parce qu'elle peut s'appliquer à n'importe quel film, aussi parce qu'elle peut intéresser n'importe qui. Reste à savoir qu'un auteur s'exprime moins dans ce qu'il raconte (les genres) que dans son point de vue moral sur ce dont il parle (le thème).



Hugo Cabret (Martin Scorsese, 2011)

Contrairement aux jeux vidéo, le cinéma peut servir à la compréhension du monde. Encore faut-il exiger des films qu'ils nous apprennent quelque chose. C'est le rôle de l'accompagnateur de contribuer au passage du divertissement à la culture. Dernière question : pourquoi, dans le film **Hugo Cabret** (Martin Scorsese, 2011), Georges Méliès interdit-il à sa fille adolescente d'aller au cinéma?

Auteur du guide: H.-Paul Chevrier



NOTES SUR L'AUTEUR DU GUIDE



H.-Paul Chevrier est un enseignant à la retraite. Il a été responsable du programme Cinéma et communication au Cégep de Saint-Laurent où il a enseigné pendant plus de 35 ans. Exigeant face au cinéma, il considère que l'on peut tout expliquer simplement et il reste convaincu que le savoir est la seule chose que l'on peut partager sans rien perdre.

Il est l'auteur de plusieurs livres dont *Le Langage du cinéma narratif*, Éditions Somme toute, 2015, 162 p. Il s'agit de la nouvelle édition d'un classique des livres de cinéma qui s'est vendu

à près de 12 000 exemplaires depuis sa première édition. *Le Langage du cinéma narratif* se voulait un livre d'initiation pour les cinéphiles, mais s'est révélé un outil pour les étudiants en cinéma. Cet ouvrage de synthèse passe en revue les éléments du langage cinématographique et les explique en fonction des mécanismes de la fiction afin d'explorer comment le cinéma s'y prend pour raconter des histoires. Il vise à fournir les outils pour mieux apprécier les films et pour susciter la réflexion.



RÉFLEXIONS POUR L'ENSEIGNANT OU L'ANIMATEUR AFIN DE BIEN PRÉPARER L'ACCOMPAGNEMENT

L'histoire se déroule-t-elle n'importe où, n'importe quand?

Si non, se déroule-t-elle dans un contexte précis, à un moment donné?

Les personnages sont-ils de simples extensions du héros?

Si non, ont-ils autant d'importance les uns que les autres?

Une mise en scène spectaculaire qui fait appel aux seules émotions ou une mise en scène réaliste qui fait appel aussi à l'intelligence?

EXERCICES POUR LES ÉLÈVES OU POUR LES SPECTATEURS

Propositions de questions pour compléter la fiche d'analyse filmique de l'élève ou du spectateur. Vous pouvez en choisir une sur chaque thème ou opter pour trois questions sur le même thème.

Questions sur le récit

- Qu'est-ce qui déclenche l'intrigue et quelle est l'importance du problème initial?
- Quelles sont les étapes du déroulement et comment a-t-on réglé le conflit?
- Y a-t-il transformation entre le début et la fin? Quelle est la solution proposée?

Questions sur le personnage

- Quel est le statut social du personnage principal et quel est son objectif?
- Comment évolue-t-il, quel est son apprentissage, comment règle-t-il ses problèmes?
- Quel modèle de comportement le personnage principal propose-t-il?

Questions sur la mise en scène

- L'histoire se raconte selon le point de vue du cinéaste, d'un narrateur ou d'un personnage en particulier?
- La narration respecte la chronologie ou se permet-elle de jouer avec le temps?
- Quelles sont les intentions du cinéaste et que nous apprend-il?



APPRÉCIATION ET ANALYSE D'UN FILM

SECTION GÉNÉRALE

Nom : _____

Date de visionnement : _____

Titre du film : _____

Année : _____ Pays : _____ Genre : _____

Réalisateur(s) : _____

HISTOIRE : résumer le film en tenant compte du déclenchement, du déroulement et de la résolution de l'intrigue.

ACTEURS : commenter leur jeu et la fonction des personnages dans le récit.

IMPRESSIONS SUR LE FILM : donner votre perception du film et ce qu'il vous inspire.



APPRÉCIATION ET ANALYSE D'UN FILM

QUESTIONS D'ANALYSE CHOISIES

1. _____

2. _____

3. _____
