

FICHE DE PROJET — TERMINALE SPÉCIALITÉ CAV

CONCEVOIR UN COURT MÉTRAGE POUR LE BAC

CONSIGNE DE DÉPART Ne commencez pas par écrire des dialogues ou par dresser une liste de plans. Commencez par identifier ce que le film doit faire voir, entendre, éprouver et transformer. Chaque document de préparation répond ensuite à une question différente.

1	2	3	4
FAIRE NAÎTRE	CLARIFIER	CONSTRUIRE	PRÉPARER
Réunir plusieurs moteurs d'idée	Prémisse, pitch, idée directrice	Structure, climax, arc narratif	Écrits, scénario, découpage

Mode d'emploi pour le groupe

- 1. Produire avant de choisir.** Chaque membre propose au moins trois idées formulées en une ou deux phrases. Une idée isolée est rarement la meilleure simplement parce qu'elle est arrivée la première.
- 2. Choisir selon trois critères.** Désir commun de réaliser le film ; potentiel audiovisuel ; faisabilité avec la durée, les lieux, les acteurs et le matériel disponibles.
- 3. Écrire par versions.** La note d'intention, le synopsis et le séquencier évoluent. Chaque nouvelle version doit résoudre un problème clairement identifié.
- 4. Valider avant de découper.** Le découpage technique intervient lorsque l'action, le point de vue, les enjeux et la fin sont suffisamment stabilisés.

OBJECTIF À la fin de cette fiche, votre groupe doit être capable de présenter le film en une phrase, d'expliquer ce qu'il signifie, de résumer son déroulement jusqu'à la fin et de justifier sa faisabilité.

Documents de départ : Étape de la réalisation d'un film ; La Fabrique du film ; Fiche projet – Court-métrage ; La note d'intention.

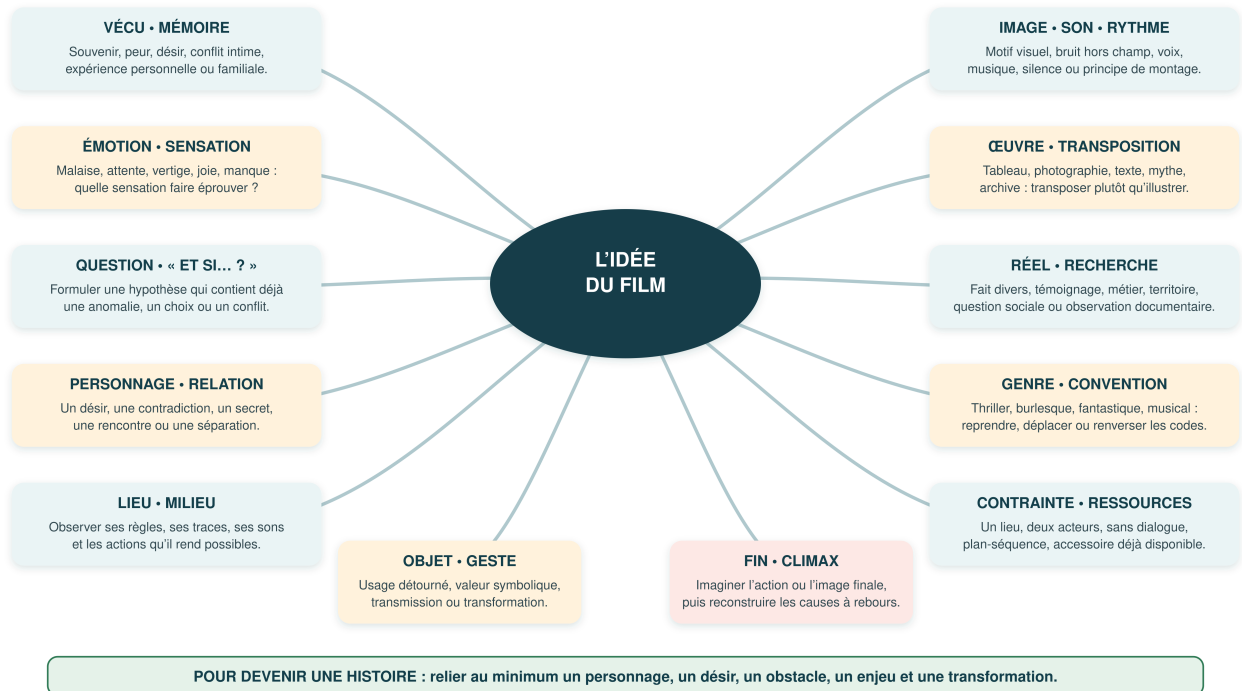
2 — FAIRE NAÎTRE LE PROJET

D'OÙ PEUT VENIR UNE IDÉE DE FILM ?

Une idée peut être narrative, visuelle, sonore, documentaire, plastique ou formelle. Le premier travail consiste à produire des associations, pas encore à défendre un scénario achevé.

PAR OÙ COMMENCER ? TROUVER L'IDÉE DU FILM

Une idée peut naître de n'importe où ; elle devient un projet lorsqu'on la relie à une situation, un enjeu et une transformation.



EXERCICE — 20 MINUTES Chaque élève choisit trois moteurs différents et formule trois projets. Exemple : un lieu + un secret + une contrainte sans dialogue. Le groupe sélectionne ensuite deux pistes à tester, sans encore rédiger les dialogues.

TEST IMMÉDIAT — Pouvez-vous déjà imaginer une action, un son ou une image que le spectateur percevra ? Que pourrait-il se passer d'irréversible ? Quelle dernière image resterait en mémoire ?

3 — CLARIFIER L'IDÉE

QUE RACONTE RÉELLEMENT VOTRE FILM ?

Le sujet, la prémisse, le pitch et l'idée directrice sont liés, mais ils ne désignent pas la même chose.

IDÉE INITIALE — Le point de départ encore ouvert : une image, une situation, un personnage, une émotion ou une question. Elle donne envie de chercher, mais ne contient pas nécessairement une histoire.

PRÉMISSSE — L'hypothèse dramatique qui met déjà en relation un personnage, une situation problématique et une transformation possible. Elle peut prendre la forme : « Que se passerait-il si... ? »

PITCH / LOGLINE — Une ou deux phrases qui donnent le protagoniste, son objectif, l'obstacle principal, l'enjeu et la singularité du projet. Le pitch donne envie de découvrir le film ; il ne remplace pas le synopsis.

IDÉE DIRECTRICE — La signification produite par le trajet complet du récit. Elle relie une valeur finale à la cause du changement : qu'est-ce qui a changé, pour qui, et pourquoi ? Elle n'est ni un thème abstrait (« l'amour »), ni un décor (« un paquebot »), ni une morale plaquée.

Trois exemples : distinguer le cadre, l'intrigue et l'idée directrice

FILM	CADRE / TOILE DE FOND	INTRIGUE DRAMATIQUE	IDÉE DIRECTRICE POSSIBLE
Titanic James Cameron, 1997	Le naufrage du RMS Titanic.	Rose et Jack vivent une relation empêchée par les classes sociales, puis menacée par la catastrophe.	L'amour et le sacrifice permettent à Rose de rompre avec le destin social qui lui était imposé et de choisir sa propre vie.
Eternal Sunshine of the Spotless Mind Michel Gondry, 2004	Une procédure efface les souvenirs amoureux.	Joël tente d'effacer Clémentine, puis lutte à l'intérieur de ses souvenirs pour la préserver.	Accepter l'imperfection, la mémoire et le risque de souffrir peut valoir davantage que supprimer l'expérience vécue.
Star Wars : Épisode IV – Un nouvel espoir George Lucas, 1977	Une guerre galactique oppose l'Empire et la Rébellion.	Luke quitte son monde, affronte l'Empire et participe à la destruction de l'Étoile de la Mort.	Un individu devient responsable lorsqu'il cesse de subir, choisit de s'engager et accorde sa confiance à une force qui le dépasse.

PRÉCISION Dire que Titanic « parle d'un naufrage » reste insuffisant. Le naufrage est à la fois un cadre historique, une force antagoniste et l'épreuve culminante ; l'idée directrice naît surtout de ce que cette épreuve transforme chez Rose.

Les formulations proposées sont des lectures possibles : une idée directrice doit être argumentée par les actions, les choix et la fin du film.

4 — DÉVELOPPER

COMMENT TRANSFORMER UNE BONNE INTUITION EN RÉCIT ?

Développer ne signifie pas ajouter des péripéties au hasard : il faut explorer le personnage, l'univers, les forces antagonistes et les conséquences de chaque choix.

Le moteur dramatique

QUESTION	CE QU'IL FAUT PRÉCISER	TEST POUR LE COURT MÉTRAGE
Qui porte le récit ?	Le protagoniste ou le groupe dont nous suivons principalement l'expérience et les décisions.	Pouvons-nous identifier son trajet sans explication en voix over ?
Que veut-il ?	Un objectif concret, perceptible et suffisamment précis pour provoquer des actions.	Peut-on montrer cet objectif dans les deux premières minutes ?
Qu'est-ce qui résiste ?	Une personne, une institution, le milieu, le temps, un objet, une règle ou le personnage lui-même.	L'obstacle peut-il produire des images, des sons et des décisions ?
Qu'y a-t-il à perdre ?	L'enjeu : ce que la réussite ou l'échec modifiera réellement pour le personnage.	L'enjeu est-il compréhensible avant le climax ?
Qu'est-ce qui change ?	Une situation, une relation, un savoir, une valeur ou le regard du personnage sur lui-même.	Le dernier plan est-il différent du premier par sa signification ?

Trois recherches indispensables

- 1. Recherche dans la mémoire.** Qu'avez-vous réellement observé, éprouvé ou vécu qui puisse rendre les gestes, les lieux et les relations singuliers ?
- 2. Recherche dans l'imagination.** Quelles variantes, contradictions et conséquences inattendues pouvez-vous tirer de la prémisse ?
- 3. Recherche dans les faits.** Quels témoignages, documents, pratiques professionnelles, règles sociales ou réalités matérielles faut-il connaître pour éviter les clichés ?

RÈGLE DE DÉVELOPPEMENT Pour chaque nouvelle scène envisagée, notez : ce que veut le personnage ; ce qui l'en empêche ; ce qui devient différent à la fin de la scène ; ce que le spectateur sait désormais.

5 — STRUCTURER

OÙ VA LE RÉCIT, ET COMMENT Y CONDUIRE LE SPECTATEUR ?

La structure n'est pas une recette : elle organise des changements, hiérarchise les événements et prépare une fin qui paraît à la fois surprenante et cohérente.

REPÈRE	DÉFINITION	QUESTION / EXEMPLE
Événement	Un fait qui produit un changement significatif pour un personnage.	Une porte s'ouvre n'est un événement que si ce qu'elle révèle modifie la situation.
Nœud dramatique	Un événement qui complique la trajectoire ou ouvre une nouvelle question.	Le personnage perd l'objet qui devait lui permettre d'agir.
Pivot / retournement	Un changement qui réoriente le récit, l'objectif, le rapport de force ou l'information disponible.	L'allié devient un obstacle ; le personnage change de stratégie.
Crise	Le moment où le personnage affronte le choix ou le dilemme déterminant.	Dire la vérité et perdre quelqu'un, ou mentir et se perdre lui-même.
Climax	L'action ou la confrontation culminante qui tranche la question principale du récit.	Le protagoniste accomplit — ou refuse — l'acte préparé par tout le film.
Résolution	Les conséquences du climax et le nouvel état du monde ou du personnage.	Un geste, un silence ou une image suffit souvent dans un court métrage.
Arc narratif	La courbe formée par les transformations successives de la situation et/ou du personnage.	Comparer le premier et le dernier état : que devient impossible à annuler ?

On peut commencer par le climax et travailler à rebours

- 1. Écrire l'action finale.** Quelle décision ou action irréversible exprime le mieux l'idée directrice ?
- 2. Identifier la crise.** Quel choix place le personnage devant deux possibilités incompatibles ?
- 3. Préparer les causes.** Quelles informations, relations, objets ou règles doivent avoir été installés pour que le climax soit possible ?
- 4. Construire la progression.** Quels obstacles obligent le personnage à modifier sa stratégie et augmentent le prix à payer ?
- 5. Élaguer.** Une scène qui ne prépare, ne complique, ne transforme ou ne révèle rien doit être fusionnée, déplacée ou supprimée.

SPÉCIFICITÉ DU COURT Dans un film de 5 à 10 minutes, exposition, incident et premier pivot peuvent se confondre ; crise et climax peuvent tenir dans la même scène. Les fonctions demeurent utiles, mais leur durée et leur séparation ne sont jamais obligatoires.

6 — ORGANISER L'ÉCRITURE

QUELS DOCUMENTS PRODUIRE ET DANS QUEL ORDRE ?

Chaque document possède un destinataire et une fonction. Les confondre conduit soit à un projet trop vague, soit à un découpage prématuré.

PROGRESSION CONSEILLÉE IDÉE → PRÉMISSSE → NOTE D'INTENTION PROVISOIRE → PITCH → IDÉE DIRECTRICE → SYNOPSIS → SÉQUENCIER → TRAITEMENT → CONTINUITÉ DIALOGUÉE → DÉCOUPAGE TECHNIQUE.

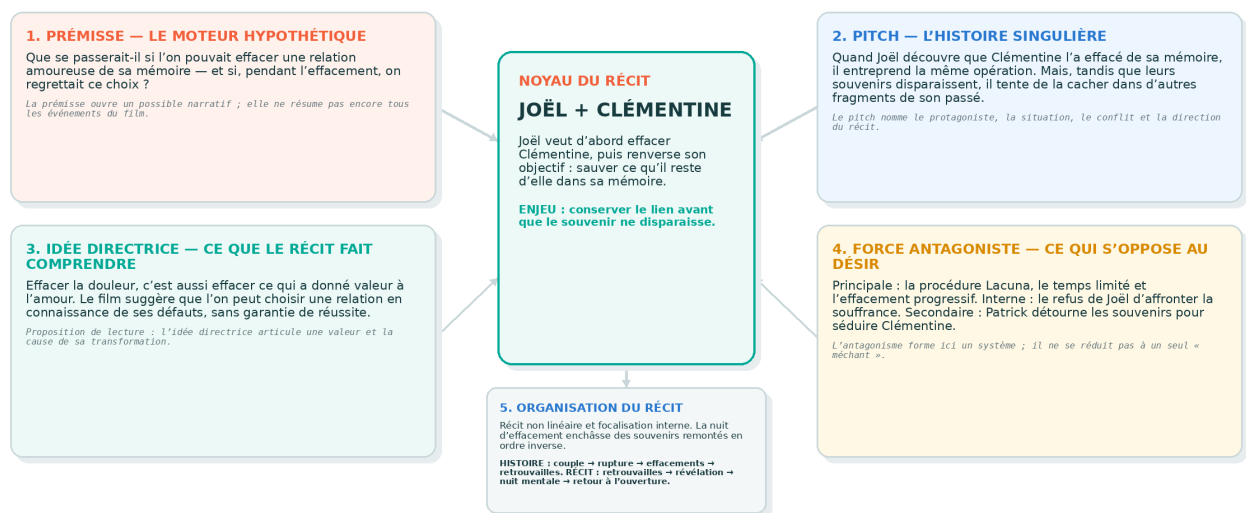
DOCUMENT	FONCTION	ORDRE DE GRANDEUR	QUESTION DE VALIDATION
Prémisse	Éprouver le potentiel dramatique.	1 à 3 phrases	Contient-elle déjà une contradiction, un choix ou une transformation possible ?
Note d'intention	Expliquer pourquoi et comment le groupe veut faire ce film.	1 à 2 pages	Relie-t-elle sujet, point de vue, mise en scène, son et effet recherché ?
Pitch / logline	Présenter immédiatement le projet.	1 à 3 phrases	Donne-t-il personnage, objectif, obstacle, enjeu et singularité ?
Synopsis	Résumer l'histoire du début à la fin.	1/2 à 1 page	La fin est-elle révélée ? La causalité est-elle compréhensible ?
Séquencier	Tester l'ordre et la fonction des scènes.	1 à 3 pages	Chaque scène modifie-t-elle la situation ou l'information ?
Traitement	Faire lire et ressentir le film avant sa mise en forme scénaristique.	2 à 5 pages	Perçoit-on les actions, atmosphères, espaces, sons et rythmes ?
Continuité dialoguée	Décrire le film scène par scène dans sa forme complète.	≈ 1 page / minute	Tout ce qui est écrit peut-il devenir image, son, action ou parole ?
Découpage technique	Transformer les scènes en dispositif de tournage.	Selon les plans	Chaque choix de cadre, axe, mouvement et son sert-il l'enjeu de la scène ?

À NE PAS CONFONDRE Le traitement raconte le film en prose ; la continuité dialoguée organise les scènes filmables ; le découpage technique décide comment les filmer plan par plan.

TERMINALE CAV | ÉCRIRE UN FILM

ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND

Comment distinguer prémisse, pitch, idée directrice, antagonisme et structure narrative ?



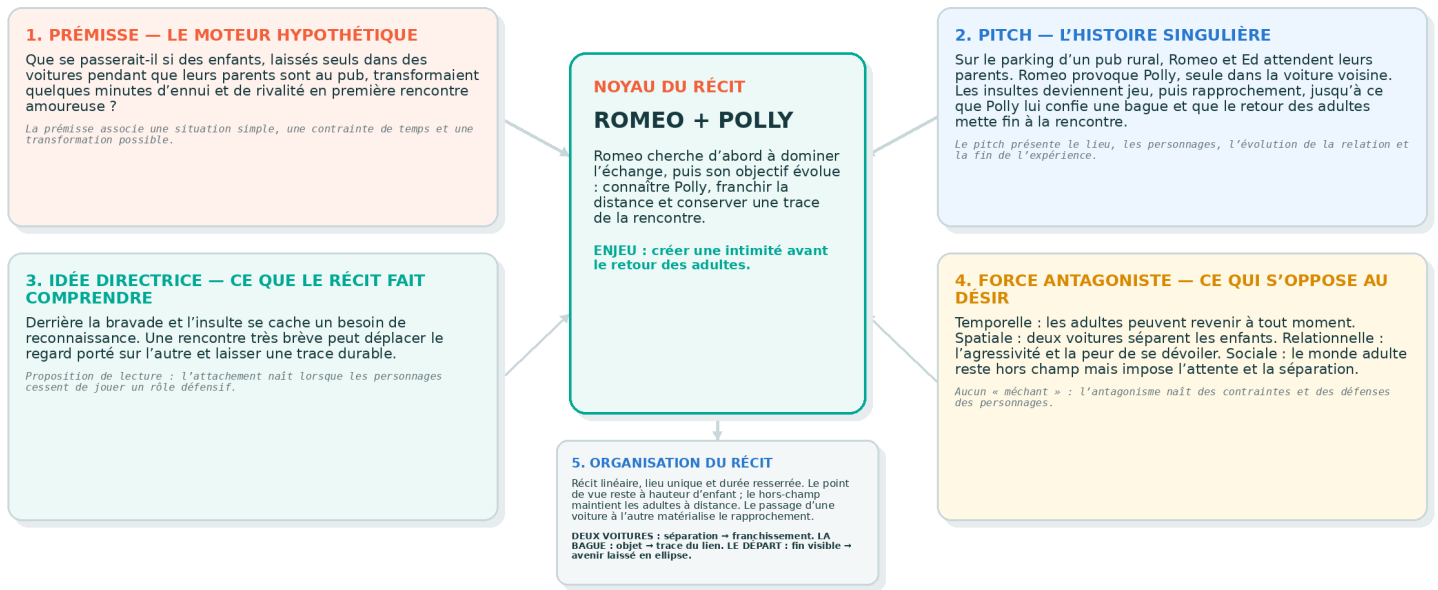
STRUCTURE NARRATIVE — ORDRE DU RÉCIT (SIMPLIFIÉ)

L'ouverture est en réalité un résultat présenté comme un début.

EXPOSITION	INCIDENT DÉCLENCHEUR	PIVOT 1 — DÉCISION	ACTION ASCENDANTE	PIVOT CENTRAL	PIVOT 2 — STRATÉGIE	MONTEE + RÉVÉLATION	CRISE + CLIMAX	DÉNOUEMENT
Voix over et journal : Naomi, solitude et état amoureux de Joël.	Dans le train, Joël rencontre Clémentine sans la reconnaître.	Il découvre l'effacement et choisit la procédure Lacuna.	Les souvenirs du couple disparaissent du plus récent au plus ancien.	Les moments heureux reviennent : Joël ne veut plus la perdre.	Il cache Clémentine dans des souvenirs où elle n'était pas.	Mierzwiak les retrouve : Patrick détourne les souvenirs de Joël.	La dernière maison s'effondre : ils acceptent la perte et se donnent rendez-vous.	Les cassettes révèlent leurs griefs : ils choisissent de recommencer.

TWO CARS, ONE NIGHT

Comment construire une transformation complète dans un seul lieu et en quelques minutes ?



STRUCTURE NARRATIVE — UN RÉCIT BREF ET CONCENTRÉ

Chaque geste transforme la relation entre les enfants.

EXPOSITION	INCIDENT DÉCLENCHEUR	PIVOT 1 — RIVALITÉ	DÉVELOPPEMENT	PIVOT CENTRAL	CLIMAX — LE DON	DÉNOUEMENT
Nuit, parking du pub : Romeo et Ed attendent leurs parents, hors champ.	Romeo remarque Polly dans la voiture voisine et l'interpelle.	Les insultes et les provocations transforment l'attente en jeu.	Regards, questions et silences font naître la curiosité ; Ed s'endort.	Romeo quitte sa voiture et rejoint Polly : la distance est franchie.	Polly confie sa bague à Romeo : l'objet révèle l'attachement.	Les adultes reviennent ; Polly part. Romeo conserve la bague et le souvenir.

Référence : Taika Waititi, Two Cars, One Night, Nouvelle-Zélande, 2004, 11 min ; synopsis officiel, New Zealand Film Commission. Analyse du film, non transcription du scénario original.

7 — FORMULER LE PROJET

COMMENT ÉCRIRE LA NOTE D'INTENTION, LE SYNOPSIS ET LE TRAITEMENT ?

Ces documents ne répètent pas la même chose : l'un expose une démarche, l'autre raconte l'histoire, le troisième vérifie son architecture.

1. La note d'intention : pourquoi ce film, et pourquoi ainsi ?

- 1. Genèse et nécessité.** D'où vient le projet ? Pourquoi le groupe souhaite-t-il le réaliser aujourd'hui ?
- 2. Thématique et idée directrice.** Quelles questions le film explore-t-il, sans annoncer une morale simpliste ?
- 3. Partis pris narratifs.** Point de vue, ordre du récit, place des ellipses, traitement des personnages et de l'information.
- 4. Partis pris de réalisation.** Cadre, espace, lumière, couleurs, direction d'acteurs, son, silence, musique, montage et rythme.
- 5. Références transformées.** Citer précisément les œuvres et expliquer ce que le projet en retient ou en déplace.
- 6. Faisabilité.** Montrer que les intentions peuvent être réalisées avec les moyens, les lieux et le calendrier disponibles.

ÉCUEIL La note d'intention ne doit ni raconter une seconde fois tout le synopsis, ni accumuler des promesses vagues (« une lumière poétique », « un montage dynamique »). Chaque intention doit annoncer un choix concret.

2. Le synopsis : le trajet complet

FORME — Texte en prose, au présent, sans dialogue développé. Il nomme les personnages essentiels, donne les étapes principales et révèle la fin.

TEST — Peut-on identifier l'état initial, l'événement déclencheur, la progression des obstacles, le climax et le nouvel état sans devoir poser de question à l'auteur ?

COMMENT LE TRAITEMENT FAIT-IL DÉJÀ VOIR ET ENTENDRE LE FILM ?

Le traitement développe le récit en prose au présent. Il installe l'espace, les gestes, les sons, les silences et le rythme, sans encore imposer une mise en page de scénario ni une liste de plans.

CONSIGNE D'ANALYSE Dans chaque proposition, surlignez une action, un élément sonore, une information narrative et un changement émotionnel. Aucun de ces éléments n'exige encore de nommer une valeur de plan.

Exemple 1 — Long métrage : relier plusieurs niveaux de réalité

L'appartement et Clémentine commencent à disparaître autour de Joel. La pluie entendue dans le souvenir envahit bientôt la pièce. Joel se concentre sur cette sensation : trottoirs mouillés, vers de terre, bottes d'enfant, gouttière débordante. Le flux des images le conduit dans une cuisine ancienne. Il a de nouveau quatre ans et se cache sous la table pendant que sa mère parle avec une voisine qui possède le visage de Clémentine. Celle-ci le rejoint. Joel pleure, partagé entre le besoin de sa mère et la peur de perdre Clémentine. La cuisine demeure intacte : pour la première fois, l'effacement semble interrompu.

CE QUE LE TRAITEMENT PRÉPARE — La continuité entre sensation, montage mental et scène d'enfance ; le changement d'âge de Joel ; le motif sonore de la pluie ; la réussite provisoire du plan.

Exemple 2 — Court métrage : concentrer le changement dans un geste

Dans la voiture de Polly, la rivalité s'est apaisée. Romeo observe la bague brillante qu'elle porte au doigt. Au-dehors, le parking demeure presque vide ; les adultes sont encore invisibles. Polly retire la bague et la lui tend pour qu'il se souvienne d'elle, tout en refusant le sens trop sérieux qu'il voudrait lui donner. Des silhouettes sortent du pub. Polly rejoint sa place ; sa voiture démarre. Romeo reste immobile sur le parking, la petite bague dans la main, puis regarde les feux s'éloigner.

CE QUE LE TRAITEMENT PRÉPARE — Le passage de la joute verbale à la confiance ; l'objet-bague comme trace de la rencontre ; le retour des adultes comme contrainte temporelle ; une fin portée par le regard et la séparation.

LONG / COURT Dans le long métrage, le traitement doit articuler cette scène avec un dispositif narratif étendu. Dans le court, une même scène peut simultanément caractériser les personnages, faire pivoter leur relation, produire le climax et préparer la dernière image.

COMMENT LE TRAITEMENT DEVIENT-IL SCÉNARIO ?

Le scénario fragmente le traitement en scènes identifiées. Il distingue les didascalies et les dialogues et ne retient que ce qui pourra être vu, entendu ou joué.

QUESTION AVANT LECTURE Quels détails rendent immédiatement filmables l'âge de Joel, le lieu, la présence de Clémentine et l'arrêt provisoire de l'effacement ?

Extrait — Eternal Sunshine of the Spotless Mind

88 INT. DATED KITCHEN - DAY

Four year old Joel runs and hides under the kitchen table.
Joel watches his mother at the stove stirring a saucepan and talking to a neighbor woman also in period clothes. The neighbor has Clementine's face [...] Clementine looks around, spots Joel under the table. She approaches, bends down to his level.

CLEMENTINE

Jesus, it worked.

JOEL

[...] I don't want to lose you, Clem.

Ce que la forme scénaristique ajoute au traitement

ÉLÉMENT	FONCTION DANS LA SCÈNE
En-tête	INT. DATED KITCHEN - DAY fixe immédiatement l'unité de lieu et de temps.
Didascalies	Le présent décrit des actions perceptibles : courir, se cacher, regarder, s'approcher, se baisser.
Information visuelle	Le visage de Clémentine sur la voisine matérialise sa présence dans un souvenir où elle n'existait pas.
Dialogue	La réussite du plan et la peur de la perte deviennent audibles sans interrompre l'action.
Découpage implicite	La table, le niveau de l'enfant et le rapprochement de Clémentine orientent le regard sans écrire « gros plan » ou « caméra basse ».

À VÉRIFIER AVANT DE DÉCOUPER La scène possède-t-elle un état initial, une transformation et un nouvel état ? Ici : l'effacement menace ; Joel tente de se cacher ; la mémoire résiste provisoirement.

QUAND ET JUSQU'OU DÉCOUPER TECHNIQUEMENT UNE SCÈNE ?

Le découpage technique intervient lorsque l'action, le point de vue, l'enjeu, les dialogues et la fin de la scène sont stabilisés. Il ne réécrit pas la scène : il choisit comment la rendre perceptible.

PRIORITÉ — Préparez tout le film, mais approfondissez particulièrement les scènes décisives : incident, pivot, climax, dialogue complexe, déplacement difficile, hors-champ sonore, effet ou raccord sensible.

Hypothèse de découpage — la mémoire cachée

PLAN	CADRE / DISPOSITIF	ACTION	SON	FONCTION
1	Plan d'ensemble à hauteur d'enfant	Joel court puis disparaît sous la table.	Bruits de cuisine ; voix adultes indistinctes.	Entrée dans le souvenir
2	Cadre sous la table, fixe	Joel dessine ; les jambes des adultes passent au second plan.	Voix étouffées ; crayon sur le bois.	Maintenir son point de vue
3	Plan rapproché à deux	Clémentine se baisse, entre dans l'espace de Joel et le serre.	Dialogue ; pleurs de Joel.	Rapprochement / changement
4	Plan sur les signes de stabilité	La pièce ne se désagrège plus ; Joel relève les yeux.	Ambiance stabilisée, sans effacement.	Confirmation visuelle

Proposition pédagogique : elle ne prétend pas reproduire le découpage effectivement retenu par Michel Gondry.

Hypothèse de découpage — la bague et le départ

PLAN	CADRE / DISPOSITIF	ACTION	SON	FONCTION
1	Deux personnages dans la voiture	Polly et Romeo partagent enfin le même espace.	Dialogue calme ; ambiance du parking.	Stabiliser l'intimité
2	Plan de détail motivé	Polly retire la bague et la place dans la main de Romeo.	Frottement des mains ; parole brève.	Donner une valeur à l'objet
3	Champ / contrechamp resserré	Romeo comprend le cadeau ; Polly est appelée.	Voix adulte hors champ.	Faire entrer la séparation
4	Plan plus large extérieur	La voiture part ; Romeo reste seul et regarde.	Moteur puis éloignement sonore.	Nouvel état / dernière image

Proposition pédagogique à confronter au film de Taika Waititi : le relevé du montage réel constitue un exercice complémentaire.

EXERCICE DE GROUPE Choisissez une scène pivot ou le climax de votre projet. Écrivez d'abord sa continuité dialoguée. Faites-la lire sans explication. Lorsque son action et son enjeu sont compris, proposez seulement alors un découpage où chaque plan possède une fonction précise.