



Éducation au cinéma européen  
pour les jeunes

# Une Pierre dans la poche

## Uma Pedra no Bolso

Joaquim Pinto

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



## SOMMAIRE

### OUVERTURE P 2-5

- CinEd : une collection de films, une pédagogie du cinéma **p 2**
- Edito du film – Fiche technique – Affiche **p 3**
- Enjeux et synopsis **p 4-5**

### LE FILM P 6-12

- Contextes **p 6-7**
- L'auteur **p 7**
- Filiations **p 8-9**
- Témoignages **p 10-12**

### ANALYSES PP 13-20

- Chapitrage du film **p 13-15**
- Questions de cinéma
- 1 – O Real na Ficção: as ferramentas do documentário ajudam-nos a contar uma história **p 16**
- 2 – O som ajuda-nos a ver melhor **p 17**
- Analyse... d'un photogramme **p 18**
- Analyse... d'un plan **p 19**
- Analyse... d'une séquence **p 20-21**

### CORRESPONDANCES PP 22-31

- Images-rebonds **p 22-23**
- Dialogues entre films:  
Uma Pedra no Bolso, Pierrot le fou,  
Il Posto **p 24-25**
- Passerelles: la musique **p 26-28**
- Accueil: regards croisés **p 29**
- Itinéraires pédagogiques **p 30**

## CINED: UNE COLLECTION DE FILMS POUR UNE PÉDAGOGIE EUROPÉENNE DU CINÉMA

CinEd s'attache à une mission de transmission du 7<sup>ème</sup> art comme objet culturel et support pour penser le monde. Pour ce faire, une pédagogie commune s'est élaborée à partir d'une collection de films issus de productions des pays européens partenaires du projet. L'approche se veut adaptée à notre époque marquée par une mutation rapide, majeure et continue dans la façon de voir, recevoir, diffuser et produire les images. Ces dernières sont vues sur une multitude d'écrans: du plus grand – celui des salles – aux plus petits (jusqu'aux smartphones), en passant bien entendu par la télévision, les ordinateurs et tablettes. Le cinéma est un art encore jeune auquel on a déjà prêté plusieurs fois la mort; force est de constater qu'il n'en est rien.

Ces mutations se répercutent sur le cinéma, sa transmission doit tenir compte, notamment de la façon de plus en plus fragmentée de visionner les films à partir des divers écrans. Les publications CinEd proposent et affirment une pédagogie sensible et inductive, interactive et intuitive, délivrant savoirs, outils d'analyse et possibilités de dialogues entre les images et les films. Les œuvres sont envisagées à différentes échelles, dans leur ensemble bien sûr, mais aussi par fragments et selon différentes temporalités – l'image fixe, le plan, la séquence.

Les livrets pédagogiques invitent à s'emparer des films avec liberté et souplesse; l'un des enjeux majeurs étant d'entrer en intelligence avec l'image cinématographique selon des biais multiples: la description, étape essentielle de toute démarche analytique, la capacité à extraire et sélectionner les images, à les classer, les comparer, les confronter – celles du film en question et d'autres, mais aussi tous les arts de la représentation et du récit (la photographie, la littérature, la peinture, le théâtre, la bande-dessinée...). L'objectif est que les images n'échappent pas mais qu'elles fassent sens; le cinéma est à cet égard un art synthétique particulièrement précieux pour construire et affermir les regards des jeunes générations.

#### L'auteur :

Francisco Valente est né en 1983, à Lisbonne. Il a travaillé comme critique de cinéma pour des plates-formes en ligne et des publications de la presse, comme le journal Público. Il a également travaillé pour des festivals de cinéma et sur des tournages de films. En 2014, il devient programmateur du festival IndieLisboa – Festival de Cinéma Indépendant, et se met à collaborer avec la Cinemateca Portuguesa l'année suivante. Il a réalisé deux court-métrages, Tenho um rosto para ser amado (J'ai un visage pour être aimé), 2015, et Uma vez (Une fois), 2016.

#### Remerciements :

Joaquim Pinto, Teresa Garcia, Alain Bergala, Alejandra Rosenberg, João Pedro Bénard, Isabelle Bourdon, Nathalie Bourgeois.

Et aussi Mélodie Cholmé, Agnès Nordmann, Léna Rouxel.

**Coordination générale :** Institut français

**Coordination pédagogique :** Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

**Coordination en Portugal :** Os Filhos de Lumière

**Copyright :** CinEd / Institut français / Os Filhos de Lumière

## POURQUOI CE FILM AUJOURD'HUI ?

S'il existe un dénominateur commun dans tout le cinéma portugais des trente dernières années, il s'agit probablement de Joaquim Pinto. Il débute sa carrière dans les années 1980 comme directeur de son de plusieurs longs-métrages, puis, peu après, devient réalisateurs de ses propres travaux et producteur d'autres auteurs du cinéma européen. Il ne se contente pas de participer aux œuvres de réalisateurs reconnus du panorama cinématographique national et international ; Joaquim Pinto travaille aussi aux premiers films d'autres cinéastes de sa génération, sans faire jamais de distinction de genres, formats ou conditions. Son désir de cinéma le conduit ainsi à s'engager dans chacun des projets auquel il participe, aidant à développer les carrières de réalisateurs qui, plus tard, marquent le cinéma portugais et européen.



C'est précisément son expérience sur des tournages qui a incité Joaquim Pinto à raconter ses propres histoires. Au lieu de grandes productions, au développement long et difficile, avec de grandes équipes, Joaquim Pinto puise son inspiration dans ses références personnelles (les productions artisanales du néoréalisme italien ou de la Nouvelle Vague française) pour créer **Uma Pedra no Bolso - Une Pierre dans la poche**, son premier long-métrage, filmé dans une auberge portugaise au bord de la mer. Là, à travers l'histoire sentimentale de ses personnages (et des secrets de chacun), le réalisateur dessine une carte émotionnelle et politique (dans les interlignes) de la vie au Portugal au cours des dernières années. Et plus que cela, Joaquim Pinto raconte une histoire universelle : celle du passage de l'enfance à l'âge adulte.

Pour ce faire, dans **Une Pierre dans la poche**, il choisit pour personnage principal un jeune garçon réagissant aux gestes et histoires des adultes. Réunissant acteurs professionnels et non-professionnels, et avec une équipe qui tient sur les doigts d'une main, Joaquim Pinto décide d'aller à l'encontre des moyens traditionnels des tournages qu'il connaissait pour nous montrer que le cinéma existe aussi dans la simplicité. Et que cette simplicité nous aide à expliquer les sentiments les plus compliqués de la vie humaine – ceux qui ne s'expliquent pas avec des mots. **Une Pierre dans la poche**, nous montre ainsi que, pour filmer des choses difficiles, il faut le faire simplement, et que, pour montrer des choses simples, il faut souligner la complexité de ce qui se trouve devant nos yeux. Autrement dit, le premier film de Joaquim Pinto, grâce à la sensibilité avec laquelle il présente la vie dans ses différentes phases (enfance, adolescence, âge adulte), est une précieuse leçon de cinéma – une leçon qui nous apprend également à regarder la vie.

## FICHE TECHNIQUE

**Nationalité :** Portugal

**Durée :** 1h 28

**Format :** couleur – 1.85:1 – 16 mm

**Budget :** 10.071 escudos (2014,20€)

**Première mondiale :** 14/02/1988 (Berlinale)

**Première portugaise :** 15/06/1989 (Forum Picoas)

**Scénario et réalisation :** Joaquim Pinto

**Dialogues :** Eduarda Chiotti, Joaquim Pinto

**Photographie :** Joaquim Pinto, Rui Henriques

**Son :** Francisco Veloso

**Assistant de réalisation :** Inês de Medeiros

**Costumes et maquillage :** Inês de Medeiros

**Montage :** Joaquim Pinto et Vítor Moreira

**Musique :** Miso Ensemble

**Production :** João Pedro Bénard

**Acteurs :** Bruno Leite (Miguel), Inês de Medeiros (Luísa), Isabel de Castro (D. Marta), Manuel Lobão (João), Luís Miguel Cintra (Dr. Fernando), Eduarda Chiotti (D. Cândida), João Pedro Bénard (le chauffeur de la camionnette), Pedro Hestnes (voix off)

Entre l'enfance  
et l'âge adulte

Un monde où « tout le  
monde a ses raisons »



Le son est un moyen  
de mieux voir

La simplicité technique  
comme morale de travail

Le paysage est  
un personnage

## ENJEUX DU FILM

### ENTRE L'ENFANCE ET L'ÂGE ADULTE

Bien que se déroulant dans un monde d'adultes qui s'aiment et se mentent entre eux *Une Pierre dans la poche* se place du point de vue d'un jeune adolescent, Miguel, pris entre l'enfance et ce monde des adultes. Incapable de trouver sa place, Miguel passe son temps à courir derrière les plus âgés que lui et il s'épuise à tenter d'accompagner leur rythme. Son corps jeune, qui ne cesse de monter et de descendre entre les différents paliers, condamne, bien souvent, ses efforts à l'échec ; et son innocence, au contact avec le monde des adultes, en ressort marquée pour toujours. Dans *Une Pierre dans la poche*, Joaquim Pinto a recours aux échelles différenciées des plans, aux corps des acteurs et à leur disposition dans l'espace pour figurer les attractions et les oppositions entre les personnages.

### UN MONDE OÙ « TOUT LE MONDE A SES RAISONS »

*Une Pierre dans la poche* dénote des influences du cinéma français ; et notamment de deux films : *La Règle du jeu* (1939), de Jean Renoir, où le monde des adultes, juste avant la guerre, est régi par des trahisons secrètes (« Sur cette Terre, il y a quelque chose d'effroyable, c'est que tout le monde a ses raisons », y proclame-t-on) ; et *Baisers volés* (1968) de François Truffaut, non pas tant pour le film en soi, mais parce qu'on y annonce encore, des années plus tard, que le monde est un lieu où « tout le monde trahit tout le monde ». Un monde où, comme sur cette image d'*Une Pierre dans la poche*, tous s'épient en cachette, chacun dans son coin et guidé par ses intérêts personnels, profitant de la naïveté de l'autre (ici, de celle d'un jeune garçon) pour parvenir à ses fins. La séparation des personnages sur différents niveaux (de perspective, d'âge ou de classe sociale) a pour objectif de montrer au spectateur un univers fait de territoires opposés.

### LE PAYSAGE EST UN PERSONNAGE

Dans le dossier de presse original du film, Joaquim Pinto ouvre d'ailleurs son texte de présentation en citant une phrase de Jean Renoir : « Pour moi c'est cela un bon film, c'est la caresse du feuillage pendant une promenade en barque avec un ami. » En choisissant de filmer dans un paysage authentique, et non en studio, Joaquim Pinto intègre dans son film le monde réel : un paysage qui est expression du monde intérieur des personnages, de leurs points communs et de leurs divergences, ainsi que de leurs sentiments (ceux qu'ils avouent et ceux qu'ils dissimulent).

### LA SIMPLICITÉ TECHNIQUE COMME MORALE DE TRAVAIL

Contrairement à la majorité des productions cinématographiques, *Une Pierre dans la poche* est intégralement filmé, tel un documentaire, dans un paysage réel, avec des acteurs non professionnels et une équipe de tournage composée de quatre personnes. La simplicité technique de ce film ne s'explique pas exclusivement par le manque de ressources économiques : il s'agit d'un choix, qui se propose d'exclure l'artificiel pour capter, de façon plus directe, la vie réelle, son langage et de vrais gestes.

### LE SON EST UN MOYEN DE MIEUX VOIR

Comme on peut le voir dans cette scène du film (01:00:39/01:00:56), ce ne sont pas les dialogues qui annoncent l'action mais la réunion de ce que l'on voit et de ce que l'on entend. C'est ainsi que peut surgir une musique inquiétante, en contradiction avec une image apparemment pacifique ; de même, les sons discrets joués par des petits instruments peuvent alerter nos sens sur la signification d'un moment tranquille. Ainsi, la musique et le langage sonore servent à nous faire voir ce qui semble, à première vue, invisible.

## SYNOPSIS

Le premier long-métrage de Joaquim Pinto est centré sur le regard de Miguel, un jeune garçon encore au début de l'adolescence. À cause de ses mauvais résultats scolaires, sa mère décide de le punir et l'envoie passer l'été dans l'auberge de sa tante, Dona Marta, au bord de la mer, dans un endroit où soi-disant rien n'arrive jamais et qui permettra à Miguel de se concentrer sur ses études. Miguel s'installe donc avec Dona Marta, nouvelle figure maternelle, et la jeune employée, Luísa, qui éveillera en lui une nouvelle sensation (le désir) ; il rencontre João, un pêcheur circulant aux abords de l'auberge, qui enchante Miguel avec ses histoires de conquêtes et de vie sans attaches. Prisonnier de ces relations et de la fascination qu'il ressent pour ces gens, Miguel découvrira pendant ces vacances que les codes et les secrets du monde des adultes obéissent à une logique qui est encore incompréhensible, et parfois même douloureuse, pour quelqu'un encore aux frontières de l'enfance. Et les sentiments qui naîtront en lui à cet endroit et à ce moment de sa vie sonneront la fin de son innocence.

## CONTEXTES

## LE PORTUGAL À LA FIN DES ANNÉES 1980 : DE PROFONDS CHANGEMENTS POLITIQUES ET ÉCONOMIQUES

Le début du XXe siècle portugais est marqué par des années plutôt troublées. Avec la fin de la monarchie et l'installation de la Première République en 1910, le pays se retrouve plongé dans une grande agitation politique et sociale, qui s'aggrave avec son entrée dans la Première Guerre Mondiale. La République se termine brutalement avec le coup militaire, en 1926, qui ouvre en quelques années la voie, comme dans d'autres pays européens, à la mise en place d'une dictature fasciste. En 1933 naît l'Estado Novo portugais, dirigé par António de Oliveira Salazar, une dictature qui demeure au pouvoir pendant quarante et un ans (Salazar gouverne jusqu'en 1968 et est alors remplacé par Marcello Caetano) et laisse des marques et divisions profondes dans la société portugaise : isolationnisme international, vie contrôlée par la censure et par la police politique, et une économie pauvre et analphabète. Ainsi est la vie au Portugal jusqu'au 25 avril 1974, quand les forces armées portugaises, plongées dans l'abîme d'une guerre coloniale sans fin (en Angola, Guinée Bissau et Mozambique), réalisent la Révolution des Œillets, rendant liberté et espérance au peuple portugais et imposant la fin de la guerre. Naît alors la démocratie portugaise, stable et durable, qui se cimente avec l'entrée du Portugal dans la Communauté Économique Européenne (CEE) en 1986.

**Une Pierre dans la poche**, filmé au milieu des années 1980 et sorti en salle en 1988, surgit ainsi au cours de premiers mois d'une nouvelle phase de l'histoire du Portugal : douze ans après la Révolution des Œillets et la fin du fascisme, au moment où, pour la première fois, le Portugal a accès à des moyens de développement qui pourraient faire du pays, selon les valeurs européennes, une nation développée, démocratique et ouverte au monde. Les conséquences de cette nouvelle étape arrivent dans les années 1990, lorsque le pays vit sa période de plus grande croissance économique.

En 1988, l'année de sortie d'**Une Pierre dans la poche**, le Portugal est donc encore un pays périphérique, marqué par de profondes différences sociales. Au regard des autres, et comme on le voit dans le film, il a l'apparence d'un endroit au bord de la mer où « rien n'arrive jamais », à la population partagée entre une grande majorité au faible niveau d'instruction et une classe privilégiée plus restreinte. Cependant, une nouvelle génération a fait son apparition – née avec la révolution de 1974, ayant donc l'âge de la démocratie –, des jeunes qui espèrent entrer dans l'âge adulte avec toute une gamme de nouvelles opportunités professionnelles et économiques, la possibilité d'exprimer librement leurs sentiments et de concrétiser leurs désirs. Ainsi, le Portugal est alors un pays fait de gens comme ceux qui habitent dans l'auberge d'**Une Pierre dans la poche** : une génération plus âgée marquée par les mensonges de la dictature (Dona Marta), des adultes ayant vécu sous ce régime et possédant de vieilles habitudes corrompues (João) et une génération plus jeune, avec la vie devant soi, découvrant les douleurs liées à la croissance, les déceptions brisant les illusions de l'enfance (Luísa, à un degré plus adulte, et Miguel, sous un jour plus innocent).

## LE CINÉMA PORTUGAIS : UNE RECONNAISSANCE INTERNATIONALE

À cette époque, deux cinéastes commencent à marquer le cinéma portugais et à obtenir une reconnaissance internationale. D'une part, Manoel de Oliveira : le représentant d'un cinéma étroitement lié au théâtre, à ses modes de représentation, à la littérature de José Régio et d'Agustina Bessa-Luís (1), qui subvertissait secrètement (sans jamais l'admettre) un Portugal catholique, prisonnier des échecs de son Histoire (la perte de l'empire colonial et de son influence sur le monde). D'autre part, João César Monteiro : plus qu'inspirée de la prose ou des mythes de l'Histoire, son œuvre est centrée sur son alter-ego, João de Deus (2), dans une Lisbonne perdue dans le temps, belle et décadente, marquée par un esprit poétique, mais aussi par les habitudes d'un passé corrompu et sans avenir, dont João de Deus pourra se libérer grâce aux mécanismes du cinéma.

Entre les deux phares du cinéma portugais naît une nouvelle génération qui, contrairement à la précédente, se concentre sur le mouvement de la vie réelle : le quotidien des vraies personnes, plus que celui des personnages, leurs sentiments et la manière dont les choses les plus simples et immédiates sont souvent les plus difficiles à vivre selon nos désirs. Loin du théâtre, de la littérature ou d'autres inspirations consacrées, ces nouveaux réalisateurs tournent avec de petites équipes, ils sont ouverts à l'improvisation dans les dialogues et souhaitent faire entrer dans leurs films les gestes du quotidien. Joaquim Pinto, qui avait justement travaillé comme technicien du son dans des films d'Oliveira et de César Monteiro (et qui devient, plus tard, producteur de ce dernier), décide de s'éloigner du langage qu'il a connu dans ces œuvres pour privilégier, dans **Une Pierre dans la poche**, un regard à l'affût de la manière la plus simple de capter la vie.

(1) Deux auteurs de la région de Porto, comme Oliveira : Régio, religieux et philosophe dans le regard qu'il jette sur l'homme à la recherche de sa condition ; Agustina et l'acuité de son observation des classes sociales et de ses passions.

(2) Il apparaît, pour la première fois, dans *Recordações da casa amarela – Souvenirs de la maison jaune* (1989).

## UNE PRODUCTION ARTISANALE

En comparaison avec les moyens traditionnels de production cinématographique, l'équipe de ce film est extrêmement réduite. En effet, alors que les films à gros budget de l'industrie nord-américaine ont des équipes de plus de deux cents personnes, et ceux de l'industrie européenne de plusieurs dizaines, l'équipe d'*Une Pierre dans la poche* n'est composée que de douze éléments, dont huit acteurs. Parmi les acteurs, certains sont professionnels, comme Isabel de Castro (« Dona Marta »), Inês de Medeiros (« Luísa ») et Luís Miguel Cintra (« M. Fernando »), ou encore la voix off de Pedro Hestnes (« Miguel » adulte), alors que d'autres ne le sont pas, comme Bruno Leite (« Miguel »), Manuel Lobão (« João »), Eduarda Chiotti (« Dona Cândida ») et João Pedro Bénard (le chauffeur de la camionnette). Le film a été intégralement tourné dans un paysage réel (sur la côte de Lourinhã, au centre du Portugal), sans studios ni effets spéciaux de postproduction, avec une équipe souvent réduite à quatre éléments. Il s'agit donc d'une véritable famille : tout le monde se connaît, tout le monde s'entre-aide et tout le monde joue différents rôles devant et derrière la caméra.

En examinant la fiche technique, on constate donc que certains interprètes occupent également des fonctions techniques. João Pedro Bénard (le chauffeur de la camionnette) est le directeur de production du film ; Eduarda Chiotti (« Dona Cândida ») a écrit les dialogues avec Joaquim Pinto ; Inês de Medeiros (« Luísa ») s'est occupée du maquillage et des costumes ; Joaquim Pinto, le réalisateur, est aussi l'auteur du scénario et a dirigé la photographie (avec Rui Henriques) et le montage du film (avec Vítor Moreira) ; le son est pris en charge par Francisco Veloso, l'assistant de Joaquim Pinto dans des films où celui-ci travaillait comme directeur de son ; la bande-son est interprétée par le groupe Miso Ensemble.



## L'AUTEUR DU FILM

Après avoir fréquenté l'École de Cinéma de Lisbonne, Joaquim Pinto (né en 1957) commence à travailler comme directeur de son pour certains des cinéastes les plus importants de l'industrie portugaise et européenne : Manoel de Oliveira (*Le Soulier de satin*, 1985 ; *Les Cannibales*, 1988), João Botelho (*Tempos Difíceis*, 1988), António-Pedro Vasconcelos (*O Lugar do Morto*, 1984), João César Monteiro (*À fleur de mer*, 1986), Raul Ruiz (*L'Île au trésor*, 1985), Alain Tanner (*Une flemme dans mon coeur*, 1987) ou Werner Schroeter (*Le Roi des roses*, 1986). Sa proximité avec la nouvelle génération le conduit à exercer les mêmes fonctions pour d'autres cinéastes de la même période : Vítor Gonçalves (*Uma Rapariga no Verão*, 1986), João Canijo (*Três Menos Eu*, 1988), Manuel Mozos (*Um Passo, Outro Passo e Depois...*, 1991), ou o mais experimentado Jorge Silva Melo (*Agosto*, 1988). Alguns deles, tal como Teresa Villaverde (*A Idade Maior*, 1991) e Pedro Costa (*Le Sang*, 1989), sont influencés par la perspective anti-industrielle et le regard documentaire du réalisateur António Reis, un professeur de l'École de Cinéma qui marque toute une génération avec le film *Trás-os-Montes* (1976, réalisé avec Margarida Cordeiro) : une vision pure et sensible de la vie simple et campagnarde, dans le paysage de l'intérieur du Portugal (Joaquim Pinto travaillera d'ailleurs, en 1982, au son de son film suivant : *Ana*).

Joaquim Pinto lance sa carrière de réalisateur en même temps que sa génération de cinéastes. En 1988, *Une Pierre dans la poche* sort au Festival de Berlin, une des principales vitrines mondiales du cinéma. S'ensuivent deux longs-métrages : *Onde Bate o Sol* (1989) et *Das Tripas Coração* (1992), qui confirment la sensibilité et le lyrisme de son premier film. Au cours des années suivantes, il réalise plusieurs courts-métrages et collabore étroitement avec le réalisateur Nuno Leonel. Il développe également plusieurs projets d'un registre qui a toujours influencé ses films de fiction : le documentaire. C'est ainsi qu'il réalise *Rabo de Peixe* (2003-2015), sur la vie des pêcheurs de cette localité des Açores, et, plus récemment, *E Agora? Lembra-me – Et maintenant ?*, film qui s'inspire des croisements entre la vie personnelle du réalisateur et son travail, montré lors de plusieurs festivals et dans de nombreuses salles de cinéma du monde entier (sortie mondiale au Festival de Locarno en 2013). En parallèle, Joaquim Pinto assume ses fonctions de producteur d'une bonne partie du cinéma portugais, jouant là aussi un rôle de phare pour la production indépendante, artisanale et poétique. À partir de 1989, il travaille à des films de João César Monteiro (*Souvenirs de la maison jaune*, 1989 ; *La Comédie de Dieu*, 1995), Teresa Villaverde (*A Idade Maior*, 1991 ; *Três Irmãos*, 1994), José Álvaro Morais (*Zéfiro*, 1993) ou António Campos (*A Tremonha de Cristal*, 1993), traversant les différents paysages d'un cinéma portugais devenu, aussi grâce à lui, riche, singulier et aux multiples facettes.

## FILIATIONS

### CHEMINS : HÉRITAGES ET CROISEMENTS ENTRE CINÉMA, PEINTURE ET VIE

C'est bien parce que le cinéma retire des images de la vie pour nous raconter des histoires de fiction qu'il est toujours possible d'établir des relations, non seulement à l'intérieur d'un même film, mais aussi entre un film et d'autres images – qu'il s'agisse d'œuvres d'autres réalisateurs (qui ont inspiré le film : Abbas Kiarostami, Eric Rohmer et Jean-Luc Godard), d'œuvres d'art inspirées d'éléments réels ou de moments de notre propre vie. Le dénominateur commun entre toutes ces images est **notre regard**. Voici un cadre composé de moments d'*Une Pierre dans la poche*, de leurs sources d'inspiration et d'images qui nous entraînent vers d'autres formes d'art – ici, la peinture.





Dans **Une Pierre dans la poche** Miguel passe son temps à monter et à descendre l'escalier devant l'auberge (1), pour entrer et sortir du monde des adultes. Essayer que son monde corresponde à celui des autres – et que les sentiments des adultes correspondent aux siens – s'annonce un chemin trop ardu pour son corps jeune et son esprit innocent. Ce chemin rappelle celui parcouru en long et en large par le garçon d'**Où est la maison de mon ami ?** (2), brisant les règles des adultes et s'enfuyant de chez lui, après les cours, pour rendre à un ami un cahier qu'il a par mégarde conservé. L'effort nécessaire au voyage jusqu'à un autre village est bien plus pénible pour un enfant que pour un adulte. Voici, une nouvelle fois, un enfant qui tente de résoudre, seul, les problèmes posés par les adultes.

Le temps des vacances et de la chaleur de l'été est le temps où les corps apprennent à se connaître. C'est aussi le temps, loin de la ville, où les rencontres inattendues conduisent aux expériences les plus fortes. L'été est donc le temps des sentiments. Dans **Conte d'été** (7,8), portant encore les tons et la lumière de Matisse, les personnages sont confrontés à leur envie de grandir. Melvil Poupaud cherche un amour qui corresponde à ses attentes. Lorsqu'il comprend que la vie ne se déroule pas selon ses désirs, devant l'immensité de la mer et un paysage qu'il ne parvient pas à cerner, la tristesse le submerge et lui fait sentir qu'il n'a pas encore trouvé sa place dans le monde. Et ainsi Miguel (9), passant seul ses journées, pense à celles qu'il vient de vivre. Désormais, ce paysage devient mémoire tout en continuant d'exister dans ses pensées, comme un film que l'on a vu et qui change pour toujours notre regard sur la vie.

Luísa vient réveiller Miguel après sa première nuit à l'auberge. Une présence lumineuse et claire qui nous fait penser que Miguel est peut-être réveillé au milieu d'un rêve. Dépassant le cadre d'un amour innocent, Luísa va bouleverser le monde de Miguel. La présence de Luísa (3) nous rappelle le portrait de femme du tableau **La blouse roumaine**, de Henri Matisse (4), et ses tons passionnés mais sereins qui ont également inspiré le personnage de Marianne Renoir (interprété par Anna Karina) dans **Pierrot le fou** (5). Ce même tableau de Matisse nous évoque la jeunesse d'Amanda Langlet dans **Pauline à la plage** (6), film où le personnage découvre aussi les secrets de l'amour et la manière dont les adultes se servent de lui pour satisfaire leurs raisons égoïstes. Le temps des vacances est le temps de l'érotisme et du désir – des sensations perçues autrement par un adolescent que par un adulte. L'art, toujours en relation étroite avec la vie, nous permet ainsi de développer notre regard et provoque en nous des sentiments.

## TÉMOIGNAGES

### JOAQUIM PINTO (RÉALISATEUR, SCÉNARISTE, IMAGE, MONTAGE)

« Cela faisait presque dix ans que je travaillais dans le son et j'avais envie de faire un film à moi. J'avais envie d'essayer de faire quelque chose de différent des productions nationales et internationales pour lesquelles j'avais travaillé, qui comportaient toutes une lourde structure de travail. Je voulais faire un film avec peu de moyens, pour ne pas devoir dépendre d'aides financières, et tourner avec une structure de production légère. Autrement dit, je voulais tenter des choses que je n'avais pas vues sur les films pour lesquels j'avais travaillé. Je me suis dit qu'il serait intéressant de tenter de tourner avec un petit groupe de personnages, dans une unité spatiale qui rende possible un tournage court. »

« Dans le film *Une Flamme dans mon cœur* (1987) d'Alain Tanner, pour lequel j'ai travaillé, on a tourné au Caire avec une très petite équipe, car on n'avait pas les autorisations nécessaires. C'était comme si on faisait un documentaire. On a donc tourné avec une équipe réduite au minimum. J'ai alors compris que c'était faisable et j'ai essayé de faire la même chose. On était que deux à l'image, l'un pour changer la pellicule sur la caméra et l'autre pour l'éclairage, il y avait une personne pour le son et Inês de Medeiros qui aidait à organiser tout cela. Voilà ce à quoi se résumait mon équipe de tournage. »

« J'ai commencé à parler du projet à Inês de Medeiros pendant le tournage de *Tempos difíceis* (1987) de João Botelho, sur lequel je travaillais aussi. Nous échangeons nos idées sur ce qui nous semblait possible. Je voulais l'inviter à jouer un rôle dans le film, mais aussi à m'aider un peu pour tout. Elle est devenue assistante dans tous les domaines : costumes, réalisation, maquillage, elle était mon interlocuteur avec l'équipe... À la fin du tournage de *Tempos difíceis*, j'ai parlé à João Pedro Bénard pour qu'il mette en marche la production. »

« Mon film représentait une façon de réagir à la manière traditionnelle de travailler, qui consiste à prendre beaucoup de temps pour tout préparer. Tout doit être parfait, puis on demande aux acteurs d'être naturels au milieu de tout ça. Mon idée, c'était précisément de faire tout le contraire : ne pas ajouter des choses à ce qui existe, mais plutôt en retirer. »

« Je voulais travailler avec des acteurs professionnels et des acteurs non professionnels pour pouvoir mêler des expériences diverses. J'ai invité Manuel Lobão pour incarner le pêcheur, sans qu'il n'ait jamais travaillé au cinéma. J'ai fait quelques tests avec des enfants pour le rôle principal, mais j'ai finalement découvert le gamin par hasard dans la rue. J'ai eu une intuition. Je connaissais bien Isabel de Castro et Luís Miguel Cintra, deux acteurs avec qui j'avais déjà travaillé. Avec Manuel Lobão, l'empathie a été immédiate et les scènes marchaient bien. Inês de Medeiros intimidait beaucoup l'enfant. La scène où il la rejoint pendant qu'elle fait du pain le rendait extrêmement nerveux. Lorsqu'il est à côté de la fenêtre, c'est en fait moi qui fait la scène avec lui, c'est à moi qu'il parle. Ensuite, on a fait le contrechamp avec Inês. Manuel Lobão était, quant à lui, intimidé par Luís Miguel Cintra. Nous ne les avons pas présentés avant de tourner et ce malaise a finalement servi la scène. »

« Quand j'étais enfant, j'ai vécu jusqu'à dix ans près de l'endroit où Paulo Rocha a tourné *Changer de vie* (1966) et je me souviens de le voir en train de filmer. Je vivais dans une ferme, près d'une plage de pêcheurs où il y avait une auberge. J'y allais souvent car la gérante venait à la ferme acheter des choux et elle me proposait de revenir avec elle. Au début, j'ai voulu tourner mon film dans cette auberge, mais elle n'existait plus. »

« Pendant un temps, j'ai eu envie d'adapter un livre : *Un Homme au singulier*, de Christopher Isherwood. Je voulais en faire un film au Portugal, avec une demi-douzaine de personnages. C'est peut-être de là que vient l'histoire du professeur qui s'arrête quelques jours à l'auberge. Mais un metteur en scène français avait acheté les droits du livre pour 25 ans pour toutes les adaptations, et je n'ai donc pas pu faire ce film. »

« J'ai produit le film, parce que je n'avais pas le choix. J'avais des économies qui ont servi à acheter la pellicule, à payer le laboratoire et même toute l'équipe. J'ai bénéficié de quelques aides, comme la caméra que l'on m'a prêtée, et je possédais du matériel de son. La voiture décapotable m'a été prêtée par une sorte de magnat du cinéma de l'époque, qui était le représentant d'Arriflex au Portugal et d'autres marques de matériel de laboratoire. C'était quelqu'un qui avait déjà apporté son soutien au Nouveau Cinéma. »

« João César Monteiro a vu le film et a beaucoup aimé. Il m'a proposé de produire un film qui avait essuyé le refus de l'Institut Portugais de Cinéma : *Souvenirs de la maison jaune* (1989). Et je me suis mis à produire des films de façon plus structurée avec João César Monteiro. »

« J'aime beaucoup *A Caça* (1964) et *Aniki Bóbo* (1942) de Manoel de Oliveira. Je m'identifiais à ses œuvres de jeunesse, c'était quelqu'un qui m'a beaucoup appris et avec qui je parlais énormément. J'aimais aussi António Reis (*Trás-os-Montes*, 1976) et ses deux côtés : celui qui compose les plans dans le moindre détail et l'autre, plus libre. J'ai découvert les films de gangsters de Nagisa Oshima des années 50 et 60, et ils m'ont beaucoup apporté. Le plan de la bagarre entre Miguel et le pêcheur vient de là, j'en suis certain, de cette façon de filmer de loin une situation ambiguë. J'ai découvert Abbas Kiarostami après avoir fait le film, et il m'a énormément ému. J'aime aussi Éric Rohmer et sa façon de tourner avec peu de moyens, avec des choix cinématographiques secondaires par rapport à ce qui arrive aux acteurs. Enfin, dans les années 80, nous avons tous fait une immersion dans le cinéma de Kenji Mizoguchi, grâce au cycle organisé par João Bénard da Costa à la Fondation Gulbenkian. J'aimais ses bandes-son et sa façon de travailler musicalement les sons du film. »

## MANUEL LOBÃO (ACTEUR)

« J'ai fait la connaissance de Joaquim Pinto par un ami commun, je lui suis venu en aide alors qu'il avait crevé un pneu au bord d'une route. On est devenus amis. Un jour, il m'a téléphoné en me disant qu'il avait besoin de quelqu'un pour faire des scènes dans un film. Je vivais à l'époque dans une ferme, j'y travaillais comme agriculteur. Je n'avais pas la moindre idée de ce qui m'attendait. Il m'a dit que quelqu'un allait me contacter pour me prendre en photo. J'avais déjà aperçu le tournage de scènes du *Soulier de satin* (1985), de Manoel de Oliveira, quand j'allais à Baleal [plage de Peniche]. Pour quelqu'un venant d'un petit village de province, faire du cinéma... »

« Inês de Medeiros m'a téléphoné, je ne savais pas qui c'était. Je pensais que c'était la grande photographe du cinéma. Je lui ai dit dans quel village j'étais et quel train je pensais prendre. Elle m'a tout de suite demandé : " Vous savez ce qu'on attend de vous ? " J'ai été la chercher à la gare et, puisque c'était pour un film, j'ai pris avec moi un foulard rouge. Elle a passé quelques jours sur place et m'a expliqué ce que je devais faire. »

« Je les ai rejoints à l'auberge où on allait tourner le film, pensant trouver une grande équipe. Je suis arrivé et il n'y avait rien du tout. Pas de camions, pas de lumières, rien. J'ai cru que je m'étais trompé. Je suis entré dans l'auberge et j'ai demandé si l'équipe de tournage était arrivée. Ils m'ont montré quelques personnes au fond de la salle en me disant que c'était eux. Ce soir-là, ils m'ont présenté à Isabel de Castro, et la première scène que nous avons tournée est celle de l'arrivée du pêcheur à l'auberge, quand il est mal accueilli par le personnage joué par Isabel. C'est ma marraine au cinéma. »

« Luís Miguel Cintra n'aurait pas pu être plus serviable, plus patient, il trouvait tout amusant. Pour le gamin, c'était la liberté, il pouvait faire tout ce qu'il voulait et manger tout ce dont il avait envie. On avait beau me dire qu'on n'était pas là pour l'éduquer, je passais mon temps à répéter qu'on ne pouvait pas le laisser tout le temps boire du coca, manger des steaks et des omelettes ! Il devait manger de la soupe ! Une partie des jeux qui existent entre nous dans le film étaient authentiques. On avait créé quelques liens. »

« La mère de Joaquim Pinto avait écrit les dialogues du film en excellent portugais, mais ce n'était pas le portugais d'un pêcheur. Alors, Joaquim m'a dit : fais-le à ta manière. Notre groupe était composé de personnes qui n'avaient rien à voir avec le cinéma et d'acteurs fantastiques. »

« J'aidais aussi à l'éclairage. Il y avait six projecteurs orange. J'ai appris des choses : envoie par ici, ajuste le volet... Et les projecteurs brûlaient. Un de moins ! Il y avait une scène où on ne voyait rien, quand le pêcheur rejoint Luísa sous les yeux du gamin à la fenêtre. Mais on n'avait plus d'éclairage pour cette scène, alors, tant pis, il l'a faite dans le noir ! »

« Lorsque j'ai vu le film, ce qui m'a d'abord frappé, c'est la musique. J'ai trouvé ça sensationnel. Et la voix off de Pedro Hestnes aussi. C'était la première fois que je voyais des images montées, parce qu'on n'avait pas pu voir les rushes. Je n'ai pas du tout aimé me voir mais, à part ça, tout le reste m'a enchanté. »

« Lors du deuxième film de Joaquim, *Onde bate o Sol* (1989), je travaillais toujours à la même ferme et nous avons utilisé ce décor pour le film. On m'a ensuite invité à travailler dans l'éclairage, mais j'étais alors très pris par mon travail à la ferme. Deux ans après, j'ai décidé de partir. Et soudain, j'ai travaillé sur *Non, ou la vaine gloire de commander* (1990) de Manoel de Oliveira. Je me suis mis à travailler comme technicien du cinéma. J'ai également été stagiaire du son et j'ai fini par me retrouver aux décors, où je me trouve toujours. Ce film de Joaquim Pinto a été pour moi une initiation. »

## JOÃO PEDRO BÉNARD (PRODUCTION)

« Je travaillais en production depuis quelques années et je connaissais Joaquim Pinto, avec qui j'avais travaillé. Au moment où a surgi le projet de ce film, le numérique n'existait pas encore, c'était difficile de faire un film sans aide financière, car il fallait payer la pellicule, les coûts de laboratoire... Ce n'était pas aussi bon marché qu'aujourd'hui. Mais Joaquim avait un peu d'argent et une situation assez particulière : il avait une entreprise associée à la Tobis [le laboratoire portugais de cinéma] qui s'occupait du son. Il avait donc à sa disposition l'équipement de son et les matériaux consommables, comme le gaffer, etc. Par ailleurs, il avait beaucoup d'amis, comme Acácio de Almeida [directeur de la photographie], qui lui a prêté une caméra 16mm. »

« Quand il m'a parlé du projet, j'ai trouvé que c'était assez dingue. Mais je me suis lancé avec eux pour plusieurs raisons : il avait déjà fait du son et, en plus de réaliser, il allait faire l'image. On était une équipe de quatre et on avait quatre projecteurs. Je n'avais jamais travaillé avec si peu de matériel d'éclairage, j'avais peur que l'image n'apparaisse pas sur la pellicule. Mais Joaquim avait une énergie incroyable et nous avons tout filmé en une ou deux semaines. Comme on filmait tout le temps, je suis allé voir le matériel au laboratoire et je me souviens de lui avoir téléphoné, tout excité, en lui disant que ça marchait. Et on a fait le film. »

« En partie grâce à Augusto M. Seabra [critique de cinéma], une personne du Festival de Berlin est venue au Portugal pour voir *Tempos Difíceis* (1987) de João Botelho. On lui a montré notre film et il a été sélectionné. L'Institut Portugais du Cinéma a ouvert un concours qui donnait des subventions pour la finalisation et nous avons gagné une aide pour faire un gonflage du 16mm, la pellicule du tournage, sur du 35mm, la pellicule qui allait servir à la projection. Une grande partie du budget a servi à cette postproduction. »

« Je n'avais jamais fait de films avec seulement 4 ou 5 personnes et je ne connaissais personne à avoir tourné au Portugal dans ces conditions. Peut-être que João César Monteiro avait fait *Qui attend des souliers de défunt meurt pieds nus* (1970) avec 7 ou 8 personnes, mais c'est déjà le double. *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, a dû être fait avec 12 personnes. On n'avait pas de travellings, mais des chaises roulantes. On n'avait pas d'électriciens. Ça a été une expérience incroyable, surtout parce que je ne savais pas que c'était possible de faire des films comme ça. Avec Joaquim, ça a été possible, et le film a fait beaucoup parler de lui quand il est sorti. La production cinématographique portugaise fonctionnait au ralenti, on faisait peu de films. Et Joaquim lui a donné un nouvel élan. »

## CHAPITRAGES DU FILM



1 – Générique. Deux enfants pêchent dans les rochers au bord de la mer : le film s'ouvre sur une image réelle. (00:00/01:10)



2 – Miguel arrive à l'auberge où sa tante, Dona Marta, l'accueille tendrement. (01:11/05:51)



3 – Miguel installe dans sa chambre les objets qui composent son univers. Dans la salle de bain, il se met de la mousse à raser sur le visage pour paraître plus vieux. (05:52/07:27)



4 – Du balcon, Miguel aperçoit pour la première fois le pêcheur João. Sur la terrasse, il regarde Luísa étendant des draps dans le vent : une image pure et sensuelle. (07:28/10:19)



5 – Au dîner, Miguel est énervé par la conversation d'adulte de sa tante et de son amie. De retour dans sa chambre, il regarde son corps qui change. (10:20/12:57)



6 – Le lendemain matin, Miguel est réveillé par Luísa et il se cache, gêné, sous les draps. (12:58/13:57)



7 – Miguel croise João, qui lui parle, avec son langage d'adulte, des femmes et de l'armée. (13:58/17:08)



8 – Dona Marta dit à Luísa combien elle trouve Miguel grand et comme il est important de profiter de la jeunesse avant qu'elle ne s'écoule. Son propre passé semble marqué par un passage malheureux dans l'âge adulte. (17:09/18:13)



9 – João emmène Miguel à la pêche. Il lui parle des filles avec qui il s'amuse. Il demande à Miguel de donner un coup de couteau dans un poisson. Miguel hésite, mais obéit. (18:14/25:44)



10 – Miguel retrouve Luísa sur la terrasse, il lui parle des filles étrangères de João. Luísa veut en savoir plus, mais Miguel ne sait pas quoi lui dire. (25:45/26:36)



11 – Dona Marta n'approuve pas la compagnie de João. Miguel quitte la table quand on ne le laisse pas boire de café. Luísa part à sa recherche et le trouve écoutant de la musique. Ils dansent. (26:37/31:42)



12 – Miguel aperçoit Luísa qui rejoint João en cachette. Il monte dans la chambre de la jeune fille et y trouve une lettre d'amour. (31:43/37:02)



13 – À l'extérieur, Miguel demande à João ce qu'il a fait la nuit précédente. João ment. Miguel le frappe et ils se battent. (37:03/39:22)



14 – Luísa remarque l'air boudeur de Miguel, qui refuse de lui parler. À table, Dona Marta raconte à Luísa que M. Fernando est arrivé à l'auberge sans sa femme. Miguel et Luísa font la paix. (39:23/41:29)



15 – Miguel tombe sur une voiture décapotable et fait semblant de la conduire. Il met une cigarette dans sa bouche et passe la main sur le siège du passager. De retour à l'auberge, João lui lance le défi d'aller faire un tour en voiture. (41:30/45:15)



16 – Miguel dit à Luísa qu'il ne sait pas comment faire pour savoir si quelqu'un l'aime. Il passe son bras autour d'elle. Luísa rit. (45:16/46:26)



17 – Miguel se retrouve nez à nez avec M. Fernando, seul, au milieu de la nuit. M. Fernando lui raconte des souvenirs tristes de son enfance. (46:27/48:25)



18 – Miguel parle à João de sa rencontre avec M. Fernando. Plus tard, il les aperçoit ensemble. Fâché, il lance une pierre contre la voiture de M. Fernando. João propose une nouvelle fois à Miguel d'aller faire un tour en voiture. (48:26/52:36)



19 – M. Fernando annonce à Dona Marta qu'il aura un invité pour dîner. Dona Marta regarde le coucher du soleil : une belle image, mais qui révèle une perception fragile du temps qui passe. (52:37/53:30)



20 – João fait son apparition pour dîner avec M. Fernando. Il s'adresse à Luísa comme s'il ne la connaissait pas. Il voit passer l'amie de Dona Marta et se lève de table. En revenant, il propose à M. Fernando d'aller ensemble en voiture à la fête du village. João convainc Miguel de venir avec eux. (53:31/59:47)



21 – Luísa tente de savoir où ils se rendent. Miguel esquive le sujet. La jeune fille observe les trois garçons qui montent la colline vers la voiture. (59:48/01:02:04)



22 – Bien qu'il n'ait pas son permis, João essaie de convaincre M. Fernando de le laisser conduire. Celui-ci refuse. Tous les trois passent du bon temps à la fête du village. (01:02:05/01:03:47)



23 – La voiture s'arrête au bord de la route. João demande à Miguel d'attendre avec M. Fernando pendant qu'il va retrouver des filles. Miguel s'endort et M. Fernando le couvre avec sa veste. Miguel se réveille et prend la fuite. Il est pris en stop par une camionnette et il invente pour le chauffeur une histoire de famille tragique, comme celles qu'il a entendues. (01:03:48/01:08:42)



24 – Miguel arrive à l'auberge et entend Dona Marta se disputer avec Luísa : quelqu'un a volé son amie. Luísa essaie de l'empêcher d'appeler la police et se déclare coupable. Dona Marta la renvoie de l'auberge. (01:11:01/01:12:33)



25 – Miguel demande à Luísa de lui raconter la vérité. Elle ne répond pas. Ils s'asseyent sur le lit et Luísa le prend dans ses bras. (01:12:32/01:14:19)



26 – Miguel vole une arme dans le bureau. Il cherche João dans le village. Il finit par l'attendre devant chez lui. (01:14:20/01:16:25)



27 – Miguel lui raconte que Luísa a été renvoyée et il accuse João d'avoir commis le vol. João nie. Miguel pointe l'arme sur lui. João lui passe la main dans les cheveux et l'envoie se coucher. (01:16:26/01:19:24)



28 – M. Fernando s'excuse auprès de Dona Marta de ne pas avoir ramené Miguel à l'auberge la veille au soir. Il défend l'innocence de Luísa. Dona Marta accuse João du vol. (01:19:25/01:21:04)



29 – João confie à Miguel un secret : c'est bien lui qui a volé le portefeuille. Miguel lui demande pourquoi Luísa a confessé le crime. João lui répond qu'il y a des choses qu'il est trop jeune pour comprendre. (01:21:05/01:24:03)



30 – La fille qui remplace Luísa prévient Miguel que son car va partir. Il dit au revoir à Dona Marta. Du haut de la colline, il regarde une dernière fois l'endroit où il a passé ses vacances. (01:24:04/fim)

## QUESTIONS DE CINÉMA

### 1 – LE RÉEL DANS LA FICTION : LES OUTILS DU DOCUMENTAIRE NOUS AIDENT À RACONTER UNE HISTOIRE

Pour choisir un film, il nous importe souvent de savoir de quel type de film il s'agit. Une comédie ? Un drame ? En réalité, tous les films contiennent un peu de tout, surtout quand ils essaient de nous plonger, plus que dans un genre, dans un morceau de vie. En effet, la vie ne nous offre pas des émotions séparées mais qui se confondent et en composent les différents moments. Le dilemme des personnages consiste donc à comprendre ce qu'ils ressentent. Dans cette perspective, *Une Pierre dans la poche* s'assimile à d'autres films ; cependant, la réalisation de Joaquim Pinto, la manière dont il nous raconte l'histoire, repose sur une idée fondamentale : ne jamais montrer son personnage – heureux, triste, apeuré ou furieux – sous le coup d'une seule émotion, indifférent aux autres sentiments qui l'agitent.

On distingue deux formats dans l'histoire du cinéma : les films de fiction et les documentaires. Les premiers racontent des histoires de fiction avec des acteurs professionnels, tournés souvent en studio, qui se passent dans des contrées imaginaires aux noms inventés. Les documentaires, au contraire, s'appliquent à filmer la réalité, sans recours à des acteurs, au fil de scènes non écrites et situées dans des endroits réels. Le film de Joaquim Pinto repose donc sur un équilibre difficile : filmer une histoire de fiction avec les outils du documentaire, autrement dit, le réel. Comment y parvient-il ?

Après la Deuxième Guerre Mondiale, alors que l'Europe est traumatisée par des millions de morts et l'assassinat des idéologies (elles aussi, des histoires de fiction), plusieurs réalisateurs décident de revenir à la réalité. Pour tenter de comprendre ce qui s'était passé, ils filment la vie telle qu'elle est, sans mensonge. C'est ainsi qu'est inauguré le « néoréalisme italien », avec des réalisateurs comme Roberto Rossellini (*Rome, ville ouverte*, 1945 ; *Paisà*, 1946), Vittorio de Sica (*Le Voleur de bicyclette*, 1948 ; *Umberto D.*, 1952) ou Luchino Visconti, qui filme les pêcheurs siciliens dans *La Terre tremble* (1948), une idée reprise par Joaquim Pinto avec les pêcheurs açoriens dans *Rabo de Peixe* (2003).

Depuis lors, de nombreux réalisateurs utilisent les outils du documentaire pour raconter leurs histoires. Bien qu'inventées, elles semblent néanmoins plus proches de la vie. Comment cela s'opère-t-il dans *Une Pierre dans la poche* ?



La première image du film pourrait appartenir à un documentaire : deux jeunes garçons pêchant dans d'authentiques rochers. L'imagination amorce son travail lorsque nous regardons différemment ce qui a lieu sous nos yeux. C'est ainsi que **l'on a recours au documentaire pour « dénicher » une histoire de fiction, au milieu de lieux et de personnes véritables.**

Joaquim Pinto nous montre le lieu qu'il a choisi pour décor de son histoire : un bord de mer, un escalier et une auberge. C'est au croisement de ces endroits que se tisseront les relations qui composeront l'histoire. Comme elle se déroule **dans un lieu réel et non en studio**, elle pourrait se passer à n'importe quel moment de la vraie vie. Le cinéma saisit ici les détails de la vraie vie pour recréer, **dans une géographie véritable**, la vie des personnages de fiction.

**Des acteurs professionnels se mêlent à des acteurs non professionnels** (ici, Luís Miguel Cintra, acteur et metteur en scène au théâtre, et Manuel Lobão). Ils sont tous les deux filmés de la même manière, **sans distinction ni hiérarchie**. Surgissent alors certaines richesses du film : la place donnée à **l'improvisation** dans les dialogues, aux **réactions spontanées** et non préalablement répétées, ainsi qu'au mélange de niveaux de langue qui souligne **les différences** sociales entre les personnages.

Les acteurs non professionnels n'ont pas appris les techniques de la représentation. Leur jeu est donc plus instinctif et réactif. Leurs **émotions naturelles** sautent aux yeux, comme la tension qui apparaît dans les **véritables gestes** de Bruno Leite en présence d'Inês de Medeiros. La fiction, en contact avec la réalité, crée une scène aussi innocente que sensuelle.

Peut-on faire du cinéma dans un bateau de pêche ? Avec une petite caméra de 16mm et un petit enregistreur de son, il est possible de filmer deux personnes en haute mer, entourées d'un paysage authentique et baignées par la lumière naturelle du soleil. **La simplicité**, dans *Une Pierre dans la poche*, est une morale de travail pour toute l'équipe. Elle révèle aux yeux du spectateur sa richesse composée de petits détails issus de la réalité.



## 2 - LE SON NOUS AIDE À MIEUX VOIR

Quand le son est entré au cinéma à la fin des années 1920, de nombreux réalisateurs ont craint une régression de l'art visuel propre au cinéma. Dans le cinéma muet, les histoires ne pouvaient être racontées que visuellement, sans paroles. Dans les premiers films sonores, la plus grande partie de l'action passait par ce que les acteurs se disaient les uns aux autres, mais certains réalisateurs ont compris que le son, tout comme l'image, pouvait également représenter un outil pour raconter une histoire. Ils ont ainsi montré que le son révèle souvent ce qui existe sur les images mais demeure invisible à l'œil nu.

Dans *Une Pierre dans la poche*, la bande-son enrichit ce que nous voyons à l'image et tente de révéler au spectateur le monde intérieur des personnages, ainsi que des éléments à première vue cachés – le monde des adultes est en effet composé de sentiments troubles et d'intérêts dissimulés, complètement étrangers au regard de l'enfance.

Outre le recours à la bande-son, les **silences** entre les personnages (plus encore que les dialogues) ont également leur rôle à jouer pour montrer (ou ne pas montrer... explicitement) ce qui se passe entre eux. Nous allons nous pencher sur ce thème au cours des chapitres suivants, qui présentent des analyses distinctes d'un photogramme, d'un plan et d'une séquence d'*Une Pierre dans la poche*, un film construit sur les rapports secrets (João et Luísa), les personnages mystérieux (M. Fernando) et un personnage principal (Miguel) qui n'arrive pas à comprendre les dits et non-dits du langage des adultes.



Miguel arrive à la terrasse où apparemment il n'y a personne. Une flûte enchantée semble attirer le jeune garçon dans un endroit mystérieux, comme une caverne qui contiendrait un trésor. Nos sens sont ainsi éveillés à la possibilité d'une rencontre. C'est le son qui nous prépare à l'apparition de Luísa, annonçant, par la tendresse et l'angoisse latente de la mélodie, un amour bien trop irréel pour la vraie vie.



Miguel traverse les champs pour aller vers la ville. Comment montre-t-on la solitude du personnage ? D'abord en plaçant son corps à petit échelle dans le paysage qui l'entoure ; mais c'est la bande-son qui accentue, ici, sa colère. Le son de son bâton qui claque contre les feuilles et le vent, ainsi que celui de ses pas, est composé musicalement : avec des instruments joués par des musiciens et ajoutés ensuite à l'image.



João demande à Miguel d'éventrer un poisson. Miguel hésite, mais finit par obéir. C'est la musique qui nous montre alors le coup de couteau que nous ne voyons pas à l'écran. Et elle nous dit que ce coup, en même temps qu'il tue le poisson, résonne dans l'innocence de Miguel.



La vision d'un coucher de soleil est généralement une image apaisante. Cependant, le son grave d'un violoncelle rend ce moment menaçant – la nuit qui s'ouvre avec la disparition de la lumière annonce une période troublée pour les personnages.



Miguel devine que João est coupable du vol qui a conduit au renvoi de Luísa. Il part à sa recherche en courant à travers les champs, une arme en poche. Si la séquence annonce un moment de confrontation, c'est la musique qui nous emporte dans son monde intérieur bouleversé : le personnage, plus que furieux, est troublé par les motivations du monde des adultes, et ce trouble le pousse à réagir.

## ANALYSE D'UN PHOTOGRAMME

### UNE IMAGE N'EST JAMAIS SEULE

(00:10:39)

L'analyse d'un photogramme n'est possible que si l'on parle de ce qui vient avant et après lui. Et cela pour une raison très simple : un film est une projection constante d'images qui, contrairement à une photographie, n'existent pas seules et n'ont pas été conçues, par le réalisateur et son équipe, pour être vues de manière isolée. Au cinéma, une image vit donc en relation avec beaucoup d'autres et fait partie d'une projection constante. L'œil du spectateur reçoit ces images comme un enchaînement qui lui permet de voir le film bercé par une illusion : celle de voir une histoire réelle et véridique s'accomplir sous ses yeux.

Le photogramme que nous avons choisi montre le personnage principal d'*Une Pierre dans la poche* : Miguel, un garçon à la voix d'enfant et au corps d'adolescent, juste après son arrivée à l'auberge où il va passer ses vacances. Miguel a traversé les champs jusqu'au bord de la mer, il est entré dans l'auberge et a salué sa tante. Il a ensuite découvert sa chambre, aperçu les pêcheurs près de la mer et est monté sur la terrasse vide. À cet endroit, la musique d'une flûte annonce une nouvelle rencontre. Dans un coin sombre, seul, à travers le grillage d'une vieille fenêtre, Miguel a une apparition : Luísa, l'employée de Dona Marta, en train d'étendre des draps dans le vent, sous le soleil et le ciel bleu. Il l'observe, sans que la jeune fille ne s'en aperçoive.

C'est alors que surgit le premier gros plan du film : le visage de Miguel, à côté du grillage mais au second plan, regardant Luísa, en silence, pendant qu'elle se meut entre les draps qui dansent au vent, sous la lumière du soleil d'été et un ciel chaud, sans nuage. Miguel, tenant son rôle d'observateur secret, découvre alors, devant cette image pure, douce et féminine, une nouvelle sensation : le désir de l'autre et la naissance de sentiments secrets, mais universels, qui font que l'on tombe amoureux d'une personne (lointaine et inaccessible, comme le veut la différence d'âge entre les deux personnages) mais aussi de son image (proche et séduisante). Cette dualité des distances se reflète, d'une part, dans la position éloignée de la caméra par rapport à Luísa et, d'autre part, par la proximité de Miguel qui nous montre la dimension de ses sentiments : ils sont aussi grands que son visage remplissant tout l'écran.

### LE VISAGE EST UNE FENÊTRE SUR LES SENTIMENTS

Lorsque le réalisateur choisit de changer l'échelle du film et concentre la caméra sur le visage d'un personnage, il nous signifie par là qu'il veut nous dire quelque chose sur les sentiments de ce personnage. Ici, le gros plan sur Miguel, bien qu'il soit muet, nous parle de ses sentiments secrets envers Luísa, des sentiments qui vont le tourmenter jusqu'à la fin du film, avec la même intensité que celle de la caméra qui se focalise sur son visage. Le gros plan est donc une fenêtre qui s'ouvre sur les sentiments que Miguel ne confessa jamais. C'est le premier gros plan du film, un choix qui ne doit rien au hasard, comme celui de ne réutiliser cette échelle que pour souligner des moments tout aussi importants pour Miguel – l'effet obtenu sur le spectateur est ainsi garanti.



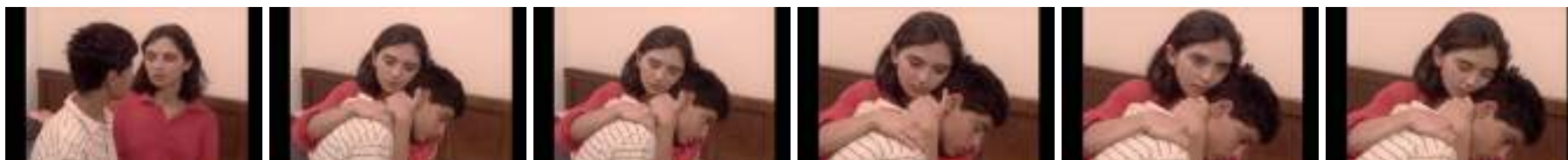
Cette différence d'échelles – la proximité de la caméra sur le visage de Miguel, donnant lieu au gros plan, et la distance physique qui existe, bien malgré lui, entre Miguel et Luísa – constitue un « bouleversement » qui va accompagner le personnage principal tout au long du film : Miguel a beau se sentir très proche de Luísa, elle lui sera toujours inaccessible. Autrement dit, on nous donne à voir deux âges qui conduisent à deux manières irréconciliables d'être dans le monde. Le « bouleversement » vécu par Miguel entraînera donc le vacillement entre le jeune garçon (qu'il est effectivement) et la tentative de devenir un homme (qu'il n'est pas encore). Ce plan révèle sa place indéterminée : un endroit sombre et secret où il quitte un chemin parcouru (l'enfance) pour découvrir un âge adulte qu'il désire, qu'il observe en cachette (sans être vu) mais qu'il ne sait pas encore aborder.

## ANALYSE D'UN PLAN

(01:13:31/01:14:20)

Après s'être réveillé au bord de la route, au milieu de la nuit, avec la seule présence de M. Fernando à ses côtés, Miguel, se sentant abandonné par João (qui l'a utilisé pour aller s'amuser avec des filles), prend la fuite et est pris en stop jusqu'à l'auberge. À son arrivée, il entend sa tante, Dona Marta, qui se dispute avec Luísa. Le portefeuille de son amie, Dona Cândida, a été volé au cours de la soirée, pendant le dîner. Dona Marta se précipite sur le téléphone pour appeler la police, mais Luísa l'en empêche. Toutes les deux ont la même certitude : c'est João, l'élément étranger au monde de l'auberge (et qui, jusqu'alors, n'y avait jamais mis les pieds), qui a commis le vol. Luísa, secrètement amoureuse de lui, se sacrifie : en un geste de désespoir, elle s'accuse du vol. Dona Marta, sous le choc, renvoie Luísa car elle a perdu toute confiance en la jeune fille.

C'est à ce moment que Miguel se rend, pour la dernière fois, dans la chambre de Luísa. Cette fois-ci, la pièce n'est pas vide : Luísa fait sa valise pour quitter l'auberge, obéissant aux ordres de Dona Marta. Miguel s'approche d'elle et lui demande de lui dire la vérité sur ce qui s'est passé. Luísa, sachant que Miguel ne comprendra pas ses motivations – car elle sait qu'il n'a pas encore la maturité nécessaire pour comprendre les raisons des adultes, mais aussi parce qu'elle ne veut pas le décevoir –, garde le silence. Miguel insiste, affirmant qu'il quittera lui aussi l'auberge si elle s'en va. C'est alors qu'ils s'asseyent sur le lit. Les images suivantes composent le plan que nous avons choisi :



Luísa étreint Miguel et le serre contre elle. La caméra se rapproche lentement des personnages, aussi doucement que résonne la berceuse provenant dans la petite boîte où Luísa conserve ses lettres d'amour – réminiscence des musiques que nous entendions dans notre enfance avant de fermer les yeux et de nous endormir. Luísa tient Miguel comme une mère tiendrait son enfant : comme si elle voulait l'endormir et le protéger d'un monde réel où les choses n'ont pas lieu selon nos désirs. Un monde d'adultes où elle vit déjà, consciente qu'elle ne retrouvera plus jamais son innocence – une innocence à laquelle elle s'accroche dans les bras de Miguel, à qui elle dit adieu pour toujours.

### LE SILENCE NOUS EN DIT PLUS QUE LES MOTS

L'absence de réponse de Luísa, de même que l'absence de dialogue au long de tout le plan, correspond en réalité à l'incapacité des mots à exprimer les émotions, comme l'incapacité des dialogues, au cinéma, à nous faire voir le monde intérieur des personnages. La seule intervention verbale de ce plan surgit d'ailleurs avec la voix off de Miguel adulte : il ne s'agit pas d'une description des images, mais du souvenir de sensations, de gestes et d'odeurs. Et il nous dit, encore une fois, son incapacité d'enfant à trouver les mots justes pour faire en sorte que Luísa change d'avis ou que les personnages adultes qu'il a rencontrés à cet endroit vivent en paix les uns avec les autres.

Le geste d'intimité de Luísa envers Miguel – le plus intense de tout le film – correspond donc à la contradiction de ses sentiments. Luísa, le cœur brisé par un garçon qui a trahi la confiance de tout le monde, se sent encore amoureuse de lui (comme l'a montré son geste le défendant). Tout en sentant s'envoler son innocence, elle s'accroche à celle qui se trouve dans ses bras, celle de Miguel qui s'abandonne comme s'il voulait trouver refuge d'un cauchemar, sans comprendre les raisons de ce mauvais rêve. Ce sont des raisons qui font partie des codes de langage et des rapports qui régissent le monde des adultes. Un monde étranger à Miguel mais qu'il ne cesse malgré tout de poursuivre pendant les jours qu'il passe à l'auberge.

Par un simple mouvement de la caméra qui s'approche des acteurs, le son apaisant d'une boîte à musique et le silence qui règne entre les personnages (et son interprétation physique : une étreinte), le cinéma, en tant que langage visuel, nous emmène dans leur monde intérieur. Et il nous révèle aussi ce qui les lie : un espace situé entre un temps qu'ils ont déjà abandonné – l'enfance – et le temps qui les attend par la suite – la vie adulte.

## ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

On dit souvent que la première séquence d'un film donne le ton qui marquera toute l'histoire, comme la première note d'un morceau de musique donne le ton de l'ensemble de la composition. Lorsque l'on regarde la séquence d'introduction d'*Une Pierre dans la poche*, on constate que Joaquim Pinto a choisi de filmer simplement deux garçons pêchant dans la mer, entourés par les petites vagues qui éclatent contre les rochers, près de la côte. Ce geste symbolise ainsi l'intention du réalisateur dans *Une Pierre dans la poche* : le choix d'un décor réel, avec des acteurs non-professionnels, où il tente, à travers le regard de la caméra, de faire surgir une histoire de fiction.

(00:01:11/00:10:19)

Sur le même ton que la séquence d'ouverture du film, Joaquim Pinto filme un autre détail appartenant à la réalité : un panneau indiquant une **géographie réelle** qui constituera le cadre du film.



### UN GARÇON ÉGARÉ QUI TRAVERSE TOUS LES LIEUX DU FILM

Cependant, c'est dans la séquence suivante que nous sont présentés tous les lieux où se déroulera le film. Et le personnage principal, le jeune Miguel, sera la seule personne à pouvoir tous les traverser : pendant toute la durée du film, il répètera sans cesse les mouvements de cette séquence initiale. Par ailleurs, si Miguel traverse à maintes reprises les lieux du film, cela ne signifie pas pour autant qu'il soit le seul personnage à arriver quelque part. Au contraire, cela veut dire que ces endroits ne le mènent nulle part (d'où le besoin de renouveler son geste). Comme nous le montre cette séquence, chaque adulte vit sur son propre territoire et à un niveau différent : des lieux qu'ils quittent rarement et qui marquent, aux yeux de Miguel, la distance qui les sépare les uns des autres, leurs mystérieuses incompatibilités. Et c'est parce qu'il se situe en un lieu indéfini – entre l'enfance et l'âge adulte – que Miguel sera le seul à pouvoir les traverser tous.

Observons donc comme Joaquim Pinto dessine la carte géographique d'*Une Pierre dans la poche* et lance les premières pistes qui permettront au spectateur d'entrer sans son film.



Miguel traverse les **champs** : le monde appartenant à la classe de João et où il le retrouvera à plusieurs reprises, loin de l'auberge. Ce faisant, Miguel suit la **route** : le territoire des automobiles et de la voiture de M. Fernando (venue de la **ville**, endroit qui n'apparaît jamais dans le film, et qui contribue à tisser le mystère autour du personnage de M. Fernando). À la fin du film, Miguel arrivera au **village**, dont le jeune garçon parcourra les rues à la recherche de João après le renvoi de Luísa.



Miguel voit la **mer** et l'horizon : la vision d'un avenir encore inconnu et d'un endroit « où rien n'arrive jamais ». Il découvrira cependant qu'il s'agit d'un lieu bien vivant : un territoire de travail pour João et les autres pêcheurs.



Miguel descend l'**escalier** qui l'emmène à l'auberge. C'est un espace à la valeur symbolique importante, car Miguel le parcourra constamment, montant et descendant pour rejoindre les différents personnages adultes. Il représente donc la traversée douloureuse entre l'enfance et l'âge adulte. Plus qu'un escalier à monter, il symbolise les différents niveaux que Miguel ne connaît pas encore et qui font qu'il ne comprend pas les motivations des actions des adultes.



Miguel entre dans l'auberge où il va passer ses vacances, une époque qui restera pour toujours gravée dans sa mémoire, comme nous le révèle la voix off de Miguel adulte. Sur le toit de l'auberge, on voit la **terrasse** où Miguel découvrira Luísa, seule, perdue dans ses pensées.



Miguel regarde le monde **extérieur** par la fenêtre, alors qu'il se trouve lui-même déjà dans un monde **intérieur** (les murs de l'auberge). Cette position sera la sienne tout au long du film : vivant les émotions provoquées par les événements à l'intérieur de l'auberge et regardant le monde, au-dehors, qui lui apparaîtra sous un nouveau jour lorsqu'il en sortira finalement.



Sa tante **Marta**, propriétaire de l'auberge, sort de la cuisine pour l'accueillir. Le **rez-de-chaussée** est le niveau du travail de Dona Marta et de son engagement envers son métier. C'est un personnage qui représentera pour Miguel l'exemple de la protection familiale, mais qu'il ne comprendra pas toujours, comme c'est le propre des enfants.



Miguel s'installe, à un niveau **intermédiaire**, dans ce qui devrait être son territoire : sa **chambre**, lieu qu'il va investir de son **jeune univers** (son radiocassette, les crayons de couleur). Cependant, ce lieu sera vite envahi par la passion qui lui occupe l'esprit : celle qu'il ressent pour Luísa, l'employée de Dona Marta. C'est elle qui le réveillera le lendemain matin, comme un rêve, mais aussi au milieu de la nuit, malgré la distance.



Du haut du **balcon** de l'auberge, Miguel regarde en bas, vers la mer, et voit **João**, un personnage qui habite dans le **monde extérieur**, en dehors des limites de l'autorité de sa tante. João n'entrera qu'une seule fois dans l'auberge, sans demander la permission de Dona Marta.



Miguel monte sur la **terrasse**, pour finir sa visite de la demeure. Miguel franchit des portes, il entre et sort de l'édifice et touche les murs. Il se dirige vers la mer, puis fait demi-tour – c'est un paysage qu'il connaît déjà. Une musique annonce un **mystérieux** événement. Il est attiré par l'obscurité d'un espace intérieur, comme une grotte secrète cachant des trésors et des désirs magiques.



Il aperçoit **Luísa**, seule, en train d'étendre des draps dans le vent, sur la **terrasse**. Une image pure et innocente, marquée par la couleur blanche et la proximité du ciel, et dont l'impact l'accompagnera pendant tout le film.

Après cette séquence, le monde et les niveaux de chaque personnage sont définis. Tout est en place pour que nous accompagnions Miguel, au fil de ses vacances, tandis qu'il rencontre et apprend à connaître les autres personnages.

## IMAGES-REBONDS

*Cette partie est une association libre d'images, inspirée par les thèmes et les personnages du film.*

- 1 - *Femme assise, le dos tourné vers la fenêtre ouverte* (1922), Henri Matisse; *The Montreal Museum of Fine Arts*
- 2 - *Pierrot le fou* (1965), Jean-Luc Godard
- 3 - *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up* (1838), J. M. W. Turner; *The National Gallery, Londres*
- 4 - *Une Pierre dans la poche* (1988), Joaquim Pinto



1



4



2



3

## DIALOGUES ENTRE FILMS

UNE PIERRE DANS LA POCHE (1988), JOAQUIM PINTO;  
PIERROT LE FOU (1965), JEAN-LUC GODARD;  
IL POSTO (1961), ERMANNOLMI



L'ESTHÉTIQUE DE LA VRAIE VIE  
DANS PIERROT LE FOU (1965), JEAN-LUC GODARD

Comme nous l'avons décrit plus haut, la méthode de travail de la Nouvelle Vague française – petites équipes, tournages courts, matériel transportable – constitue une influence fondamentale d'*Une Pierre dans la poche*, que l'on retrouve dans l'**esthétique du film**. Autrement dit : le refus de filmer en studio, le choix d'une géographie authentique, l'utilisation de la lumière naturelle et l'influence d'ambiances réelles dans la construction de l'histoire du film. C'est ainsi que, pour nous rapprocher de la vie, on s'éloigne délibérément de la lourdeur des grandes équipes de cinéma, optant, au moment de faire le film, pour une approche artisanale.

Nous avons expliqué le refus des méthodes traditionnelles de tournage, regardons à présent le **langage sonore** du film. Comme l'affirme Joaquim Pinto, « nous avons utilisé du matériel qui, à l'époque, était déjà ancien, c'était de la bande magnétique ». « Nous avons le modèle de micro utilisé pour *Pierrot le fou* et pour presque tous les films de la Nouvelle Vague. » Mais son choix n'obéit pas simplement aux maigres moyens financiers : « J'ai insisté pour qu'on utilise un micro qui puisse traduire le mieux possible le son de l'impression subjective du spectateur. » En d'autres mots, toute ce que le spectateur voit à l'écran arrive aussi à ses oreilles : il fait le choix de ne pas effacer lors de la postproduction les bruits « indésirables », refusant de nettoyer des ambiances imparfaites ou contaminées (avec des voix, des klaxons, etc.). C'est donc la vraie vie que l'on entend, et non des échantillons sonores nettoyés. Selon Joaquim Pinto, « le micro entend ce que nous entendons, selon la perspective de l'image, et si quelqu'un a besoin de crier pour se faire entendre, eh bien, qu'il crie ». Ainsi, João crie pour se faire entendre au bord de la mer et, de même, on n'entend clairement les paroles de Marianne, couvertes par le bruit de l'eau, que lorsqu'elle s'approche de nous.



UN CORPS JEUNE PRISONNIER DE LA VIE DES ADULTES  
 IL POSTO (1961), ERMANNO OLMI



Revendiquant à la fois les influences du documentaire et celles du néoréalisme italien (voir **Questions de cinéma**), Ermanno Olmi filme dans *Il Posto* (L'Emploi, 1961) un adolescent, « puni », lui aussi. Obligé de subvenir à sa famille, le jeune Domenico passe une série d'entrevues d'emploi, parcourant les rues et les couloirs d'un monde d'adultes gris, bureaucratique et inexpressif. Dans son costume trop large et arborant son visage trop enfantin, on attend de lui qu'il remplisse les fonctions d'un emploi d'adulte aux responsabilités trop lourdes pour une vie si jeune, libre et passionnée. Après avoir rencontré la jeune Antonietta, Domenico se retrouve prisonnier du monde des adultes, déçu de son fonctionnement : un monde où les personnes, chacune dans son bureau (ou territoire), sont incapables de communiquer entre elles, et où les mots et les gestes sont teintés de mystère qu'il ne peut déchiffrer en raison de son jeune âge. Propulsé dans un monde qui n'est pas le sien, Domenico, comme Miguel, ne comprend que par intermittence ce qui se passe autour de lui. Ermanno Olmi, comme Joaquim Pinto, situe le film du point de vue de son jeune personnage principal : quelqu'un qui observe constamment les adultes mais ne désire pas devenir comme eux, tout en s'épuisant à essayer de les comprendre. C'est un garçon qui, malgré sa jeunesse, est obligé de vivre au milieu des hommes, puni, contre sa volonté et ses désirs.

Outre le **parallèle thématique**, soulignons également l'importance du son dans ces deux films : ici, c'est l'utilisation du silence, non comme absence mais comme porte sur le monde intérieur des personnages et sur leurs sentiments. Encore une fois, la communication (ou son absence) entre les jeunes et les adultes accentue la séparation entre deux mondes irréconciliables.



## PASSERELLES

### LA MUSIQUE

Recherchant une relation directe avec la vie, toutes les étapes de la création d'*Une Pierre dans la poche*, autant du point de vue de l'image que de celui du son, reposent sur un principe qui, contrairement aux productions cinématographiques traditionnelles, ne réside pas sur des dialogues écrits, des lieux à l'éclairage artificiel ou un langage sonore épuré, auquel on aurait retiré les éléments ou les bruits souvent considérés indésirables. Autrement dit, une bonne partie du travail d'*Une Pierre dans la poche* a consisté à arriver sur un lieu, à savoir réagir et, surtout, **interagir** avec lui. Tel est donc le dialogue que le film établit avec la vraie vie, refusant catégoriquement les artifices tenus pour naturels au cinéma.

#### L'ESPRIT D'UNE ÉPOQUE

Parmi toutes les innovations et influences dissimulées derrière *Une Pierre dans la poche*, relevons le rôle fondamental joué par la **musique**. La musique pop est, elle aussi, représentée ici par une petite équipe (entre deux et cinq musiciens) ; de même que la réalisation du film, elle est ouverte à l'improvisation et vit également de l'interaction des sens de plusieurs personnes, voulant raconter une histoire et toucher secrètement les émotions de celui qui écoute.

Les musiques que nous entendons dans *Une Pierre dans la poche* dévoilent la proximité entre Joaquim Pinto et certains des groupes les plus innovateurs de la musique pop portugaise des années 1980 : Croix Sainte, et son disque *The Life of He* (1985), et Pop Dell'Arte, groupe au centre de la musique pop et d'avant-garde portugaise de l'époque. Curieusement, Joaquim Pinto rencontre ce deuxième groupe alors qu'il travaille à l'enregistrement de la musique pour *Les Cannibales* (1988) de Manoel de Oliveira. Pendant les pauses de l'enregistrement de la chorale (un travail effectué individuellement, un chanteur à la fois), le réalisateur découvre à l'étage supérieur un groupe alors à ses débuts et il observe ses méthodes peu orthodoxes visant à rendre le son moins cristallin et plus authentique (un peu comme le fait Joaquim Pinto dans la composition sonore de son film).

Reprenons les mots du réalisateur : « Avant le tournage du film, j'étais en studio pour enregistrer la musique de *Les Cannibales*. À l'étage, il y avait un groupe qui enregistrait et s'acharnait sur la bande pour tenter de salir le mix. J'ai été les voir et je me suis mis à leur donner quelques idées. C'était les Pop dell'arte. Ça a été deux processus plus ou moins parallèles. Dans la bande-son de mon film, il y a aussi un autre groupe plus ou moins oublié aujourd'hui : les Croix Sante. Je suis convaincu que l'esprit de cette époque est passé dans le film à travers la musique. »



C'est la musique de ces deux groupes que le jeune Miguel écoute quand il est seul. Ces airs permettent donc de situer *Une Pierre dans la poche* dans une certaine période de l'histoire portugaise et placent la musique du film, lors de l'année de sa sortie, sous le signe de la contemporanéité.



## COMPOSER UNE BANDE-SON COMME ON COMPOSE UN FILM

La composition de la bande-son du film (que l'on distingue de la musique du film, constituée de différentes musiques créées préalablement par des groupes puis utilisée dans le film) repose sur un travail de **réaction**. Autrement dit, la bande-son ne sert pas à confirmer ce que l'on voit à l'image mais existe pour contredire ce que le spectateur pense voir au premier abord – de la même manière que les dialogues entre les adultes du film et le jeune Miguel cachent, eux aussi, des secrets non-dits.

Contrairement à la majorité des productions cinématographiques, la bande-son d'*Une Pierre dans la poche* n'a pas été composée préalablement, sur commande du réalisateur, pour être ensuite insérée lors du montage final du film. Joaquim Pinto nous explique que, aussi incroyable que cela puisse paraître au spectateur, « le plus souvent, quand on enregistrait la bande-son d'un film, on le faisait sans voir l'image ». C'est ainsi que le réalisateur décide d'inviter le groupe Miso Ensemble (Paula et Miguel Azguime) à **réagir** au film : lors d'une projection en studio, il demande aux musiciens de jouer, en direct, en voyant les images. « À l'époque, au Portugal, à l'exception d'un studio du groupe Valentim de Carvalho, il n'était pas possible d'enregistrer de la musique tout en projetant des images. Dans les années 80, rien de tout ça n'était au point. » Mais, de même qu'il l'a fait avec sa méthode de création du film, Joaquim Pinto parvient, une fois de plus, à prendre le contre-pied de la norme.

En voyant le film et en réagissant directement aux images, les deux musiciens, contrairement aux musiciens d'orchestre professionnels qui suivent une partition (ou aux acteurs professionnels qui suivent un scénario), fonctionnent comme les créateurs d'un nouveau langage – de la même façon que les acteurs non professionnels du film réagissent au monde qui les entoure, guidés par leur instinct et leurs émotions. En improvisant avec des instruments simples (batterie et flûte), qui faisaient écho aux instruments simples de l'équipe de tournage (une caméra et un micro), au moyen de notes et de sons, et face aux images projetées, les musiciens parlent des tensions invisibles entre les personnages, de leurs sentiments secrets et des mensonges jamais avoués qui circulent parmi eux.



Paula et Miguel Azguime nous racontent leur processus créatif pour *Une Pierre dans la poche* : « Nous avons rencontré pour la première fois Joaquim lors des enregistrements pour le Soulier de satin de Manoel de Oliveira, pour lequel il faisait le son. Après avoir enregistré nos disques, il nous a demandé si nous pouvions faire la musique de son film. Nous avons parlé de la structure du film et nous sommes allés en studio avec déjà quelques propositions définies, c'est-à-dire avec quelques compositions pour certaines scènes. Mais ensuite nous avons tout adapté au temps du film à mesure que nous le regardions. Nous savions qu'il y aurait des moments de musique, d'autres de bruitage et d'autres encore de silence. La plupart du temps, le bruitage n'était pas réaliste, il était fait de manière musicale, ce qui était innovateur et allait dans le sens de l'ambiguïté entre le côté réaliste et le côté fictionnel du film. » Autrement dit, « la musique était de la création pure, elle n'était pas juste une toile de fond servant à décorer l'image. Le langage qui est là est notre langage, car on nous a demandé de donner notre lecture de ce que nous percevions ».



Miguel e Paula Azguime, Miso Ensemble

« Du point de vue pratique, on a d'abord défini une partie du matériel, même si on a improvisé plus tard. Joaquim nous a dit où il voulait de la musique et où il voulait du silence, des partitions pas toujours respectées par la suite. Ensuite, ça a été : action ! Le film passait, et on jouait. On faisait des bruits, de la musique, tout. Beaucoup de choses ont été faites en temps réel, c'est-à-dire que nos pauses étaient, elles aussi, enregistrées, notre silence est dans le film. C'est une réaction sur le vif, en direct. » Curieusement, cette méthode est celle qui se pratiquait au temps du cinéma muet : la projection était à l'époque accompagnée par un musicien, un groupe ou un orchestre qui jouait devant le public qui regardait le film.

Paula et Miguel Azguime racontent qu'ils ont tout fait « en deux jours ». Mais quelle est au fond la différence entre cette méthode de travail et celle qui est de mise aujourd'hui au cinéma ? « Il est arrivé qu'on nous demande : ici, on voudrait quelque chose dans le style de Debussy ; ici, dans celui de Stravinsky ; là, un peu de Beethoven. Ce à quoi nous répondons : dans ce cas, mieux vaut aller chercher ces musiques-là. Quand on nous demande de faire une chanson comme ceci, c'est impossible de produire ce que l'on attend de nous. Ce n'est pas un travail créatif, ni une réponse aux besoins du film. Avec Joaquim, c'est exactement l'inverse. »

Quelques exemples de ce travail de création musicale, et qui sont à l'origine de certains doubles sens du film, sont exposés dans le chapitre **Questions de cinéma** (dans la partie **Le son nous aide à mieux voir**).

## ACCUEILS : REGARDS CROISÉS

### La réception du film au Portugal et dans le monde

Grâce à sa sélection pour la section Panorama du 38e Festival de Cinéma de Berlin (un des principaux festivals de cinéma dans le monde, avec ceux de Cannes, Locarno et Venise), **Une Pierre dans la poche** a été un des films portugais et européens les plus commentés de l'année 1988. Augusto M. Seabra, dans le journal *Expresso* du 20 février de cette année-là, décrit ce qui fait la particularité de ce film dans l'ensemble du cinéma portugais : « Un ton totalement différent surgit dans le cinéma portugais, un ton spontané que certains pourront confondre avec de l'improvisation ou avec un modèle rohmérien. Mais, plus qu'invoquer un modèle, concentrons-nous sur l'essentiel : l'intensité extrême dans la circulation des regards et la 'justesse' qui l'organise, et nous entendons par 'justesse' la capacité à donner une voix et un point de vue à des corps et des âges différents, en un jeu sans doute dangereux mais toujours subtil. Si nous ne pouvions choisir qu'un seul terme pour décrire le tout, ce serait alors la 'délicatesse' (...). Sous l'apparence d'un 'petit film', voici une des sorties les plus prometteuses de la nouvelle génération du cinéma portugais. » Le film n'est pas non plus passé inaperçu dans la presse internationale. Dans son édition du 24 février, la revue *Variety*, publication spécialisée de l'industrie cinématographique, décrit le film comme « un premier film sensible (...) un film qui marque la première d'un jeune réalisateur sensible et, de toute évidence, appliqué » (3).

Le journaliste de *O Independente*, le 27 mai de la même année, rappelle le parcours international du film : « Depuis Berlin, de nombreux autres festivals ont exprimé leur désir de voir le film. La semaine prochaine, il sera à Hambourg. L'American Film Institute l'a sélectionné pour un cycle de cinéma à Washington, puis à Los Angeles (...). Et son parcours se poursuivra en Italie, en France, en Espagne, à Montréal et à Toronto. »

Après sa sortie mondiale, le film parcourt effectivement plusieurs festivals de cinéma, parmi lesquels le Festival International de Cinéma de Rotterdam, le Festival International de Cinéma de Figueira da Foz (où il connaît son avant-première nationale) et le Festival de Cinéma de Tróia (où il reçoit le prix de Meilleure Première Œuvre). Lors de son passage au Festival de Belfort – Entrevues (où il reçoit le Prix Spécial du Jury), les *Cahiers du Cinéma* soulignent la capacité d'un cinéaste à couvrir différents champs du travail cinématographique : « Ce profil d'homme-orchestre donne à **Uma Pedra no Bolso (Une Pierre dans la poche)** une cohérence esthétique d'une rigueur simple et exemplaire. (...) Si le sujet n'est guère original, Joaquim Pinto lui insuffle une vérité belle et personnelle qui révèle, dans un classicisme naturel, un vrai bonheur de filmer. »

La distribution commerciale du film, au Portugal, n'a lieu que le 16 juin 1989, orchestrée par Paulo Branco qui ouvrait, à l'époque, deux nouvelles sociétés de distribution et de diffusion de films (Atalanta et Medeia Filmes, respectivement). **Une Pierre dans la poche** amorçait ainsi une nouvelle offre cinématographique qui se détournait des productions de l'industrie nord-américaine et ne bénéficiait alors que d'une place limitée au Portugal.

C'est à cette époque le critique Manuel S. Fonseca décrit, dans la publication *Face* datée du 21 juin, la richesse contenue dans ce premier film de Joaquim Pinto : « **Une Pierre dans la poche** (...) est aussi beau qu'authentique. (...) Le spectateur découvre que le son (sommaire et brillant comme un vers court) ne confirme pas les images, et que les acteurs ne confirment pas les décors (...) c'est un film de dissonances. (...) **Une Pierre dans la poche** inaugure une nouvelle manière d'être un film portugais (...) en redécouvrant la sensualité du paysage (...) en obligeant les acteurs à se confronter à leurs émotions d'un point de vue strictement physique (...) en rééquilibrant la relation entre le film et le spectateur, en lui donnant, à chaque plan, un interlocuteur valable, représenté par un personnage ou un décor (les marches d'un escalier raide, un balcon rayé de rouge), ou encore la lumière bleue et blanche du littoral. (...) Cela faisait quelques années que nous ne voyions pas une première œuvre aussi sensuelle, aussi désinvolte et, simultanément, aussi maîtrisée dans le cinéma portugais. »

Ce regard de Joaquim Pinto sur les endroits qu'il filme est l'un des principaux thèmes de la critique de Jorge Leitão Ramos, le 8 septembre : « C'est beau (...) de voir un cinéaste qui sait travailler les espaces, la couleur, la lumière, un cinéaste qui comprend que tout ne passe pas par les dialogues et les acteurs et qui sait, par exemple, travailler un ciel d'été et le faire passer de la transparence lumineuse et inconsciente aux tonalités mates, à la mesure du rude apprentissage des sentiments, à la mesure du voyage initiatique de Miguel. C'est également beau de voir la façon dont Joaquim Pinto filme les falaises, la distance, l'eau, une façon qui nous fait les respirer. »

L'écrivain Maria Teresa Horta, dans *O Tempo* daté du 20 juillet 1989, parle des désirs inavoués et de l'érotisme pudique avec lequel Joaquim Pinto filme ses acteurs : « (...) Un très jeune réalisateur portugais. Aussi serein que ses films dans l'approche délicate d'une certaine sexualité. Et d'une certaine tendresse. D'une certaine façon d'aimer. (...) Avec une pureté sans ombre de péché, que je dirais... brodée, tissée sur la pellicule, avec une maîtrise surprenante. Et c'est cet autre regard, cette autre parole, cette autre manière de filmer que Joaquim Pinto offre à la cinématographie portugaise. »

La diffusion du film à la télévision publique (le 12 février 1991, RTP2) a curieusement lieu en même temps que celle d'un cinéma bien différent : *1941* de Steven Spielberg (RTP1). Le journal *Público* de ce jour, sous la plume de Manuel Cintra Ferreira, trace précisément le portrait de ces « deux modèles de cinéma » : « *1941*, indépendamment de ses qualités (et elles sont nombreuses) est l'exemple parfait du film pariant sur le prestige, de l'accumulation des effets spéciaux et de la dilapidation au service de l'industrie ; **Une Pierre dans la poche**, quant à lui, est celui d'un cinéma artisanal, qui ne dépend que de la volonté, de la persistance et de l'amour du cinéma. »

(3) « A sensitive first feature (...). Not a world-beater, but a film that marks the arrival of a sensitive and obviously dedicated young director. »

## INTINÉRAIRES PÉDAGOGIQUES

Pour faire écho aux principes pédagogiques énoncés dans l'introduction de ce cahier (page 2), on encourage dans cette partie une approche intuitive et sensible du film, grâce aux outils offerts par son contenu. La partie **Chapitres du film** sert de référence pour les moments évoqués par ces itinéraires pédagogiques. Vous trouverez par ailleurs, sur le site du CinEd, un glossaire avec tout le vocabulaire cinématographique.

### AVANT LA PROJECTION DU FILM

#### \* 1. Un travail sur l'affiche (cf. p 3)

- Analyse de sa composition et de son esthétique. Quelles couleurs y sont utilisées ? Quels personnages y sont figurés ? Quelles autres informations peut-on y voir ?

La couleur bleue est prédominante sur l'affiche : elle fait référence à un paysage du film (la mer) et nous entraîne dans sa dimension mélancolique (un garçon seul sur l'affiche, et dans le paysage du film – bien qu'il semble regarder quelqu'un). Elle évoque non seulement un certain moment du film (**chapitre 4 – Analyse d'un photogramme**), mais aussi le dernier plan, lorsque Miguel regarde une dernière fois le paysage où il a passé ses vacances, de dos, face à l'horizon.

- Les sentiments produits par l'affiche : Que ressentons-nous en la regardant ? Comment interprétons-nous le regard du personnage ? (cf. p 3).

Le choix de ne figurer qu'un seul personnage sur l'affiche nous donne immédiatement une première information sur le film, avant même de le voir : voici le garçon que nous allons suivre et dont le point de vue va marquer l'histoire.

#### \* 2. Les personnages du film

- Choisir des photogrammes du film où Miguel est seul avec les autres personnages (Dona Marta, Luísa, João et M. Fernando), les montrer aux élèves et leur demander d'imaginer ce qui se passe entre les personnages figurés : qui ils sont par rapport à Miguel et ce que Miguel ressent par rapport à eux.

Cet exercice peut servir à lancer les élèves sur un des thèmes les plus intéressants du film : les rapports complexes entre les personnages du film. Ce qu'ils semblent être de prime abord demeure-t-il après la projection du film ?

#### \* 3. L'univers de Miguel

- Montrer le photogramme où Miguel s'installe dans sa chambre à l'auberge (**chapitre 3**) et demander aux élèves quelle musique ils écouteront dans la même situation (l'arrivée dans une nouvelle chambre, l'été, dans un lieu où l'on va passer les vacances). Que dessineraient-ils en cet endroit (ou avec quelles couleurs) ?

Cet exercice peut servir de pont entre les réponses des élèves et les options de Joaquim Pinto sur la musique et les couleurs qui surgissent dans le film et à cet endroit.

### APRÈS LA PROJECTION DU FILM

Les exercices suivants font directement référence au chapitre **Questions de cinéma** et aux moments d'analyse du film.

#### \* 1. Les lieux du film

- Combien de lieux différents peut-on identifier dans le film ? Mettre chaque personnage en relation avec un lieu du film.

Cet exercice renvoie au chapitre **Analyse d'une séquence**. Il s'agit ici d'identifier les « territoires » de chaque personnage dans le film, et la façon dont ceux-ci sont importants pour la construction des personnages. En plus de souligner les séparations entre les personnages adultes, ces différents lieux ne sont traversés que par un seul personnage – Miguel (mais aucun ne lui appartient vraiment, puisque même sa chambre est envahie par Luísa – **chapitre 6**).

#### \* 2. Les personnages du film et le jeu des acteurs

- Quels sont les personnages du film ? Quels sont leurs liens avec Miguel ? Comment se comportent-ils avec lui ?

Cet exercice ne doit pas servir à faire des distinctions radicales entre les personnages du film ou sur la manière dont ils se comportent avec Miguel. Il sert à faire comprendre aux élèves qu'il n'y a pas de personnages complètement « gentils » ou « méchants » au cinéma : la plupart du temps (et notamment dans

les films en relation directe avec la vie réelle), les personnages sont simultanément gentils et méchants, reflétant la complexité de la nature humaine et de leurs propres sentiments.

- Différencier les jeux des acteurs à partir du **chapitre 20** du film : les diviser en deux groupes (professionnels et non-professionnels) et débattre avec les élèves des différences qui semblent surgir dans leur comportement, dans leur langage et dans leur manière de s'exprimer.

- Olhar para a personagem de João, no **capítulo 20**, e diferenciá-lo, em postura, aparência, conversa e linguagem, de como ele é no resto do filme.

Cet exercice renvoie à la section « Le réel dans la fiction » du chapitre **Questions de cinéma**.

#### \* 3. Le son et les silences du film

- Montrer les scènes **24** et **25**, quand Miguel découvre que Luísa a été renvoyée de l'auberge jusqu'au moment où Miguel entre dans la chambre de Luísa. Discuter avec les élèves de ce qui est arrivé à Luísa.

Comme Miguel, les spectateurs du film, du même âge, observent et devinent les motifs qui se cachent derrière le geste de Luísa – celui de se déclarer coupable du vol. C'est leur regard sur le geste de Luísa qui laisse entrevoir les raisons secrètes de la jeune fille, qu'elle ne déclare pas dans son échange avec Dona Marta.

- Projeter le plan où Luísa étreint silencieusement Miguel. Discuter avec les élèves de l'absence de mots entre les personnages et de la signification du geste de Luísa. Pourquoi ne dit-elle rien à Miguel ? Quelle est la musique que l'on entend lors de leur étreinte, à quoi correspond-elle dans notre vie réelle ?

Ce point renvoie au chapitre **Analyse d'un plan**. Le geste de Luísa remplace ici les mots qu'elle ne peut prononcer. Au cinéma, un geste remplace, de manière plus efficace, une explication verbale sur les sentiments d'un personnage. La berceuse sert ici à nous guider vers l'autre côté, vers le monde intérieur des personnages et un temps révolu : l'innocence désormais perdue.

#### \* 4. La musique du film

- Discuter avec les élèves des instruments entendus au long du film. À quels moments surgissent-ils ?

Ce point renvoie au chapitre **Questions de cinéma – le son nous aide à mieux voir**. Quelques exemples : la flûte qui ouvre le film, annonçant une histoire qui commence, ou une rencontre, quand Miguel est sur la terrasse et aperçoit Luísa pour la première fois ; la batterie quand Miguel frappe le poisson et simultanément sa propre innocence, et qui rythme aussi sa course, à la recherche de João, une arme à la main ; le violoncelle sur Dona Marta et le coucher du soleil, installant une atmosphère menaçante sur une image qui avait tout pour être sereine. L'utilisation des instruments n'est donc pas simplement décorative ; elle complète ce que l'image nous dit ou révèle ce qu'elle cache.

#### \* 5. La nouveauté représentée par ce film

- Regarder le générique du film et discuter avec les élèves du nombre de personnes qui font partie de l'équipe technique. S'agit-il d'une petite ou d'une grande équipe ? Comparer avec les génériques des films qui passent actuellement à la télévision ou au cinéma. Voir les déclarations de Joaquim Pinto et de João Pedro Bénard dans les chapitres **Filiations – témoignages et Contextes – une production artisanale**.

#### \* 6. Le portrait d'un pays

- À partir du chapitre **Contextes – Le Portugal à la fin des années 1980**, débattre avec les élèves sur la classe sociale à laquelle semble appartenir chaque personnage. Parmi eux, qui a encore la vie devant soi ? Qui a déjà beaucoup vécu ? À quelle époque a vécu chaque personnage avant le début du film ? Dessiner un parallélisme entre le pays tout juste sorti de la dictature et les différents personnages, les plus âgés et ceux qui n'ont connu que la démocratie, née en même temps qu'eux (Miguel).

*Sous une dictature, les gens vivent dans le secret, sans jamais avouer leurs sentiments véritables (telle est la nature d'un régime dictatorial, sans liberté d'expression, donc de sentiments). Le débat sur ce point dépasse l'interprétation narrative et l'étude des personnages : il établit un lien direct entre le mode de vie d'un pays – le Portugal – dans les années 1980, peu de temps après la fin de la dictature, et juste avant sa période de plus grande croissance économique et démocratique.*

## INTERACTION AVEC LES IMAGES

### \* 1. Travail sur les images fixes

- À partir du chapitre **Enjeux du film**, identifier ce qui se passe à ce moment du film et les liens établis avec toute l'histoire. Quels personnages sont ici concernés ? Quels rapports y a-t-il entre eux à ce moment du film ? Quelle action a lieu sur cette image et de quelle manière change-t-elle les rapports entre les personnages ? Quelle est la signification de ce moment par rapport à ce qui va se passer jusqu'à la fin du film ?

*D'autres images pourront être utilisées, notamment des images choisies par les élèves eux-mêmes.*

- À partir du chapitre **Analyse d'un photogramme**, choisir une image du film et lancer une discussion sur la composition du plan : l'échelle du personnage filmé par rapport à l'espace où il se trouve, vers où se dirige son regard, de quelle manière il reflète (ou contredit) l'action qui se déroule sur le plan.

*L'exemple choisi dans ce cahier pourra servir de prétexte pour parler du gros plan au cinéma : le choix de filmer de très près le visage d'un acteur sert à donner plus d'importance et plus d'espace aux sentiments qui se cachent derrière celui-ci.*

- À partir du chapitre **Images-rebonds**, choisir une image du film et proposer aux élèves de la dessiner sur une feuille, pour faire apparaître leur propre lecture de l'image. Pousser plus loin le travail créatif : chaque élève doit représenter une image qui exprime ce qu'il a retiré du film. Lancer un débat sur leurs références et les autres images, issues d'autres films, d'autres formes d'art ou de leur propre vie, auxquelles ils ont pensé pendant la projection du film.

### \* 2. Travail sur les images en mouvement

- Un plan est ce qui existe entre deux coupes d'images. Une séquence, par ailleurs, comporte une plus grande continuité temporelle, car elle réunit plusieurs plans et concentre en elle un certain moment du film.

Cette distinction peut être débattue à partir des chapitres **Analyse d'un plan** et **Analyse d'une séquence**. À partir des **chapitres du film**, discuter avec les élèves sur le découpage des séquences et sur la façon de distinguer les principaux moments de l'action.

*Cet exercice peut conduire les élèves à dessiner une carte émo-*

*tionnelle du film, guidée par une lecture, non des gestes, mais de ce qui pousse les personnages à commettre ces gestes.*

- La plupart des plans du film sont fixes. Mais il existe des exceptions à cette règle : dans les chapitres **11** et **12**, la caméra effectue un travelling qui accompagne les pas silencieux de Miguel et Luísa. Pourquoi le réalisateur a-t-il choisi ce mouvement ? Quels autres moments du film sont révélateurs d'un choix de mouvement de la caméra de la part du réalisateur ?

*Le parallèle établi entre ces deux mouvements de caméra (quand Luísa cherche Miguel et quand Miguel cherche la chambre de Luísa) permettra aux élèves de comprendre que le langage d'un film est directement en relation avec ce que les personnages ressentent les uns pour les autres. Le langage d'un film aide ainsi le spectateur à établir des liens entre les différents personnages.*

### Crédits photos

p. 3: *Uma Pedra no Bolso*, affiche portugaise © António Correia / p. 7: Photo Joaquim Pinto © Presente / p. 8: *Où est la maison de mon ami?*, Abbas Kiarostami © Facets Multimedia Distributor; *Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard © CinEd; *Pauline à la plage*, Eric Rohmer © Gaumont/ Columbia TriStar Home Video (GCTHV); *Cont d'été*, Eric Rohmer © MIDAS Filmes / pp. 22, 23: *The Fighting Temeraire*, J.M.W. Turner © The National Gallery, Londres; *Femme Assise, le dos tourné vers la fenêtre ouverte*, Henri Matisse © The Montreal Museum of Fine Arts / p. 26: *Ready-made*, Pop Dell'Arte © Candy Factory; Photo Pop Dell'Arte © Candy Factory / p. 28: Photo Miso Ensemble, Miguel et Paula Azguime © Miso Music Portugal

### Adaptation graphique du contenu

Ana Eliseu et Patrícia Gomes

### Traduction

Joana Cabral



**CINED.EU : PLATEFORME NUMÉRIQUE DÉDIÉE  
À L'ÉDUCATION AU CINÉMA EUROPÉEN**

**CINED PROPOSE :**

- Une plateforme multilingue et gratuitement accessible dans 45 pays en Europe, pour l'organisation de projections publiques non commerciales
- Une collection de films européens destinés aux jeunes de 6 à 19 ans
- Des outils pédagogiques pour préparer et accompagner les séances de projection: livret sur le film, pistes de travail pour le médiateur/enseignant, fiche jeune public, vidéos pédagogiques pour l'analyse comparée d'extraits de film.

CinEd est un programme de coopération européenne dédié à l'éducation au cinéma européen.  
CinEd est co-financé par Europe Créative / MEDIA de l'Union européenne.

**INSTITUT  
FRANÇAIS**

Co-funded by the  
European Union  Creative  
Europe  
MEDIA



des films de  
**LUMIÈRE**

**M&T**

COOPERATIVA SOCIALE GET  
LABORIO DE LA IMAGINACIÓN DEL MARCA