

PEDRO-GONZÁLEZ-RUBIO

Alamar



L'AVANT FILM

L'affiche	1
Exprimer le calme	
Réalisateur & Genèse	2
Pedro González-Rubio : premier long métrage en solo	

LE FILM

Analyse du scénario	4
Une histoire d'amour paternel et d'initiation	
Découpage séquentiel	6
Mise en scène & Signification	7
Les âges de la vie	
Personnages	10
L'absence de conflits	
Analyse de séquences	12
Le voyage de Natan et Jorge	
Retour d'images	14
<i>Alamar</i> en regard de...	
Bande-son	15
Naturel accompagnement	

AUTOUR DU FILM

Enfants et animaux en tournage	16
La plongée en apnée	18
La barrière de corail de Banco Chinchorro	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.site-image.eu
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

Remerciements : Daniel Chabannes (Épicentre Films).

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2012.

SYNOPSIS

Jorge, un pêcheur mexicain, et Roberta, une scientifique italienne, se sont connus alors que celle-ci travaillait au Mexique. De leur amour est né Natan. Mais Roberta et Jorge se sont séparés et l'enfant vit désormais à Rome avec sa mère. Alors qu'il a cinq ans, Natan vient passer des vacances avec son père et son grand père au Mexique, au large de la barrière de corail de Chinchorro.

Là, entre parties de pêche en barque et séjours dans une cabane sur pilotis, le petit garçon et son père vont apprendre à mieux se connaître, loin de la ville, dans des paysages de paradis terrestre. Ils vivront dans une harmonie totale avec la faune et la flore, nourrissant les oiseaux et même un crocodile pacifique. Éveillé, avide de tout connaître, curieux, l'enfant découvre, émerveillé, le monde sous-marin. Il apprend à pêcher, à écailler un barracuda ou peindre une palissade en bois. Un oiseau blanc, que Natan baptise Blanquita, se laisse même apprivoiser un moment avant de disparaître comme il était venu...

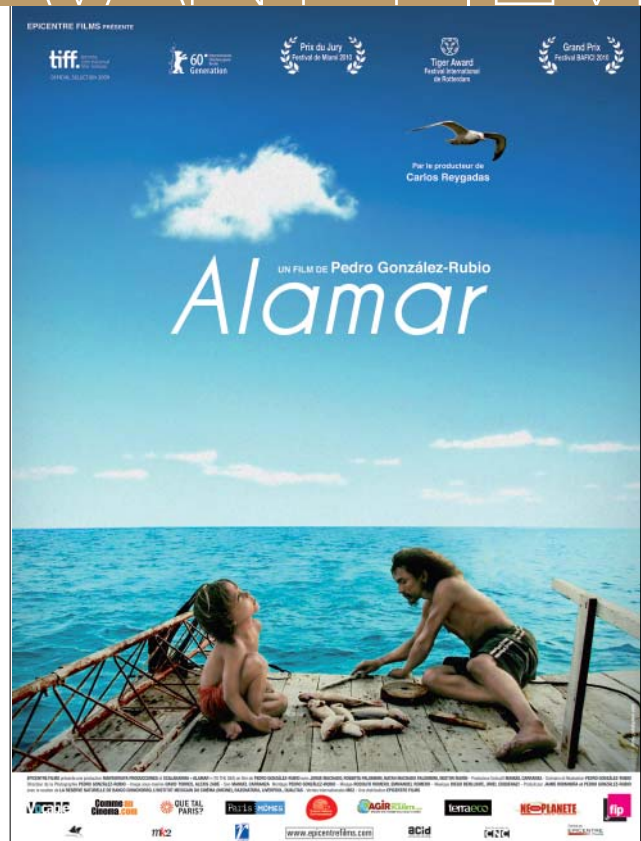
À la fin de ses vacances, Natan envoie une bouteille à la mer. Il y a déposé un papier sur lequel il a dessiné des poissons, un oiseau, son père et la mer. Voguera-t-elle vers l'Italie ou s'échouera-t-elle au Mexique, deux mondes entre lesquels il vivra désormais ? Et il retourne à Rome, auprès de sa maman, encore tout habitée de cette parenthèse inoubliable, faite d'amour, d'apprentissage et de transmission...

L'AFFICHE

Exprimer le calme

Ce qui frappe d'abord, c'est l'espace, tout ce bleu dans lequel, parfaitement centrées, flottent quelques lettres blanches, bien déliées, bien lisibles... On ne s'attarde pas sur le titre puisque, pour un Français, il reste mystérieux : prénom d'un personnage ? nom d'une ville ? formule magique ? Qu'importe ! On laisse son regard se promener dans tout cet azur troué à gauche par la tache blanche d'un nuage. On descend vers la longue ligne qui sépare le ciel de la mer, là où le bleu se fait plus laiteux, strié de nuages lointains qui tracent des lignes blanches. La ligne parfaite de l'horizon divise l'image en deux parties inégales, un tiers de mer, deux tiers d'azur. En bas, deux corps se détachent sur le fond maritime et seulement sur lui, comme pour signifier que c'est là l'élément principal de l'action : un enfant rêveur et un adulte à la peau brune sont assis, presque nus, sur un ponton de bois. On croit d'abord que l'enfant offre son visage aux rayons du soleil. En fait, il regarde une mouette qui passe tranquillement au-dessus d'eux, fragile liaison avec le ciel. L'adulte, lui, a les yeux tournés vers le sol. On suit son regard et on découvre qu'il prend un long couteau posé à côté d'un tas de poissons de belle taille. Viennent-ils de pêcher ? Une épuisette et un morceau de bois au sol (pour étourdir les poissons) le laissent supposer.

Impression de calme, de sérénité, de silence total : l'oiseau semble voler sans se soucier de ce qui se passe sur terre. Pas un bateau à l'horizon, pas une vague sur la mer, aucun indice d'un souffle de vent. Une lumière dorée éclaire le bas de l'image, sculpte les corps de l'homme et de l'enfant. Le graphiste a visiblement choisi d'arrêter le temps, de faire le vide. D'ailleurs, en dehors du titre, il a réduit le texte au maximum, regroupant les mentions obligatoires du générique en lettres minuscules, dans un à-plat blanc bien séparé de l'image. Même discrétion tout en haut de l'affiche, pour les indications des différentes sélections du film dans les festivals et les récompenses qu'il y a glanées.



Les perspectives de la structure métallique, à gauche, et de la rambarde en bois, à droite, créent deux diagonales qui dirigent à nouveau notre regard vers ce titre mystérieux dont le sens nous est toujours caché. En fait, les lignes de fuites constituées par ces diagonales et le dessin du plancher de ce qui pourrait être aussi bien un ponton qu'une embarcation, se rejoignent un peu au-dessus de la ligne d'horizon, créant un mouvement qui nous porte vers l'avant et vers le ciel. Tandis que l'adulte (le père peut-être ? rien ici ne l'indique) semble préoccupé de choses terrestres, des éléments matériels (pêche, nourriture...), l'enfant est attiré par le ciel, une mouette, ce qui est au-delà de sa portée, du cadre de l'affiche elle-même. Cette perspective nous fait accomplir mentalement ce qui sépare cet enfant de l'adulte : le rêve, l'imagination, l'espoir, qui lui font dépasser le sens de ce mystérieux tableau.

D'ailleurs, l'absence de tout gros plan de visage, comme c'est l'usage avec les stars, nous l'a fait comprendre : *Alamar* est un film où l'environnement est prépondérant. La terre, la mer et le ciel y ont autant d'importance que les personnages...

PISTES DE TRAVAIL

- Déterminer les éléments de base de la composition : couleurs, dominance des horizontales (bords plancher, horizon, inscriptions), diagonales menant vers le titre, corps au sol...
- Étudier les personnages : âges, vêtements, activités, milieu de vie, direction des regards.
- Que regarde l'enfant ? Que regarde l'adulte ? Ont-ils les mêmes préoccupations ?
- Qu'est-ce qui permet de comprendre que le film ne repose pas sur des acteurs connus ? (Absence de gros plans, noms en petits caractères...).

RÉALISATEUR GENÈSE

Pedro González-Rubio : **premier long métrage en solo**



Filmographie

- 2005 : *Toro Negro* (documentaire)
- 2006 : Directeur de la photo sur *Nacido Sin (Born Without)* d'Eva Norvind
- 2006 : making-of de *Babel*, de Alejandro González Iñárritu
- 2009 : *Alamar*



Nacido Sin, de Pedro González-Rubio.



Babel, d'Alejandro González Iñárritu.

Un début de carrière...

Né à Bruxelles en 1976, Pedro González-Rubio est le petit-fils du cinéaste mexicain Servando González (1923-2008). Sa jeunesse est marquée par de nombreux voyages. Il s'initie à l'audiovisuel à l'âge de seize ans alors qu'il habite New Delhi. Il étudie ensuite les Sciences de la Communication à Mexico, puis le cinéma à la London Film School. En 2005, il réalise avec Carlos Armella son premier long métrage documentaire, *Toro Negro*, sur le quotidien d'un jeune torero du Yucatan. Ce film lui vaut ses premières récompenses (Prix Horizontes au Festival International de San Sebastian, Prix Coral du meilleur documentaire au Festival du cinéma latino américain de la Havane). Il est ensuite convié à réaliser le making-of (documentaire sur le tournage) de *Babel* (2006, production américano-mexicaine) par Alejandro González Iñárritu, réalisateur de ce film. En 2006, il signe la photo du documentaire *Nacido Sin (Born Without)*, un reportage sur un comédien et joueur d'harmonica handicapé, José Flores, écrit, produit et dirigé par Eva Norvind dont ce fut le dernier film. Sans doute une expérience enrichissante pour le jeune cinéaste que de travailler avec elle, car elle fut ce que l'on peut appeler « un personnage ». Née en 1944 en Norvège d'un prince russe et d'une sculptrice norvégienne, Eva Norvind a en effet vécu à Paris, au Canada et au Mexique, mêlant des activités d'actrice, de réalisatrice et productrice, d'écrivain, de psychothérapeute aussi en matière sexuelle. Son travail sur le thème de la domination dans la sexualité la conduisit à conseiller l'actrice Rene Russo pour son rôle dans *L'Affaire Thomas Crown* (1999) de John McTiernan, après qu'elle eut suscité en 1997 l'intérêt de la réalisatrice allemande Monika Treut qui lui consacra un film. Eva Norvind se noya au large d'une plage mexicaine le 14 mai 2006.

Nacido Sin obtint de belles récompenses : Meilleur documentaire international au Festival de cinéma contemporain de Mexico (2007), Meilleur documentaire à Vancouver (2008) et un Prix du public à Los Angeles (2009). Le jeune directeur de la photo n'a certainement pas regretté d'y avoir participé.

Alamar est en 2009 le premier long métrage en solitaire de Pedro González-Rubio. Il y mélange cette fois documentaire et fiction et reçoit des prix dans le monde entier : Tiger Award au Festival International de Rotterdam, prix des Nouveaux Réalisateurs au Festival International de San Francisco, Golden Shika Award au Festival International de Nara au Japon, Grand Prix du jury au Festival de Miami.

Genèse et tournage d'Alamar

Pendant sept ans, Pedro González-Rubio a vécu à Playa del Carmen, sur la côte où il a tourné *Toro negro* en 2005. Après ce documentaire, dont le personnage principal est un torero sombre aux relations familiales tourmentées, il a eu envie d'aller vers un autre univers, plus solaire, tourné vers l'amour, pour rétablir un certain équilibre.

Il songe alors à une nouvelle histoire de famille, celle d'un homme qui va passer ses derniers jours sur son lieu de naissance. Par hasard, il rencontre Jorge, un guide touristique à Playa del Carmen dont le charisme le séduit. Mais Jorge est trop jeune pour jouer un homme en fin de vie. La rencontre du fils de Jorge, Natan, est décisive : González-Rubio modifie son projet. Son film parlera d'amour filial, Natan incarnant la continuation de la vie. La présence de Natan, en plus, lui permet de faire un voyage dans le temps, de revenir contempler sa propre enfance.

À Playa del Carmen, il a rencontré plusieurs couples interculturels. L'ex-femme de Jorge, une Italienne nommée Roberta, est restée en bonne entente avec lui. Elle vit elle aussi à Playa del Carmen (et non en Italie comme dans le film) et Natan voit son père aussi souvent qu'il le veut. Ce sera la seule part de fiction dans le film, où ils se retrouvent plusieurs années après, lorsque l'enfant a cinq ans. Pedro González-Rubio imagine que, à la fin de ces vacances communes, le garçon devra quitter son père pour un long moment afin de retourner à Rome. Pour mieux se concentrer sur l'évolution de leur relation, il décide de placer le père et le fils dans un écrin fragile et minimaliste. Il lui faut un décor spécial, isolé, à l'écart du développement touristique, loin de toute activité industrielle. « Un de mes amis biologiste, raconte le cinéaste¹, n'arrêterait pas de me parler d'un endroit où les gens vivaient dans des maisons sur pilotis. Lorsque j'ai enfin pu m'y rendre [...], j'ai été conquis. En voyant ces maisons, j'ai trouvé l'endroit où je voulais filmer et j'ai demandé laquelle je pouvais utiliser. Un des chefs m'a dit : "Le pêcheur qui habite une de ces maisons est mon ami". J'ai rencontré Matraca. Il était assis en train de faire cuire des bananes. Il m'a dit oui et son sourire était merveilleux. Je n'étais pas venu faire un casting, mais j'ai su que c'était lui. Pour moi, ça a été la découverte de la simplicité du bonheur - juste boire un café, regarder les étoiles. C'est pourquoi, la chanson au début du film dit : "Il ne faut pas se presser pour arriver jusqu'ici".

Pedro González-Rubio s'aperçoit qu'il aborde ainsi des thèmes éternels : la relation père/fils, la pêche, activité millénaire, tout cela dans le décor d'une île intemporelle. Le tournage peut commencer, en toute liberté, puisqu'il est coproducteur. Avec trois personnages principaux, un preneur de son et un chef opérateur. Petit à petit, le thème de la menace qui pèse sur l'écosystème s'ajoutera à l'histoire d'amour filial à l'origine du projet. *Alamar* relève donc un peu du cinéma expérimental. D'ailleurs, il a été présenté en compétition au Cinéma du Réel en tant que documentaire, puis au Festival Paris Cinéma en tant que fiction. « Le mieux, dit Pedro González-Rubio, est de le voir tout simplement comme une expérience cinématographique. »

« Le style d'*Alamar*, poursuit le cinéaste, a été grandement influencé par les films de mon grand-père : Servando González. Plus particulièrement par son tout premier, *Yanko*, réalisé en 1960 et inspiré d'un poème polonais sur l'histoire d'un garçon, d'un violon et d'un vieil homme. Il le réalisa avec très peu de moyens, pas de dialogues, juste de la musique. Cela ressemblait à un film de Robert Joseph Flaherty, le père de *Nanouk l'Esquimau*. »

Des comédiens, il n'y en a donc aucun dans *Alamar*, mais des acteurs non professionnels qui ont d'ailleurs tous gardé leur



En attendant le bonheur, d'A. Sissako.

prénom. Sa profession de guide touristique n'avait jamais conduit Jorge Machado (Jorge, le père) à pêcher la langouste. Sa femme, Roberta Palombini (Roberta, la mère) vit en réalité au Mexique. Et Natan est incarné par leur fils, Natan Machado Palombino. Le grand-père est joué par Nestor Marin Matraca, un pêcheur rencontré lors des repérages.

Questionné sur d'éventuelles autres sources d'inspiration pour *Alamar*, Pedro González-Rubio a cité quatre films : *En attendant le bonheur*, d'Abderrahmane Sissako (2002), qui montre une petite ville de pêcheurs vivant sur la côte mauritanienne ; *Le Scaphandre et le papillon*, de Julian Schnabel (2007), où l'on suit le calvaire d'un journaliste presque entièrement paralysé suite à un « locked-in syndrome » (ou syndrome d'enfermement, ou de verrouillage, dû le plus souvent à un AVC) ; *Lumière silencieuse*, de Carlos Reygadas (2007), film panthéiste et contemplatif où l'on entre dans une communauté mennonite du Nord du Mexique ; et *The White Diamond*, de Werner Herzog (2003), un documentaire sur un aéronaute qui survole l'Amazonie en ballon.

Il a ajouté : « J'ai aussi été inspiré par la philosophie de vie et l'expérience de Kerouac et par *Le Vieil Homme et la mer*, d'Hemingway. [...] Parmi mes influences, il y a aussi Albert Lamorisse, le réalisateur du *Ballon rouge* et de *Crin-Blanc*, que ma mère m'avait fait découvrir quand j'étais encore un enfant. Pour moi, un lien très fort existe entre *Alamar*, où l'on assiste dans une séquence au rapprochement entre Natan et l'oiseau baptisé Blanquita, et *Crin-Blanc*, qui racontait l'amitié entre le cheval et Folco. »²

Depuis la sortie d'*Alamar* qui, dans un petit circuit, a réalisé 25 490 entrées en France, Pedro González-Rubio a entrepris le tournage d'un nouveau film, au sujet encore inconnu : *Inori*.

1) Propos extraits du dossier de presse du film distribué par Épicentre Films.

2) Propos recueillis par Mathilde Blottière pour Télérama.fr



The White Diamond, de W. Herzog.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Une histoire d'amour paternel et d'initiation



Pedro González-Rubio a choisi Banco Chinchorro pour décor après avoir remarqué à quel point la côte caribéenne mexicaine commençait à être envahie par le tourisme de masse, détruisant tout sur son passage, du mode de vie des pêcheurs à l'écosystème du lieu. Mais *Alamar* ne parle pas seulement du danger qui menace ce petit paradis terrestre. Il y est aussi question du côté éphémère de l'existence. En filmant du point de vue d'un enfant un environnement dont la pureté est menacée, le cinéaste veut, il l'a dit, « explorer la fragilité des choses¹ » (cf. « Réalisateur/Genèse », p. 2). Dès la première séquence, Jorge – qui visiblement, n'a pas vu Natan depuis longtemps – s'écrie : « *Natan grandit, grandit, grandit, grandit ...* » C'est cette peur de passer à côté de l'enfance de son fils qui le décide à l'emmener en vacances chez lui. Avec *Alamar*, on peut à peine parler de scénario préconçu, puisque rien n'a été écrit à l'avance. Mais le spectateur est bien face à un film, qui d'une certaine façon raconte une histoire : celle des retrouvailles d'un père et d'un fils, qui les amènent à faire connaissance, à se forger une complicité par la force de l'initiation à une activité : la pêche.

Le film se compose de trois parties distinctes, clairement résumées par le réalisateur : « J'avais un point A : le père et la mère se rencontrent, se séparent, mais ils ont un enfant. Un point B : la mère retourne en Italie, mais le père décide d'amener son fils pour un dernier voyage. Après, le père dit au revoir à son fils. Et un point C : le fils et la mère sont en Italie. » Un classique « introduction, développement conclusion », en quelque sorte ! *Alamar* suit parfaitement ce plan, le point A et le point C étant traités en très peu de temps.

Introduction

Le **point A** en effet, qui regroupe les séquences 2 à 5, ne dure pas même six minutes. Il sert d'introduction et se compose d'un dialogue entre Jorge et Roberta dans une voiture, en Italie, suivi d'une sorte de montage de photos de vacances et de films de famille pour que le spectateur comprenne qui est qui. Puis, Natan dit au revoir à Roberta.

Développement

À la sixième minute du film, commence le **point B** (séquences 6 à 36), avec Natan qui se trouve devant la porte d'un bus qui s'ouvre. En bus (6), en bateau (7), le père et le fils ont encore du chemin à faire avant d'arriver à destination, et le séjour qui va suivre sur l'île et le bateau va constituer l'essentiel du film : car c'est bien ce qui va se passer durant ce séjour qui intéresse le réalisateur. Nous sommes au cœur du sujet : la relation entre Jorge et Natan durant ce séjour « à la mer ». Le titre joue d'ailleurs sur un jeu de mots : *alamar*, c'est *a la mar* (à la mer) mais aussi *al amar*². L'auteur filme en quelque sorte des vacances initiatiques et pleines d'amour du père pour son fils.



On accompagne d'abord Jorge et Natan sur le bateau où, visiblement, ils ont le mal de mer. À peine arrivés à la maison sur pilotis du grand-père, ils « marquent leur territoire » en repeignant les murs et en hissant un dessin mystérieux (un cercle avec trois points). Interrogé sur ce dessin, le réalisateur a expliqué qu'il s'agit d'un symbole de la paix.

Tout le corps de l'histoire offre à partir de là, justement, de grands moments de paix : parties de pêche en surface ou sous-marines (11, 13, 17, 19, 30), séances de nettoyage des poissons (15), rencontres avec d'autres pêcheurs pour la revente de la pêche (16). Des scènes de repas aussi (20, 24), et des siestes (22)...

À chaque fois, le film est quasiment documentaire, mais le cinéaste n'oublie pas son sujet : tout est prétexte à montrer Jorge éduquant Natan : comment il doit respirer dans un tuba, prendre garde à ne pas se blesser sur les dents aiguës d'un poisson, apprendre à écailler (19), préparer les appâts (17).

Le spectateur flâne ainsi derrière les personnages, épouse leur rythme de vie, se laisse hypnotiser par le décor paradisiaque. Le cours des vacances n'est guère marqué que par l'apparition d'un personnage inattendu : le petit héron blanc attiré par les cafards, qui devient prétexte au seul petit suspense du film (à partir de 23).

« Lorsque l'aigrette est revenue pour la seconde fois, raconte Pedro González-Rubio, c'était comme un miracle. Si j'étais arrivé avec un scénario abouti, je n'aurais jamais regardé cet oiseau. J'aurais dit : "L'oiseau va se poser. Allez, on retourne au tournage". Mais là, je prêtai attention à chaque petit signe que la nature m'amenait. Lorsque l'oiseau s'en est allé, j'ai pensé que c'était parfait. C'était parfait d'aller chercher Blanquita sans pour autant la retrouver. Je savais que nous n'allions plus la revoir, mais Natan ne le savait pas. Alors, j'ai dit à Natan : "Allons chercher Blanquita !" Et il y a vraiment cru. »

Là encore, on voit que le mélange fiction-réalité sert le propos du réalisateur, puisque l'arrivée de l'oiseau resserre les liens entre Jorge et Natan. Ils l'appivoisent ensemble (29), partent à sa recherche la main dans la main (32)...

Les seules ombres au tableau (la fragilité de l'écosystème, l'horizon de la séparation inévitable à la fin des vacances) sont à peine suggérées (33). Au cours d'un repas, Matraca dit à Natan qui vient d'évoquer l'Italie : « *S'ils veulent te ramener, tu te caches !* » Et, à la fin du film, Jorge lui explique qu'il va bientôt rentrer chez sa mère, mais la scène des adieux n'est pas montrée.

Conclusion

Le film arrive alors en son **point C**, l'épilogue, à Rome (37), pas même une minute qui nous ramène au décor des premières scènes du film. Mais quelque chose d'immatériel, invisible à l'image, s'est produit : les deux personnages en sont à jamais transformés. Quant à la fragilité du décor paradisiaque dans lequel on vient de vivre, elle est énoncée par le carton final qui est un appel pour que Banco Chinchorro soit classé au patrimoine de l'Unesco.



1) Les propos de Pedro González-Rubio sont extraits du dossier de presse du film édité par Épicentre Films.

2) La mer en espagnol peut être masculin (*el mar*) ou féminin (on dit par exemple *hacerse la mar* : prendre la mer), et *amar* est en effet le verbe *aimer*.

PISTES DE TRAVAIL

- Faire chercher à quel moment et comment sont présentés les personnages.
- Où se déroule l'histoire ?
- Rechercher qui sont les personnages principaux et quel est l'enjeu principal.
- Rechercher ce qui permet le rapprochement père et fils.
- Quel est le seul passage qui présente un certain suspense (la recherche de Blanquita) ?
- Qu'est-ce qui menace cette vie paradisiaque ?
- Faire rechercher des ellipses dans le scénario. (Par ex. : l'absence d'une scène d'adieux entre le père et le fils).

Découpage séquentiel

1 – 0h00'

Premier générique en lettres blanches sur fond noir.

2 – 0h00'28

Jorge, le père de Natan, est en voiture avec Roberta au centre de Rome. Il lui parle de Natan. Elle corrige son italien qui n'est pas parfait. On aperçoit le Colisée.

3 – 0h01'20

Suite du générique. Noir sur musique et transition.

4 – 0h01'35

Succession de photos de vacances racontant le bonheur du couple. On entend Jorge et Roberta commenter leurs années de vie commune : Roberta est allée travailler au Mexique, ils se sont aimés, Natan est né. Ils concluent qu'ils ont bien fait de se séparer. Roberta est rentrée à Rome avec le bébé. On voit des extraits de films amateurs sur la naissance de Natan. Jorge danse avec Natan bébé dans les bras.

5 – 0h03'43

Dans sa chambre d'enfant, Roberta réveille Natan qui a grandi. Elle le douche, l'habille. Il fait sa valise, descend l'escalier de l'immeuble en traînant son bagage. Il dit au revoir à Roberta tandis que l'avant-bras de Jorge apparaît.

6 – 0h06'01

Jorge et Natan attendent au bord de la route. Ils montent dans un bus. Plans sur les voyageurs pendant le trajet.

7 – 0h07'17

Jorge et Natan marchent vers la mer. Ils prennent un bateau qui file vers le large. Le roulis les rend malades.

8 – 0h10'14

Blanc et fondu enchaîné sur l'apparition de l'île. Le grand-père Matraca est venu les chercher en barque à moteur. Tous trois arrivent enfin à domicile : une petite maison sur pilotis.

9 – 0h11'28

Aussitôt, ils se lancent dans des travaux de peinture et de menuiserie.

Le titre du film apparaît dans l'encadrement d'une porte qui s'ouvre. Jorge cloue un dessin sur le mur de la cabane : un rond rouge avec trois points, symbole de paix.

10 – 0h13'18

Natan et Matraca sont dans des hamacs, Jorge chante. Ils reprennent les paroles d'une chanson : « *J'attends de pouvoir monter dans ce bateau – je veux aller à la mer même si je dois marcher – je marche – je ne suis pas pressé d'arriver.* »

11 – 0h14'22

Partie de pêche sous-marine. Natan reste à bord. Jorge et son père plongent, équipés d'un masque, d'un tuba et d'une tige métallique pour piquer les langoustes.

12 – 0h17'19

Les deux plongeurs remontent à bord. La barque se dirige vers le récif.

13 – 0h18'14

Jorge et Matraca plongent à nouveau.

14 – 0h19'22

Jorge, qui remonte avec une énorme langouste, met un masque à Natan et lui apprend comment respirer avec.

15 – 0h20'27

Travail à bord : on coupe les langoustes, on jette les déchets à la mer.

16 – 0h21'16

La barque file vers un bateau où est livré le produit de la pêche. Natan découvre un gros pagre aux dents pointues. Il aide à trier les langoustes, Matraca les pèse.

17 – 0h24'02

La barque repart et s'arrête au large. On prépare des appâts en coupant des poissons. Séance de pêche à la traîne. Natan attrape un gros poisson.

18 – 0h27'35

Retour à la maison. On écaille les poissons, Natan s'amuse à lancer les déchets aux mouettes. Matraca dit son amour de la mer. Autour de la maison, la nuit.

19 – 0h30'35

Le lendemain, nouvelle partie de pêche mais sous un ciel nuageux. Chacun a mis un tee-shirt. Ils sortent un grand barracuda. De retour à la maison, ils rangent les poissons. Natan apprend le mot « écailler ».

Un petit crocodile se régale des déchets lancés par Matraca.

20 – 0h33'49

Repas au bord de la mer : une friture et du barracuda préparés par Matraca.

21 – 0h 35'33

Le soir tombe. Matraca interroge la météo par radio. Un orage s'annonce.

22 – 0h 36'19

Grand moment de calme, tout le monde fait la sieste. Noir.

23 – 0h 37'10

Natan repère un oiseau blanc qui entre dans la maison. Jorge explique que c'est un « bubulcus ibis » (héron garde-boeufs) qui vient d'Afrique. On lui donne des mouches et des cafards. Natan le baptise Blanquita.

24 – 0h39'20

Scène de repas, non loin de Blanquita.

25 – 0h40'38

En mer. Blanquita est sur le bateau. Ils accostent, retournent la barque sur la plage pour la nettoyer avec du sable, Natan les aide. Le crocodile est dans les parages.

26 – 0h43'13

Les pêcheurs du coin se racontent des histoires corsées... Jorge s'amuse à faire peur à Natan, qui a trouvé un crabe mort. Tout finit par des câlins.

27 – 0h44'22

Jorge et Natan se promènent. Ils voient Blanquita s'envoler. Retour vers la maison le soir.

28 – 0h46'05

Il pleut. Matraca lit. Scène de lutte pour rire entre Jorge et Natan.

29 – 0h48'13

Blanquita est revenue à la maison. Jorge et Natan essaient de l'appivoiser, Jorge réussit à la faire marcher sur son bras.

30 – 0h51'06

En mer, nouvelle scène de pêche. Des oiseaux survolent la barque. Retour vers la maison.

31 – 0h53'02

À la maison. Matraca écaille et Jorge nettoie les poissons. Natan appelle Blanquita qui a disparu.

32 – 0h55'35

Jorge et Natan recherchent Blanquita près de la maison des pêcheurs.

33 – 0h58'42

Ils s'arrêtent devant une plante mystérieuse. Jorge explique son origine à Natan. Soudain, il évoque la fin prochaine des vacances.

34 – 1h00'35

Père et fils nagent ensemble sous l'eau. On entend Natan fredonner (en off) la chanson du début du film : « *Je veux aller à la mer même si je dois marcher – je marche – je ne suis pas pressé d'arriver.* »

35 – 1h01'56

Jorge et Natan sommeillent dans les hamacs. Le jour se lève à peine. Matraca fait le café. Natan fait un dessin dans lequel il fait figurer cinq raies manta, des dents de crocodile, deux barracudas, des tarpons (poissons des mers chaudes), la caméra, la cabane sur pilotis et Blanquita qui vole. Il met le papier dans une bouteille, Jorge l'aide à confectionner un bouchon.

36 – 1h05'55

Natan dit qu'il va jeter la bouteille à la mer et la jette. On la voit flotter longuement...

37 – 1h07'32

Natan est maintenant chaudement habillé sur un pont près de sa mère, en Italie. Ils font des bulles de savon.

38 – 1h08'14

Noir. Apparition du titre du film, suivi d'un texte : « *Banco Chinchorro est le plus riche récif corallien du Mexique et il fait partie du plus grand récif corallien de la planète. Réserve de biosphère abritant une faune unique, des efforts sont mis en œuvre pour que Banco Chinchorro devienne un site classé au patrimoine de l'Unesco.* »

Générique de fin sur fond d'envol de mouettes. Puis les mots : « *a mi abuelo* » (à mon grand-père).

Durée totale du film en DVD : 1h10'39

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Les âges de la vie



On connaît la « théorie du bouchon », énoncée par Pierre-Auguste Renoir à son fils Jean : « Il faut se laisser aller dans la vie comme un bouchon dans le courant d'un ruisseau. » (in *Renoir par Jean Renoir*, p.40). C'est-à-dire ne rien forcer, saisir ce qui passe, profiter de l'inattendu... Ce précepte, Jean Renoir dira l'avoir souvent appliqué dans son métier de cinéaste, et il ajoutait : « Le spectacle de la vie est mille fois plus enrichissant que les plus séduisantes inventions de notre esprit. » (in *Ma vie et mes films*, p.121). Il n'est pas impossible que Pedro González-Rubio ait lu Renoir père et fils : *Alamar* est tout sauf une œuvre verrouillée, obéissant à un plan pré-conçu (cf. « Analyse du scénario », p. 4). Les paroles de la chanson que fredonnent les personnages au début (séquence 9) sont claires : « *J'attends de pouvoir monter dans ce bateau – je veux aller à la mer même si je dois marcher – je ne suis pas pressé d'arriver.* » Le cinéaste, lui non plus, n'est pas pressé. Mais il est fasciné par le spectacle de la vie. Et il s'est donné un but : tenter de capter en images une chose impalpable (l'évolution d'une relation père/fils durant quelques semaines de vacances). Et, si possible, faire épouser au spectateur le rythme de vie de ses personnages (« afin qu'il soit totalement relaxé, comme après un massage¹. »)

Cinéma-vérité

La famille qui nous est présentée au début est une vraie famille. D'emblée, dans la première scène – une conversation entre Jorge et Roberta dans une voiture au centre de Rome (séq. 2) – le cinéaste est présent. On ne voit pas Roberta, qui est au volant, mais on devine la présence d'une tierce personne qui participe au dialogue et dit : « *Je suis en train de filmer.* » Cela dure une minute. Ensuite, le cinéaste s'efface, faisant place aux vidéos et photos de vacances du couple, qui sont authentiques (4). Ensuite, González-Rubio avait filmé une scène (qu'il a supprimée) entre Roberta et Jorge. « Ça commençait avec un adieu entre le père et la mère. Malheureusement, cela n'introduisait pas assez efficacement les personnages. J'avais vraiment besoin de quelque chose de très court et réel pour amener le spectateur dans l'intimité de leur vie. » Sans transition donc, nous sommes dans un appartement mexicain (5), où Roberta réveille Natan que son père va venir chercher.

Durant cette brève introduction, les présentations sont faites. On sait qui est qui. On a même le temps de voir, sur le mur de la chambre de Natan, le dessin mystérieux représentant trois points dans un cercle, symbole pour eux de liberté, qu'il va plier en quatre, mettre dans sa valise et qu'ils hisseront plus tard sur la façade de la maison de pêcheur.

Commence alors le voyage de Jorge et Natan. Bien sûr, Jorge est tendre avec son fils, mais on les voit plutôt réservés l'un envers l'autre. Tout le voyage se fait en silence (6, 7). Pendant presque cinq minutes (dans le bus, puis sur le bateau où ils sont malades), c'est le silence complet, avec uniquement des bruits de moteur. Seuls comptent les gestes : mains aux doigts croisés, sagement posées sur les genoux dans le bus (Natan semble encore un peu timide avec son papa), main protectrice de Jorge sur la poitrine de Natan lors de la traversée en bateau...

Un soupçon de fiction se glisse avec l'apparition de Matraca qui, dans la vie, n'est pas le grand-père de Natan. Malgré cette petite entorse à la réalité, tout ce qui suit peut presque être qualifié de « cinéma-vérité ». Seul un plan échappe au réalisme : pour accentuer le côté paradisiaque de l'endroit, l'arrivée sur la barrière de corail se fait par une vue presque onirique : l'île est filmée depuis le ciel, alors qu'ils arrivent par bateau, et ce plan panoramique accentue l'aspect fictionnel.

Père et fils s'installent donc chez Matraca, repeignent les murs en jaune (c'est leur première communication par le travail). On perce une fenêtre dans le mur (dans laquelle apparaît le titre) et le dessin fétiche est placé sur la maison. Un long plan

fixe (près de vingt secondes) nous montre la maison sur ses pilotis (8), isolée en pleine mer au soleil couchant. Le décor est planté. L'expérience peut commencer.

L'auteur va dès lors miser sur le hasard, espérant que quelque chose se produira entre ses personnages durant cette cohabitation. Mais pas question de forcer les choses. Tout doit se passer à leur insu. Car aucun n'est comédien et pas une ligne de dialogue n'a été écrite à l'avance. Cependant, tous se savent filmés et il est important qu'ils restent naturels. Le premier travail fut donc de leur faire oublier la caméra. Devant certains films, on analyse les mouvements d'appareils porteurs de sens. Ici, la caméra a un rôle fonctionnel. Non seulement les personnages qu'elle filme doivent l'oublier – et surtout ne jamais la regarder. Mais le spectateur est censé oublier très vite la présence d'un metteur en scène. Ainsi, González-Rubio avait demandé à Natan de répondre uniquement par geste à ses directives. Bien sûr, il y a quelques petits ratés : l'enfant laisse échapper plusieurs « regards caméra » quand il monte à bord du bateau, quand Jorge lui montre les dents d'un poisson, et lors de la scène où il lutte pour rire avec son père (28). Et on voit l'objectif se couvrir d'eau de mer lors d'une partie de pêche où est sorti un énorme barracuda (19).

Pour discrète qu'elle soit, la caméra est cependant rappelée au spectateur à la fin du film par Natan lui-même. Il dessine tout ce qui l'a marqué durant son séjour en mer : les raies manta, le barracuda, et il ajoute : « *et la caméra !* ».

Une simplicité rossellinienne

Durant la majeure partie du film, on peut dire que les possibilités de cadrages sont limitées. Comme décor, le cinéaste dispose d'une île, d'une maison sur pilotis et d'une barque de pêcheur. Si les parties de pêche lui offrent un espace infini de ciel et de mer, le bateau et l'intérieur de la maison ne permettent guère de recul. D'où un grand nombre de gros plans de visages et de plans rapprochés, quand Matraca cuisine, après les retours de pêche et lors des repas. On peut dire que l'exiguïté des lieux s'est finalement avérée utile. Le cinéaste avait besoin d'intimité. Et l'impossibilité de travailler avec une grande équipe l'arrangeait. Tout a donc été filmé avec uniquement un preneur de son et un chef opérateur. De ces contraintes naît une simplicité quasiment « rossellinienne » d'où le film tire souvent sa beauté. Certains plans fixes évoquent même la peinture (paysages et natures mortes) : main posant un poisson dans un plat ; vol de mouettes au-dessus de la maison à la tombée du jour, portrait de Natan endormi dans un hamac... Tous les thèmes (amour filial, transmission, écologie) sont abordés sans le moindre discours. Pendant plus de la moitié du film, on voit trois corps quasiment nus, représentant trois âges de la vie, qui sont réunis ou isolés selon les cadrages. Natan incarne la fragilité ; Jorge, la force de l'âge et la souplesse et Matraca la robustesse de l'âge mûr (mais son agilité à remonter sur le bateau n'a rien à envier à celle de Jorge.) Les dialogues sont réduits au minimum. Ils portent sur l'amour de la mer, la nourriture, la météo, mais aussi la vieillesse, le sommeil... Seules les conversations des pêcheurs – privés de vie conjugale durant cette période de travail en mer – sont régulièrement salaces, évoquant les ébats de l'un ou de l'autre. Voyant Jorge marcher avec son fils, l'un d'eux dit : « *Jorge s'est tapé une belle minette !* ». Sur le bateau, un des marins raconte une scène érotique.

Le père instructeur

Pour filmer les parties de pêche, les escapades sur l'île et les repas, González-Rubio applique la fameuse « théorie du bouillon » chère aux Renoir. On peut dire qu'il laisse la vie improviser. Il est évident que les apparitions des oiseaux et des insectes n'étaient pas programmées. C'est l'intuition du cinéaste qui lui fait cadrer soudain les mouettes qui viennent quémander les reliefs des appâts pour la pêche. Puis le crocodile au pied de la maison, ou les cafards qui se promènent sur le sol, et enfin le héron sauvage que Natan baptise Blanquita. Arrivé par hasard sur le tournage, celui-ci s'invite quasiment comme personnage secondaire et devient petit à petit un élément du scénario. C'est l'exemple type de hasard providentiel sur un tournage. Le cinéaste tire de son apparition une très belle séquence. D'abord un plan fixe de près de quinze secondes nous le montre immobile, non loin de la maison. Natan le voit entrer et le désigne à son père par signes (23). Alors, tout devient silencieux, comme pour célébrer cette entente miraculeuse entre la nature, les hommes et les animaux. L'oiseau se laisse approcher, Jorge et Natan se parlant à voix basse lui donnent des insectes à manger. Puis, avec mille précautions, Jorge explique à son fils qu'il ne faut pas l'effrayer s'il veut réussir à le faire monter sur son bras. Le thème de l'instruction de Natan reprend le dessus. Ce thème est d'ailleurs omniprésent. Toute occasion est bonne à Jorge pour expliquer quelque chose à Natan, ou le mettre en garde contre un danger. On sent aussi que cette attitude de Jorge, très bien montrée à l'écran, signifie chez lui une volonté de rassurer l'enfant qui le connaît si peu. Mais ces « leçons » ne sont ni pesantes, ni angoissantes. « *Il ne t'arrivera rien* » précise-t-il quand il incite Natan à essayer le masque et le tuba pour voir le corail et les étoiles de mer. Les plans où il prend soin de lui abondent : à table, il lui donne la beccuée ; il s'inquiète de la moindre blessure (« *Fais voir ta coupure* »), accourt dès que le petit trébuché. Leur complicité est de plus en plus grande, comme en témoigne le petit coup de tête qu'ils échangent comme deux vieux amis après s'être empoignés à la lutte.

La fiction pointe alors furtivement son nez dans la scène où Jorge annonce la fin des vacances à Natan (33). « *Tu vas bientôt t'envoler pour Rome avec maman* » (alors que, dans la vie, Natan et Roberta habitent la même ville mexicaine que Jorge). Le cinéaste fixe alors le visage de l'enfant un peu gêné et sa gêne peut passer pour la grande tristesse qui l'envahit à l'idée de partir. Père et fils sont néanmoins réunis une nouvelle fois, main dans la main, pour un bain commun dans le bleu de la mer. Les vacances se terminent dans une ambiance d'apaisement total (on voit Matraca faire du rangement le soir, tandis que Jorge et Natan dorment paisiblement.). Et le scénario arrive à son point C (cf. « Analyse du scénario », p. 4) avec l'épilogue à Rome. Plus de tristesse chez l'enfant que l'on voit avec Roberta, assis sur un mur (est-ce un hasard ? On peut y lire un graffiti qui dit « *Tu sei il mio presente*² ». Il s'agit en effet de vivre le présent, sans s'abandonner à la nostalgie).

Et comment imaginer plus belle conclusion à un film qui se proposait de parler de la fragilité des choses : une bulle de savon joliment irisée éclate soudain dans le soir qui tombe (37)...

1) Les propos de Pedro González-Rubio sont tirés du dossier de presse édité par Épicentre Films.

2) « *Tu es mon présent.* »



PISTES DE TRAVAIL

- Chercher les différences entre un film de fiction et un documentaire.
- Chercher en quoi **Alamar** ressemble à un documentaire et ce qui en fait également un film de fiction. Quelles sont les scènes qui ne figureraient pas dans un documentaire ? Et celles qu'un cinéaste soucieux avant tout de raconter efficacement une histoire aurait éliminées.
- Caractériser le rythme du film. (Lent évidemment). Rechercher les scènes où les élèves ressentent cette lenteur. Que voit-on et qu'entend-t-on alors ?
- Lorsque Jorge met le masque et le tuba à Natan, il lui dit : « *Il ne t'arrivera rien.* » Montrer qu'il n'arrive presque rien d'extérieur (sinon l'arrivée et le départ de Blanquita), mais qu'il se passe toujours quelque chose entre Jorge et son fils : apprentissage, confiance, amour père-fils, fils-père, découverte et amour de la nature...
- Relever les éléments de mise en scène (rythme, composition des plans, horizontales...) qui contribuent à créer une impression de calme et de sérénité.

PERSONNAGES

L'absence de conflits



Jorge

Jorge est un pêcheur mexicain qui a vécu trois ans et demi avec une Italienne, Roberta, laquelle vit à Rome avec leur jeune fils, Natan. Quand le film commence, Natan et Roberta viennent d'arriver au Mexique, car Jorge va emmener son fils en mer, dans la maison sur pilotis qu'il partage avec son père durant la période où ils pêchent ensemble. Jorge durant ces vacances va être à la fois un père et une mère, un professeur et une nounou attentionnée. C'est la première fois qu'il reçoit son fils chez lui, dans un cadre que l'enfant ne connaît pas. L'attention qu'il lui porte est quasiment de l'ordre de l'appropriation : son attitude consiste à rassurer Natan ; il ne faut surtout pas l'effaroucher, même si celui-ci ne se révèle pas vraiment angoissé ou anxieux. Il l'entoure de douceur et de tendresse, et il fait tout pour éveiller sa curiosité et son intérêt. Ce n'est pas un grand bavard, il se contente souvent du minimum de mots dans sa relation avec son fils. Même avec son père, il parle peu. Du personnage, on apprendra peu de choses tout au long du film, sinon qu'il a des problèmes de sommeil (lors d'une conversation à propos du café, son père lui dit « *C'est pour ça que tu ne dors pas* »). À son apparence svelte et juvénile – il traverse pratiquement tout le film en short de bain –, on peut lui donner une trentaine d'années. On voit qu'il apprécie cette vie au grand air et au soleil, une vie libre, à l'image de sa longue chevelure et de sa peau bronzée. On remarque qu'il porte une petite barbiche et qu'il a deux tatouages, un sur le cœur et l'autre sur le bras gauche.

Celui qui l'interprète à l'écran n'est ni comédien ni pêcheur, mais guide touristique. Il emmène les touristes dans les îles, leur fait découvrir les oiseaux. Il a des connaissances en ornithologie, ce qui explique la séquence avec l'oiseau Blanquita. On sait qu'il est réellement le père de Natan et l'ex-époux de Roberta.

Natan

Natan est un petit garçon de cinq ans qui va avoir quelques semaines de vacances durant lesquelles il apprendra à connaître son père, avec lequel il n'a pas eu de contact depuis l'âge de trois ans et demi, lorsque Jorge, venu en Italie avec lui bébé et Roberta, est reparti au Mexique pour ne pas s'être adapté à la vie romaine.

Comme Natan habite à Rome avec sa mère, ce séjour sera pour lui l'occasion de découvrir un autre mode de vie, loin de la ville, dans un endroit paradisiaque où l'on vit libre et quasiment nu. On va suivre son évolution tout au long du film. Quand il retrouve son père, c'est d'abord le silence qui préside à leur relation. Mais si l'enfant fait preuve de réserve, jamais il ne montre de méfiance, de peur. Le peu de paroles qu'il prononce dans le film prouvent qu'il peut facilement passer de l'italien à l'espagnol. Bien que son père l'ait quitté très tôt, il ne l'a pas oublié complètement et la langue espagnole lui est restée dans l'oreille. Un peu empoté au début avec les exercices aquatiques, il démontre par ses progrès non seulement qu'il est curieux des nouveautés qu'il découvre, mais qu'il veut faire



plaisir à ce père attentionné et être dans le partage, gagner sa place dans cet autre environnement. À la fin, il lance une bouteille à la mer. Et dans l'épilogue, c'est un autre Natan, enrichi par son séjour qui retrouve Rome avec sa maman. Dans la réalité, Natan ne vit pas à Rome mais à Playa del Carmen, la ville de son père. Il le voit donc plus régulièrement que dans le film.

Matraca

Père de Jorge, grand-père de Natan, c'est un homme sans histoire, bienveillant, actif, plus jeune sans doute que son physique le laisse paraître. Même si son contact avec Natan est moins pédagogique que celui de Jorge, il offre à l'enfant le spectacle de son savoir-faire à travers des gestes mille fois répétés. Lors d'une conversation sur le café, il dit en boire souvent avec ses amis « du deuxième âge ». Jorge corrige : « Plutôt du troisième âge ». Matraca répond : « Je ne me sens pas vieux, j'ai une âme de jeune. » Il est philosophe, toujours calme, patient (« Si tu n'es pas patient tu ne peux pas être pêcheur »). Mais devant son fils qui a vécu avec une Italienne, il se pose des questions qui montrent son ouverture d'esprit et sa curiosité (celle-ci se posant comme un écho, chez le vieil homme, à celle du petit garçon, l'un et l'autre au bout de la chaîne dont Jorge est le maillon central) : « J'aimerais connaître un monde différent du mien. Connaître des gens différents des nôtres. »

Dans la vie, Matraca n'a aucun lien de parenté avec Jorge et Natan. Pedro González-Rubio a raconté comment il l'avait choisi (cf. « Réalisateur », p. 3).

Roberta

Italienne vivant à Rome, elle est venue travailler au Mexique, a rencontré Jorge avec qui elle a eu un enfant, Natan. « C'est comme si Dieu avait provoqué notre rencontre pour que Natan naisse », dit-elle. Ils ont vécu trois ans et demi ensemble, puis se sont séparés parce que leurs modes de vie étaient incompatibles, elle la citadine, lui le pêcheur en mer (« Je suis malheureuse dans ta réalité et tu es malheureux dans ma réalité. On est malheureux ensemble »). Ils sont néanmoins restés bons amis. Le film, d'ailleurs, développe une idée assez rare de la relation entre parents séparés, souvent traitée sur le mode du conflit : aucun mot de l'un contre l'autre, aucun indice de rancœur, de



comptes à régler. Quand le film commence, ils sont séparés depuis un moment (on peut calculer autour d'un an et demi), mais Roberta a accompagné Natan au Mexique pour le confier à son père afin qu'il y passe les vacances. Elle parle couramment l'espagnol, et on peut imaginer qu'elle a œuvré pour que son fils ne perde pas cette langue, comme elle a sans doute entretenu, à Rome, l'image de Jorge dans sa toute jeune mémoire. Il ne restait qu'un pas à franchir : la traversée de l'Atlantique.

Dans la vie, Roberta vit à Playa del Carmen et non à Rome comme dans le film.

PISTES DE TRAVAIL

- Faire l'arbre généalogique de Natan. Attribuer un âge à chaque personnage et préciser où ils vivent.
- Que connaît Natan quand il retrouve son père ? Qu'est ce qui est nouveau pour lui ? Est-il à l'aise au début ? Préciser les langues parlées.
- Décrire les relations entre le père et la mère de Natan en précisant leur attitude à son égard.
- Décrire la relation entre le fils et le père, de la réserve silencieuse de l'enfant au début, à une relation de confiance et de respect mutuel.
- Comment se construit cette relation : peu de mots, mais des rituels quotidiens (pêche, découverte de la faune et de la flore) qu'ils partagent ensemble.
- Décrire la vie de Matraca : vie humble et heureuse en harmonie avec la nature, mais aussi vie rude, fatigante et répétitive des pêcheurs. Quelle est l'utilité de ce personnage dans cette histoire entre père et fils ?
- Qu'a appris Natan au cours de son séjour ?

ANALYSE DE SÉQUENCES

Le voyage de Natan et Jorge

Fin de la séquence 5, séquences 6 et 7, de 0h05'47 à 0h10'27

Plan 1 (non reproduit) et 2 – On a vu Natan descendre un escalier, valise en main. Puis c'est le moment des adieux à sa mère, qui le serre dans ses bras. Le plan est fixe, avec un léger recadrage sur le visage de Roberta émue. À l'exception du prologue, on n'a pas encore vu Jorge, dont le cinéaste nous montre seulement la main prenant affectueusement le menton de Natan en lui disant : « *On va partir pour un moment* ». Nouveau plan fixe (2) un peu plus long (six secondes). De Jorge on ne voit, en partie, que le dos, sur la droite de l'image. On note qu'il est en short et torse nu. Il rassure Natan en lui disant qu'il retrouvera sa mère à son retour. Le cinéaste laisse durer un peu le plan. Natan ne parle pas, comme s'il intégrait peu à peu l'information... Ce qui domine dans l'image, c'est le bras protecteur de Jorge, tendrement mais fermement posé sur l'épaule de Natan. Les plans où le père tient son fils par la main, ou dans ses bras, vont se multiplier tout au long du voyage : pour l'aider à monter dans un bateau, à plonger, à mettre son tuba, à sortir de l'eau... Jorge, durant toutes les vacances sera le père le plus attentionné qui soit.

Plan 3 – La porte d'un bus s'est ouverte. Tous les plans qui suivent alors sont sans dialogue, le père et le fils commençant une sorte d'apprivoisement mutuel par gestes et par regards. On voit enfin Jorge de face, il monte dans le bus derrière Natan et le cinéaste, sans changer le cadrage qui reste fixe, fait en sorte qu'on voie bien qu'il tient fermement sa main.

Plans 4 à 7 (non reproduit) – La caméra cadre le conducteur du bus, puis fixe l'image de la route qui défile pendant près de quinze secondes. Il s'agit de faire sentir que le voyage va être long et fatigant en installant le silence total qui règne dans le bus. Le bruit du moteur semble avoir plongé tout le monde dans la torpeur. Une succession de plans brefs (quatre secondes) montrent alors une femme qui s'est installée pour dormir (Plan 5) ; Jorge et Natan, côte à côte, les mains sagement croisées. Ils ne parlent pas. On sent comme une timidité entre eux et certainement l'émotion du départ (Plan 6) ; une maman porte un enfant endormi dans ses bras (Plan 7 non reproduit).

Plan 8 – Le paysage défile par la fenêtre (procédé très classique pour donner avec insistance l'impression, comme en 4, que le temps défile lui aussi). On note une nature très verdoyante, et cette verdure va contraster avec la mangrove désertique dans laquelle vont se retrouver les voyageurs dans les plans 11 et 12.

Plan 9 – Natan à la fenêtre regarde le paysage. Il est seul. On peut supposer que Jorge s'est endormi. On imagine ce que l'enfant ressent dans ce moment de transition dont chaque seconde l'éloigne un peu plus de sa mère. On sent comme une inquiétude ; on devine la question qu'il se pose : « *Où allons nous ?* »

Plan 10 – Nouveau plan de défilements verdoyants, mais flou cette fois, et assez long (dix secondes), pour nous faire sentir qu'on s'éloigne de plus en plus de la ville, et pour servir d'ellipse par rapport à l'image qui va suivre, ce qui évite de montrer l'arrivée du bus et le débarquement des voyageurs.

Plan 11 et 12 – Fin du voyage en bus. Jorge et Natan continuent le trajet à pied, seuls, jusqu'à la mer. Le cinéaste place ces deux longs plans, de plus de dix secondes, pour bien montrer la mangrove desséchée qu'ils traversent. Ils ne parlent toujours pas. On n'entend que le bruit de la valise à roulettes.

Plan 13 – Ce plan a été filmé dans le port de Mahahual, dévasté par un ouragan huit mois auparavant. Jorge et Natan, les pieds dans des débris, font face à la mer. Même si on ne les voit que de dos, on imagine à la fois leur fatigue et leur perplexité devant le paysage désolé qu'ils viennent de traverser. Ils regardent résolument l'horizon d'où va venir le bateau qui les mènera à Matraca.

Plans 14 à 23 – Commence alors la traversée en bateau en une dizaine de plans de durées inégales et montrée comme le voyage en bus : la mer vue de face (plan 16), de profil (plans 14, 17 et 19) le pilote à la barre (plan 20), et les deux voyageurs de plus en plus malades (plans 15, 18, 21 non reproduit id 18, 23), le bruit du moteur se faisant assourdissant. On note que le plan 22 est un plan large et filmé en plongée, pour accentuer la fragilité des personnages face à l'immensité de la mer. Et le plan 23, avec un mouvement de caméra qui va cadrer en gros plan le visage épuisé de Jorge et se fond soudain en un blanc total, figure une sorte d'éblouissement qui montre que l'épreuve est terminée...

Plan 24 – ...et l'île paradisiaque peut apparaître, vue du ciel, de façon presque onirique.



2



3



4



5



6



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



22



23



24

RETOUR D'IMAGES

Alamar en regard de...



A1



A2



B1



B2



C1



C2

Nanouk l'Esquimau

Dès leur installation sur Banco Chinchorro, Natan et Jorge placent un dessin protecteur sur la maison. On peut rapprocher cette scène (plan A1) de la pose d'une fenêtre en pain de glace (surmontée d'une plaque de neige pour refléter le soleil) sur l'igloo (plan A2) que vient de construire le héros de *Nanouk l'Esquimau*¹ (*Nanook of the North*) de Robert Flaherty (1922). *Alamar* est ensoleillé et élégiaque, *Nanouk* montre la vie comme un combat incessant contre le froid, mais les deux films mêlent documentaire et cinéma-vérité.

Crin-Blanc

Parmi ses influences, Pedro Gonzáles-Rubio cite un film vu dans son enfance : *Crin-Blanc*, réalisé par Albert Lamorisse en 1953. On y voyait naître l'amitié d'un jeune garçon pour un cheval sauvage (plan B2), très difficile à apprivoiser. On retrouve ce thème de l'harmonie entre les humains et le monde animal dans la scène où Natan, avec mille précautions, s'avance vers l'oiseau Blanquita (plan B1). Même prudence, même délicatesse dans les travaux d'approche qui se font en douceur...

Le Monde du silence

Comment filmer un repas dans un endroit exigu ? Près de soixante ans avant *Alamar*, Louis Malle et le commandant Cousteau filmaient dans leur célèbre documentaire (Palme d'or à Cannes en 1956) d'autres plongeurs pêchant l'écrevisse, avant de se régaler au moment de passer à table. Différence de taille : le repas des scientifiques (plan C2) est plus plantureux que celui des humbles Mexicains dans leur cabane sur pilotis (plan C1). Mais dans les deux cas, les fruits de mer sont au menu.

1) « Le style d'*Alamar* a été grandement influencé par les films de mon grand-père : Servando González. Plus particulièrement par son tout premier, *Yanko*, réalisé en 1960 et inspiré d'un poème polonais sur l'histoire d'un garçon, d'un violon et d'un vieil homme. Il le réalisa avec très peu de moyens, pas de dialogues, juste de la musique. Cela ressemblait à un film de Robert Joseph Flaherty, le père de *Nanouk l'Esquimau*. » (Propos recueillis par Mathilde Blottière pour Telerama.fr)

BANDE-SON

Naturel accompagnement

Ce que traque Pedro González-Rubio (un lien invisible qui se consolide entre un père et son fils) ne passe ni par les dialogues ni par les effets sonores. Au contraire, tout se joue par des silences, des regards, des gestes affectueux. La bande-son est donc pour sa plus grande part composée de son direct, avec très peu de musique et, furtivement, une chanson.

Le film commence dans le bruit assourdissant de la circulation romaine. Jorge et Roberta doivent hausser la voix pour s'entendre. Puis c'est le calme total, à peine ponctué de quelques notes de guitare durant la suite d'images qui racontent la rencontre puis la séparation du couple. D'abord discrètes, timides, les notes forment petit à petit une mélodie harmonieuse qui épouse le rythme de la danse de Jorge portant Natan bébé dans ses bras.

Ensuite, le cinéaste n'utilise quasiment plus la musique, à l'exception de la séquence 9, durant laquelle les personnages reprennent ensemble les paroles d'une chanson qu'on entend à la radio : « *J'attends de pouvoir monter dans ce bateau, je veux aller à la mer même si je dois marcher, je marche, je ne suis pas pressé d'arriver.* » Il s'agit de montrer, sur un air un peu reggae, que leur trio s'est formé, et la chanson devient comme « l'hymne national » de leurs vacances. D'ailleurs, Natan la reprendra en solo, tout en nageant, dans une des scènes finales. Les paroles, en outre, célèbrent le farniente, la lenteur, le plaisir de se laisser vivre...

Tout l'accompagnement sonore du film est fait uniquement des bruits les plus réalistes pouvant se manifester dans les décors successifs : le bruit des moteurs (le bus, le bateau), celui des pas sur le gravier, celui de la valise qu'on traîne sur le sable, les crachotements du canoë à moteur, le clapotis de l'eau sur les fondations de bois, les bruits domestiques et les grincements de la maison sur pilotis... Parfois, le cinéaste opte pour le silence total, presque solennel (comme quand Natan et Jorge placent le dessin sur le mur de la maison).

On notera qu'à aucun moment il ne fait appel à la musique pour souligner les apparitions du crocodile ou de l'oiseau Blanquita (ce que nombre de cinéastes auraient fait). Lors de la seule scène de pluie (séquence 27), le bruit apaisant des gouttes sur le toit (que connaissent tous les campeurs) devient quasiment musical, se double petit à petit de percussions, puis d'instruments divers, pour accompagner la lutte au corps à corps entre Natan et son père. Leur combat est alors rythmé comme par un chant tribal qui célèbrerait à la fois l'affection, le défoulement, le dénouement des tensions...

Les quelques accords de guitare du début résonnent à nouveau à la fin, comme pour boucler la boucle, quand la caméra cadre la bouteille que Natan a lancée à la mer. Et la même mélodie s'élève pour le montrer de retour en Italie auprès de sa mère.

Pour l'anecdote, on précisera que Pedro González-Rubio raconte avoir monté les images de la traversée en bateau (séquence 6) en écoutant *Wade in the water*, un gospel-soul des Sweet Honey In The Rock, chanté a cappella par un groupe de femmes. Il a finalement préféré laisser uniquement les bruits naturels, ajoutant : « C'est étrange de voir combien l'esprit de ce morceau demeure dans cette scène. Je crois encore en déceler le rythme dans la façon dont les vagues soulèvent l'embarcation. » (propos recueillis par Mathilde Blottière sur Télérama.fr).



PISTES DE TRAVAIL

- Rechercher les moments où intervient la musique dans le film pour prendre conscience de sa très rare utilisation (cf. ci-contre).
- Faire la liste des sons (hors musique et dialogues), souligner leur réalisme.
- Rechercher des séquences où le silence se remarque.



Les Oiseaux, d'Alfred Hitchcock.

Enfants et animaux en tournage

Les enfants et les animaux sont, d'après le témoignage de nombreux cinéastes, les plus difficiles à diriger sur un tournage. Il y a évidemment une différence entre l'enfant et l'animal face à une caméra. L'homme qui ne connaît pas le cinéma, rare aujourd'hui, se demande ce qu'est cet étrange appareil que manipule un inconnu en le regardant. Il s'arrête parfois quelques instants en fixant l'objectif. C'est le cas de certaines bandes des films Lumière ou d'Albert Kahn. Ou des films dits ethnologiques tournés dans les colonies d'Afrique. Puis le sujet filmé passe outre. S'il connaît son image reflétée par un miroir, il ignore encore celle que peut produire la machine et ne cherche pas à la construire ou la contrôler. Bref, il ne joue pas. Il en va de même pour l'animal qui, lui, ignorera toujours la production des images, de la sienne en particulier, qu'il ne reconnaît pas comme telle. C'est pourquoi on peut parler à juste titre de « naturel », à la seule condition que la prise de vue ne dérange pas son environnement. La plus grande difficulté pour filmer un animal est donc de le saisir à l'improviste, caméra cachée ou familière. Téléobjectifs et caméras silencieuses facilitent le travail. Encore faut-il savoir approcher et cadrer le lion ou l'oiseau dont chaque mouvement est imprévisible. Qualités techniques et humaines permettent de saisir l'intimité de l'animal, sa grâce naturelle (sa cruauté parfois).

Animaux en fiction

Dans le cas de la fiction, il faut mettre de côté le cas de l'animal dressé (Rintintin ou la guenon de Tarzan, Cheetah) : le cinéaste filme tout simplement un numéro de cirque préexistant. Dans *Les Oiseaux* (1963), Hitchcock eut recours à des trucages optiques (surimpression) ou pré-numériques (incrustation), mais aussi, à des animaux empaillés, animés de façon mécanique. Pour la scène où un pompiste est agressé, une fausse mouette était lancée à partir d'une plateforme au-dessus de la tête de l'homme, qui a exagéré sa réaction comme si l'oiseau l'avait frappé¹. La scène où les héros, barricadés chez eux, voient des milliers de moineaux sortir de la cheminée est une surimpression. On a filmé les oiseaux seuls, en studio, avec des dresseurs qui les empêchaient de se poser en leur envoyant constamment de l'air pour les effrayer². On a souvent aussi utilisé des appâts : des graines dans les cheveux des enfants, ou des morceaux de viande près de la caméra, pour filmer les mouettes arrivant en gros plan.

Le cas le plus fréquent est celui d'un tournage de film que raconte F. Truffaut dans *La Nuit américaine*. La scène à tourner est apparemment simple : un chat doit se précipiter pour laper du lait dans une soucoupe. Au désespoir de l'accessoiriste (B. Menez), le chat apeuré (qu'on a pourtant fait jeûner depuis deux jours !) court dans tous les sens, sauf vers le plateau repas ! Le metteur en scène (joué par Truffaut) interrompt le tournage en disant : « On reprendra quand vous aurez trouvé un chat qui sait jouer ». On fait venir plusieurs chats et c'est finalement le premier venu, celui de la gardienne, avec qui le plan se tourne sans problème... en une seule prise ! Un autre chat est entré dans l'histoire du cinéma : celui de *La Femme du boulanger* (M. Pagnol, 1938), que Raimu insulte en s'adressant en fait à sa femme infidèle. Là aussi, pour le faire se précipiter vers sa tasse de lait, il a suffi de le faire un peu jeûner avant le tournage... On peut parler de direction d'animal (comme on parle de direction d'acteur), avec l'air pulsé ou les appâts des *Oiseaux*, on peut considérer simplement que le chat qui interprète la Pomponette de Pagnol se contente de répondre à son appétit, ignorant superbement le trajet que le scénario et la mise en scène ont décidé qu'il devait emprunter.

Dans *Alamar*, la présence des animaux n'a pas pour fonction de terrifier. Jamais non plus P. González-Rubio n'utilise l'oiseau Blanquita comme élément amusant ou pittoresque. Il est filmé avec une foule de précautions (cf. scène où Jorge tente de le faire grimper sur le bras de Natan). Le crocodile est montré dans sa fonction naturelle (manger les déchets), sans occulter ni accentuer son côté dangereux. Quand Natan aide son père à nettoyer la barque, on lui dit juste que le crocodile rode.

Faire jouer l'enfant

Filmer un enfant peut paraître relever de la même démarche. Il y a certes le cas classique des enfants-stars, apparus très tôt dans l'histoire du cinéma. Songeons aux minauderies hollywoodiennes de Shirley Temple. Ou des incroyables mélodrames espagnols tournés avec Joselito, « l'enfant à la voix d'or ». Ils sont dressés, coachés à la façon de Rintintin ou de Cheetah. Et puis il y a les films, heureusement plus nombreux qu'on ne le dit, où éclate la vérité d'un enfant qui a à ce point nourri son personnage que l'être réel et son image sur l'écran se fondent dans notre conscience et notre souvenir, donnant le sentiment qu'il n'y a plus de cinéma, mais seulement l'enfance nue... En

tout premier lieu, il faut citer le jeune Edmund dans le film de référence des frères Dardenne mais aussi, on l'ignore souvent, de François Truffaut : *Allemagne année zéro* de R. Rossellini (1947). Bien sûr, bien des exemples viennent à l'esprit : le minois malicieux du petit Jackie Coogan, remarquablement dirigé par Chaplin dans *Le Kid* (1921) ; Bruno dans *Le Voleur de bicyclette* (de Sica, 1948) ; les collégiens de *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933), etc. À propos de *Zéro de conduite* de Jean Vigo, François Truffaut remarque : « Les chefs-d'œuvre consacrés à l'enfance [...] nous bouleversent doublement car à l'émotion esthétique vient s'ajouter une émotion biographique, personnelle et intime. [...] ils nous renvoient à nos culottes courtes à l'école, au tableau noir, à nos débuts dans la vie » (*Les Films de ma vie*). C'est pourquoi un sourire, un regard, une larme, une réplique suffisent parfois à faire entrer un film entier dans l'histoire de ce cinéma d'enfance : le fameux « Si j'aurais su... » de Petit Gibus dans *La Guerre des boutons* (version d'Yves Robert, 1962). Chacun trouvera dans ses souvenirs ou dans le catalogue des plus de vingt ans de Collège au cinéma de quoi alimenter son Panthéon personnel. Ne serait-ce que, récemment, Stella (*Stella*), Mathieu (*L'Apprenti*), Marc (*Le Petit Criminel*), Jinhee (*Une vie toute neuve*), les jeunes danseurs des *Rêves dansants*, Cyril (*Le Gamin au vélo*), Laure/Michaël de *Tomboy*.

Les enfants non comédiens, a priori, ne sont pas encore soucieux de leur image. Leur naturel est un atout immense pour un metteur en scène. Pas si facile pourtant de saisir ce naturel. L'enfant n'est pas *naturellement naturel*, il y faut certaines conditions. Ainsi, Truffaut explique en 1974 : « Les enfants sont fantastiques, ils ont un sens extraordinaire de la réalité. Mais si vous leur demandez des choses symboliques, ça les ennueie. Il faut vraiment collaborer avec les enfants. Il faut changer le rythme. » Parlant de Minou Drouet, poétesse de cinq ans célèbre au début des années cinquante, Jean Cocteau disait : « Tous les enfants ont du génie. Sauf Minou Drouet ! » Sous-entendu : le génie naturel d'un enfant ne passe pas forcément par l'écriture de vers... Truffaut rejoint involontairement son ami Cocteau : « Je trouve davantage de poésie dans une séquence qui montrera un enfant en train d'essuyer la vaisselle que dans telle autre où le même enfant en costume de velours cueillera des fleurs dans un jardin sur une musique de Mozart ». Dans *Alamar*, Natan ne semble jamais jouer un rôle. Il doit en effet être lui-même : un petit garçon de la ville découvrant la nature. Son apprentissage supposé de la pêche et de la nature rejoint son expérience dans le film grâce à la présence de son père. La seule scène où il doit « faire semblant » est celle où celui-ci lui annonce qu'il va repartir en Italie. On voit alors la caméra s'attarder un moment sur son visage ému, mais il est évident que rien ne lui a été imposé. González-Rubio enregistre simplement une réaction naturelle. Comment s'y est-il pris ? Dans un premier temps, pour l'habituer à sa présence, il l'accompagna, caméra au poing, à son jardin d'enfant. Natan se sentit très vite en confiance et finit par oublier qu'il était filmé. C'était indispensable pour éviter tout cabotinage et surtout les « regards caméra ».

Laissons le dernier mot à Kipling : « Si un homme s'humilie comme il faut, s'il évite de parler de son haut, peut-être les enfants seront-ils sociables avec lui et peut-être lui laisseront-ils voir ce qu'ils pensent... Mais même avec de prudentes tentatives et en bénéficiant de cette condescendance fort rare, il lui sera pourtant difficile de dépeindre les enfants avec exactitude... »



Le Kid, de C. Chaplin.



Zéro de conduite, de Jean Vigo.



Le Voleur de bicyclette, de V. De Sica.



Allemagne année zéro, de R. Rossellini.

1) *Truffaut Hitchcock*, de François Truffaut et Helen Scott, éditions Gallimard.

2) *Ub Iwerks, et l'homme créa la souris*, de Leslie Iwerks et John Kenworthy, Bazaar & C°.



Le Grand Bleu, de L. Besson (© DR).

La plongée en apnée

Dans la séquence 10 d'*Alamar*, Matraca et Jorge plongent pour pêcher les langoustes et restent plusieurs minutes sous l'eau, retenant leur souffle le plus longtemps possible : ils se sont mis en apnée.

La plongée¹ en apnée a été popularisée en France par *Le Grand Bleu* de Luc Besson (1988), où Jean Marc Barr incarnait un plongeur attiré par l'appel des profondeurs, librement inspiré d'un champion français, Jacques Mayol. En apnée, le plongeur retient en lui le plus longtemps possible l'air qu'il a inspiré. L'oxygène de cet air est brûlé par l'organisme au niveau des muscles et du cerveau. Tant que la densité de gaz carbonique rejeté par l'organisme n'atteint pas un certain seuil, le plongeur peut se retenir. Ensuite, il est sujet à ce qu'on appelle « l'inspiration réflexe », c'est-à-dire qu'il doit sortir de l'eau pour se recharger en oxygène.

La durée de l'apnée dépend des conditions physiques du sujet, de sa capacité pulmonaire², de son entraînement, de sa dépense musculaire (les mouvements doivent être lents). On distingue d'ailleurs l'apnée statique (le plongeur descend et remonte le long d'un câble vertical qui lui sert de guide) et l'apnée dynamique (le plongeur se déplace, avec ou sans palme).

Quand on inspire ou expire de l'air, on le fait rarement à fond. L'apnéiste apprend à comprimer au maximum sa cage thoracique pour utiliser la totalité de l'oxygène qui y est contenu. Avant de plonger, il pratique un exercice que l'on appelle l'hyperventilation : il inspire et expire à fond plusieurs fois, dans le but de nettoyer ses poumons de tout gaz carbonique résiduel et de les gorger d'oxygène (comme l'éponge que l'on rince plusieurs fois à l'eau claire jusqu'à la purifier totalement). Mais un excédent d'oxygène dans le cerveau peut provoquer des vertiges et même une syncope. Il faut donc trouver le juste équilibre.

Une fois dans l'eau, le plongeur doit maîtriser sa dépense en oxygène. Il limite les échanges thermiques en portant une combinaison intégrale en néoprène. Il économise sa gestuelle en restant immobile afin de diminuer sa fréquence cardiaque. Il doit également éviter le stress et la peur, pour arriver à un grand calme intérieur.

Des films célèbres, tel *Le Monde du silence*³, ont montré les dangers de l'exploration des fonds sous-marins, mais avec des plongeurs équipés de bouteilles d'oxygène. L'apnéiste qui remonte à la surface n'est pas soumis aux « paliers de décompression » comme le plongeur avec bouteille. Car il emporte avec lui de l'air qui est à la même pression que celle de la surface. Cette pression

augmente avec la profondeur : de 1 bar (1kg/cm²) en surface, elle passe à 5 bars à 40 m de profondeur et atteint 16 bars à 150m. Elle s'exerce également sur les oreilles, mais il ne faut pas porter de bouchon d'oreille. On se pince le nez pour envoyer de l'air dans les oreilles et rééquilibrer la pression sur les tympans. Les scientifiques pensent que la plongée en apnée existait durant la préhistoire pour le ramassage des coquillages. Elle est en tout cas pratiquée depuis des millénaires pour la recherche de nourriture ou d'objets divers (éponges, perles...). Les conditions requises sont : une bonne visibilité, l'absence d'animaux prédateurs comme les requins, la température de l'eau, qui ne doit pas être trop froide (mais on a vu en Sibérie orientale des hommes plonger sous la glace). Pratiquée comme un sport, l'apnée a aussi ses champions⁴.

1) L'apnée peut intervenir aussi lors d'une course de sprint très court, ou lors d'un effort intense pour un haltérophile. Il existe également des « apnées nocturnes » chez certains ronfleurs dont la respiration se bloque (parfois plus d'une minute) durant leur sommeil.

2) Notion de « capacité pulmonaire mobilisable » : nos poumons peuvent contenir jusqu'à six litres d'air après inspiration maximale forcée. Et même plus pour certains champions.

3) Réalisé par Louis Malle et le commandant Cousteau (palme d'or à Cannes en 1956).

4) Jacques Mayol est le premier plongeur à être descendu à 105 m en 1983 dans les eaux de l'île d'Elbe. Un autre Français, Guillaume Néry, est actuellement champion du monde de plongée en apnée à poids constant. Équipé d'une seule palme, il est descendu à 117 mètres en septembre 2011, à Kalama en Grèce. En apnée statique, l'Allemand Tom Sietas est resté au fond d'une piscine durant dix minutes douze secondes, le 7 juin 2008.



Le Monde du silence, de Ph. Cousteau et L. Malle.



La barrière de corail de Banco Chinchorro



Les « palafittes », maisons sur pilotis.

Alamar a été tourné dans la mer des Caraïbes, à trente kilomètres de la côte, sur Banco Chinchorro, la plus grande barrière de corail¹ du Mexique (la deuxième du monde quant à sa superficie, derrière la Grande Barrière de Corail – Great Barrier Reef – qui s'étend au large du Queensland, en Australie, et que la pollution industrielle met en grand danger). Elle est au large de la péninsule du Yucatán, au sud-est du pays, une région qui abrita de puissants foyers mayas. Le village le plus proche – Mahaual – se situe entre le récif et Chetumal qui est juste au nord du Belize (l'ancien Honduras britannique). Depuis Mahaual, il faut deux heures de bateau pour accéder à ce récif, avec ses maisons appelées « palafittes ». Par sa localisation, la réserve fait partie du système récifal méso-américain.

Banco Chinchorro émerge comme une lagune et s'étend sur une superficie de 144 360 hectares dont uniquement 0,4% est de terre ferme. Elle renferme trois zones centrales qui occupent une superficie totale de 4 587,5 hectares.

La réserve comprend des formations récifales, une lagune récifale, trois îlots rocheux (îlot Lobos, îlot Centro et îlot Norte) et des eaux océaniques adjacentes.

Étant donné sa faible profondeur, Banco Chinchorro provoque des mouvements de houle et des processus de sédimentation. La barrière de corail protège le littoral des assauts des tempêtes tropicales et des cyclones.

Écologiquement, c'est un système d'une grande hétérogénéité d'habitats grâce à plusieurs facteurs : sa topographie coralline, sa topographie sous-marine irrégulière, son orientation relative à l'influence des courants côtiers, la marée et le mouvement des vagues. Les écosystèmes, extrêmement bénéfiques à la zone, se composent de récifs de corail, d'herbage marin, de bancs de sable, d'îlots rocheux, de terrains recouverts d'arbustes et de plages sablonneuses.

Banco Chinchorro est également un appréciable pourvoyeur de larves que les courants maritimes transportent de la réserve à la zone côtière.

Des recherches ont permis de dresser une liste de sept-cent-soixante-dix-huit espèces : 58% pour la faune marine, 14% pour la faune terrestre, 18% pour la flore marine et 10% pour la flore terrestre. La composition des coraux est richement représentée par des hexacoralliaires (coraux durs ou étoiles de mer), des octocoralliaires (coraux mous) et des hydrozoaires, parmi lesquels quatre-vingt-quinze espèces sont connues. Ces coraux contribuent de manière significative à la génération d'un milieu hétérogène. Plus ce milieu présente une grande complexité structurale, plus les habitats augmentent en quantité, ce qui entraîne une grande diversité des espèces dans l'ensemble du système.

La plus importante activité économique de Banco Chinchorro est la pêche : poissons, langoustes, escargots de mer roses... Mais l'endroit a aussi une importance archéologique et historique, grâce à l'existence de nombreuses épaves. On en a repéré quarante-quatre, dont trente-trois sont indiquées sur un plan basé sur des sources bibliographiques. Les embarcations dont l'ancienneté fluctue entre le XVI^e et le XX^e siècle, sont de diverses nationalités. Banco Chinchorro est donc considéré comme un grand cimetière de bateaux dans lequel les éléments culturels et naturels forment un ensemble indissociable. Par son importance, ce patrimoine culturel subaquatique requiert protection, recherche et conservation. Inscrit en 1996 « Réserve naturelle de la Biosphère » par l'UNESCO, il devrait bientôt être nommé « Site d'Héritage Mondial ».

¹ Les coraux sont des cnidaires, invertébrés aquatiques tentaculaires, de forme polype (c'est-à-dire à la vie fixée, contrairement aux cnidaires de forme méduse à la vie errante). Ils vivent en colonies, et leurs squelettes forment ces fameux récifs de corail menacés par la pollution des mers.

Bibliographie

Livres et articles

- *Le Documentaire, un autre cinéma*, de Guy Gauthier. Armand Colin Cinéma, rééd. 2011.
- *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, de Jean Breschans. Cahiers du cinéma / Les Petits Cahiers, 2002.
- *La Plongée - Équipement et technique, tout pour débiter*, de Jack Jackson, Artémis Éd., 2002.
- *Le Grand livre Hachette de la plongée*, de Pierre Martin Razi. Hachette, 2010.
- *Explorer le monde corallien*, d'Anne-Marie et Danja Kohler, éd. du Carrousel, 1999.
- *Guide des poissons des récifs coralliens*, d'Ewald Lieske et Robert F. Myers, éditions Delachaux et Niestlé, 2009.
- *L'Univers inconnu des coraux*, de Helmut Schumacher, éditions Bordas, 1977.

Vidéographie

- *Alamar*, de Pedro González-Rubio, DVD PAL et Blue Ray. Éditeur © Big Talk Productions, Marc Platt Productions, Closed on Mondays Entertainment. Import. Et aussi : Épicentre Films Éditions. DVD PAL. Toutes zones. Couleurs. Cinémascope. Son Hifi Stéréo. Langue : Espagnol. Sous-titres français. 73 mn. Bonus : Avant-première. Interview du réalisateur. Galerie de photos. Bande-annonce. Scènes coupées. Filmographie.
- *Les Aventures de Robinson Crusoe*, de Luis Buñuel, éditions Sidonis, DVD PAL. (Coffret Buñuel, avec Pierre et Jean/Une femme sans amour et portrait de L. Buñuel, 60').
- *Crin-Blanc*, d'Albert Lamorisse (+ Le Ballon rouge), éditeur DVD : Shellac Sud (sortie DVD multi-zones en 2008).
- *Nanouk l'esquimau*, de Robert Flaherty, DVD PAL, Stéréo, Arte Vidéo. (Nombreux bonus).

Sites Internet

Nombreux sites en tapant « Mexique » et « barrière de corail en danger », ou « Playa del Carmen », ou « banco Chinchorro ».

Retour à la nature au cinéma

Le retour à la nature est un thème qui inspire le cinéma, lequel en offre les multiples facettes : retour accidentel ou volontaire, sujet original ou puisé dans la littérature, etc. La nature y est clémente ou hostile, généreuse ou avare, c'est selon. Elle est un idéal ou elle est vécue comme un cauchemar. Elle révèle les gens à eux-mêmes. Y être confronté ramène soudain l'être humain à sa réelle dimension, que la vie sociale au sein d'une civilisation a tendance à masquer. *Alamar* s'imprègne sans excès d'une douce nature : la civilisation n'est pas loin, mais elle l'est suffisamment pour que le village sur pilotis paraisse hors du monde. Ce n'est le cas ni de ce pauvre Robinson Crusoe (*Les Aventures de...*, L. Buñuel, 1952, d'après Daniel Defoe), ni du héros de *Seul au monde* (R. Zemeckis, 2001), ni des *Robinson des mers du Sud* (K. Annakin, 1960, d'après le *Robinson suisse* écrit en 1812 par le pasteur Johann David Wyss) : les personnages sont échoués malgré eux, après naufrage ou accident d'avion, sur une île où ils doivent apprendre à survivre. *Sa Majesté des mouches* (P. Brook, 1963, d'après W. Golding) prend ainsi à contre-pied le mythe du bon sauvage, en montrant des écoliers rescapés d'un crash sur une île déserte devenir une meute déchaînée. On peut citer dans cette veine la célèbre série télévisée américaine *Lost* (J.J. Abrams, 2004-2010) qui apporte une touche de suspense fantastique et qui, jouant sur la longueur, permet d'entrer dans la complexité des personnages.

Cette immersion dans la nature peut être aussi le fruit d'un choix, qui se révèle souvent tragique. *Délivrance*. (J. Boorman, 1971, d'après J. Dickey) est l'aventure cauchemardesque d'une poignée d'amis qui descendent en canoë une rivière avant sa prochaine disparition en lac artificiel : la nature n'est pas forcément notre amie et peut renvoyer l'homme à sa bestialité, Boorman répondant ainsi à l'écologie angélique des années 70 (*Jeremiah Johnson*, S. Pollack, 1972). Dans *Old Joy* (K. Reichardt, 2007), deux amis partent en forêt à la recherche de sources chaudes réputées. La quête de la pureté de la nature est au cœur de ce film silencieux et contemplatif. Mais *Into the Wild* (S. Penn, 2007, d'après Jon Krakauer), et *Grizzly Man* (W. Herzog, 2005) préfèrent illustrer l'issue tragique du retour à la nature.

L'écologie au cinéma

Ce n'est pas un hasard si « Agir Pour la Planète » a accepté d'être partenaire d'*Alamar*. Le documentaire-fiction de P. González-Rubio, même sans discours militant, montre clairement qu'il se situe du côté d'une vie simple dans un endroit encore préservé. Depuis *Le Monde du silence*, de J.-Y. Cousteau et L. Malle (1955), qui sans en être vraiment un a marqué les esprits, les films « écologistes », documentaires ou de (science)fiction, sont de plus en plus nombreux.

Du côté documentaire, aux films dénonçant les dangers de la pollution se sont ajoutés récemment d'autres plus alarmistes sur le réchauffement climatique. Nombreux sont ceux qui ont rencontré un large écho médiatique et public. *Le Cauchemar de Darwin* (H. Sauper, 2003) montre comment le lac Victoria a été asphyxié par l'introduction irrefléchie de la perche. *Une vérité qui dérange* (*An Inconvenient Truth*, 2006) de D. Guggenheim a capté une conférence donnée par Al Gore sur les périls du réchauffement climatique.

Le Syndrome du Titanic (N. Hulot, J.-A. Lièvre, 2009), ou *Home* (Y. A. Bertrand, 2009) présentent des constats alarmants de l'état de la planète, chacun selon une dramaturgie particulière (beaucoup plus esthétisante chez le second). *La Terre outragée* (Michale Boganim, 2012) suit trois destins qui se croisent à Pripiat, ville morte située à trois kilomètres de la centrale nucléaire de Tchernobyl et dénonce un gouvernement irresponsable face aux dangers du nucléaire. Dans *Solutions locales pour un désordre global* (2010), Coline Serreau abandonne le constat pour se tourner vers une attitude constructive.

La fiction, le plus souvent futuriste, imagine une situation extrême que les comportements de notre société a provoquée, et les films illustrent l'environnement vers lequel l'humanité pourrait tendre si elle poursuit son mode de vie. *Soleil vert* de R. Fleischer projetait en 1973 une image de ce futur pour 2022 (demain pour nous !) : ayant épuisé les ressources de la planète, l'homme est obligé de se nourrir d'une denrée fabriquée à partir de cadavres. Dans *Zardoz* de J. Boorman (1973), notre planète de 2293 est devenue irrespirable et il faut vivre sous des « vortex » à atmosphère artificielle. Dans *Malevil* (Ch. De Chalonge, 1983, d'après un roman de Robert Merle), la guerre nucléaire a tout détruit et les survivants réorganisent une société brutale (côté autoritaire que certains veulent voir dans une écologie politique récupérée ?).

Presse

Fragilité...

« La fragilité du film, qui se retrouve aussi dans la fragilité du milieu filmé (on est proche de la zone polluée par la plate-forme BP en 2010), apporte une poésie et une sorte de grâce due aux relations humaines essentielles et à la présence forte des éléments naturels (faune et flore aquatiques vivant en harmonie). (...) *Alamar* permet de nous oxygéner, sans tomber dans un écologisme bêta. La grande barrière de corail de Banco Chinchorro était d'ailleurs sans doute le lieu rêvé pour nous laver les yeux et faire le vide dans nos têtes. Le film touche alors le plus grand nombre, car il parle de l'importance vitale de la nature et de la transmission entre les générations. »

Michel Berjon, *L'Annuel du cinéma*, 2011

Enfants de la nature

« Ce que voudrait nous apprendre *Alamar*, ou plutôt nous rappeler par les sens, c'est à quel point nous sommes tous enfants de la nature et que la nature elle-même nous est indissociable. Pas le moindre catéchisme écologique, pourtant, derrière les longs plans et les brefs dialogues. Plutôt qu'une thèse, le film est une démonstration en actes, presque un shoot immersif, qui fait confiance à l'éloquence de ses motifs. En nous redonnant le goût, primitif mais contemporain, d'un certain paradis extérieur et intérieur à portée immédiate de notre sensualité, Gonzales-Rubio milite plus efficacement que tant de fresques héliportées... Et n'a pas peur de se faire mordre par l'ironie du réel lorsque, seul sur la barque, tandis que son père pêche sous la surface, le petit Natan, perdu sur le carré de soie d'une mer édenique, sort... une Nintendo DS ! Pour ces sortes de sourires en coin, son ardeur contemplative et la mélancolie retenue qui le conclue, ce film modeste et économiquement démuné forme une méditation sur le vicieux mensonge où s'enrobe désormais le mot aventure quand elle s'appelle *Koh Lanta*... Et contre quoi *Alamar* est le plus efficace antidote. »

Olivier Séguret, *Libération*, 01 décembre 2010

Aux origines du cinéma

« Tourné avec des moyens légers, en vidéo numérique, *Alamar* renvoie aux origines du cinéma, aux opérateurs Lumière, qui faisaient surgir les histoires de la vie quotidienne, à Robert Flaherty, qui tressait la fiction et le documentaire de l'Arctique à la Polynésie. La trame dramatique du film, assez lâche pour accueillir la vie qui passe sur la mer, est invention, même si Jorge et Natan Machado sont bien père et fils. La brièveté du film, l'inexpérience des acteurs de circonstance font que cette représentation de la paternité n'est qu'une esquisse. Et pourtant elle est tracée avec un tel bonheur d'expression cinématographique qu'on n'en a rarement vu d'aussi juste. Ce n'est pas la seule dimension de ce grand petit film. *Alamar* ramène aussi la fragilité du bonheur familial à la fragilité du monde qui l'abrite. La barrière de corail mexicaine est menacée. À moins d'un miracle, ce beau film sera dans quelques



années ce que le *Nanouk*, de Flaherty, est aujourd'hui au mode de vie des Inuits du siècle dernier, la trace de vies disparues. »

Thomas Sotinel, *Le Monde*, 01 décembre 2010

Une réconciliation des modes de vie

« Cet étonnant voyage entre ciel et eau n'est pas un documentaire. Une fiction, donc, mais à mille milles marins de tous les ressorts dramatiques habituels. La vie sur l'île est rude, plutôt ascétique, ni meilleure ni pire : différente. Pour le cinéaste, chaque image est une fenêtre grande ouverte sur un monde de bruits, de couleurs, d'impressions. Ce qui compte, ce sont les indices sensoriels, les traces de vie dans ses moindres détails : le fumet d'un ragoût de barracuda, le balancement d'un hamac, la visite surprise d'un oiseau migrateur, les bribes d'une chanson qu'on fredonne ensemble... On navigue loin de l'écobéatitude, de toutes ces odes ethno-touristiques à la gloire de mère Nature. *Alamar* réconcilie en douceur des univers qu'on a coutume d'opposer, modes de vie moderne et traditionnel, cynisme urbain contre éden menacé. Un voyage apaisé. »

Cécile Mury, *Télérama*, 4 décembre 2010

À la juste distance

« Voici un film qui retrouve les vertus de l'observation, capable de raconter une histoire, mais aussi des histoires en restant disponible au moindre événement, en accordant presque autant d'importance aux hommes qu'aux animaux, qui partagent souvent le même plan et les mêmes instants de plénitude. (...) Une fois de plus, la frontière entre le romanesque et la réalité est au cœur du projet, mais elle se passe de mise en abyme et de dispositif savant. Les "personnages" jouent leur propre rôle, le réalisateur se contente d'observer ces vies magnifiques sans aucun chichi, toujours à la juste distance. "Les choses sont là, pourquoi les déranger ?" Ce précepte rosselinien vient à l'esprit durant toute la projection d'*Alamar*. On ne peut non plus s'empêcher de penser à *Nanouk l'Esquimau* et aux autres films de Robert Flaherty, mais aussi aux textes d'André Bazin sur le cinéma comme art réaliste en contemplant un film aussi amoureux de ce (et ceux) que la caméra enregistre. »

Olivier Père, *Les Inrockuptibles*, 01 décembre 2010

Générique

Titre original	<i>Alamar</i>
Titre français	<i>Alamar</i>
Autre titre (festivals)	<i>To the Sea</i>
Production	Mantarraya Producciones
Coproduction	Xcalakama
Producteurs	Jaime Romandia Pedro González-Rubio
Producteur exécutif	Manuel Carranza
Réalisation	Pedro González-Rubio
Scénario	Pedro González-Rubio
Images	Pedro González-Rubio
Images sous-marines	David Torres Alexis Zabé
Montage	Pedro González-Rubio
Musique	Diego Benlliure Uriel Esquinazi
Son	Emmanuel & Rodolfo Romero Manuel Carranza
Monteur son	Adrián Reynoso
Décors	Pedro González-Rubio
Direction artistique	Mariela Ripodas
Interprétation	
<i>Jorge</i>	Jorge Machado
<i>Roberta</i>	Roberta Palombini
<i>Natan</i>	Natan Machado
	Palombini
<i>Matraca</i>	Nestor Marin
	« Matraca »
<i>Et « Blanquita »</i>	Héron sauvage (<i>garza silvestre</i>)
Année	2009
Pays	Mexique
Distribution	Épicentre Films
Film	35mm/Couleur/Dolby digital 5.1
Format	1,85
Visa	126 714
Durée	1 h10'
Durée en DVD	1h10'39
Sortie en France	1 ^{er} décembre 2010

DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Bernard Génin est critique cinématographique, auteur de livres sur le cinéma d'animation et professeur d'histoire de l'animation à l'École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA).



Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des **vidéos d'analyse avec des extraits des films** et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Avec la participation
de votre Conseil général

ministère
éducation
nationale



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



CNC