



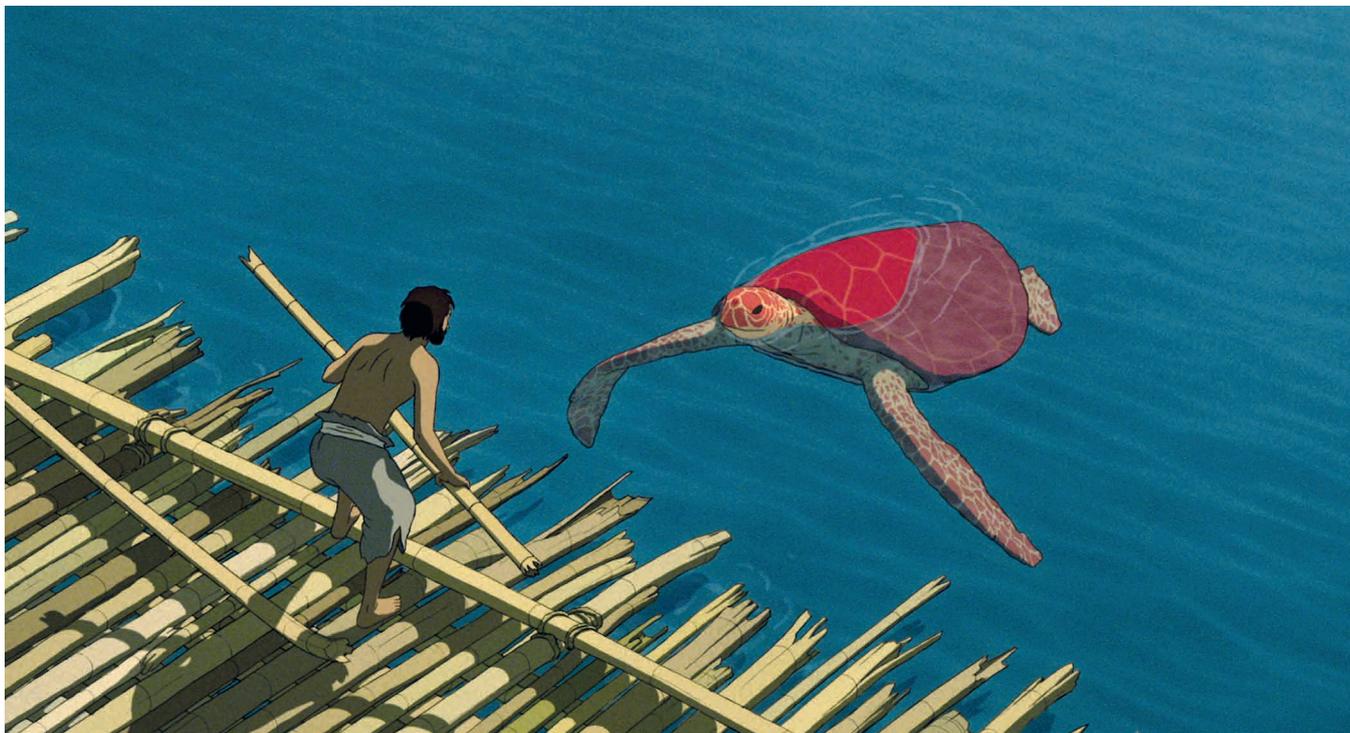
Fiche technique	1
Réalisateur Une œuvre rare et universelle	2
Genèse Entre France et Japon	3
Avant la séance D'une affiche à l'autre	4
Découpage narratif	5
Récit Une spirale	6
Mise en scène Variations et répétitions Plan, enchaînement, séquence Unité de lieu Une histoire sans paroles La nature comme personnage	8
Graphisme Réalisme et simplicité	13
Séquence Seconde nature	14
Motif L'île: solitude, utopie, paradis	16
Critiques Métaphysique du dessin animé	20

● Rédacteur du dossier

Xavier Kawa-Topor est historien et auteur, spécialiste du cinéma d'animation. Il a été directeur de l'action éducative au Forum des images et directeur de l'Abbaye de Fontevraud où il a fondé la NEF Animation, association nationale promouvant la recherche et la création dans le domaine du film d'animation. Il est l'auteur de plusieurs cahiers pédagogiques pour *École et cinéma* et *Collège au cinéma*, ainsi que d'ouvrages comme *Cinéma d'animation, au-delà du réel* et *Le Cinéma d'animation en 100 films* (codirigé avec Philippe Moins), parus aux éditions Capricci.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.



Fiche technique

● Générique

LA TORTUE ROUGE
(THE RED TURTLE)
 France, Belgique | 2016 | 1h 20

Réalisation

Michael Dudok de Wit

Scénario

Michael Dudok de Wit

Adaptation

Pascale Ferran,
 Michael Dudok de Wit

Direction de l'animation

Jean-Christophe Lie

Supervision des effets spéciaux

Mouloud Oussid

Montage

Céline Kélépikis

Supervision son

Bruno Seznec

Montage son

Matthieu Michaux

Décors

Julien De Man

Layout

Éric Briche

Compositing

Jean-Pierre Bouchet,

Arnaud Bois

Couleurs animation

Emma McCann

Musique originale

Laurent Perez del Mar

Mixage

Fabien Devillers

Producteur artistique

Isao Takahata

Studio d'animation et production exécutive

Prima Linea Productions,
 Valérie Schermann et

Christophe Jankovic

Producteurs

Toshio Suzuki (Studio Ghibli),
 Vincent Maraval (Wild Bunch),

Pascal Caucheteux et

Grégoire Sorlat

(Why Not Productions)

Coproduction

Why Not Productions,
 Wild Bunch, Studio Ghibli,

CN4 Productions,

Arte France Cinéma,

Belvision

Distribution France

Wild Bunch Distribution

Format

1.85, couleurs ;

son numérique 5.1

Sortie

29 juin 2016 (France)

● Synopsis

Rescapé d'un naufrage, un homme échoue sur une île déserte à la végétation luxuriante. Malgré les dangers de la nature, rien n'y manque à sa survie : ni l'eau douce, ni les fruits, ni les cannes de bambous grâce auxquelles il entreprend la construction d'un radeau. Son embarcation achevée, il prend la mer. Mais une force mystérieuse la fait voler en éclats. Furieux, il se lance dans la réalisation d'un deuxième radeau qui subit le même sort. Épuisé, sujet au délire, l'homme sort finalement de son abattement et se remet à l'ouvrage. Cette fois, la cause de ses malheurs apparaît : c'est une tortue rouge gigantesque qui détruit une nouvelle fois son esquif mais le laisse sain et sauf. L'homme revient sur l'île, fou de rage. Apercevant la tortue sur la plage, il la frappe violemment et la retourne sur le dos. Puis il reprend la construction d'un radeau, mais le remords le rattrape. Il veut sauver l'animal, mais il est trop tard. La carapace de l'animal inerte se fend et, sous les yeux de l'homme, la tortue se transforme en jeune femme dont il devient éperdument amoureux. Un enfant naît. Découvrant une bouteille vide apportée par la mer, il voit son père et sa mère lui expliquer, par des dessins, qu'il existe d'autres êtres vivants, sur la terre et dans la mer. Les années passent. L'enfant grandit et fait l'apprentissage de sa double nature humaine et animale. Un jour, un tsunami s'abat sur l'île. Celle-ci est dévastée. Le fils retrouve sa mère blessée. Mais son père a disparu. Accompagné par trois tortues, il part à sa recherche derrière la barrière de corail. Il le sauve de la noyade. La famille brûle dans un grand brasier les cannes de bambous qui jonchent l'île. Un autre jour, le fils retrouve la bouteille vide. Il rêve de partir. Ses parents le comprennent. Il leur fait ses adieux et plonge rejoindre les trois tortues qui l'attendent pour nager vers le large. Les saisons passent. L'homme et la femme vieillissent ensemble. Une nuit, les yeux de l'homme se ferment pour toujours. La femme veille son corps. Puis elle retrouve sa forme de tortue et reprend la mer.

Réalisateur

Une œuvre rare et universelle

Deux courts métrages, *Le Moine et le Poisson* et *Père et Fille*, ont suffi à révéler Michael Dudok de Wit comme l'un des maîtres contemporains du cinéma d'animation. Le grand public l'a découvert avec *La Tortue rouge*, son premier long. Si la trajectoire de cet auteur « à part » se dessine en quelques films avec une telle force d'évidence, c'est que chaque œuvre de Michael Dudok de Wit résulte d'un engagement absolu de l'homme et de l'artiste. Loin des artifices émotionnels convenus du dessin animé commercial, mais aussi loin de tout hermétisme, le cinéma de Michael Dudok de Wit vise et atteint une forme d'universalité par la simplicité apparente de ses moyens et la profondeur de son propos.

Michael Dudok de Wit est né en 1953 à Abcoude, dans la province d'Utrecht aux Pays-Bas. Il étudie le dessin et la gravure à l'école des Beaux-Arts de Genève de 1974 à 1975. Passionné par la bande dessinée et la musique, il se tourne naturellement vers l'animation qui conjugue narration en image et création sonore. Il en étudie l'art et la technique au West Surrey College of Art à Farnham en Angleterre (aujourd'hui University College for the Creative Arts) où il réalise en 1978 son film de fin d'études *The Interview* (8 min). Après un séjour d'un an à Barcelone en tant qu'animateur *freelance* dans un studio d'animation, il s'installe à Londres à partir de 1980. La publicité est alors à la recherche de styles différents et d'idées nouvelles : elle s'offre comme un véritable terrain d'innovation. Sous la houlette de Richard Purdum et Jill Thomas, Michael Dudok de Wit débute comme assistant. Par la suite, il réalise de nombreux films publicitaires qui seront régulièrement primés (notamment un pour United Airlines, récompensé au Festival du film d'animation d'Annecy en 2005). Il collabore également avec différents studios comme Richard Williams Animation, Klacto, Passion Pictures, pour des projets commerciaux comme *Métal hurlant* (1981), en tant qu'animateur, ou *La Belle et la Bête* (1991) produit par Disney en tant que storyboarder. Désireux de réaliser un premier projet personnel, Michael Dudok de Wit conçoit l'idée d'une petite série de treize épisodes de deux minutes trente pour la télévision dont il serait à la fois l'auteur, le concepteur graphique et l'animateur. Le projet, faute de financeur, en reste au stade d'un épisode pilote, *Tom Sweep* (1992), réalisé au pinceau, à l'encre de chine et à l'aquarelle. Le studio Folimage lui offre alors l'opportunité de produire son premier court métrage en sélectionnant sa candidature pour le programme « Artistes en résidence » à Valence. Michael Dudok de Wit y séjourne un peu plus de six mois et réalise, selon la même technique, *Le Moine et le Poisson* (6 min 30s, 1994). Ce dessin animé sans paroles met en scène, sur la musique de *La Follia* de Corelli, un moine qui cherche obstinément à attraper un poisson dans le bassin d'un jardin de monastère. Coup d'essai, coup de maître : le film, nommé aux Oscars, gagne le César du meilleur court métrage ainsi que le Cartoon d'or (qui récompense le meilleur court d'animation européen) et fait le tour des festivals. Poursuivant ses travaux pour la publicité et ses collaborations avec différents studios, Michael Dudok de Wit est tour à tour crédité sur *Fantasia 2000* (1999) de Disney et *The Canterbury Tales/The Knight's Tale* (1999) produit par Pizazz/S4C. Il apporte également son concours à *L'Enfant au grelot* (1998) et *La Prophétie des grenouilles* (2003) de Jacques-Rémy Girerd produits par Folimage. Il revient à la réalisation d'un



Michael Dudok de Wit © Claude Pauquet

« Après *Père et Fille*, Michael a une nouvelle fois réussi à dépeindre une vérité essentielle de la vie. De manière épurée, profonde, et de façon tellement intense... C'est là un exploit qui a quelque chose de prodigieux. »

Isao Takahata à propos de *La Tortue rouge*

court métrage personnel avec *Père et Fille* (2000) pour lequel il reçoit un oscar, un deuxième Cartoon d'or, et les grands prix de nombreux festivals d'animation internationaux (Annecy, Zagreb, Hiroshima, etc.). Le film est aujourd'hui considéré comme un chef-d'œuvre du film d'animation. *The Aroma of Tea* (3 min 30 s, 2006) est conçu par son auteur comme un film semi-expérimental et semi-narratif qui procède de l'envie de créer un film tout simple avec juste un pinceau sur du papier et de l'encre, laquelle sera finalement remplacée par du thé concentré. Le film, dont le graphisme est inspiré par la calligraphie de l'Extrême-Orient, célèbre jusqu'à l'épuration la simplicité de son mouvement comme de la musique de Corelli qui l'accompagne. Avec *La Tortue rouge* (2016), Michael Dudok de Wit signe son premier long métrage. Le film est présenté à Cannes dans la section Un certain regard en mai 2016 et reçoit le Prix spécial du jury. Il fait l'ouverture du Festival d'Annecy la même année et remporte de nombreux prix dans des festivals internationaux. En 2017, *La Tortue rouge* est nommé aux États-Unis pour le meilleur long métrage animé ainsi que pour le César du meilleur long métrage animé. Il gagne l'Annie Award du meilleur long métrage animé indépendant à Los Angeles. Il est également lauréat du Prix spécial de la Fondation Gan pour le cinéma.

Michael Dudok de Wit enseigne l'animation dans différents pays et il écrit et illustre des livres pour enfants.

Genèse

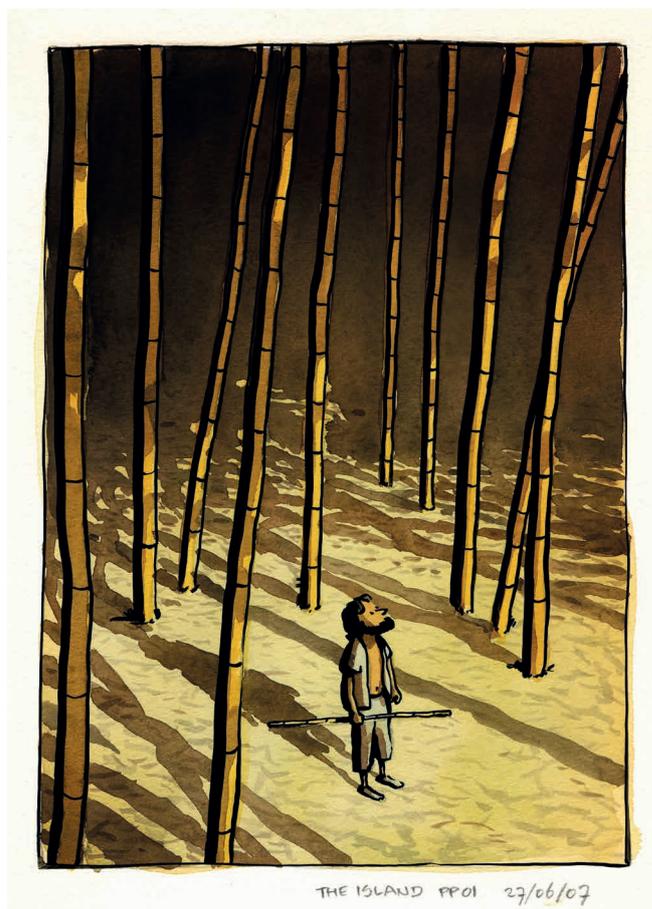
Entre France et Japon¹

En 2004, au Festival d'Hiroshima au Japon, Michael Dudok de Wit fait la rencontre de l'isao Takahata, auteur de films d'animation majeurs (*Le Tombeau des Lucioles* en 1988, *Mes voisins les Yamada* en 1999) et co-fondateur, avec Hayao Miyazaki, du célèbre studio Ghibli. Le réalisateur japonais tient en haute estime ses courts métrages. Il inspire à Toshio Suzuki, président du studio, l'idée d'inviter Michael Dudok de Wit à réaliser un film. Cette initiative est inédite dans l'histoire de Ghibli qui ne s'est jamais engagé auparavant – ni depuis – dans une coproduction internationale. La proposition, adressée par courrier en 2006, est irrésistible. Michael Dudok de Wit a depuis longtemps en germe l'histoire d'un homme sur une île déserte. Le synopsis accepté, il écrit un premier scénario, effectue des dessins préparatoires, dessine le storyboard et réalise une première animatique, c'est-à-dire un storyboard filmé qui pose le rythme des plans. Il se rend aux Seychelles pour des repérages : les rochers du film, notamment, en seront inspirés. En France, les sociétés Wild Bunch (dirigée par Vincent Maraval) et Why Not Productions (Pascal Caucheteux et Grégoire Sorlat) ont rejoint la coproduction. À partir de 2011, le projet entre dans sa phase de développement. Prima Linea, dirigée par Valérie Schermann et Christophe Jankovic, est choisi comme producteur exécutif pour assurer la fabrication du film. La société dispose de studios à Paris et à Angoulême et développe une production de long métrage d'animation avec *U* (2006) de Grégoire Solotareff et Serge Éliassalde, *Zarafa* (2012) de Rémi Bezançon et Jean-Christophe Lie et *Loulou, l'incroyable secret* (2013) de Grégoire Solotareff et Éric Omond. Prenant en compte le style très personnel du réalisateur et son haut degré d'exigence, on fait le choix de constituer une équipe réduite et d'échelonner la fabrication du film dans le temps afin que l'auteur puisse intervenir dans toutes les étapes de création et superviser personnellement l'animation et les décors. La composition de l'équipe artistique est un élément clé de la réussite du film. Michael Dudok de Wit pourra notamment s'appuyer sur Jean-Christophe Lie (chef animateur), Julien De Man (chef décorateur), Éric Briche (chef layout), Céline Kélépikis (cheffe monteuse)...

L'animatique (c'est-à-dire l'enregistrement du storyboard synchronisé sur la bande-dialogues) présentant encore des faiblesses, la réalisatrice et scénariste Pascal Ferran est associée à la réécriture du scénario. Ses conseils sont précieux pour Michael Dudok de Wit qui n'a pas l'expérience du long métrage. Son rôle va surtout consister à restructurer les deuxième et troisième parties du récit et à développer les personnages de la femme et de l'enfant. La réécriture procède par allers-retours entre scénario et animatique. Fin 2011, l'animatique est validée. Les recherches de design sur les personnages et les tests d'animation ont pour objectif de trouver le style visuel du film. La technique envisagée par le réalisateur est celle, traditionnelle, du dessin animé sur papier. La production exécutive le convainc cependant d'expérimenter l'animation dessinée sur écran tactile utilisée pour *Loulou, l'incroyable secret*. L'essai est concluant : sans rien enlever à la qualité de l'animation, l'outil numérique permettra de gagner un temps précieux. La production est lancée en juillet 2013. L'équipe s'attelle tout d'abord à la réalisation des décors. Pour l'animation des personnages, l'idée s'impose qu'il serait utile aux animateurs de disposer d'une référence pour certains mouvements complexes ou caractéristiques du personnage principal. L'espace d'une journée, le réalisateur fait appel au comédien James Thierrée qui prête son corps au personnage, devant la caméra. Par la suite, d'autres comédiens prendront le relais ponctuellement. La tortue et les radeaux, quant à eux, sont modélisés en 3D parce que leurs structures s'y prêtent alors qu'elles sont particulièrement délicates à animer en 2D. Les effets spéciaux (vagues, ressacs, tempêtes), nombreux dans le film, l'animation des ombres, viennent ensuite. En mai 2015, la finalisation du compositing est réalisée en Belgique, à



© 2015 Claude Pauquet

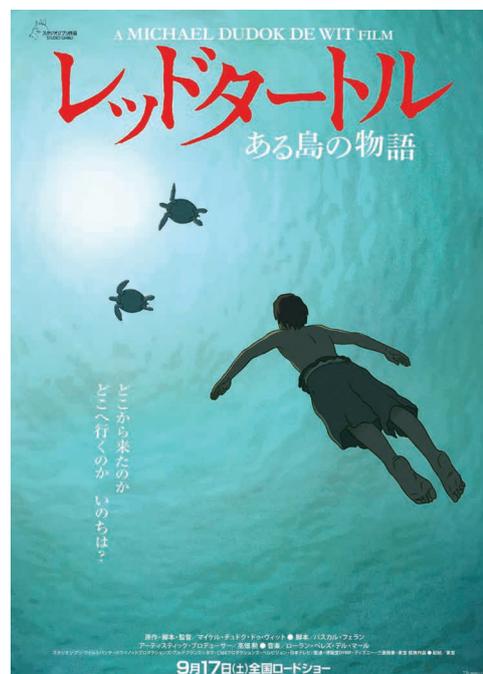
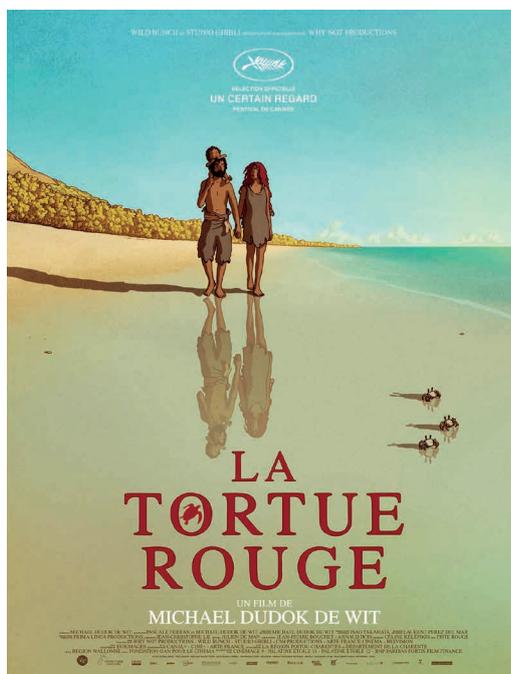


Croquis de recherche © Michael Dudok de Wit

Marcelline. Cette étape finale de fabrication consiste à assembler, dans un plan unique, toutes les couches des décors, des personnages, à réaliser les effets de caméra, à animer certains déplacements, et finaliser certains effets spéciaux. La post-production du film s'échelonne entre fin 2015 et début 2016 : montage final, création du son (bruitages, ambiances et présences des personnages), enregistrement des musiques définitives composées par Laurent Perez del Mar pour le mixage final. Près de 10 ans se seront ainsi écoulés entre l'invitation de Ghibli et la projection du film au Festival de Cannes, au cours desquels une centaine de collaborateurs se seront relayés autour de son auteur, créateur graphique et réalisateur.

¹ La genèse du film est davantage développée dans l'ouvrage publié par Canopé [cf. Bibliographie].

Avant la séance D'une affiche à l'autre



© 2016 Studio Ghibli – Wild Bunch – Why Not Productions – Arte France Cinéma – CN4 Productions – Belvision – Nippon Television Network – Dentsu – Hakuho DYMP – Walt Disney Japan – Mitsubishi – Toho

Très dissemblables, l'affiche française et japonaise emploient des arguments différents pour séduire leurs spectateurs, auxquels elles adressent des promesses distinctes¹. Après visionnage du film, on pourra revenir sur l'analyse de ces deux images et les questionner sur ce qu'elles disent et ne disent pas de l'œuvre.

L'affiche française, dont la maquette a été élaborée par Why Not Productions, représente une famille de robinsons, la mère, le père et l'enfant juché sur les épaules de ce dernier. Leurs chevelures et tenues vestimentaires évoquent des personnages hors du temps. Ils avancent vers la caméra d'un pas paisible. La mer est calme et lumineuse. Le couple se tient par la main. La sérénité de cet instant figé est soulignée par l'équilibre parfait de la composition qui obéit à un rythme ternaire. Aux trois personnages répondent les trois éléments qui les environnent, l'eau, la terre, l'air, mais aussi les trois petits crabes qui les observent. Chaque personnage est lui-même représenté sous trois formes : son corps, son reflet et son ombre. Le titre du film est disposé sur trois lignes. Enfin, la ligne d'horizon se situe au niveau du tiers supérieur de l'image. Un sentiment de complétude et d'éternité se dégage de cette image. Le regard est attiré vers un point de fuite où les nuages, les arbres et l'océan se confondent. L'immensité de l'espace est soulignée par la ligne courbe de la colline à gauche, comme si les personnages, seuls sur la plage, étaient aussi seuls au monde. Leur silhouette commune est comme l'aiguille d'un cadran solaire : elle marque l'instant et l'éternité. Marchent-ils sur cette plage sans fin ou sont-ils arrêtés en un pas suspendu ? On pourra observer que les motifs de cette affiche – une famille sur une plage de sable fin, au bord d'une mer turquoise – renvoient aux poncifs des images publicitaires qui vantent habituellement les séjours de rêve dans les îles tropicales. L'affiche, dans sa visée promotionnelle, joue sans doute à dessein de ces mêmes motifs pour promettre aux spectateurs un dépaysement cinématographique familial. Mais à la place des palmiers, éléments incontournables d'une plage paradisiaque, la ligne forestière tracée à l'arrière-plan souligne au contraire la puissance et l'âpreté de la nature sauvage environnante.

Quant au titre, il garde son mystère. La « tortue rouge » annoncée est absente de la scène ; cependant, sa silhouette « logotypée » est inscrite dans la lettre « o » du titre, qui imite, par ce dispositif et sa typographie, ceux des films du studio Ghibli sortis précédemment en France, tels *Ponyo sur la falaise* (2008) et *La Colline aux coquelicots* (2011). C'est la signature « Ghibli » dont le distributeur attend probablement qu'elle joue comme un label.

L'affiche japonaise a été proposée par Toshio Suzuki. L'image choisie représente en contreplongée un homme nageant vers la surface de l'océan où se dessinent, en ombres chinoises, les silhouettes de deux tortues marines. Ici aussi, une composition en triangle est à l'œuvre, mais asymétrique. L'homme cette fois s'éloigne, dos au spectateur, pour nager vers les tortues – et les rejoindre – mais aussi vers le disque de lumière qui irradie en haut à gauche. On devine qu'il s'agit du soleil ; mais l'auréole lumineuse représente aussi un au-delà, un absolu, vers lequel l'homme semble attiré. L'affiche japonaise apparaît à la fois plus dynamique et mystérieuse que la version française. Elle met en scène l'idée d'une élévation, d'un envol. Plus précisément encore, sa composition se réfère au motif d'une « montée au ciel » qui se charge d'une évidente connotation spirituelle. Le titre joue différemment de son mystère. Quelle est cette « tortue rouge » qu'il annonce ? Il ne peut s'agir d'un des deux animaux marins que le traitement graphique place dans la plus stricte indifférenciation. Alors qui désigne-t-elle, ou plutôt de quoi est-elle le nom, sinon de l'aspiration de l'homme à rejoindre, au propre comme au figuré, ces deux tortues ? Sa posture corporelle, autant que sa trajectoire, accreditent cette hypothèse. Un principe plus fort que celui de l'appartenance à l'espèce semble relier les trois silhouettes entre elles : celui de la vie. Est-ce là que réside le mystère de la « tortue rouge » ?

Le texte japonais comporte deux mentions complémentaires. L'une, « L'histoire d'une île », inscrite en *base line* est assez factuelle : elle a pour objectif d'éviter toute confusion avec un conte traditionnel japonais bien connu où un pêcheur sauve une tortue, fille du roi de l'océan. La seconde – « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? » Paul Gauguin – est une citation du célèbre tableau du peintre français. Elle souligne un peu plus la dimension philosophique et spirituelle du film tout en convoquant une référence culturelle consonante avec son identité non japonaise. Par un effet de miroir très conscient, il y a donc « quelque chose de japonais » dans le titre de l'affiche française et inversement.

1 Sur la carrière du film en salle, nous renvoyons à l'ouvrage publié par Canopé [cf. Bibliographie].

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE : LA TEMPÊTE

00:00:00 – 00:02:40

En pleine mer, une tempête fait rage. Un naufragé s'accroche à un canot mais une vague gigantesque s'abat sur lui.

2 EXPLORATION DE L'ÎLE

00:02:40 – 00:07:00

L'homme se réveille sur une plage. Explorant les alentours, il découvre qu'il a échoué sur une île déserte mais propice à sa survie.

3 PRIS AU PIÈGE

00:07:00 – 00:12:12

Du haut des rochers, l'homme aperçoit un tonneau dans la mer. Son pied glisse. Pris au piège de parois abruptes, il s'échappe par un étroit passage sous-marin. Le tonneau se disloque sitôt récupéré. Dépit, l'homme s'enfonce dans la forêt pour ramasser des cannes de bambous. La nuit, il rêve à un vaste pont en bambou qui traverse l'océan.

4 TENTATIVES DE DÉPART

00:12:12 – 00:17:15

L'homme achève la construction d'un radeau. Il se hisse à son bord mais une force invisible brise l'embarcation. L'homme rejoint l'île à la nage, furieux. Il entreprend la construction d'un nouveau radeau et reprend la mer. Une fois encore, une force sous-marine détruit le radeau.

5 FIÈVRE ET MIRAGE

00:17:15 – 00:20:56

L'homme revient sur l'île, épuisé. Tombé dans un coma fébrile, il entend la musique d'un quatuor à cordes qui joue sur la plage. L'homme court vers lui. Le mirage disparaît pour se former un peu plus loin. L'homme s'effondre sur le sable, crie et pleure de désespoir.

6 FACE-À-FACE

00:20:56 – 00:24:23

Le jour s'est levé sur l'île. L'homme construit un troisième radeau sur lequel il reprend la mer mais la force destructrice à nouveau se manifeste. Cette fois, l'homme la voit : c'est une tortue rouge, gigantesque qui sous l'eau lui fait face avant de disparaître.

7 MEURTRE DE LA TORTUE

00:24:23 – 00:29:44

Du sommet de la colline, l'homme aperçoit la tortue sur la plage. Armé d'un bambou, il la frappe et la retourne sur le dos. Tandis qu'elle agonise, il reprend la construction d'un radeau. Le remords s'installe, mais il est trop tard : l'animal ne bouge plus. L'homme s'agenouille à ses côtés, catastrophé.

8 LA TRANSFORMATION

00:29:44 – 00:32:59

L'homme est réveillé par un craquement : la carapace s'est fendue, laissant apparaître, à la place de la tortue, une jeune femme endormie. L'homme s'empresse à son chevet.

9 RÉVEIL DE LA FEMME

00:32:59 – 00:36:51

Tandis qu'il cherche des branchages pour la protéger de la pluie, la jeune femme disparaît. Elle réapparaît dans la mer. L'homme dépose sa chemise sur le sable à son attention et se retire.

10 BALLETS SOUS-MARIN

00:36:51 – 00:40:17

Du sommet de la colline, il la voit abandonner sa carapace aux flots. Il fait de même avec son dernier radeau. De loin, la femme l'observe. Dans la mer, tandis que la nuit tombe, l'homme glisse sous l'eau où la femme le retrouve dans un ballet sous-marin.

11 SUR LE BANC DE CORAIL

00:40:17 – 00:43:09

Sur le banc de corail, l'homme et la femme partagent un repas de coquillages avant de rejoindre l'île où ils se poursuivent, marchent côte à côte, puis s'embrassent.

12 ENVOL

00:43:09 – 00:44:13

L'homme et la femme volent ensemble dans les airs en se regardant. Ils s'étreignent.

13 ENFANCE

00:44:13 – 00:49:43

Un enfant est né. Il découvre une bouteille vide apportée par la mer. En guise d'explication, ses parents lui dessinent sur le sable le vaste monde. Les années passent. Tombé dans le même trou d'eau que son père, il s'échappe par le goulet sous-marin et découvre son aptitude à respirer sous l'eau.

14 L'ADOLESCENCE

00:49:43 – 00:51:49

L'enfant, devenu adolescent, aide son père à la cueillette, laquelle finit en joyeuse poursuite. Quelques années passent encore. Le fils se lance de rocher en rocher, plonge dans la mer et nage parmi les tortues. La nuit, il s'étend aux côtés de son père et de sa mère.

15 LE TSUNAMI

00:51:49 – 00:58:11

Tandis que la famille ramasse des coquillages, un tsunami s'abat sur l'île et détruit tout. Le fils se relève le premier et retrouve sa mère, blessée. Mais son père a disparu.

16 LA FAMILLE RÉUNIE

00:58:11 – 01:02:13

Le fils, accompagné par trois tortues, finit par retrouver son père très loin au large, accroché à une canne de bambou, épuisé. Le soir, la famille est à nouveau réunie, sur les hauteurs de l'île, pour le repas. L'homme a repris quelques forces.

17 LE DÉPART DU FILS

01:02:13 – 01:09:19

La famille brûle, dans un grand brasier, les cannes de bambous qui jonchent l'île. Au fond de l'étang, le fils retrouve la bouteille vide. La nuit, il rêve d'une grande vague du sommet de laquelle il fixe l'horizon et ses promesses. Le jour venu, il fait ses adieux à ses parents et plonge rejoindre les trois tortues pour nager vers le large.

18 VIEILLESSE ET MORT DES PARENTS

01:09:19 – 01:17:31

Les saisons passent. L'homme et la femme vieillissent. Une nuit, les yeux de l'homme se ferment pour toujours. La femme veille son corps. Puis elle retrouve sa forme de tortue et reprend la mer.



Récit

Une spirale

Le film s'ouvre sur un naufrage dont le seul survivant échoue sur une île déserte. Depuis le roman de Daniel Defoe, le genre littéraire et cinématographique auquel appartient ce type de récit a un nom: la « robinsonnade ». L'histoire imaginée par Michael Dudok de Wit en respecte les codes dans les premières scènes du film. Échoué sur le rivage, l'homme espère y trouver un compagnon d'infortune. Attente rapidement déçue. Puis il explore l'île, en découvre les ressources et les dangers. Enfin, il cherche le moyen de fuir, de s'évader de sa prison de solitude. Ses tentatives successives se soldent par un échec: l'homme est condamné à rester sur l'île.

Là où le récit diverge ostensiblement de son modèle, c'est par la forme donnée à l'obstacle qui interdit toute fuite au naufragé: la tortue rouge qui donne son titre au film, et qui en est le mystère. L'animal n'apparaît qu'à la troisième tentative d'évasion. Les deux premières fois, c'est une force invisible qui détruit le

radeau et oblige l'homme à regagner l'île à la nage. À la troisième occurrence seulement, la force s'incarne sous la forme d'une tortue de mer à la couleur et aux dimensions extraordinaires.

L'animal imaginé par Michael Dudok de Wit est de portée mythologique. D'abord parce que la tortue de mer vient du fond des âges: dotée d'une longévité supérieure à l'homme, elle est comme une présence séculaire (sa lenteur, son aspect archaïque, sa puissance soulignent cette métaphore). Mais surtout parce que l'animal se métamorphose en femme. Ici, le récit s'apparente aux légendes et aux mythes. Les créatures prenant tour à tour forme animale ou forme humaine y sont nombreuses. On pensera notamment à la mythologie gréco-romaine (*L'Odyssee* d'Homère et les *Métamorphoses* d'Ovide).

Avec cette métamorphose, le récit prend une autre dimension sans que le film ne glisse dans le fantastique. La transformation de la tortue en femme, seul élément de cette nature dans le récit, est traitée de façon elliptique, presque hors-champ: le spectateur peut supposer qu'elle n'a lieu que dans l'imagination du personnage sujet au délire. Les circonstances en sont particulières. Il s'agit à proprement parler d'une mue: l'animal agonise,

● Quatre films en miroir

Parmi la multitude de films existante sur le thème de la robinsonnade, nous proposons d'en retenir quatre dont le récit pourra faire l'objet d'une analyse comparée avec celui de *La Tortue rouge*: il s'agit de *L'Île nue* (1960) de Kaneto Shindô, *Le Lagon bleu* (1980) de Randal Kleiser, *Robinson et compagnie* (1991) de Jacques Colombat et enfin *Seul au monde* (2000) de Robert Zemeckis. Pour chacun, il s'agira de relever les points communs et les divergences avec le film de Michael Dudok de Wit et d'en tirer une analyse mettant en évidence les partis pris du réalisateur. Voici quelques exemples. Comme dans *L'Île nue*, *La Tortue rouge* met en scène un couple vivant sur une île déserte. Dans les deux cas, le film est sans dialogue, la relation des deux protagonistes reposant sur une communication non verbale, une entente « par-delà les mots ». Mais d'un côté, la nature prodigue pourvoit aux besoins de ses occupants, de l'autre, la survie se gagne par un âpre labeur quotidien. *Le Lagon bleu*, adapté du roman de l'écrivain britannique Henry De Vere Stacpoole, et que l'on pourrait éga-

lement situer dans la filiation de celui de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (1788), relate le destin de deux enfants naufragés sur une île du Pacifique qui découvrent en grandissant l'amour et la sexualité. La référence à l'Éden, la naissance d'un enfant, la nudité sont autant de thèmes communs à *La Tortue rouge*. Le film de Jacques Colombat, quant à lui, se présente comme un miroir inversé de celui de Michael Dudok de Wit. Dans sa lecture très personnelle du roman de Defoe, cynique et anticoloniale, Colombat met en scène un robinson misanthrope, entré dans la marine pour fuir le commerce des hommes. Son séjour dans l'île qui le met à l'épreuve de lui-même, mais aussi de visiteurs importuns, le conforte dans son aversion pour le genre humain. L'épreuve de la solitude, le besoin absolu de parler le conduisent aux portes de la folie, avant que ne survienne Vendredi, compagnon inespéré qui procure au vieil homme, revenu de tout, une raison de reprendre la mer. Enfin, *Seul au monde* s'intéresse à son personnage avant le naufrage et fait de sa survie, de son évasion et de l'impossible retour à sa vie antérieure l'enjeu dramaturgique du film.

sa carapace se fend et une femme prend sa place. C'est à la fois une mort et une renaissance sous une forme différente. La carapace fait office de cocon que la créature, une fois atteint le stade terminal de son évolution, abandonne. Ainsi, la métamorphose de la tortue en femme peut-elle se comprendre comme un accomplissement. Un accomplissement dans l'amour. L'homme, sans le savoir, en est la cause. Son propre accomplissement à lui passe par l'abandon : l'abandon de son radeau à l'océan, c'est à dire l'abandon de tout projet de retour, ou encore l'abandon à l'amour qui s'offre à lui. Ici s'opère la seconde rupture du récit avec la tradition qui l'inspire : Ulysse renonce à rentrer à Ithaque.

Dans sa troisième partie, le récit élucide son mystère et dévoile sa métaphysique. Il expose le cycle naturel de la vie et la profonde harmonie qui découle de son acceptation par l'homme. Ce cycle est, pour le naufragé, celui de la paternité. Il commence avec la naissance d'un enfant. Grandissant au rythme des jours et des saisons, le garçon découvre sa double nature, humaine et animale : il ne fait qu'un avec la nature qui l'entourne. Le temps circulaire semble à la fois suspendu dans l'éternité d'une idylle et vite passé. L'enfant est bientôt adulte. Son désir de départ est immense. L'horizon est son absolu. Il part, à la nage, devenir un autre, sur un autre rivage, comme son père avant lui. Le départ du fils achève le sens du récit. Une première boucle est bouclée.

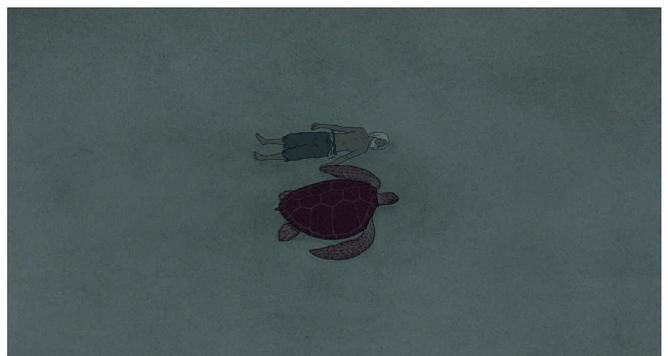
La seconde est en quelque sorte un épilogue. Le cycle d'une vie s'achève naturellement par la vieillesse et la mort. Mais un mystère persiste au-delà. C'est pourquoi, sans doute, la tortue reprend-elle la mer, après que l'homme s'est éteint. Peut-être existe-t-il une vie après la mort, au seuil d'une nouvelle métamorphose. La mer n'est-elle pas la matrice de toutes les renaissances ?

Le récit s'organise ainsi en un triptyque qui correspond aux étapes du cheminement intérieur du personnage ; ce sont aussi les trois périodes de la vie d'un homme qui, d'abord seul, accède à l'amour puis à la paternité. Une métrique est à l'œuvre dans le récit : le personnage est d'abord seul (1) ; puis il forme un couple (2) ; puis une famille (3). Le même mouvement opère ensuite en sens inverse : le fils quitte l'île et le couple se reforme (2) ; puis la tortue reprend la mer, laissant l'homme seul (1). Ce mouvement 1-2-3 puis 3-2-1 constitue un aller-retour, un balancement semblable à celui de la mer, de la vague et du ressac.

En définitive, le mouvement de la marée conduit le récit tout entier. Le film s'ouvre sur des images de haute mer : les vagues gigantesques de la tempête emportant le naufragé vers l'île. Il se ferme sur un plan de la plage et de l'océan lointain, comme à marée basse, vers lequel la tortue s'éloigne en rampant. Déferlement puis retrait de la vague qui apporte et reprend. L'homme reste seul sur l'île. La femme redevenue tortue emporte avec elle son mystère.

À ce point du récit, il est permis de douter. La tortue rouge a-t-elle réellement existé ou est-elle un rêve avec lequel a vécu le naufragé ? La mer qui se retire, c'est aussi la vague qui efface les traces sur le sable. Après la mort de l'homme, il ne reste plus aucune preuve tangible de ce qui s'est effectivement passé. Le récit prend alors une dernière signification. La tempête sur laquelle il s'ouvre met en scène l'homme affrontant les éléments naturels et son destin. La confrontation se poursuit avec ses trois tentatives pour fuir l'île qui le mettent aux prises avec une force invisible et insurmontable. La rage, la colère marquent son impuissance. Son acte de violence irrépressible contre la tortue en est l'aboutissement tragique. Dans la nuit, le remords le rattrape. Son crime lui pèse. La tortue en qui il avait vu un monstre et un ennemi lui apparaît à présent comme son semblable ; un être vivant digne de respect. Son changement d'aspect procède d'un changement du regard de l'homme sur elle : sa métamorphose est une révélation. Alors l'amour peut advenir entre le naufragé et la femme-tortue. L'homme entre en harmonie avec la nature par laquelle il prend conscience de l'essence de la vie. Dès lors, son existence est pleine. L'île n'est plus une prison. L'homme n'y est plus seul. La mort n'est plus la fin ; c'est un achèvement. Le naufragé peut accepter son destin et mourir sur son île.

De cercle en cercle, le récit s'élargit ainsi, comme une spirale ; sa fin est laissée ouverte.



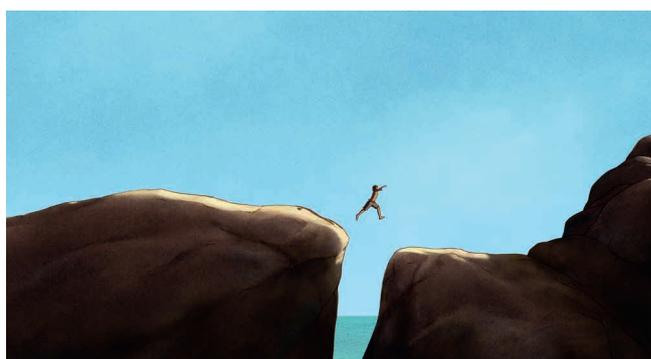
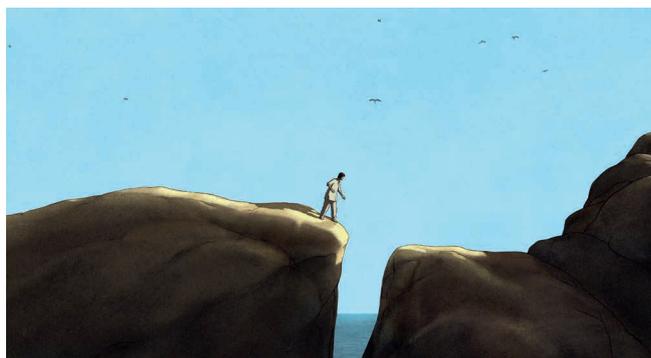


Mise en scène

La mise en scène de Michael Dudok de Wit tend à l'épure : un projet esthétique qui suppose une parfaite cohérence de la forme et du fond. C'est à l'aune de cette exigence que l'œuvre s'offre comme un miroir à la surface duquel se reflètent les émotions profondes qui jalonnent la vie d'un homme et que le spectateur y projette. L'œuvre en tire sa puissance d'évocation¹.

Variations et répétitions

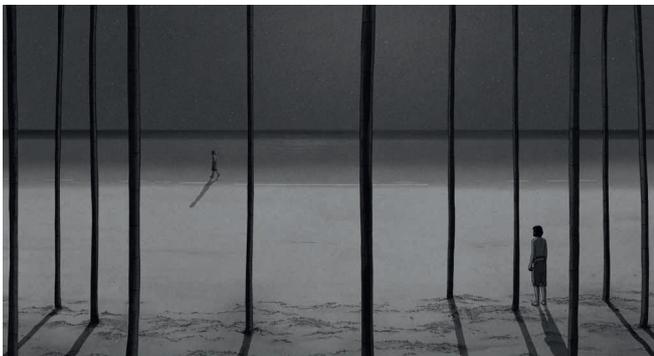
Dans ses courts métrages, Michael Dudok de Wit a fixé sa « manière ». Son écriture cinématographique, profondément musicale, procède par variations autour d'un thème : une poursuite entre un moine et un poisson dans les jardins d'un monastère (*Le Moine et le Poisson*), l'attente par une fille, au fil des saisons de la vie, du retour de son père disparu (*Père et Fille*)... Le même principe est à l'œuvre dans *La Tortue rouge*, adapté à la dramaturgie d'un long métrage. La mise en scène y procède par combinaison de différents motifs, répétitions et modifications sensibles, qui en déplacent à chaque fois la tonalité. Crabs sur la plage, passage des oiseaux dans le ciel, sillons dans les herbes hautes, traversée d'un tunnel sous la mer... L'ensemble est composé de deux mouvements très différents l'un de l'autre dans leur thème comme dans leur temporalité. Le premier, c'est le face-à-face de l'homme et de la tortue ; le second, la vie qui s'écoule sur l'île, depuis la naissance de l'enfant jusqu'à la mort du père. En découvrant *La Tortue rouge* après avoir vu *Le Moine et le Poisson* et *Père et Fille*, on peut être frappé par les similitudes qui relient chacun des deux mouvements du film à un court métrage. Comme dans *Le Moine et le Poisson*, la première partie du film confronte deux personnages – l'un humain, l'autre animal – aux aspirations antagonistes : « attraper le poisson / échapper au filet » dans un cas ; « s'évader de l'île / empêcher tout départ » dans l'autre. Le développement de chaque situation passe par



la répétition des tentatives successives, obstinées, du protagoniste humain pour avoir raison de l'adversité. Tentatives vouées à l'échec mais qui ne sont pas vaines pour autant : dans les deux cas, en effet, l'opposition irréductible des personnages se trouve finalement transcendée dans une union extatique, figurée par un envol. Une dimension nouvelle s'ouvre alors à l'homme, la verticalité, qui est celle du temps suspendu. Il est frappant de constater que dans les deux cas, l'homme y accède au seuil de l'expérience de la claustration : dans un monastère ou dans une île. La seconde partie du film au contraire est celle du temps accéléré. Son dispositif narratif s'apparente à celui de *Père et Fille* qui voit grandir « à vue d'œil » le personnage de l'enfant au gré d'une succession de vignettes figurant des moments anodins mais signifiants des différents âges de la vie. Autant la première partie du

¹ Les différentes étapes de la création du film (scénario, storyboard, recherches graphiques, décors, animation, effets spéciaux, composition musicale...) sont analysées dans l'ouvrage publié par Canopé [cf. Bibliographie].

film était placée sous le signe de la rupture, autant la seconde relève de la fluidité : le temps s'écoule, la vie glisse vers la mort dans un mouvement auquel rien ne s'oppose et que la scène du tsunami vient, en quelque sorte, emphatiser – la fluidité étant précisément la qualité des éléments par lesquels se manifeste la puissance de la nature, l'eau et le vent. Les deux temporalités qui s'opposent dans le film relèvent l'une et l'autre de la subjectivité du personnage. La solitude les exhausse car, sur l'île déserte, il n'y a plus de temps social. Alors, l'instant de la rencontre amoureuse s'expande, tandis que les enfants grandissent plus vite qu'on ne les voit.



● Une écriture musicale

La musicalité de l'écriture cinématographique de Michael Dudok de Wit relève d'une sensation de l'existence. Son cinéma s'attache à montrer la profonde harmonie du vivant dans lequel l'homme a sa place. Harmonie et musicalité se révèlent dans la contemplation sereine du monde. On pourra relever dans le film les plans dont la composition graphique rappelle l'écriture musicale : les nuées d'oiseaux comme des notes de musique suspendues dans le ciel, la scène nocturne où l'homme suit son fils de loin entre les tiges de bambous qui forment comme une partition rythmique, le déferlement des vagues sur la plage, les sillons dessinés dans l'herbe haute telle une écriture chorégraphique du mouvement, un pas de danse esquissé sur la plage par l'homme et la femme devenus vieux... De même, dans la bande sonore, bruits de la nature et musique se lient intimement l'un à l'autre. Ils ont à dessein été mixés ensemble. Le choix de percussions et de flûtes natives renforce ce continuum : une écoute attentive du film – sans l'image – permettra de repérer les procédés à l'œuvre pour créer le sentiment que la musique procède de la nature (la scène du tsunami par exemple) ou bien au contraire de l'intériorité des personnages (la scène de l'extase amoureuse).

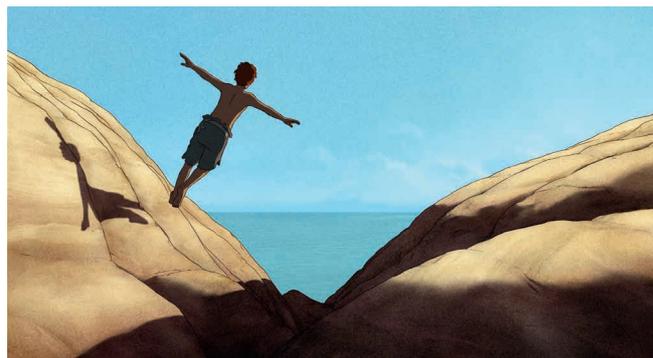
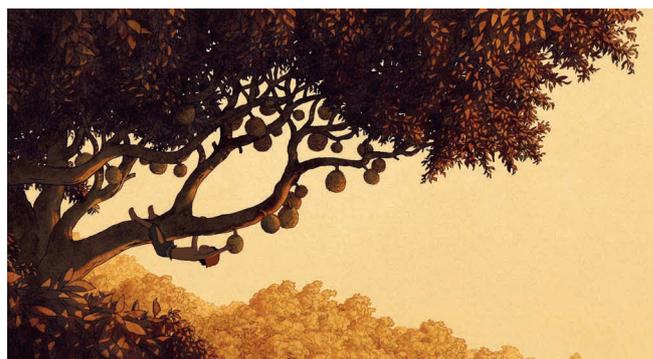
Plan, enchaînement, séquence

L'esthétique de Michael Dudok de Wit confère au plan, « unité plastique » par excellence, une importance première. Économe en mouvements de caméra, la mise en scène privilégie les plans fixes qui soulignent la pictorialité de l'image. Leur durée est particulièrement longue pour un long métrage d'animation : le film compte en effet 651 plans pour 80 minutes, soit une durée moyenne de 7 secondes et demie par plan.

Les plans généraux et plans d'ensemble sont de loin les plus fréquents : l'homme est ainsi montré dans sa solitude, au milieu du cadre naturel qui l'environne, tandis que la caméra vise souvent en plongée. La combinaison de ces deux choix, le cadre et l'angle de vue, donne le sentiment d'une présence surplombante qui observe l'homme à distance. Est-ce la nature qui guette l'intrus ? Ou l'imagination de l'homme qui, étranger à ce milieu

naturel, se sent épié ? Quelle que soit l'interprétation choisie, on observera la récurrence, en retour, des plans en contreplongée, comme des regards lancés vers le ciel, les nuages, les oiseaux, en forme d'attente, de question, et d'où viendra d'ailleurs l'alerte du tsunami.

Un soin méticuleux est donné à la composition de l'image et au cadre. C'est en effet dans le détail que se mesure l'écart sémantique sur lequel joue la répétition. Leur enchaînement également est d'une précision géométrique. L'ensemble des 5 plans qui relate la prime adolescence du fils est remarquable à ce titre. Le raccord des plans s'articule autour de la trajectoire des objets et des corps en mouvement : la caméra suit le vol d'oiseaux dans le ciel jusqu'aux branches de l'arbre où l'enfant décroche un fruit qui est rattrapé (plan suivant) par le père. La chute malencontreuse d'un deuxième fruit déclenche les protestations du père à l'égard du fils (plan suivant). Ces trois plans fonctionnent comme les cases superposées d'une bande dessinée. Une ellipse et dans le plan suivant le garçon et son père marchent côte à côte dans les grandes herbes qui gardent derrière eux la trace de leur trajectoire. La scène de l'arbre est rejouée par le fils qui jette un fruit devant les pieds de son père. Le tracé reprend en zigzaguant au gré de leur poursuite (plan suivant). De la prime adolescence à la jeunesse, il y a presque un raccord dans le mouvement. Si on relie ces 5 plans avec les suivants, une trajectoire se dessine qui métaphorise l'évolution des rapports père/fils au fil des années. C'est d'abord une trajectoire commune, comme celle des oiseaux dans le ciel : le fils accompagnant le père ; puis l'enfant perturbe et modifie cette trajectoire commune. Il



part devant, son père le poursuit mais ne parvient pas à le rattraper. Finalement, devenu jeune homme, il continue sa course tout seul, sautant hardiment au-dessus du gouffre que son père, autrefois, ne franchissait qu'avec circonspection, avant de sauter dans l'eau du haut de la falaise. Ce qui se lit dans cet enchaînement, c'est un élan vital, irrépressible. Non seulement le jeune homme a franchi les limites qui bordaient le monde de son enfance – les rochers ne sont plus pour lui un obstacle dangereux – mais il dépasse son père : il est appelé à aller plus loin que lui, comme l'émphatise le dernier plan qui voit le jeune homme nager en pleine mer, parmi une nuée de tortues. Ici, le procédé de répétition joue à plein.

La séquence se clôt de nuit, par un fondu enchaîné – dont le montage fait régulièrement usage, comme du fondu au noir – qui introduit une idée d'achèvement naturel, par le temps qui passe, de la situation exposée. Autrement dit, l'ellipse temporelle se cale sur le rythme naturel du passage du jour à la nuit.

Unité de lieu

Comme dans ses courts métrages, Michael Dudok de Wit prend le parti de circonscrire son récit dans un lieu unique : ici l'île déserte. Ce choix est déterminant pour la mise en scène. On notera ainsi que la première séquence après le générique – la séquence d'exposition – est consacrée à l'exploration de l'île. Celle-ci est constituée de différents topoï précisément définis, la plage, la forêt de bambous, la clairière et son étang d'eau douce, la colline, les rochers, la barrière de corail et le lagon, autour desquels s'articule la dramaturgie. L'unité de lieu s'accorde bien avec la répétition. Ainsi, les personnages ne cessent de revenir sur les mêmes lieux, ce que la mise en scène souligne en utilisant les mêmes cadres – ou presque –, d'une occurrence à l'autre. Dans la première partie, les allées et venues de l'homme, de la plage à la forêt de bambous et jusqu'à la colline, le renvoient sans cesse à sa situation d'enfermement. Ses yeux sont rivés sur l'horizon, vers lequel il imagine son salut. Ses rêves et hallucinations prennent forme entre le sable et la mer. Il faut attendre sa rencontre avec la femme-tortue, et plus précisément la disparition momentanée de celle-ci, pour que l'homme explore à nouveau l'île, à sa recherche. On remarquera que, sans systématisme absolu, les regards et déplacements de l'homme sont généralement orientés vers l'ouest lorsqu'il rêve de fuite, et vers l'est une fois que la femme l'a rejoint.



De milieu étranger, la nature devient progressivement cadre familier pour l'homme et sa famille. Le fils joue un rôle essentiel dans cet apprivoisement de l'espace – qui n'est pas, contrairement au Robinson de Daniel Defoe, une « domestication » par le travail : il en devient l'arpenteur et presque le géomètre. Ainsi, la scène qui le voit, jeune homme, s'élançant de rocher en rocher avant de sauter dans la mer d'une hauteur vertigineuse, met-elle en scène une forme d'appréhension cinesthésique par le personnage du monde qui est le sien. La scène, qui se clôt sur l'image en contreplongée du jeune homme rejoignant deux tortues pour nager avec elles, montre ainsi métaphoriquement que le personnage « fait corps » avec la nature. Elle montre aussi que l'île,



apprivoisée, est devenue trop petite pour lui. À son tour, ses yeux sont rivés sur l'horizon.

La dimension verticale s'organise entre les deux infinis qui entourent le lieu unique de l'île : le ciel et l'océan sont mis en correspondance par les scènes d'envol – d'extase – qui se jouent aussi bien dans l'air que sous l'eau. Ces deux infinis se rejoignent à l'horizon, s'unissent dans une vision cosmique où le « vol » des tortues est comme celui des oiseaux, et leur multitude à l'image d'une constellation d'étoiles.

Une histoire sans paroles

L'autre parti pris radical du film est l'absence de paroles. Ici aussi, *La Tortue rouge* se situe dans la droite ligne des courts métrages précédents de Michael Dudok de Wit. Ce choix a plusieurs conséquences déterminantes sur l'esthétique du film. La première est l'expression des personnages et de leur intériorité. Pour pallier l'absence de dialogues, le film investit le langage du corps. Les différents états psychologiques de l'homme, la détermination, la colère, l'abattement, la honte, le remords, passent par sa corporalité en mouvement, c'est à dire par l'animation. Il n'est pas fortuit que Michael Dudok de Wit ait filmé James Thierrée dans le rôle du naufragé pour réaliser des plans de référence à l'usage des animateurs. L'acting du personnage s'inspire visiblement du jeu d'un comédien dont l'univers théâtral, sans paroles, borde le cirque et la danse contemporaine : il est à la fois réaliste et stylisé, et en définitive très « physique ». Ainsi, on peut dire que c'est un véritable « corps à corps » auquel l'homme, dans ses tentatives de fuite, se livre avec la nature et dont il ressort physiquement épuisé. L'apostille comique offerte par les crabes sur la plage relève d'un autre registre sans paroles, celui du burlesque, ou plus exactement du cartoon, son avatar animé. Pour ces crustacés comme pour les premiers pas du nourrisson, le réalisateur se départit délibérément du réalisme pour apporter un contrepoint joyeux à sa dramaturgie. Il retrouve un style d'animation « sautillante » proche de celui du *Moine et le Poisson* ou de *Tom Sweep*.



La deuxième conséquence de l'absence de paroles est le recours à la métaphore pour traduire les pensées, conscientes ou non, des personnages : le rêve trouve ici toute sa place, en ce qu'il permet d'exprimer les aspirations profondes de ces

derniers. Père et fils rêvent, à l'exclusion notoire de la femme qui reste un mystère et à l'intériorité de laquelle on n'accède jamais. Ils rêvent, ou vivent leur rêve, ou rêvent leur vie : la frontière entre les deux domaines est incertaine. Le film joue d'un effet miroir entre les deux personnages. Par exemple, l'homme endormi sur le sable se voit voler au-dessus d'un pont de bambous qui traverse l'océan [séq. 2] Ce rêve, le fils semble le réaliser en nageant sous l'eau comme en apesanteur [séq. 13]. À moins qu'il ne s'agisse de la même aspiration à l'absolu, à la liberté.

On peut se demander si la dimension onirique du film (qui compte pas moins de dix scènes de réveil) ne procède pas, pour une large part, de l'absence de paroles, comme si les rêves – ou les fantasmes – usaient de contagion vis-à-vis du réel d'autant plus librement que le langage articulé ne peut les forclore. Ici, le



film de Michael Dudok de Wit peut être rapproché de *L'Enfant invisible* (1984), dessin animé de long métrage d'André Lindon, dont la solitude est également le thème. Le film raconte les journées d'un garçon en vacances au bord de la mer qui s'invente la compagnie d'une petite fille malicieuse, transparente, surgie de la mer, dont il tombe éperdument amoureux et qui l'entraîne à devenir invisible lui aussi... Le parti pris est le même : c'est la possibilité qu'offre le cinéma d'animation de projeter une image à la fois objective et subjective avec aisance, qui donne à la réalité, vue à travers le regard d'un garçon en quête d'absolu, les contours incertains et mouvants d'un rêve éveillé.

● L'adieu au langage

La solitude assigne-t-elle le naufragé au mutisme ? Ou bien, plus vraisemblablement, celui-ci a-t-il délibérément renoncé au langage articulé ? Il est frappant en effet que même en compagnie de la femme, puis une fois père d'un enfant, l'homme ne s'exprime plus par des mots. Contrairement à Robinson qui s'attache à écrire son journal et à enseigner l'anglais à Vendredi, le protagoniste de *La Tortue rouge* communique uniquement par des gestes, des sons et des dessins. Ce faisant, à l'opposé de Robinson chez qui la langue est un moyen de domination, le naufragé de *La Tortue rouge* épouse spontanément le langage de l'autre : langage universel des gestes, des sensations, des émotions, des rêves, dont la quintessence est donnée par le ballet subaquatique qui scelle la rencontre de l'homme et de la femme. Cette compréhension profonde, par-delà les mots, n'est pas seulement le fait de l'amour dans son idéalité, son absolu : elle met en jeu ce que l'on pourrait appeler « l'état de nature » en l'homme. Comme si le renoncement au langage était finalement la condition pour que l'homme se retrouve lui-même, dans son essence, c'est-à-dire en tant que partie prenante de la nature. Comme si, sur une île déserte, débarrassé de son identité sociale, se retrouvant face à lui-même, il pouvait espérer répondre à la question : « Qui-suis-je vraiment ? » L'absence de langage a également comme conséquence que les personnages n'ont pas de nom : ils sont « l'homme », « la femme », « le fils », des figures universelles.

La nature comme personnage

La nature peut être considérée comme un personnage à part entière de ce film qui la représente dans sa puissance, sa beauté, loin de la vision romantique ou sentimentale qui affecte souvent le dessin animé de long métrage à ce sujet. Tout en s'en distinguant nettement dans sa forme, ce régime de représentation, dans sa visée, peut être comparé à celui des films du studio Ghibli. Les décors n'exaltent pas seulement la beauté de la nature : ils lui donnent une véritable présence à l'écran. Ce qui anime celle-ci, ce sont à la fois les animaux, dont la présence est discrète mais permanente (oiseaux, crabes, tortues, phoques, insectes, poissons, coquillages...), la lumière changeante et le vent, avec les nuages et la pluie qu'il amène, jusqu'au paroxysme du tsunami. La scène d'exploration de l'île est particulièrement signifiante à ce titre. C'est un crabe qui, se faufilant dans la jambe de son pantalon, sort le naufragé de sa torpeur ; puis c'est la forme trompeuse d'un amas d'algues et le cri d'un phoque qui attirent celui-ci au bout de la plage, jusqu'aux rochers. C'est ensuite la fuite d'un oiseau entre les tiges de bambou, puis le bruit menaçant de la pluie qui approche, au point qu'il saisit un bâton pour se défendre d'un assaillant invisible. Parvenu au sommet de la colline, l'homme lance finalement un cri d'appel qui se perd, sans réponse, dans l'immensité. La scène révèle à la fois une absence – celle de toute vie humaine – mais aussi une présence – celle de la nature –, par les interactions successives de l'homme avec la faune et les éléments naturels qui l'entourent. Tout s'ordonne selon une rigoureuse logique dramaturgique. Le point de vue anthropocentrique qui prévaut au départ s'éloigne progressivement au profit d'une vision universelle. De la silhouette anthropomorphe aperçue sur le sable et le cri du phoque aux accents humains, on passe à la puissance invisible du vent et des nuages de pluie, et finalement à l'immensité de l'océan. Le son joue un rôle essentiel dans cette dramaturgie de la nature : le roulement des vagues sur le sable, le cri des oiseaux de mer, le souffle du vent, le silence étrange sous le couvert des bambous, le fracas soudain de la pluie. Et pour finir l'appel de l'homme.

La nature, c'est aussi un rythme, une répétition, un cycle auquel toute forme de vie est soumise, et l'homme aussi. Ce cycle des jours, des saisons qui passent, de la vie et de la mort, est la véritable scansion poétique d'un film qui ne cesse d'en rejouer le mystère. La représentation en est tantôt prosaïque, tantôt métaphorique. À cet endroit, la plage constitue une sorte

de petit théâtre miniature où les crabes, personnages tragi-comiques, tiennent le premier rôle. Ils sont nécrophages, ce qui leur confère un rôle important dans l'équilibre naturel. Le cycle de la nature, c'est le crabe qui mange le poisson, avant d'être avalé par l'enfant, aussitôt régurgité et finalement emporté par un oiseau de mer. Sur la plage naissent aussi les bébés-tortues et meurt l'homme au terme de sa vie.

Il y a enfin une sorte d'arithmétique du vivant : les oiseaux, comme les crabes et les tortues vont à plusieurs, souvent par trois. Ce pluriel renvoie l'homme à sa solitude.

« Le film postule une harmonie de l'homme et de la nature.

La simplicité d'une plage, d'une forêt, d'un lagon que l'on peut traverser en marchant dans l'eau, et ensuite l'océan profond, voilà ce qui m'attire depuis l'enfance, l'idée d'être seul au milieu de ces éléments. »

Michael Dudok de Wit





Graphisme

Réalisme et simplicité

La réussite de *La Tortue rouge* tient beaucoup à sa beauté plastique. Le style graphique du film est imprimé par Michael Dudok de Wit lui-même qui intervient directement à la création des décors comme des personnages.

La personnalité graphique de Michael Dudok de Wit, telle qu'elle se dégage dans ses courts métrages, tend à la simplicité et à l'épure (*Tom Sweep*, *Le Moine et le Poisson*), jusqu'à l'abstraction (*L'Arôme du thé*). S'y exprime la véritable passion que l'auteur nourrit pour le dessin au pinceau, sa légèreté, sa spontanéité, et la calligraphie d'Extrême-Orient en particulier. Dans la calligraphie, le travail du trait induit une variation dans l'épaisseur qui est partie prenante du mouvement du dessin. Trois artistes bouddhistes figurent parmi les références que Michael Dudok de Wit cite à cet égard : Ekaku Hakuin, Nakahara Nantenbô et Gibon Sengai.

La lumière est également une caractéristique essentielle de son approche plastique, qu'elle soit révélée par le jeu des ombres à l'encre de chine, si prégnant dans *Le Moine et le Poisson*, ou par les modulations plus diffuses données par le fusain dans *Père et Fille*.

Dans *La Tortue rouge*, Michael Dudok de Wit fait le choix d'un réalisme plus poussé, sans se départir d'une exigence de simplicité. Le souci de réalisme porte à la fois sur les décors, le design des personnages et l'animation proprement dite. Ici, son style se rapproche de la « ligne claire ». Cette expression renvoie à un langage graphique issu de l'école belge de bande dessinée



réunie autour d'Hergé. Il s'agit d'un dessin caractérisé par un trait d'encre noire d'épaisseur constante. Chaque élément du dessin, formant ainsi une cellule isolée par son contour, reçoit une couleur en aplat. Hergé lui-même, Edgar P. Jacobs, ainsi que Winsor McCay (*Little Nemo*), que l'on considère souvent comme l'un des devanciers de la ligne claire, figurent parmi les influences revendiquées par Michael Dudok de Wit, grand amateur de bande dessinée. À *Tintin*, les personnages du film empruntent notamment leurs yeux dessinés d'un point noir. Autre emprunt plus anecdotique, mais qui indique tout de même une intimité avec l'œuvre d'Hergé, le réalisateur est allé chercher dans l'album *Le Trésor de Rackham le Rouge* le design de la bouteille vide échouée sur la plage. En revanche, contrairement à Hergé chez qui les ombres des personnages ne sont pas représentées par souci de lisibilité du dessin, elles gardent chez Michael Dudok de Wit toute leur importance, non seulement pour souligner l'inscription du personnage dans l'espace et le temps, rehausser la matérialité du sol mais aussi pour créer une ambiance unique liée à un moment précis de la journée.

Pour les décors, les paysages du peintre et illustrateur Hasui Kawase ont été une source d'inspiration directe. Son dessin possède à la fois beaucoup de détails, beaucoup de rythme et reste cependant très simple. C'est cet équilibre que recherche Michael Dudok de Wit. Le réalisateur a conscience que les décors doivent comporter plus de détails pour un long métrage que pour un court : on doit davantage « entrer » dans le paysage. Pour autant, le détail ne doit pas nuire à la pureté des décors.

Ceux-ci sont réalisés au fusain, selon la technique explorée dans *Père et Fille* et quelques publicités. Elle consiste à passer directement le fusain à la main sur le papier, puis à l'estomper à la gomme, avant de repasser l'image au crayon à papier. Michael Dudok de Wit est attaché à ce geste de la main dont le décor conserve la vibration dans les épaisseurs différentes de la matière. La lumière ainsi modulée, et les ombres qui la révèlent, jouent un rôle essentiel dans la composition de l'image et les sensations qui se dégagent du paysage, au fil du temps. La couleur est introduite ensuite, grâce à Photoshop.

Dans un long métrage de dessin animé, il arrive souvent que le design des personnages et la facture des décors subissent certaines altérations tout au long du film, du fait des nombreux intervenants de la chaîne de fabrication. Dans *La Tortue rouge* au contraire se manifeste une impressionnante cohérence graphique, fruit du travail d'une équipe resserrée autour de son auteur et d'une exigence de chaque instant.

1



2



3



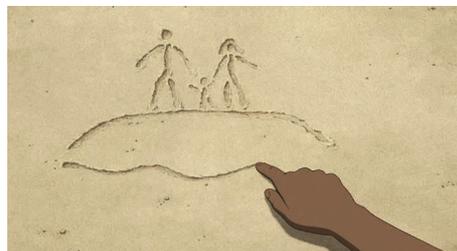
4



5



6



7



8



Séquence Seconde nature¹

La séquence [00:44:13 – 00:49:43] ouvre la seconde moitié du film, après la rencontre de l'homme et de la femme et l'extase amoureuse qui s'ensuit. Elle introduit, à la faveur d'une ellipse, le troisième personnage du film : le fils.

Sur le sable où la vague se retire, un crabe sort de son trou, décrit une spirale jusqu'à tomber nez à nez avec un petit enfant qui entre à quatre pattes dans le cadre [1]. Le crabe bat en retraite, l'enfant l'avale d'un coup puis le régurgite avant de sortir du cadre ; tandis qu'un oiseau de mer emporte le crabe dans son bec. La famille se promène sur la plage, le fils grimé sur les épaules de son père [2]. L'enfant a grandi et court vers ses parents qui tannent la peau d'un animal. Quelque chose l'attire au bout de la plage. C'est une bouteille vide que la mer apporte [3]. Il la rapporte à ses parents [4], court à l'écart l'examiner tranquillement, suit son père qui s'agenouille au bord de la mer et trace un dessin sur le sable [5]. La caméra s'approche. L'homme dessine d'abord l'île et les trois membres de la famille [6], puis, un peu plus loin, une terre plus vaste habitée par des humains plus nombreux et des animaux [7]. La femme se joint à eux et dessine à son tour une tortue dans l'espace situé entre les deux terres [8]. La mer, en fondu enchaîné, vient effacer le dessin à l'écran [9].

Cet ensemble de plans illustre l'économie de moyens dont use la mise en scène. En deux minutes, construites comme un court métrage, nous est racontée la petite enfance du fils. Sa naissance surprise est métaphorisée par le crabe sortant de son trou et aussitôt inscrite dans le cycle naturel de la vie et de la mort (le crabe mangé par l'oiseau). D'emblée, l'enfant nu est à sa place sur terre. Le thème musical inédit qui accompagne ses premiers pas prend de l'ampleur. Les plans suivants forment un deuxième cercle qui élargit l'horizon de l'enfant, lequel est devenu assez grand pour courir sur ses deux jambes et porter une culotte courte. Avec la bouteille vide découverte au bout de la plage, le réalisateur joue d'un archétype du film d'aventure pour en retourner le sens : la bouteille n'est pas jetée à la mer par les naufragés mais au contraire elle vient à eux. Elle ne contient pas de message écrit, elle est vide : ce vide cependant est rendu sonore par le bouchon de liège. D'une certaine manière, la bouteille est en elle-même un message : un message ouvert, qui se charge du sens que l'on y investit. Il s'adresse à l'enfant curieux. La caméra de Michael Dudok de Wit se positionne ainsi à sa hauteur. Rapidement, le cadre est traversé par les jambes du père qui prend les devants et vient apporter la réponse attendue par l'enfant ; c'est le signe d'une compréhension profonde au-delà des mots. Le dessin tracé par le père situe l'enfant entre ses parents et confirme le dessein harmonieux de la vie sur l'île. L'autre dessin a valeur de représentation générique et universelle de la Création. C'est le sens des deux animaux choisis (un cheval et un éléphant) dans cette frise qui peut rappeler l'art rupestre de la préhistoire. Le dessin de la tortue que vient ajouter la femme se

¹ Les étapes de création de cette séquence sont présentées dans l'ouvrage publié par Canopé [cf. Bibliographie].

9



13



10



14



11



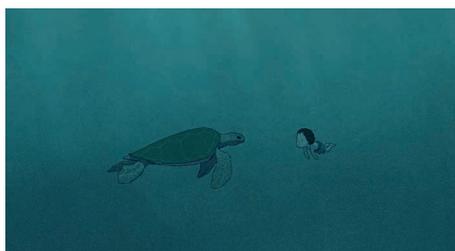
15



12



16



distingue de trois façons : d'abord, contrairement aux autres animaux, la tortue est vue d'en haut, non de profil ; ensuite elle est représentée entre mer et ciel, comme flottant sur un autre plan ; enfin, la femme hésite pour établir son contour. D'ailleurs, son dessin ne répond pas à la première question implicite – d'où vient la bouteille – mais à la seconde – à quelle place se trouve l'enfant dans l'univers. Il donne à celui-ci la clé de sa double nature : homme et tortue. Ce simple tracé, on le voit, se prête à de nombreuses interprétations. On peut penser qu'il scelle définitivement le « renoncement au langage » des protagonistes. La scène affirme le dessin comme langage (les signes sont quasiment des pictogrammes), tout en offrant une mise en abyme du dessin animé lui-même.

L'enfant fait face aux vagues, sa mère le rejoint, puis son père [10]. Découpées en contre-jour, les trois silhouettes qui se tiennent par la main épousent le contour du dessin dont la vérité ontologique se trouve ainsi confirmée, tandis que le thème musical s'estompe. Scène conclusive et charnière, cet ensemble de plans suffit à mettre en place ce qui articulera désormais la dramaturgie du film : l'harmonie familiale et le désir naturel et irrépressible de l'enfant de partir.

Les oiseaux crient dans le ciel que l'on aperçoit entre deux blocs de rocher. La femme se penche dans une faille pour cueillir des plantes. L'homme et le fils la rejoignent. L'agitation des oiseaux et le relief escarpé avertissent d'un danger. L'enfant, attiré par quelque chose, sort du plan à droite. La pente des rochers le fait glisser vers le drame. Il s'arrête en suspension devant le vide, pousse un cri de surprise, se penche et

l'on aperçoit en contrebas, en plongée, la silhouette d'une tortue dans la mer [11] [comme à la séquence 3 un tonneau]. Gêné par les oiseaux [12], l'enfant glisse. La caméra suit sa chute. L'angoisse des parents qui accourent se charge, chez le spectateur, du souvenir de la séquence 3 où l'homme était tombé dans le même piège. Le père, d'ailleurs, est prompt à se jeter à l'eau pour sauver son fils mais la femme le retient [13]. Car quelque chose se joue dans cette répétition des situations qui doit faire avancer le récit, quelque chose dont la mère a conscience : l'enfant est appelé à faire son apprentissage de la vie, à se découvrir lui-même, et ici, en l'occurrence, à découvrir sa seconde nature, qui fait de lui non seulement un humain mais aussi une tortue. Le cadre accentue la dimension de la mise à l'épreuve. L'enfant est réduit à sa vulnérabilité. Mais celui-ci prend soudain conscience qu'il peut nager et retenir son souffle sous l'eau et l'environnement aquatique lui devient familier [14]. Le passage par le goulet sous-marin acquiert ici une nouvelle signification : celle d'une seconde mise au monde, d'une naissance de l'enfant à sa seconde nature [15]. Le face-à-face avec la tortue [16] rejoue celui de la séquence 5 et constitue une double confirmation. L'enfant a trouvé la tortue que sa mère lui désignait dans le sable. Contrairement à celle du tonneau, cette découverte n'est pas décevante. Elle est au contraire riche de promesses. Le père plonge au secours de son fils mais en réalité l'enfant n'a déjà plus besoin de lui : il est au contraire appelé à aller plus loin que son père, comme le pressent encore sa mère qui regarde au loin la lune au-dessus de la mer.



Motif

L'île: solitude, utopie, paradis

Simple en apparence, visant l'épure, le film de Michael Dudok de Wit engage en profondeur une pensée philosophique qui s'articule autour d'archétypes dont celui de l'île, lieu unique où se déroule le récit.

● Utopie insulaire

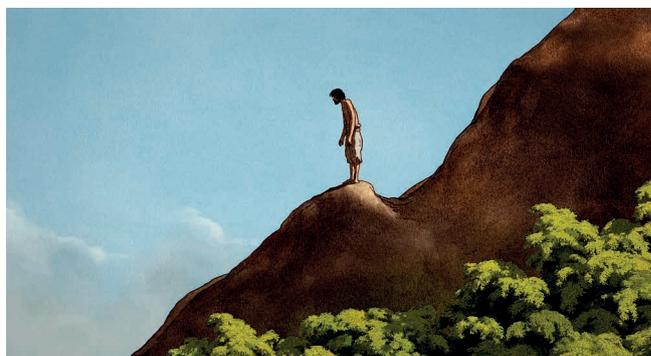
L'île de *La Tortue rouge* est un lieu imaginaire par excellence. Comme tel, sa localisation nous échappe. Les indices donnés par le climat, le relief, la végétation et la faune la situent dans les régions tropicales, sans plus de précision. Pour en composer le motif, Michael Dudok de Wit a réuni à dessein des éléments épars – une forêt de bambous, les rochers des îles Seychelles... – qui en font un lieu de nulle part. En cela, sa création se situe dans la tradition littéraire et philosophique de l'*utopie*.

Le terme a été inventé par Thomas More, écrivain humaniste anglais du XVI^e siècle à partir d'un néologisme grec *ou-topos* qui signifie approximativement «en aucun lieu». Son livre *Utopia*, paru en 1516, s'inspire pour partie, dans sa forme, des récits de voyage de Vasco de Gama et de Magellan. More imagine la découverte, aux confins du monde connu, d'une île où se serait développée une civilisation originale, exemplaire par l'égalité parfaite qui y règne entre tous les citoyens. Le modèle utopique, inspiré du projet de cité idéale que Platon présente dans *La République*, est un miroir tendu à la société anglaise du XVI^e siècle dont More critique l'injustice sociale. Le genre fera florès au siècle des Lumières: parmi les grands textes de cette période, citons *Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift (1721) et *L'Île des esclaves* de Marivaux (1725) qui associent au thème du naufrage sur une île inconnue la découverte d'une civilisation «miroir» de la nôtre.

L'île de *La Tortue rouge* au contraire est déserte de toute civilisation. Elle se rapporte davantage, à ce titre, à celle de *Robinson Crusoé*. Avec le roman de Daniel Defoe, publié en 1719, le film de Michael Dudok de Wit partage le thème central de la solitude et de l'épreuve, mais il le traite d'un point de vue totalement différent.

Robinson Crusoé, inspiré de l'aventure réelle du marin écossais Alexander Selkirk (1676-1721), a pour motif central

l'expérience d'un homme qui, à la suite d'un naufrage, se trouve isolé de sa civilisation d'origine, et contraint de trouver par lui-même les moyens de sa survie dans un univers auquel il est étranger. À cette épreuve extrême, imposée par Dieu, Crusoé, en bon anglais industriel et protestant, se soumet en faisant œuvre de bâtisseur, d'artisan, d'éleveur et d'agriculteur, transformant la nature sauvage en un jardin sur lequel il règne bientôt en maître. Defoe donne ici une nouvelle version de l'utopie insulaire, «célébrative du génie humain», selon les termes de Jacques Dubois¹ et qui, resituée dans son contexte historique, a également valeur d'allégorie de la colonisation.



¹ Jacques Dubois, «Lecture», in Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, Actes Sud, 1995.



● L'épreuve de la solitude, la folie, le langage

Michael Dudok de Wit au contraire gomme délibérément toute référence historique ou culturelle qui permettrait de cerner l'identité sociale de son personnage et sa nationalité. Lorsque le personnage apparaît à l'écran, il est déjà un « homme à la mer », sans bateau, sans compagnon d'infortune ; on pourrait presque dire sans passé. En dehors de lui-même, de la chemise et du pantalon qu'il porte (vêtements inspirés de l'époque napoléonienne), rien ne subsiste du naufrage que les planches d'une chaloupe fracassée sur les rochers et d'un tonneau disloqué sur le sable, et sitôt oubliées. Son identité se résume à celle d'un homme arraché à la civilisation.

Son mode de vie sur l'île diffère également en tout point de celle de Robinson. Son activité laborieuse se réduit à l'essentiel : la construction d'un radeau pour quitter l'île et d'un abri pour la femme-tortue ; la production de quelques artefacts rudimentaires, harpon, godet, corbeille ; la pêche, la cueillette ; la confection de vêtements. Les conditions de sa survie matérielle ne sont pas un enjeu du récit : d'abord parce que l'homme n'a pas l'intention de rester prisonnier sur l'île ; puis, lorsqu'il renonce à s'évader, son existence dans l'île prend un tour idyllique. Tout semble heureux et facile à l'homme et à sa famille : marcher ensemble sur la plage, cueillir les fruits de l'arbre à pain, dormir dans l'herbe à la belle étoile ne composent pas tant une chronique réaliste du quotidien que des images idéalisées, métaphorisant la plénitude du bonheur vécu. Seul le tsunami vient rappeler la précarité de l'existence humaine au regard de la puissance de la nature.

Pour les deux naufragés, celui de Defoe et de Dudok de Wit, la mise à l'épreuve n'a donc pas la même portée ni le même aboutissement. Robinson apparaît partagé entre la plénitude heureuse de ce que la vie lui prodigue pour assurer ses besoins et l'angoisse de la solitude radicale dans laquelle il est plongé, doublée de l'inquiétude de son avenir. Mais jamais en revanche il ne se départit de son bon sens ni de ses certitudes de bourgeois protestant. Si, contre toute vraisemblance, Robinson peut passer vingt-huit ans dans une pareille situation sans perdre la raison ou retourner à la sauvagerie, c'est, comme le propose Jacques Dubois, que sa lecture assidue de la Bible assure « la forclusion de la folie » en le maintenant en contact avec la parole divine. Il faut attendre Jules Verne mais surtout les robinsonnades du XX^e siècle, celles de William Golding (*Sa Majesté des mouches*, 1954) et de Michel Tournier (*Vendredi ou les Limbes*

du Pacifique, 1967) pour que soient exploré ce versant caché du mythe et abordées des questions psychologiques et philosophiques que Daniel Defoe n'envisageait pas. Que deviennent la mémoire et le langage d'un homme contraint à une si longue solitude ? Grand lecteur de *Robinson Crusoe*, Jules Verne offre déjà, avec le personnage de Tom Ayrton dans *L'Île mystérieuse* (1875) une contre-analyse : coupé de l'humanité, l'homme s'animaliserait. Michel Tournier quant à lui, fait parcourir à son personnage un véritable chemin initiatique au terme duquel il se trouve transformé : la rencontre de « l'autre », en la personne de Vendredi, est une étape essentielle de cette transformation à la faveur de laquelle Michel Tournier, inspiré par Claude Lévi-Strauss, développe une réflexion autour des concepts de « sauvage » et de « civilisé » qui s'inscrit totalement en faux contre le point de vue ethnocentriste de Defoe.

Le protagoniste de *La Tortue rouge* nous semblera lui aussi plus humain, traité de façon plus réaliste que le héros de Defoe. Avant d'écrire le scénario de son film, Michael Dudok de Wit s'est abondamment documenté sur Alexandre Selkirk ; il a lu de nombreux autres récits de survie dans la nature dans des conditions extrêmes. L'évolution psychologique de son personnage n'en est que plus sensible. Le réalisateur s'attache en particulier à décrire ses différents états de conscience, délires et hallucinations compris qui le mènent au seuil de la folie.

● Nature, paradis, écologie

Sans doute il y a-t-il une inclinaison rousseauiste dans l'expérience insulaire que propose *La Tortue rouge*. Dans *Émile ou De l'éducation* (1762), Jean-Jacques Rousseau qualifie le roman de Defoe – l'unique livre que devra contenir la bibliothèque de son élève idéal – de « plus heureux des traités d'éducation naturelle » en éclairant le mythe du solitaire d'une dimension nouvelle : le sens profond de la « nature » et sa valeur normative. Ici, *La Tortue rouge* explore sa propre utopie, contemporaine en ce qu'elle participe d'une transformation du mythe de Robinson dans le sens du « retour à une primitivité oubliée, à un paradis écologique perdu. »²

2 Jacques Dubois, *op. cit.*



Le fantasme de l'île paradisiaque est bien plus ancien que le roman de Defoe. Mais il prend un tour nouveau avec la découverte des îles du Pacifique par les navigateurs européens à partir du XVII^e siècle. Ce caractère édénique, note l'historien Dominique Barbe, tient à «la générosité de la nature qui produit tout ce qui manque sur un bateau, l'atemporalité qui règne sur des îles sans histoire, la beauté des habitants qui s'y trouvent, leur sagesse ou à défaut la candeur qu'ont les enfants qui, comme Adam, ignorent qu'ils sont nus.»³ Paradis irrémédiablement perdu, pour la philosophie des Lumières, dès le premier contact avec les navires occidentaux. La métaphore n'est pas absente du roman de Defoe: on a pu voir dans le personnage de Robinson un «nouvel Adam» auquel Dieu aurait confié la responsabilité de faire prospérer le jardin de la nature, mais un Adam d'après le péché originel qui, bien que seul sur son île, ne peut se «résoudre à aller nu comme les sauvages, les habits [le préservant] de l'ardeur du soleil et [lui rappelant qu'il avait] été un jour un homme civilisé et respectable...».

La générosité de la nature est le premier attribut de l'île paradisiaque qui fait qu'un naufragé peut y survivre et ne manquer matériellement de rien.

Dans *La Tortue rouge*, poissons, coquillages, crustacés, fruits, eau potable assurent ainsi sans difficulté la subsistance de l'homme et de sa famille. Le climat d'ordinaire y est clément et la nature de toute beauté. Dans cet Éden insulaire, l'homme et la femme font figures d'Adam et Ève et la profonde harmonie dans laquelle ils vivent ensemble, jusqu'à la fin de leurs jours, avec la nature, donne à penser à un paradis terrestre non pas «perdu» mais «retrouvé». Ici, l'homme occidental n'a rien détruit: ce sont au contraire ses artefacts – le bateau, le tonneau, les radeaux – qui ont été brisés par une force plus grande. Cet Éden n'est pas un jardin dans lequel l'homme aura fait prospérer les fruits de son labeur. C'est la nature vierge, un «sanctuaire» que le naufragé découvre à son arrivée sur l'île et qu'il laisse intact à sa mort.

Avec l'idée d'autarcie qui la sous-tend, l'utopie insulaire se place dans le champ de l'économie politique. L'anthroponyme de «robinsonnade» a lui-même été inventé par Karl Marx pour désigner les récits de survie insulaire en vogue à son époque. Dans son *Introduction générale à la critique de l'économie politique* (1857), Marx voit dans la robinsonnade une bonne illustration des prémices du capitalisme. Reposant sur la confiance en l'inventivité humaine, l'exercice de la force, l'exploitation du travail d'autrui et des ressources naturelles, la robinsonnade

apparaît comme l'une des formes les plus primitives de l'idéologie libérale.

Dans *La Tortue rouge*, un nouveau paradigme apparaît: celui de l'écologie. De facto, le «robinson» de Michael Dudok de Wit n'est plus montré cherchant à dominer la nature ni à en exploiter les richesses; réduisant drastiquement son «empreinte écologique», il ferait plutôt montre d'une forme de «sobriété heureuse» pour laquelle la satisfaction des besoins spirituels primerait sur les besoins matériels. C'est à une révolution profonde, intérieure, individuelle mais à valeur universelle, que semble faire appel cette nouvelle utopie. Peut-on la qualifier d'écologiste?

Ici, le film de Michael Dudok de Wit pourrait être interrogé à l'aune de la pensée de Henry David Thoreau. Comme Daniel Defoe, le naturaliste et philosophe américain est marqué par le puritanisme. Mais son expérience «érémétique» au bord de l'étang de Walden, menée en autarcie, nourrit chez celui qui se présentait volontiers comme «un promeneur oisif au pays de l'éthique protestante du travail» un autre rapport, transcendantal, à la nature. Dans son éthique de la nature, Thoreau exprime sa conviction profonde de l'omniprésence de la morale au cœur de toute existence. Il s'applique à montrer combien la distinction humain/non-humain, fondée sur des préjugés, est ténue. «Dans sa vision, écrit à ce sujet Michel Granger, la nature s'humanise, tandis que l'homme valorisé se naturalise»⁴. Thoreau lie ainsi une proximité intime avec une nature quasi personnifiée et dont le caractère thérapeutique lui fournit aussi une sécurité affective.

On ne peut certainement pas calquer l'éthique de Thoreau sur le film de Dudok de Wit mais simplement souligner des correspondances. Il y a, dans *La Tortue rouge*, l'idée d'une souillure morale contenue dans la violence de l'homme (le meurtre de la tortue) et, en réponse, la magnanimité de la nature dont la femme-tortue est peut-être la personnification (c'est en tous cas l'une des hypothèses que suscite son mystère). De l'union mystique entre l'homme et la femme-tortue naît un enfant pour lequel la distinction humain/non-humain n'existe plus. Il y a aussi une invitation à aborder le monde par la sensation, l'intuition,

3 Daniel Barbu, Nicolas Meylan et Youri Volokhine (dir.), *Mondes clos. Les îles*, Infolio, 2015.

4 Michel Granger (dir.), *Henry D. Thoreau*, Cahier de L'Herne n° 65, L'Herne, 1994.

à lire directement la nature, sans passer par le langage, à jouir de son spectacle. À retrouver finalement le sens du cosmos, du monde et de soi. L'épreuve de la solitude sur l'île est le parcours initiatique qui mène son personnage à cette prise de conscience existentielle. L'autosuffisance procurée par la pêche et la cueillette – plutôt qu'une organisation autarcique – est la condition qui offre à l'homme la liberté absolue de disposer de soi et de son temps.

● Mythe, amour, absolu

Seul, peut-être, Robinson Crusoé sort indemne de son expérience insulaire: le vrai naufragé, Alexandre Selkirk, ne s'en remettra jamais. Pour le personnage du film, le voyage est sans retour. Mais sa mort dans l'île n'a pas le caractère tragique de celle de Christopher McCandless, lecteur assidu de Thoreau dont la mésaventure inspira le récit biographique *Into the Wild* (1996) de Jon Krakauer, et le film du même nom de Sean Penn en 2007. Il ne meurt pas de faim, seul, au milieu de la nature. Il s'éteint au terme de sa vie, à côté de sa compagne. Sa mort est, en quelque sorte, un achèvement.



L'amour de l'homme et de la femme est ce qui rend le retour impossible. Ici, c'est au mythe, plutôt qu'à l'utopie, que l'île déserte sert de cadre. Deux motifs se conjuguent à cet endroit dans le film: celui de la tortue changée en femme et celui de la femme amoureuse qui retient le marin dans son île. On pourrait en rajouter un troisième: celui du temps dont la perception s'altère.

La tortue changée en femme est le thème d'un célèbre conte japonais, celui d'Urashima Tarō. Il relate comment un jeune et pauvre pêcheur sauvant une tortue maltraitée par des enfants se retrouve invité dans le palais sous-marin de Ryujin, le dieu de la mer, où il coule des jours heureux, au côté de la tortue devenue princesse, avant son retour dans son village où, le temps le rattrapant, il se transforme instantanément en vieillard.

Si Michael Dudok de Wit ne s'est pas inspiré de ce conte qui a connu de nombreuses variantes en Océanie, on est frappé en revanche par certaines similitudes entre les deux récits: la maltraitance de la tortue, sa transformation en femme, l'amour entre les deux personnages et la fuite du temps qui en résulte. Dans le film, ce dernier motif est suggéré à la fois par l'accélération du récit (la moitié du film s'écoule entre le naufrage de l'homme et sa rencontre avec la femme; l'autre moitié pour le reste de son existence) et la permanence physique de la tortue, sur laquelle le temps ne semble pas avoir eu de prise.

Quant au deuxième motif, celui de la prison d'amour, il occupe une place centrale dans *L'Odyssée* d'Homère – dont Michael Dudok de Wit a été un lecteur assidu – où il prend plusieurs visages: celui de la magicienne Circé, de la princesse Nausicaa et de la nymphe Calypso. *L'Odyssée* s'ouvre précisément sur l'épisode où Ulysse, après son naufrage, est recueilli par Calypso sur l'île d'Ogygie où la nymphe parvient à le retenir pendant sept ans, c'est-à-dire deux fois plus longtemps que tous les autres obstacles mis sur sa route par Poséidon. Mais malgré l'amour éperdu dont elle l'entoure et la promesse de la vie éternelle, Calypso est impuissante à lui faire oublier Pénélope et Ithaque, et le héros reprend finalement la mer. Adolfo Bioy Casares, dans *L'Invention*

de *Morel* (1940), réinterprète le mythe en lui donnant une issue contraire: le naufragé fait le choix de l'éternité, qui est aussi celui de la mort. Chez Michael Dudok de Wit, la tortue tente de retenir le marin mais c'est la femme qui y parvient. Lorsqu'elle abandonne sa carapace à la mer, l'homme en fait de même avec son radeau. Le désir de retour d'Ulysse n'est pas à opposer au choix du protagoniste de *La Tortue rouge* de rester dans l'île. Ce dernier n'est déjà plus un naufragé: il a trouvé, ici et maintenant, la réponse au désir profond qui l'habite. Et ce désir est un absolu. La tortue, en empêchant la fuite du marin, le met en présence de lui-même et donne forme à son idéal.

● La nudité, le désir, l'amour

L'image de l'homme et de la femme sur l'île déserte renvoie, une fois de plus, à Adam et Ève. On remarquera un certain parallélisme entre le film et le récit de la Genèse. L'homme apparaît en premier, dans un cas brassé par les flots, dans l'autre façonné par Dieu à partir de la poussière puis placé par lui dans le Jardin d'Éden. Estimant qu'il n'est pas bon qu'Adam soit seul, Dieu le plonge dans un profond sommeil et lui prend une côte qu'il façonne en femme. Dans le film, la « création » de la femme à partir de la tortue peut aussi apparaître comme une réponse, un remède, à la solitude de l'homme. Sur l'île de *La Tortue rouge*, la nudité fait d'emblée question. Comme le Robinson de Defoe, le naufragé seul sur son île n'est jamais dévêtu: au contraire, la confection d'un pantalon en peau de phoque est une activité à laquelle il attache beaucoup d'importance. De même la tortue, une fois devenue femme, n'apparaît jamais nue. En premier lieu parce que la carapace lui sert de vêtement; ensuite parce qu'elle cache sa nudité dans l'eau; enfin parce que l'homme attentionné lui cède sa chemise: c'est la manière qu'adopte le réalisateur pour érotiser la relation entre ses deux personnages et donner à leur désir réciproque sa juste expression. L'acte charnel lui-même est métaphorisé dans la scène de lévitation, d'envol, d'extase, qui, sans nier le rapport corporel, le transcende. Ici, l'amour apparaît avant tout comme une expérience spirituelle au sens que lui reconnaît la tradition philosophique depuis Platon, c'est-à-dire une expérience de valeur qui implique nécessairement une référence au Beau, au Vrai, au Bien. Pour l'auteur du *Banquet*, l'amour enveloppe une aspiration qui dépasse son objet pour s'adresser à l'essence du Beau et non pas à un être particulier. L'amour entre le naufragé et la femme-tortue n'est-il pas de cette même essence? Les deux personnages, plutôt que des individus, ne sont-ils pas déjà des archétypes: l'Homme et la Femme pris dans leur idéalité?

Finalement, l'île est un ailleurs sublimé. Dans l'imaginaire occidental tel qu'il s'est développé à partir du XIX^{ème} siècle, elle est même un paradigme essentiel du culte d'un renouveau métaphysique et mystique qui, sous la forme d'une « invitation au voyage », traverse, parmi d'autres, les œuvres de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Robert Louis Stevenson, Paul Gauguin... Ces deux derniers finiront précisément leur vie dans une île de Polynésie. Le désir de renaître met en jeu une idéalité de la femme promise par le mirage insulaire: la vahiné, que Bougainville, découvreur de Tahiti au XVIII^{ème} siècle, associait à Vénus, à la fois déesse sortant des ondes, femme sœur et femme enfant. Le personnage féminin de *La Tortue rouge* transcende toute imagerie exotique pour proposer un absolu: étrangère par nature, et comme telle mystérieuse, elle est aussi l'autre moitié qui manquait au naufragé, à son « être-au-monde ».

Critiques

Métaphysique du dessin animé

Au moment de sa sortie, le film de Michael Dudok de Wit a bénéficié d'un accueil enthousiaste quasi unanime de la presse française. Cet engouement, dû aux qualités du film, témoigne plus généralement d'une évolution positive du traitement accordé au long métrage d'animation. Même si certains poncifs restent présents (référence au jeune public, comparaison systématique avec les films d'Hayao Miyazaki...), la critique, en s'attachant au propos du film, reconnaît implicitement la possibilité au dessin animé d'être un objet de lecture philosophique : c'est un fait récent. Sur le plan formel, la presse retient la beauté plastique du film, sans entrer plus avant dans l'analyse esthétique – sans doute par manque de repère – à l'exception notoire de Thierry Méranger dans les *Cahiers du cinéma*.

VIVRE DE MUE ET D'EAU FRAÎCHE

Marius Chapuis, *Libération*, 28 juin 2016

[...] *La Tortue rouge* se compose autour de la question de l'abandon de soi. D'abord assailli de peurs primitives, à commencer par l'idée de mourir seul loin de tout, le Robinson est guidé sur ce chemin par une tortue totémique dont l'autorité sourde rappelle les kami shintoïstes, divinités si chères à Miyazaki. Ce n'est qu'après avoir renoncé à l'idée d'un retour qu'il peut entamer sa marche vers la quiétude. Le vide sidéral de l'île dans un espace sans contours, où pourtant tout n'est que frontières, se mue en repère d'une vie foisonnante, source d'une joie azurée. L'incroyable beauté du film se révèle alors, le cinéaste donnant corps aux sons du silence et de la nature. Il met en images le murmure de la houle ; le bruissement sec des pattes d'une bande de crabes fascinés par le spectacle qui se joue sur leur plage ; la tessiture des pluies qui s'abattent avec raffut ou douceur dans les feuillages. Le chant des grillons se synchronise sur le souffle des humains. Par sa façon de mêler contemplation et intériorisation, le cinéma de Dudok de Wit évoque autant celui de Naomi Kawase que les envolées de Miyazaki. Espace magique à la fois clos et ouvert aux quatre vents, cette île est un lieu de symbiose où les lignes d'horizon s'étirent à l'infini dans des aplats bleutés. Terre, mer et ciel s'y confondent, et un ballet aquatique se poursuit en danse céleste. Dans ce jardin zen, la présence est en soi un acte d'amour. Tout s'y déroule sans effusion de grands sentiments. Il y a des cris parfois, des pleurs aussi. Mais la transmission se fait par de petits gestes chargés d'importance : une main qui en enlace une autre, une caresse sur le nez. Rien qui n'échappera aux enfants, soit dit en passant.

Dans un plan à la délicatesse désarmante, le réalisateur matérialise l'éveil de la passion en filmant le cheminement du couple dans les hautes herbes. Éloignées de quelques mètres, les deux lignes que tracent leurs pas se rapprochent peu à peu jusqu'à se confondre. Tandis que les amoureux s'enlacent dans un coin du cadre, le reste de l'écran résonne de l'empreinte physique de leur amour dans la clairière. Somptueux.

LA TORTUE ROUGE : UNE ROBINSONNADE SANS PAROLES

Isabelle Regnier, *Le Monde*, 28 juin 2016

Sans qu'y soit prononcé le moindre mot, cette robinsonnade se déploie miraculeusement en un récit palpitant, qui vous cloue à votre siège du début à la fin. Sur un mode quasi épique, les rapports entre un homme rejeté sur une île déserte à l'issue d'un naufrage et la nature environnante, envisagée comme un personnage à part entière, se voient dramatisés par les seules forces du dessin, des couleurs, du mouvement, de la musique... Et c'est très beau [...]. Si elle produit encore de très belles visions, et parvient jusqu'au bout à maintenir une tension dramatique, cette

deuxième partie du film séduit moins que la première. Dans l'harmonie béate de ce couple que le film exalte à grand renfort d'envolées symphoniques, on peut bien sûr déceler une dimension métaphorique (l'homme qui s'accepte comme partie intégrante de la nature). Mais cette vision édénique naturalisée du couple, puis de la cellule familiale, n'en est pas moins lénifiante. Pour innover ce récit sans aspérité, il faudra rien de moins qu'une scène de tsunami (formidable au demeurant), qui n'a d'autre nécessité que celle de répondre aux exigences d'un long métrage. Doué pour épouser les plus infimes possibilités de dispositifs dramaturgiques minimalistes [...], Michael Dudok de Wit est visiblement moins à l'aise avec le grand récit. Ce qui explique sans doute, en partie du moins, cette obstination qu'il a si longtemps manifestée à ne vouloir œuvrer que dans des formats courts.

POSSIBILITÉS D'UNE ÎLE

Thierry Méranger, *Cahiers du cinéma*, juin 2016

[...] D'où vient, au milieu de ces bonheurs festivaliers, l'originalité saisissante de *La Tortue rouge*? Une première réponse tient à la réussite plastique et narrative d'un projet dont la conception tient d'une hybridation totalement inédite. Bien que fabriqué en France au studio Prima Linea, le film est né à l'initiative des Japonais de Ghibli, dont il constitue la première coproduction étrangère, initiée et accompagnée par Isao Takahata. Mais il demeure surtout, en dépit de ce patronage intimidant, l'œuvre d'un créateur européen adepte d'un minimalisme graphique et diégétique dont l'exigence formelle prêche l'épure et l'impossibilité du dialogue. [...] À un premier stade, *La Tortue rouge* s'affiche comme une robinsonnade de plus, évoquant l'expérience d'un naufragé qui, échoué sur une île déserte, va y passer sa vie. Rien pourtant ne creuse réellement cette piste, tant la survie au quotidien n'apparaît pas comme un enjeu essentiel. C'est l'obstination du reptile éponyme empêchant le radeau de quitter l'île qui fait basculer le récit en dérangeant une économie jusqu'alors balisée par des étapes convenues (tempête, naufrage, construction de l'embarcation) pour proposer une double métamorphose. Transformation, à terme, de l'animal neutralisé en compagne du héros. Bouleversement du régime du film qui en même temps qu'il épouse le merveilleux accède à une autre temporalité, justement induite par la répétition des tentatives d'évasion dont la scansion constitue en fait le premier indice du changement d'échelle. Le film, dès lors, s'en tient à ce programme, réussissant le pari d'allier la transparence allégorique – il s'agit bien ici de proposer une métaphore plutôt simple de l'existence humaine – à la complexité de certains éléments dont l'analyse s'avère finalement plus riche, à l'image du lien entre l'humain et l'animal dont Pascale Ferran, habile *script doctor*, fait justement remarquer qu'il constitue une trace visible de son ADN japonais.

Cette ambivalence trouve sa correspondance à l'image. L'animation séduit dès la première séquence par un éblouissement immédiat lié à sa fluidité et aux nuances des couleurs utilisées qui suggèrent l'idéal minimaliste de la monochromie. Un regard plus attentif révèle néanmoins que la réussite visuelle du projet réside, entre réalisme et stylisation, en la proposition de personnages redessinés au crayon numérique à partir du filmage de comédiens. Si leurs contours évoquent une ligne claire, ils évoluent dans des décors initialement conçus au fusain sur papier. Alliant numérique et dessin traditionnel, célébration de la 2D et refus de l'aplat, cette dynamique créatrice se révèle d'une absolue cohérence. Il en va de même du travail sur le son, d'autant plus essentiel qu'aucune parole n'est proférée. *La Tortue rouge* est ainsi un assemblage idéal de bruits et de silences. S'y adjoint l'ample contribution musicale de Laurent Perez del Mar, emblématiquement mixée avec les autres éléments du film : l'universel est affaire de détails.

FILMOGRAPHIE

Éditions du film

La Tortue rouge, DVD, Wild Side Video. Édition simple ou édition spéciale contenant le making-of « La naissance de *La Tortue rouge* ».

La Tortue rouge, coffret DVD/Blu-ray, Wild Side Video. Édition spéciale contenant 3 courts métrages de Michael Dudok de Wit (*Le Moine et le Poisson*, *Père et Fille*, *L'Arôme du thé*), le making-of « La naissance de *La Tortue rouge* » et une leçon de dessin avec Michael Dudok de Wit.

La Tortue rouge, édition prestige limitée comprenant le coffret ci-dessus, un artbook de 196 pages et le CD de la bande originale du film, Wild Side Video.

Quatre « robinsonnades » au cinéma

L'Île nue (1960) de Kaneto Shindô, DVD, Wild Side Video.

Le Lagon bleu (1980) de Randal Kleiser, DVD, Sony Pictures.

Robinson et compagnie (1991) de Jacques Colombat, coffret DVD/Blu-ray, Capricci.

Seul au monde (2000) de Robert Zemeckis, DVD, DreamWorks France.

BIBLIOGRAPHIE

Dossiers pédagogiques sur *La Tortue rouge*

- Jean-Sébastien Chauvin, *La Tortue rouge*, dossier Collège au cinéma, 2018.

- Stéphane Kahn, *Cahier de notes sur La Tortue rouge*, dossier École et cinéma, Les Enfants de cinéma, 2018. Disponible sur la plateforme Nanouk :
↳ nanouk-ec.com

Livre sur l'œuvre de Michael Dudok de Wit

- Xavier Kawa-Topor, Ilan Nguyên, *Michael Dudok de Wit, le cinéma d'animation sensible* (entretien), Capricci, 2018.

Entretiens et articles

- Olivier Cotte, « Les coulisses de *Père et Fille* (*Father and Daughter*) », dans *Les Oscars du film d'animation. Secrets de fabrication de 13 courts métrages récompensés à Hollywood*, Eyrolles, 2006.
- Xavier Kawa-Topor, « *Père et Fille* – Michael Dudok de Wit », dans *Le Cinéma d'animation en 100 films* (codirigé avec Philippe Moins), Capricci, 2016.

- Jacques Kermabon, « Éloge de l'intuition – entretien avec Michael Dudok de Wit », *Bref* n°121, printemps-été 2017.

- Ian Nguyên, « Le chemin de la création – entretien avec Michael Dudok de Wit », *Bref* n°111, mai 2014.

- Pascal Vimenet, « *Father and Daughter*. Méditation visuelle », « *Father and Daughter*. Analyse de séquences », « *Father and Daughter*. Repérages », dans *Un abécédaire de la fantasmagorie – Suite*, L'Harmattan, 2016.

Ouvrages sur le cinéma d'animation

- Sébastien Denis, *Le Cinéma d'animation. Techniques, esthétiques, imaginaires*, Armand Colin, 2017 (3ème édition).

- Marcel Jean, *Le Langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*, Les 400 coups, 1995.

- Hervé Joubert-Laurencin, *La Lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997.
- Xavier Kawa-Topor, *Cinéma d'animation, au-delà du réel*, Capricci, 2016.
- Xavier Kawa-Topor et Philippe Moins (dir.), *Le Cinéma d'animation en 100 films*, Capricci, 2016.

- Georges Sifianos, *Esthétique du cinéma d'animation*, Cerf-Corlet, 2012.

- Dominique Willoughby, *Le Cinéma graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numérique*, Textuel, 2009.

Quelques ouvrages sur les îles

- Daniel Barbu, Nicolas Meylan et Youri Volokhine (dir.), *Mondes clos. Les îles*, Infolio, 2015.

- Alberto Manguel, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Actes Sud, 2001.

- Daniel Reig (dir.), *Île des merveilles. Mirage, miroir, mythe*, L'Harmattan, 1997.

SITES INTERNET

Un site référençant les différentes versions du mythe, analysant ses différents thèmes et assurant une veille sur l'actualité du sujet.

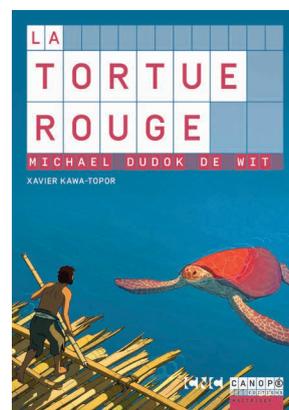
↳ robinsons.over-blog.com

Réseau Canopé et le CNC proposent de manière complémentaire des ressources autour du film d'animation *La Tortue rouge*. L'ouvrage édité par Réseau Canopé à l'occasion de l'inscription du film au baccalauréat 2019

accompagne les lycéens dans la découverte de ce conte fascinant, sur l'amour et la nature, sur les grandes étapes de la vie.

Au sommaire de cette publication : la genèse du film et son processus de fabrication. L'ouvrage propose également, en prolongements, une ouverture sur les formations et les métiers de l'animation. Cet ouvrage a été rédigé par Xavier Kawa-Topor, auteur également du présent dossier « Lycéens et apprentis au cinéma ».

↳ reseau-canope.fr



Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com/film/tortue-rouge-la

VIDÉOS EN LIGNE

- Présentation du film par Michael Dudok de Wit
- Entretien avec Olivier Père (directeur cinéma d'ARTE France)

CNC

Tous les dossiers du programme Lycéens et apprentis au cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema

Deux courts métrages très remarquables, *Le Moine et le Poisson* (1994) et *Père et Fille* (2000), ont suffi à révéler le néerlandais Michael Dudok de Wit comme l'un des maîtres contemporains du cinéma d'animation. Coproduit par le studio Ghibli, *La Tortue rouge* (2016), son premier long métrage, a reçu le Prix spécial du jury au Festival de Cannes en 2016 dans la section Un certain regard. Prenant pour motif la robinsonnade, le film compose une partition métaphorique, à la fois intime et universelle, qui fait écho aux grands mythes pour interroger la nature humaine et le sens de l'existence. Plus Ulysse que Robinson, le naufragé anonyme de *La Tortue rouge* fait le choix de rester dans l'île déserte où il trouve ce qu'un homme peut désirer le plus : l'amour absolu. Conte philosophique sans paroles, le film de Michael Dudok de Wit touche au sensible par son épure formelle, sa beauté plastique, la pudeur des émotions.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA