



Fiche technique	1
Réalisateur	2
Michael Dudok de Wit, un cinéma méditatif	
Genèse	3
L'aventure du premier long métrage	
Affiche	4
Où est la tortue ?	
Découpage narratif	5
Thèmes	6
Une fable à multiples couches	
Scénario	7
Du père au fils	
Récit	8
Une leçon par le vide	
Technique	10
Entre réalisme et stylisation	
Mise en scène	12
Un jeu d'échelles	
Son	13
Un film sans paroles	
Séquence	14
Une communion avec la nature	
Sources	16
Robinsonnades et récits d'îles	
Atelier	18
Transformation d'un paysage par la lumière	
Échos	20
L'esprit Ghibli	

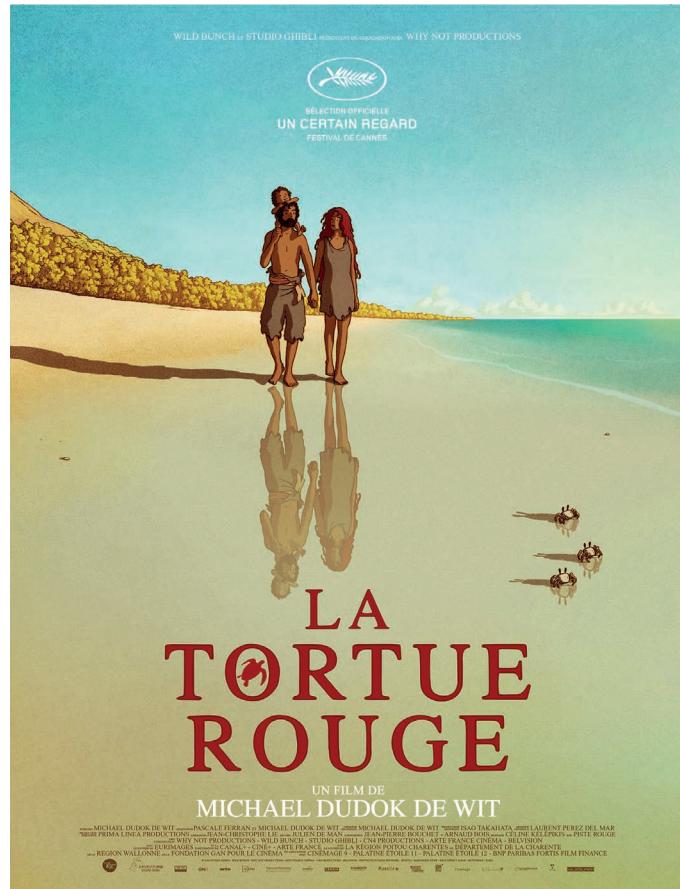
● Rédacteur du dossier

Jean-Sébastien Chauvin est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Vogue*), enseignant en cinéma (Esec, université Paris 8), et cinéaste. Il a rédigé les documents pédagogiques sur *À nos amours* de Maurice Pialat et *La Nuit du Chasseur* de Charles Laughton pour Lycéens et apprentis au cinéma ainsi que sur le film indien *Siddarth* de Richie Mehta pour Collège au cinéma. Il a réalisé cinq courts métrages dont *Les Filles de feu* (2008), *Et ils gravirent la montagne* (2011), et *Les Enfants* (2014). Il prépare actuellement son premier long métrage.

● Rédacteur en chef

Joachim Lepastier est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis 2009, et enseigne dans des écoles d'architecture et de cinéma. Il a également rédigé les documents pédagogiques sur les films *L'Exercice de l'État de* Pierre Schoeller, *De battre, mon cœur s'est arrêté* de Jacques Audiard, *Une séparation* d'Asghar Farhadi, *Blow Out* de Brian De Palma (tous ces titres pour Lycéens et apprentis au cinéma) et *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin, pour Collège au cinéma.

Fiche technique



Affiche française © Wild Bunch distribution

Générique

LA TORTUE ROUGE

France, Belgique | 2016 | 1h20

Réalisation

Michael Dudok de Wit

Scénario

Michael Dudok de Wit
et Pascale Ferran

Montage

Cécile Kélépikis

Son

Bruno Seznec

Matthieu Michaux

Fabien Devillers

Supervision des effets visuels

Mouloud Oussid

Musique

Laurent Perez Del Mar

Production

WHY NOT productions
Wild Bunch, Studio Ghibli
CN4 Productions
Arte France Cinema
Belvision

Producteur artistique

Isao Takahata

Distribution

Wild Bunch Distribution

Format

1.85, couleur, sonore

Sortie

29 juin 2016 (France)

Interprétation

(voix et présences)

Emmanuel Garijo	<i>Le père</i>
Tom Hudson	<i>Le fils, adulte</i>
Baptiste Goy	<i>Le fils, enfant</i>
Axel Devillers	<i>Le bébé</i>
Barbara Beretta	<i>La mère</i>

Synopsis

Un homme pris dans une mer démontée s'échoue sur une île déserte. Après avoir cherché en vain une présence humaine, il entreprend la construction d'un radeau. À peine s'est-il éloigné vers le large que son radeau est détruit sous les coups d'une créature invisible. Il en construit un second mais le même scénario se reproduit. Prostré sur l'île, l'homme est le jouet de rêves et de mirages. Remis d'aplomb, il construit un troisième radeau. Cette fois il comprend qu'une grande tortue rouge cogne depuis le début contre l'embarcation. Une fois de plus le radeau explose. De retour sur l'île, il aperçoit la tortue avançant péniblement sur le sable. Il l'immobilise en la mettant sur le dos. Alors qu'il construit un nouveau radeau, la tortue se dessèche et meurt. Il tente bien de la ranimer mais rien n'y fait. Une nuit, il remarque éberlué que la tortue s'est muée en femme. Sertie dans sa carapace, elle dort. L'homme lui donne à boire, la protège du soleil. Un jour de pluie elle s'éveille. L'homme trouve en elle une compagne. De leur union va naître un enfant qui va devenir un vigoureux jeune homme. Un jour un tsunami ravage l'île. La petite famille en réchappe mais une partie de la forêt est ravagée. La vie reprend son cours paisible, mais le fils, devenu jeune homme, est en quête d'ailleurs. Il annonce à ses parents qu'il veut quitter l'île, ce qu'ils acceptent plein de tristesse. Après le départ du jeune homme, l'homme et la femme poursuivent leur existence tranquille jusqu'à ce que leurs cheveux grissoient. Une nuit qu'il contemple la lune, l'homme s'éteint. La femme le veille un moment. Puis reprenant sa forme de tortue, elle l'abandonne et disparaît dans l'océan.

Réalisateur

Michael Dudok de Wit, un cinéma méditatif

Si l'auteur de *La Tortue Rouge* a réalisé son premier long métrage sur le tard, ses courts métrages posaient déjà les bases d'une œuvre très personnelle.

Filmographie

2016 *La Tortue rouge* (long métrage)
2006 *L'Arôme du thé* (court métrage)
2000 *Père et Fille* (court métrage)
1994 *Le Moine et le Poisson* (court métrage)
1992 *Tom Sweep* (court métrage)



Michael Dudok de Wit © Claude Pauquet

À quoi reconnaît-on un auteur? Tout à la fois à sa façon de regarder le monde, et aux récurrences stylistiques et thématiques qui perdurent et évoluent d'un film à l'autre. Même si *La Tortue rouge* est le seul long métrage de Michael Dudok de Witt, réalisé sur le tard à 60 ans passés, la mise en perspective de ce film avec ses courts métrages (à peine cinq depuis 1978) éclaire le statut d'un auteur dont l'œuvre s'est forgée à travers des obsessions récurrentes. Avant de réaliser *La Tortue rouge*, Dudok de Witt s'est distingué avec plusieurs films brefs, primés pour la plupart dans les festivals, si bien que le réalisateur avait déjà une réputation bien établie quand son premier long a été sélectionné au Festival de Cannes. Cet auteur porté à la contemplation a d'ailleurs besoin d'un temps de maturation important pour imaginer et réaliser ses films: six années séparent plusieurs de ses courts et il s'est écoulé dix ans entre *L'Arôme du thé* (2006) et *La Tortue rouge*. Dans l'intervalle, Dudok de Witt a été illustrateur pour d'autres films animés, a réalisé une dizaine de films publicitaires et a publié plusieurs livres pour enfants.

«La tortue est un animal qui n'attaque jamais l'être humain, un animal solitaire, associé à l'immortalité, et ça servait bien l'histoire. Le rouge est aussi la couleur de l'amour, du danger, de la colère.»

Michael Dudok de Wit

● Un cinéaste philosophe

Très influencé par la philosophie zen (qui postule un dépouillement de soi pour atteindre à l'illumination), le réalisateur est mu, dans la plupart de ses films, par une sorte de vision intérieure. Il y a des réalisateurs qui aiment observer le monde extérieur, qui font du dehors leur matière première,

concrète et palpable. Dudok de Witt au contraire est plutôt porté à l'abstraction, assume un caractère méditatif, ses films incitant à la réflexion. Dans *L'Arôme du thé*, un point qui chemine dans des paysages abstraits formant des arabesques, finit par croiser un défilé d'autres points avant de plonger dans un grand trou blanc où il disparaît. Même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'un personnage, impossible de ne pas éprouver des questions existentielles dans le parcours de ce point, qui semble traverser tout un monde avant de s'évaporer, comme nous le faisons avant de disparaître du monde des vivants.

On retrouve ici un goût pour les intrigues minimalistes. Dans *Le Moine et le Poisson* (1994), un moine vivant dans un monastère est obsédé par un poisson qui lui échappe sans cesse. Le domaine de l'eau où vit le poisson et le domaine de l'air où habite le moine, semblent ne jamais pouvoir cohabiter, jusqu'à ce que la fin bascule dans un paysage où les deux personnages enfin réunis s'envolent dans le ciel en dansant. La réalité est réduite à quelques signes (un bâtiment, des voûtes, un bassin). C'est une façon d'évincer tout décorum et d'épurer le sujet, dont le minimalisme nous pousse à la réflexion. On remarque d'ailleurs que le principe est le même que dans *La Tortue rouge*: un homme et un animal s'affrontent avant de cohabiter harmonieusement. Dans les deux cas, un conflit terrestre se résout dans l'espace abstrait du rêve. La frontière entre le réel et la rêverie est toujours aussi poreuse, comme si le réalisateur révélait sans cesse l'envers des choses, dépassant la réalité visible pour dévoiler quelque chose de plus secret, d'abord soustrait au regard.

Dans *Père et Fille* (2000), une petite fille accompagne son père sur le rivage alors qu'il s'éloigne d'elle dans une barque. L'héroïne ne cesse ensuite de retourner, tout au long de sa vie, sur cette jetée où le père est parti pour ne jamais revenir. Ce n'est qu'une fois devenue vieille femme, aux portes de la mort, qu'elle retrouve cette figure dont elle a tant espéré le retour. Intrigue minimalisté, caractère abstrait du décor (les arbres et les silhouettes humaines sont stylisés sur fond blanc), récit méditatif: là encore le cinéaste est fidèle à son goût pour les visions intérieures. ■

Genèse

L'aventure du premier long métrage

Même s'il porte indéniablement la marque de son auteur, *La Tortue rouge* est aussi le fruit d'un dialogue entre plusieurs artistes du cinéma d'animation.

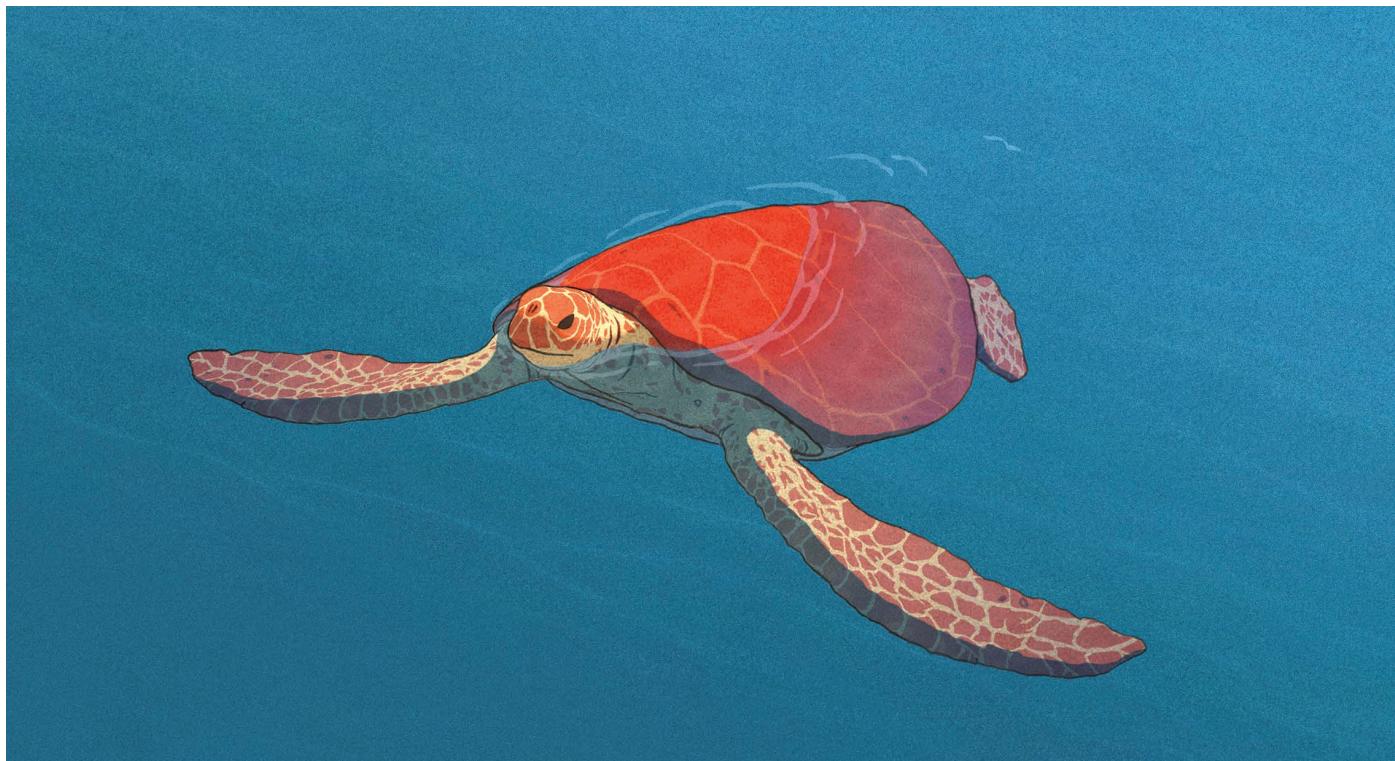
Tout commence avec *Père et Fille*, le court métrage de Michael Dudok de Wit ayant remporté l'Oscar du film d'animation en 2000. Les deux maîtres de l'animation japonaise Hayao Miyazaki et Isao Takahata (créateurs du studio Ghibli et auteurs de *Mon Voisin Totoro* et du *Tombeau des Lucioles*) découvrent le film avec enthousiasme. Ils demandent à rencontrer Michael Dudok de Wit qui évoque avec eux le projet de *La Tortue rouge*. Pour la première fois, le studio Ghibli s'implique dans un film réalisé en dehors du Japon, mais qui porte évidemment son esprit [cf. Échos p. 20]. En partenariat étroit avec Isao Takahata (crédité au générique en tant que « producteur artistique »), Dudok de Wit va se lancer dans l'aventure.

Michael Dudok de Wit fit donc la rencontre de Miyazaki et de son associé, Isao Takahata (réalisateur de quelques pépites comme *Le Tombeau des lucioles*, *Pompoko* ou *Le Conte de la princesse Kaguya*, malheureusement disparu en avril 2018), qui lui avait déjà envoyé une lettre en 2006 et avec qui il ne cessera de dialoguer pendant l'élaboration du film. Dudok de Wit a d'abord l'idée des trois protagonistes, mais il n'a pas encore imaginé la tortue rouge qui aura plus tard une place symbolique et conceptuelle si importante. Il est souvent difficile de savoir comment et pourquoi un sujet, une image, une scène s'imposent aux artistes. Le premier geste artistique consiste précisément à se laisser porter par l'imagination, comme le dit le cinéaste Luis Buñuel : « *L'imagination est notre premier privilège. Inexplicable comme le hasard qui la provoque. Toute ma vie je me suis efforcé d'accepter sans essayer de comprendre les images compulsives qui se présentaient à moi.* »

L'observation du monde

Au départ, Michael Dudok de Wit avait pensé mettre en scène des dodos, ces grands oiseaux originaires de l'île Maurice, munis d'un bec crochu qui leur donne une drôle de tête. Il a finalement abandonné l'idée, qui aurait sans doute permis de dater plus précisément le moment où se déroule l'histoire, l'oiseau ayant disparu à la fin du XVII^e siècle avec l'arrivée des Européens. Puis est venue l'idée de la tortue comme animal totémique. Dudok de Wit, parti faire des repérages dans une île des Seychelles, a beaucoup observé la faune, la flore et la lumière. Il a même été victime d'une fièvre tropicale qui lui a donné des hallucinations dont on retrouve des traces dans le film. C'est aussi sur une plage des Seychelles qu'il a vu une tortue moribonde, s'apprêtant probablement à accoucher. Quand le réalisateur demanda aux habitants de l'île s'il ne fallait pas faire quelque chose pour sauver l'animal, ceux-ci répondirent qu'il valait mieux la laisser là. Et en effet, quelques temps plus tard, le réalisateur vit que la tortue, remise sur pieds, retournait tranquillement vers l'océan. L'expérience concrète du monde peut ainsi constituer une part essentielle de la fabrication d'un film d'animation, quand bien même celui-ci ne serait, comme on dit, qu'une œuvre d'imagination.

Pendant la fabrication du film le cinéaste, qui n'arrivait pas à faire exister pleinement le personnage féminin, se fit aider par Pascale Ferran, une cinéaste et scénariste qui a plusieurs longs métrages à son actif, dont *Bird People* (2014) où une jeune femme se transforme en moineau. Il aura en tout fallu plus de cinq ans, entre les premières discussions avec les producteurs de Ghibli et la présentation du film à Cannes en 2016, pour que *La Tortue rouge* soit enfin montré aux spectateurs. ■



Affiche

Où est la tortue ?

Pourquoi l'affiche française du film ne livre-t-elle pas tous les éléments de l'intrigue ?

Qu'est-ce qu'une affiche doit dévoiler d'un film ? Que doit-elle raconter ? Celle de *La Tortue rouge* est d'emblée placée sous le signe du mystère, d'une énigme à déchiffrer. La première étrangeté, c'est qu'il semble y avoir une contradiction entre le titre (qui annonce une tortue rouge) et l'affiche (qui en est dépourvue). Aucune tortue rouge sur cette affiche, sinon insérée graphiquement dans la lettre « O » du mot « tortue », qui avec son rouge vif, la fait ressembler à un de ces cachets de cire avec lesquels on scellait une lettre. L'affiche ne dissimule cependant qu'une partie de la vérité puisque la tortue rouge est bien dans l'image, mais sous sa forme humaine, ce que nous ignorons pour le moment. Ce personnage auréolé de mystère, et que nous verrons finalement très peu au cours du récit, semble mis en scène dans toute sa dimension symbolique davantage que comme un animal tangible, le sceau allant dans ce sens.

● Un dépouillement intemporel

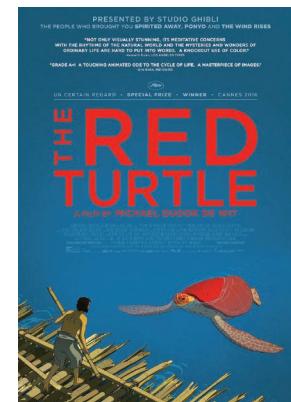
Le centre de l'image, où est positionné le sujet principal, n'est pas occupé par une tortue mais par une famille : un homme, une femme et un enfant juché sur les épaules de son père. Même si l'on ignore qui ils sont, leur caractère iconique fait que nous pouvons facilement projeter beaucoup de choses sur eux. Ils ont l'air des premiers hommes sur Terre, leurs habits en peau de bête indiquent qu'ils sont loin de toute civilisation (dans le temps ou dans l'espace). Impossible de dater le récit, même s'ils nous ressemblent. L'affiche a donc, immédiatement, un caractère intemporel. Les lieux eux-mêmes sont plutôt décrits sommairement : la mer, une plage, une forêt. Par son dépouillement, l'affiche a quelque chose de presque abstrait. Il semble que ce qu'on voit soit l'idée de la famille plutôt qu'une famille particulière, l'idée de la plage, de la mer et du ciel, la forêt étant elle aussi trop loin pour qu'on puisse définir exactement dans quelle région du globe l'action se situe (sinon dans l'hémisphère sud). Seule la présence de trois crabes, en bas à droite, indique qu'une faune anime ces lieux au-delà du chromo familial et de l'impression d'avoir sous les yeux un paradis perdu.

Mais le caractère abstrait est tenace. La plage qui file dans la profondeur convoque une idée d'infini. C'est comme si elle n'avait ni début ni fin. La vision de ces personnages marchant sur cette plage, pourrait être une métaphore de la vie elle-même : comme eux, nous laissons un infini derrière nous et avançons vers un autre infini. On rejoint ici les thématiques existentielles abordées par le film. Pourtant c'est moins un chemin qui nous est suggéré, qu'une sorte de stase contemplative, un arrêt dans le temps, même si les ombres allongées indiquent une fin de journée. L'affiche laisse une impression de surplace méditatif. On ne sent pas les personnages agités par un but précis. Leurs regards orientés dans des directions différentes accentuent cette idée : la femme regarde l'homme ou bien l'enfant, l'homme regarde vers l'horizon, et l'enfant a les yeux levés vers le ciel. Si chacun semble perdu dans son quant-à-soi, ils semblent néanmoins tous unis par une grande tendresse, comme l'indiquent les mains jointes des adultes et l'enfant sur les épaules de son père, connectés les uns aux autres comme s'ils formaient un seul corps.

Le reflet des personnages dans la flaque d'eau laissée par le ressac annonce aussi le partage troublant qu'opèrera le film entre rêve et réalité. C'est comme si la vie elle-même se doublait de son propre reflet, plus évanescence mais indiquant que l'un pourrait se substituer à l'autre, si on retournait l'affiche. Les personnages sont d'ailleurs positionnés sur une subtile ligne de partage entre l'eau et la terre, là où les deux éléments se rencontrent. Sous son apparence simplicité, l'affiche est donc comme un résumé du film, de la même manière que, dans le film, l'île est un résumé du monde. ■



Affiche japonaise © Studio Ghibli



Affiche internationale © Wild Bunch distribution / Studio Ghibli

● Autres affiches, autre film ?

Hormis l'affiche française, il existe deux autres visuels promotionnels de *La Tortue rouge*. Dans l'affiche japonaise, on voit un homme (probablement le fils) au fond de la mer, qui regarde vers le ciel où se découpent deux silhouettes de tortues. L'affiche internationale montre un moment de confrontation entre le héros et la tortue rouge. Entre les trois affiches, il semble que ce n'est pas tout à fait le même film : robinsonnade en famille (l'affiche française), réverie panthéiste intra-utérine (l'affiche japonaise), confrontation entre un naufragé et un animal évoquant *Moby Dick* ou *Les Dents de la mer*, mais sur un mode enfantin (l'affiche internationale). On pourra réfléchir avec les élèves au pouvoir d'évocation des affiches qui, sans trahir le film, donnent des aperçus subjectifs de son identité. Ces trois exemples témoignent ainsi de la difficulté à résumer une œuvre en une seule image. Qu'auraient mis en avant les élèves ?

Découpage narratif

1 LA TEMPÈTE

00:00:00 – 00:02:39

Le son croissant d'une tempête, puis des vagues déchaînées. Un homme sort la tête de l'eau. Ballotté par les vagues, il s'accroche à une barque aussitôt réduite en morceaux. Des rochers attestent de la présence de la terre ferme.

2 ÉCHOUÉ SUR UNE ÎLE

00:02:40 – 00:06:00

Un crabe sort d'un trou dans le sable et entre dans le pantalon du héros qui se réveille et découvre une plage. Il croît reconnaître un corps dans un amas d'algues. Il s'aventure dans la forêt puis grimpe sur une roche, où il découvre qu'il est seul sur une petite île.

3 LA GROTTE SOUS-MARINE

00:06:01 – 00:10:05

Continuant son exploration, il découvre un étang dans lequel il plonge. Marchant sur des rochers, il glisse et tombe dans une grotte dont il se retrouve prisonnier. Il s'extirpe de ce piège mortel en passant par un goulot sous-marin. Il entreprend la construction d'un radeau alors que le jour décline.

4 UNE RÊVERIE

00:10:06 – 00:13:44

Sur le sable, l'homme découvre des bébés tortues qui s'acheminent vers la mer. Il court, heureux, sur un ponton qui file vers l'infini. Ce n'était qu'un rêve. Le lendemain, un des bébés tortue git inanimé sur le sable, vite récupéré par un crabe. L'homme construit son radeau et prend la mer.

5 ÉCHECS SUCCESSIFS

00:13:45 – 00:18:31

En pleine mer, quelque chose cogne sur l'embarcation et la fait voler en morceaux. L'homme cherche en vain ce qui a pu provoquer de tels dégâts. De retour sur la terre ferme, épuisé et irrité, il construit un second radeau. Il reprend la mer et, de nouveau, son embarcation est détruite. Dans le temps pluvieux, l'homme semble perdre espoir. Allongé dans la forêt, il contemple le ciel.

6 GAGNÉ PAR LE DÉSESPOIR

00:18:32 – 00:22:23

À la nuit tombée l'homme s'éveille. Il entend une musique et, par deux fois, croît voir un quatuor à cordes sur la plage. Gagné par le désespoir, il s'effondre sur le sable en hurlant. Le lendemain, il commence la construction d'un troisième radeau et se fait un vêtement avec la peau d'une otarie morte.

7 RENCONTRE AVEC LA TORTUE

00:22:24 – 00:26:30

L'homme met son troisième radeau à la mer. Il découvre alors que ce qui cogne son embarcation est une tortue rouge, qui détruit à nouveau le radeau. Dans l'eau, la tortue regarde l'homme avec des yeux noirs énigmatiques. Une fois retourné sur l'île, l'homme aperçoit la tortue qui s'avance péniblement sur le sable et la frappe avec un morceau de bois.

8 UNE TRANSFORMATION

MAGIQUE

00:26:31 – 00:33:01

La tortue, desséchée au soleil, semble morte. La nuit, l'homme est réveillé par le craquement de la carapace. Il découvre, surpris, que sous la carapace de l'animal, se trouve une jeune femme. Il lui donne de l'eau et lui construit un abri de feuillages.

9 RENCONTRE AVEC LA JEUNE FEMME

00:33:02 – 00:43:49

La pluie tombe et réveille la jeune femme. Quand l'homme revient sur la plage, elle a disparu. Il découvre des traces de pas près d'un étang. Il la retrouve le lendemain, cachant sa nudité dans l'eau. L'homme lui laisse sa chemise. Du haut de l'île, il voit la jeune femme abandonner la carapace vers le large. L'homme fait de même avec son radeau à moitié construit. Une parade nuptiale commence alors entre eux deux. Ils se rapprochent et s'élèvent dans les airs en une forme de communion.

10 NAISSANCE D'UN ENFANT

00:43:50 – 00:49:43

De l'union de l'homme et la femme est né un enfant, qui s'amuse à gober un crabe. Ses parents dessinent des silhouettes humaines et des animaux sur le sable devant ses yeux ébahis. Un jour l'enfant tombe dans la même cavité que son père et, sur les conseils de sa mère, s'en échappe aisément par le goulot sous-marin, et se retrouve nez à nez avec la tortue.

11 LE TSUNAMI

00:49:44 – 01:03:13

L'enfant a grandi. Espiègle, il joue avec son père. Un peu plus tard encore, il est devenu un jeune homme agile, aussi bien à l'aise sur terre que dans la mer avec les tortues. Un jour gris, un tsunami déferle sur l'île et ravage tout sur son passage. Tentant de fuir, ils sont avalés par les vagues. Après la catastrophe, le jeune homme retrouve sa mère blessée mais vivante. Son père est introuvable. Après un jour et une nuit de recherches, aidé par des tortues, il découvre son père en pleine mer, accroché à une branche, et le sauve d'une mort certaine. Dans l'île dévastée, la vie reprend son cours.

12 EN QUÊTE D'AILLEURS

01:03:14 – 01:07:28

En se lavant à l'étang, le jeune homme retrouve une bouteille à moitié enfouie au fond de l'eau. Sur la plage, il la pose en transparence sur l'horizon, puis rêve d'une vague géante d'où il observe ses parents. Plus tard, il fait part à ses parents de sa décision de quitter l'île. Les parents sont tristes, mais acceptent.

13 DERNIERS INSTANTS DE LA VIE

01:07:29 – 01:16:38

Le lendemain, le jeune homme dit adieu à ses parents et s'éloigne définitivement vers le large accompagné de trois tortues. La vie continue sur l'île, à deux et non plus à trois. L'homme et la femme, allongés sur l'herbe, se serrent l'un contre l'autre, puis nagent ensemble dans l'eau. L'homme et la femme sont désormais deux vieillards qui dansent sur le rivage. Une nuit, l'homme allongé sur le sable, à côté de la femme, contemple le ciel étoilé, puis meurt d'un coup. La femme le veille jusqu'au matin puis reprend sa forme de tortue. Glissant sur le sable dans la lumière de l'aube, elle abandonne la dépouille de l'homme sur le sable et disparaît dans la mer.



Thèmes

Une fable à multiples couches

VIDÉO
EN
LIGNE

Derrière l'apparente simplicité du récit se cache une histoire constituée de multiples incertitudes et d'événements laissés à la libre interprétation du spectateur. [cf. vidéo en ligne *Le cycle du vivant*]

Le scénario de *La Tortue rouge* est à la fois simple et complexe. Le film suit le parcours d'un homme échoué sur une île déserte, depuis son naufrage jusqu'à sa mort, au gré d'un récit plutôt linéaire. Mais la simplicité du récit abrite aussi une histoire constituée de multiples couches. Que raconte exactement *La Tortue rouge*? Est-ce l'aventure d'un rescapé qui plonge dans une rêverie pour échapper à la solitude? Est-ce une parabole sur le rapport de l'homme avec la nature? Une métaphore de la vie elle-même? Où se termine le réel et où commence l'imaginaire? Le film entremêle ces hypothèses et différents degrés de réalité sans jamais donner une réponse définitive. *La Tortue rouge* est un peu tout cela à la fois. Il commence de manière réaliste pour plonger peu à peu dans une allégorie sur le vivant, la place de l'homme dans le monde et le sens de la destinée humaine.

● Un récit métaphorique

La Tortue rouge présente des références au récit biblique, en particulier à Adam et Ève. Comme l'Ève biblique, l'Ève aux cheveux roux naît d'un processus magique, d'un *deus ex machina*. Et si leur paradis n'est pas tout à fait l'Eden des textes sacrés, puisque l'île est prise dans le cycle du vivant où toute chose naît et meurt, leur présence dans ce lieu ressemble à un retour aux sources — la bouteille trouvée par l'enfant étant l'une des rares reliques de la civilisation. Le film est ainsi dépourvu d'inscription historique. Ni la barque à laquelle le héros se raccroche, ni ses vêtements (blancs, génériques) ne permettent de dater précisément le récit. Nous sommes plongés dans un hors-temps, celui de l'allégorie, le monde réel se confondant avec un monde abstrait, sans passé ni futur. Le tsunami qui ravage l'île rappelle aussi

le déluge biblique. Mais ces références n'ont rien de scolaire. Le film réinvestit l'imaginaire commun du récit fondateur en le dépouillant de son caractère religieux — même s'il reste, à certains égards, porté par une forme de mysticisme.

Au-delà de ces références religieuses, *La Tortue rouge* a les atours d'une méditation sur la vie elle-même. La mer rejetant le héros sur le rivage s'apparente à une naissance. C'est littéralement de la mer que le héros naît à la fiction et s'échoue sur une île qui est comme un résumé du monde (au milieu du cosmos, la Terre ressemble à une île au milieu de l'océan). Pour nous, le personnage n'a d'existence qu'à partir du moment où il apparaît. Il n'a d'ailleurs pas de nom, pas de langue, pas de pays d'origine. Le film a ainsi commencé par une naissance et se termine avec une mort. Entre ces deux pôles, les années se sont écoulées, une vie s'est déroulée, un homme a pu dire qu'il a vécu.

● La vie est un songe

Mais le film va plus loin et suggère que la vie elle-même est peut-être une rêverie. Quand la vie quitte le héros, la jeune femme retrouve sa forme originelle de tortue rouge et retourne à la mer. Quel sens donner à tout ce que le personnage a accompli sur cette île déserte? Était-ce une douce illusion? Ou bien un niveau de réalité inconcevable au regard de notre expérience du monde? Le film questionne ainsi nos propres perceptions. Notre vie serait-elle un songe, comme l'ont théorisé certains penseurs et philosophes? Même les rêves explicites que fait le héros sont d'abord pris dans le flux de la réalité. Quand ils commencent, rien ne les distingue du présent et notre perception, comme celle du héros, vacille.

De même, la naissance de la jeune femme apparaît d'abord comme un événement surnaturel. Mais nous finissons étrangement par oublier cette évidence et acceptons la réalité de la vie de cette famille. C'est une des forces du cinéma, même animé, que de nous faire croire à ce que l'on voit (si on le voit, c'est que c'est réel), jusqu'à ce que les événements nous apportent un violent démenti. ■

Scénario

Du père au fils

La Tortue rouge est aussi l'histoire d'une transmission entre générations.

Une scène de *La Tortue rouge* se répète, comme en miroir. Au début du récit [00:07:13], le héros échoué sur l'île avance dangereusement sur la roche polie, glisse et tombe dans une crevasse dont il se retrouve prisonnier. Il plonge alors dans l'eau et passe, non sans difficulté, par un conduit sous-marin afin de rejoindre le rivage. Un peu plus tard [00:47:36], son enfant y tombe à son tour : tout en haut, sa mère lui explique comment sortir de ce mauvais pas, ce que fait l'enfant avec une confondante tranquillité. Pourquoi le réalisateur prend-il soin de réitérer cette scène, dont le dédoublement ne semble rien devoir au hasard ?

● D'une génération à l'autre

Cette réitération pose la première pierre d'un récit parallèle dont le héros et le fils sont les protagonistes. Le film décrit ce qui se transmet d'une génération à l'autre (laissez la mère un peu de côté, d'ailleurs), et la façon dont leurs destins divergent à mesure que l'enfant grandit. Comme dans un jeu vidéo où il faut parfois refaire un passage pour comprendre comment avancer (le joueur étant alors plus familier avec la logique de la scène), l'enfant semble avoir acquis quelque chose que le père n'avait pas. Il n'éprouve aucune panique quand il tombe, sans doute grâce à l'innocence que lui confère son âge mais aussi parce que né ici, il fait d'emblée corps avec cet environnement, contrairement au père qui s'était retrouvé en terre étrangère. Leurs motivations respectives sont d'ailleurs à contrepoids. Au départ, le père n'a qu'une obsession, quitter l'île, tandis que le fils jouit de ses bienfaits au jour le jour. Mais plus tard, comme dans un système de vases communicants, le père a accepté son destin sur cette île tandis que le fils devenu un jeune homme semble se sentir un peu à l'étroit sur ce territoire qu'il connaît par cœur, rêvant d'ailleurs et d'au-delà. Ce que le père n'est pas parvenu à faire (mais est-ce vraiment un échec ?), le fils le réalisera.

Ironiquement, c'est une part du héros lui-même qui réussit à s'échapper de l'île. Mais dans l'intervalle générationnel, quelque chose a évolué. Les raisons pour lesquelles le fils quitte l'île n'ont rien à voir avec celles du père. Contrairement à son géniteur, le fils ne fuit pas, n'est pas agi par la crainte. C'est davantage un jeune homme souhaitant aller à la découverte du monde. Il ne construit pas de radeau mais nage avec des tortues qui l'escortent, tel un être hybride (ses cheveux sont roux comme ceux de sa mère, c'est-à-dire la couleur de la tortue) en parfaite symbiose avec la nature.

● Le monde dans une bouteille

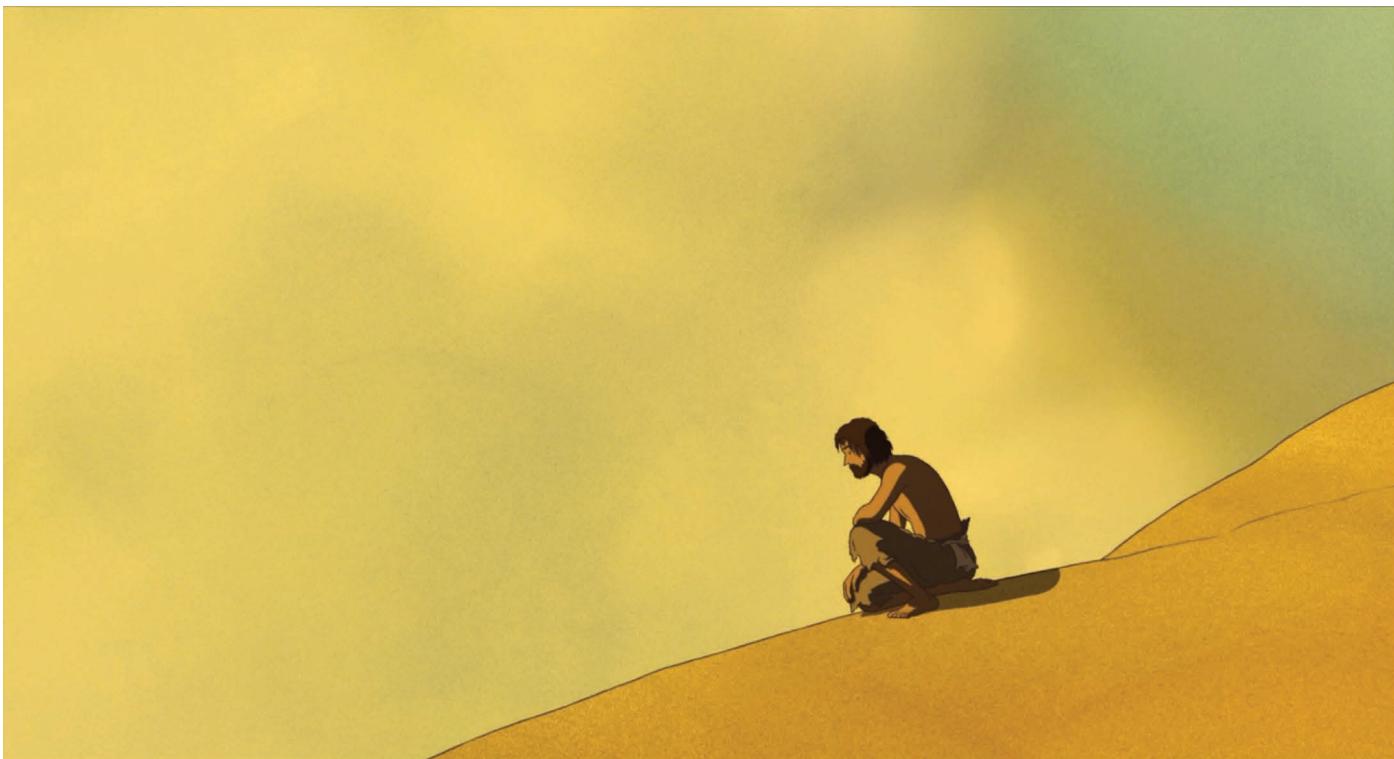
À ce titre, il est intéressant d'observer, tout au long du récit, le parcours de la bouteille que l'enfant trouve sur le rivage [00:45:26]. On pense immédiatement à ces bouteilles où les rescapés d'un naufrage inséraient un message et qu'ils jetaient à la mer, en guise d'appel au secours. Cette bouteille que l'enfant s'amuse à déboucher et qui, en apparence, ne contient que de l'air, semble d'abord la relique d'un lointain passé. C'est un objet à la fois magique et anodin. Quelques temps après le tsunami, alors qu'il est devenu un jeune homme, le fils retrouve la bouteille à moitié enfouie dans l'étang [01:03:15]. C'est comme une manifestation de l'inconscient, le signe d'un rêve enfoui qui refait surface. Alors il la pose en transparence contre l'horizon de la mer, donnant l'impression de voir un océan miniature prisonnier du flacon. Ce plan [01:04:09] nomme les contours d'un univers dont le fils éprouve les limites et évoque en même temps un appel

du lointain. Ce monde en miniature est désormais insuffisant à ses yeux, comme en témoigne ce rêve où, au sommet d'une vague géante, il observe ses parents réduits à de petites silhouettes. La volonté du père de quitter l'île à tout prix aura ainsi trouvé un écho chez le fils des années plus tard, transformant l'angoisse en une décision mûrement réfléchie. ■



● La vie est-elle un songe ?

De nombreux artistes, religieux, penseurs et philosophes se sont de tous temps posés la question de la réalité. Le monde que nous pensons réel et éprouvons par le biais de nos perceptions ne serait-il pas une illusion parfaite ? Dans *Matrix* (1999) des sœurs Wachowski, le héros découvre que des machines maintiennent les humains captifs d'une vie chimérique qui semble pourtant bien réelle. On trouve des questionnements sur le caractère illusoire de la réalité dans le bouddhisme ou dans la philosophie védique en Inde. Ou encore chez un philosophe du XVII^e siècle comme René Descartes qui, dans ses *Méditations métaphysiques*, postule un dieu ou un malin génie qui nous maintiendrait dans une illusion. Mais si on nous maintient dans cette illusion, ajoute t-il, c'est précisément parce qu'on existe. Ainsi peut-on être réel dans un monde qui n'est qu'illusion car, conclut-il, «Je pense, donc je suis». Tchouang-tseu, un philosophe chinois du IV^e siècle avant J.-C., raconte qu'il a rêvé une nuit qu'il était un papillon. Mais à son réveil il se demande qui il est : «Un papillon qui rêve qu'il est Tchouang-tseu, ou Tchouang-tseu qui s'imagine qu'il fut un papillon ?» Comment être certain que le rêve n'est pas la vraie vie et que la vie n'est pas une simple rêverie ? Même certains scientifiques (comme les physiciens quantiques Karl H. Pribram et David Bohm) tendent à penser que le monde dans lequel nous vivons est une sorte d'hologramme, une gigantesque simulation. On pourra ainsi réfléchir avec les élèves à ce que signifie vraiment le mot «réalité». Plus simplement, on pourra les inciter à réfléchir sur l'ambiguïté du terme même d'un nouveau médium, la «réalité virtuelle». Le terme n'est-il pas, en soi, un oxymore ? N'y a-t-il pas là l'accrolement de deux termes contradictoires ? Si des élèves ont déjà testé les casques VR, ils pourront aussi restituer leur expérience. Quelle différence de perception avec le cinéma ? Et plus particulièrement avec le cinéma d'animation ? Quel effet cela fait-il d'être immergé dans un monde imaginaire ? En quoi paraît-il cependant réel ? Enfin, n'y a-t-il pas un paradoxe physique à l'œuvre dans ce nouvel outil ? Si le regard semble «plongé» dans un nouveau monde, le corps n'y est pas inscrit. Le spectateur n'a-t-il pas l'impression d'être un fantôme traversant un monde qui évolue sans lui ?



Récit

Une leçon par le vide

La dimension philosophique de *La Tortue rouge* incite à nous interroger sur le rapport de l'homme et de la nature.

Quand le héros s'échoue sur l'île, il ne trouve rien. Aucune construction, aucun être humain, aucun prédateur. Et rien à explorer, puisque l'île est minuscule et ne laisse pas le moindre espoir de découverte – contrairement à certains récits contemporains comme la série *Lost* (2004-2010) par exemple, où les rescapés d'un crash aérien comprennent qu'un danger les menace et que l'île est pleine de chausse-trappes et de maléfices. Dès l'entame, le héros de *La Tortue rouge* est confronté au vertige du vide. Mais ce vertige est aussi celui du spectateur. La majorité des films de fiction donnent rapidement une identité au personnage, un passé (comme *Lost* justement, qui explore les antécédents de chaque protagoniste), quelques éléments nous permettant de dessiner les contours d'une personnalité. Or le héros de *La Tortue rouge* est une page blanche, un homme «générique», sans langue ni parole, ni pays. Quant à sa capacité à construire un radeau, elle en fait peut-être un marin, mais cette hypothèse n'est jamais vraiment problématisée dans le film.

● Un roi sans divertissement

Comme on l'a vu précédemment, ce vide laisse de l'espace aux interprétations et place le récit à un autre niveau que celui du réalisme. Mais cette île, avant de se peupler d'une femme et d'un enfant, est aussi une figure du désert : «une île déserte». Elle n'a pourtant rien de désertique au sens propre, puisqu'elle est occupée par des crabes, une otarie, des oiseaux et toute une faune aquatique qui nage dans ses fonds marins. Quant à sa végétation, elle la rend tout à fait habitable, à l'opposé de l'hostilité des véritables déserts. Si on parle de désert donc, c'est que l'île, durant les 30 premières minutes du film, est dépourvue d'autre figure humaine. Or l'homme ne se définit comme espèce qu'en rapport aux autres. S'il existe ou a le sentiment d'exister, c'est toujours au regard de ses semblables car c'est,

fondamentalement, un être social. S'il est le seul homme sur Terre, est-il encore un homme ? Le premier réflexe du naufragé est d'ailleurs de quitter l'île dès qu'il comprend qu'elle n'abrite aucun être humain. Pourquoi, en effet, rester dans un lieu où il n'y a personne ? Mais aussi où il n'y a rien à faire, nulle possibilité d'échapper à soi ?

Dans *Les Pensées*, Blaise Pascal consacre une partie de ses réflexions philosophiques à la question du divertissement comme besoin fondamental de l'homme. Ainsi commence-t-il en annonçant que «tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre». La compagnie des humains est ce divertissement essentiel qui nous empêche de réfléchir à notre condition, seul dans notre chambre, et de sombrer dans la folie, car cette condition est au fond dépourvue de sens. «De là vient que les hommes aiment tant le bruit et le remuement. De là vient que la prison est un supplice si horrible. De là vient que le plaisir de la solitude est une chose incompréhensible», ajoute-t-il un peu plus loin. L'île déserte de *La Tortue rouge* est un peu l'équivalent de la chambre dont parle Pascal. Plus encore, c'est une prison à ciel ouvert pour ce héros, dont le geôlier à la fois autoritaire et bienveillant est la fameuse tortue rouge. Le naufragé est comme un roi en ce royaume, mais c'est un roi sans divertissement.

● L'expérience du dénuement

C'est sans doute pourquoi cet étrange geôlier se transforme en un autre être humain : pour que le héros puisse se divertir et oublier sa terrible condition. Pour autant, cette prison dont les murs sont faits de l'océan infini et d'un horizon immuable, constitue pour l'homme une expérience du dénuement qui le fait revenir aux fondamentaux. L'homme, la femme et l'enfant vivent en effet de peu. Ils ne construisent pas de maison, ne pratiquent pas l'agriculture et sont sommairement habillés. Nuls désirs ici, que des aspirations et des besoins essentiels. D'ailleurs, la seule véritable construction que l'on verra au cours du film, est ce radeau dont l'homme se défaît dans une scène qui ressemble à un rituel d'adieu, comme si, en se dépouillant de l'embarcation, le héros acceptait son destin et les règles de l'île. *La Tortue rouge* semble ainsi nous dire que le bonheur tient à peu de choses tant qu'un

être humain est entouré des siens. Tous trois ressemblent à une famille de chasseurs-cueilleurs, ces sociétés humaines qui prélevaient dans la nature ce qui était nécessaire à leur subsistance, contrairement aux sociétés qui ont vu naître l'agriculture, où la transformation du vivant pour produire des biens a fini par modifier l'environnement.

Car la leçon de ce dépouillement, de ce «vide» laissé par l'île, c'est d'accepter de se défaire de sa maîtrise sur le monde. En transformant les choses, en édifiant des villes et des civilisations, l'être humain cherche, à certains égards, à échapper à sa condition, à se divertir comme dirait Pascal. Or la seule chose créée par cet homme et cette femme, c'est un enfant, qui leur échappera une fois en âge de partir au-delà de l'île – non comme un homme bâtisseur mais à la manière d'un animal, s'éloignant en nageant en parfaite symbiose avec les tortues.

Seul au monde de Robert Zemeckis, 2000
© 20th Century Fox / United International Pictures



● La nature comme personnage

Seul au monde de Robert Zemeckis (2000) racontait cela justement: un homme pris dans la vitesse de la vie moderne, tentant de maîtriser tous les rouages de son existence, quand soudain un crash aérien le laisse échoué sur une île à peine plus grande qu'un piton rocheux et entourée d'une infranchissable barrière de corail. Apprenant à survivre, il faisait lui aussi l'expérience du dénuement, même s'il avait créé, pour ne pas sombrer dans la folie, un personnage nommé Wilson à partir d'un ballon auquel il donnait un visage humain. C'est peut-être le sens à donner au tsunami qui déferle violemment sur l'île de *La Tortue rouge*: le signe que l'humain n'est pas le propriétaire du monde mais juste un invité, un passager, et que des forces puissantes peuvent en effacer toute volonté de s'approprier les choses, de maîtriser le monde.

Quand toute trace de civilisation a disparu, qu'est-ce qui fait la vie, lui donne corps et la rythme? La nature justement. La moindre manifestation de la nature devient un événement et le film en prend la mesure par un ensemble de détails qui viennent remplir ce vide, si tant est qu'on y prête attention. Ce sont les petits animaux qui accompagnent silencieusement l'aventure du naufragé (les crabes qui observent la construction du radeau, les poissons qui s'approchent, intrigués, des pieds de ce visiteur), ou encore la pluie, le vent, le clapotis de l'eau, et le mouvement du soleil à l'horizon qui éclaire l'île d'une série de variations colorées. Ce qui peuple l'île, c'est ainsi et avant tout la nature. Le parcours de l'homme consiste à l'accepter, à faire corps avec elle. Juste avant de mourir, le héros contemple la lune, en paix avec le monde.



Ce dépouillement, c'est aussi au spectateur de l'éprouver, de se débarrasser de ses habitudes et d'accepter une part de vide dans la fiction, où la vie des personnages est réduite à quelques fonctions élémentaires. Ainsi, ce qui s'exprime ici est le pur présent des choses, non une vie faite de projets, d'anticipations du futur ou de regards portés sur le passé. C'est une vie au jour le jour en quelque sorte, qui épouse le rythme de la nature. André Bazin, fondateur des *Cahiers du cinéma*, affirmait ainsi que «*le drame cinématographique peut se passer d'acteurs. Une porte qui bat, une feuille dans le vent, les vagues qui lèchent une plage peuvent accéder à la puissance dramatique*». C'est en partie le projet de *La Tortue rouge*: tenter de faire sentir, à son héros comme au spectateur, cette puissance fondamentale du vivant. ■

● Un survival sans ennemi

Le film est tenté par le vide et dépouille le personnage à l'extrême, allant jusqu'à évacuer tout prédateur, tout danger pour le héros. C'est en quelque sorte, un film de survie (un «*survival*») sans ennemi (très vite le héros trouve les moyens de se nourrir), contrairement à certains films ou jeux vidéo qui ont fait de la lutte en milieu hostile leur *modus operandi*. Ici nuls monstres, nuls zombies à abattre, mais une épreuve suprême: l'acceptation de la nature, des limites de sa propre existence et du monde qui l'entoure. Comme dans la fiction classique ou les jeux vidéo, le héros subit une série d'épreuves qui le grandissent, quand la tortue fait voler en éclat, par deux fois, son radeau de fortune (seule fois où il trouve un réel opposant) et quand il est piégé après être tombé dans une cavité. Mais il n'a aucun véritable antagoniste, la tortue se livrant même au héros. Au début du film, il récupère des bambous dans la forêt quand soudain les cigales se taisent. Surpris, il sort du sous-bois pour vérifier qu'aucun danger ne menace. Mais alors qu'il scrute la plage, les cigales reprennent leur chant. Qu'indique cette scène? Que sa présence sur l'île est si inhabituelle que les cigales se méfient soudain? On croit à un moment qu'un prédateur rode dans les parages, mais ce prédateur potentiel, c'était peut-être lui-même? Et si l'homme, ici, était son propre ennemi?

Technique

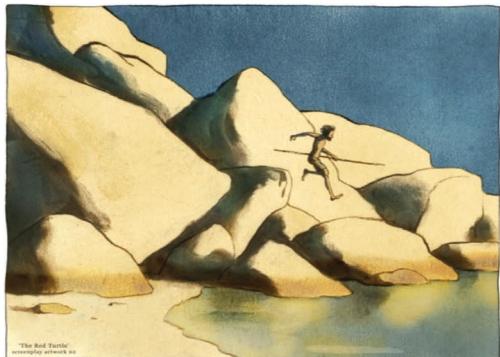
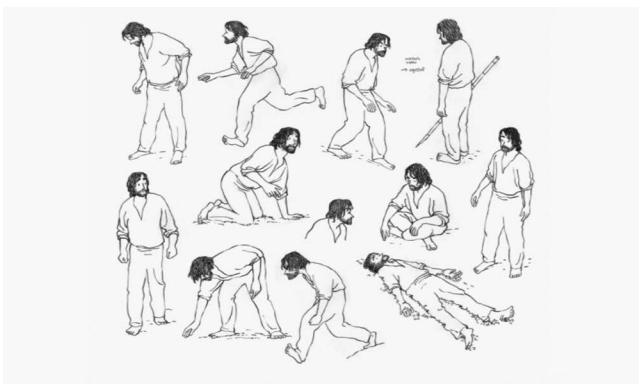
Entre réalisme et stylisation

VIDÉO
EN
LIGNE

Le style si personnel de *La Tortue rouge* est aussi le fruit d'un patient travail d'observation.
[cf. vidéo en ligne *La leçon de dessin*]

La première chose à définir quand on réalise un film, c'est trouver visuellement à quoi il pourra ressembler. Fallait-il que *La Tortue rouge* soit une œuvre plutôt réaliste dans sa facture, ou au contraire très stylisée ? Quelle va être l'allure des personnages ? Quelle est la forme de l'île ? Autant de questions auxquelles le réalisateur va peu à peu trouver des solutions, en tâtonnant, en multipliant les dessins préliminaires pour trouver, comme il le dit lui-même, le «*look*» du film. Michael Dudok de Wit a ainsi choisi des bambous plutôt que des palmiers pour s'éloigner de l'image qu'on se fait communément d'une île déserte, ou encore des rochers blancs de basalte aux formes douces plutôt que des roches coupantes, de manière à accentuer la sensualité de la nature.

Recherches de personnage et d'ambiance de Michael Dudok de Wit © Wild Bunch distribution



● Recherches préliminaires

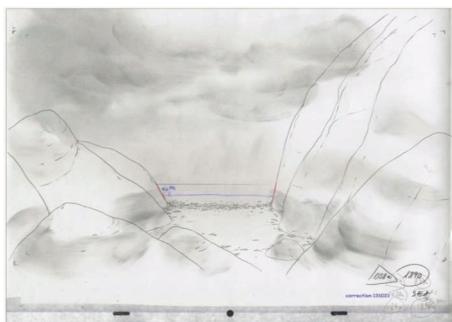
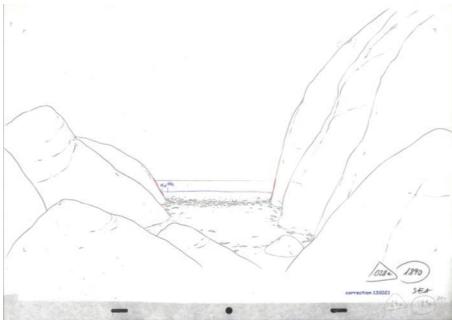
Comme on l'a vu plus haut [cf. *Genèse*, p. 3], la réalité observable au quotidien est un modèle et une grande source d'inspiration. Dudok de Wit est allé faire des repérages sur une île des Seychelles et en a rapporté des centaines de photographies et de vidéos. Il a ensuite complété ce matériel par des recherches sur Internet, notamment autour de la tortue, un animal qui, aux dires du cinéaste, est très difficile à dessiner car la forme de sa carapace n'est pas vraiment ronde et change d'aspect en fonction de l'angle sous lequel on la regarde. Ainsi s'est-il imprégné de sa forme en décalquant l'animal à partir de photographies, comme on apprivoise un être vivant. De la même manière, le cinéaste souhaitant un style plus réaliste que dans ses courts métrages, il pouvait difficilement faire l'économie d'une étude du corps humain, de sa façon de se mouvoir, de l'émotion que transmet une posture. Il a donc commencé par se photographier dans plusieurs positions afin d'en comprendre certaines subtilités. Comme il fallait nourrir le travail de l'animation, le réalisateur a eu l'idée de faire jouer un comédien professionnel le temps d'une journée. James Thierrée, petit-fils de Charlie Chaplin et célèbre pour ses spectacles où il mêle jeu d'acteur, danse et acrobaties, s'est ainsi livré à quelques scènes déjà écrites de *La Tortue rouge*. Ses vêtements ont été mouillés pour saisir le mouvement des plis, la lourdeur du tissu trempé et son interaction avec le corps. Ainsi le réalisateur disposait-il d'une base de données qui lui permettait de travailler les mouvements du héros avec précision.

Néanmoins, le film n'est pas entièrement dévolu à la réplication exacte de la réalité. Les yeux des personnages par exemple sont de simples points noirs, appelés yeux «Tintin» en référence au héros d'Hergé. De la même manière, Michael Dudok de Wit ne souhaitait pas que les crabes soient détaillés de manière réaliste, et a opté pour une certaine stylisation, les figurant toujours de face et les décollant légèrement du sol pour donner l'impression qu'ils se déplacent avec rapidité. L'enfant était aussi une vraie gageure. Un des animateurs qui travaillaient sur ce personnage lui a donné un côté légèrement «cartoonesque» pour accentuer la dimension enfantine mais sans jamais quitter de vue qu'il devait rester réaliste. C'est donc un savant équilibre entre réalisme et stylisation qui a guidé l'élaboration des habitants de l'île. On retrouve souvent un jeu sur les ombres très allongées des personnages, qui témoigne à la fois d'un goût du réalisateur pour les lumières rasantes de fin de journée (qui sied bien à la mélancolie douce du film), et d'une certaine stylisation du réel, comme si le personnage était souvent accompagné de son propre fantôme ou de son double. Les ombres inscrivent aussi davantage ces personnages dans le monde puisqu'elles sont en quelque sorte la preuve d'une interaction entre un élément de ce monde (le soleil) et un être.

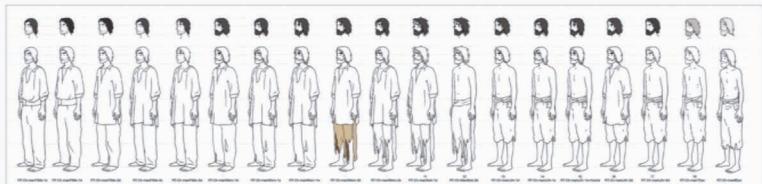
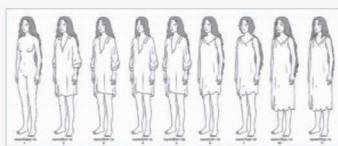
● Une nuit en noir et blanc

L'expérience d'une vraie nuit est devenue, dans nos sociétés, un fait plutôt exceptionnel. En ville, il n'est pas rare que l'éclairage urbain fasse écran à la voûte céleste, si bien qu'il est impossible d'apercevoir les étoiles, nous privant d'une expérience primordiale que les humains faisaient quotidiennement avant l'apparition de l'électricité. Dans *La Tortue rouge* au contraire, les nuits sont de «vraies» nuits. Le héros reste d'ailleurs à plusieurs reprises allongé sur le sable, les yeux perdus dans les étoiles, nouant une relation profonde avec le mystère du monde. Au cinéma, une convention provenant du théâtre veut que la nuit «naturelle» soit éclairée en bleu. On parle d'ailleurs de couleur «bleu nuit», nos yeux

ayant l'impression que le bleu domine quand la lumière baisse en intensité. Pourtant, dans *La Tortue rouge*, le réalisateur a décidé de représenter la plupart des nuits en noir et blanc, ayant observé que, dans la réalité, alors que la lumière baisse, les couleurs perdent en saturation. Les couleurs en effet sont le fruit d'ondes lumineuses reflétées par les objets. Quand la lumière s'amoindrit, les couleurs font de même. Ainsi, sur cette île, les nuits sont claires (les étoiles offrant un peu de lumière céleste quand la lune est absente) mais dépourvues de couleurs. On pourra réfléchir avec les élèves à leurs expériences de la nuit, savoir si certains ont jamais observé longuement le ciel étoilé ou vécu une nuit éclairée par la lumière argentée de la Lune.

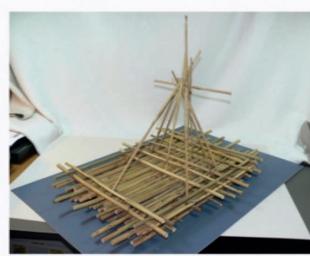


Préparations de l'animation © Wild Bunch distribution

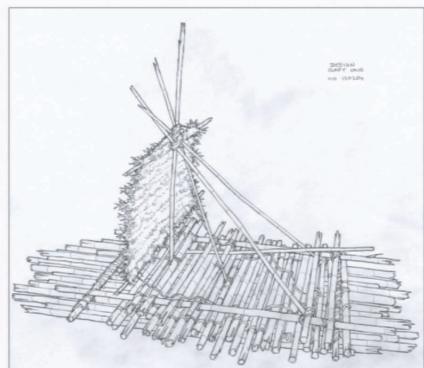


Préparation de l'animation : Design

Line-up personnages La femme, l'enfant, l'homme



Préparation de l'animation : Design



Recherches Props : radeau 1

● Travail d'équipe

Tout cela se fait en plusieurs étapes. D'abord les dessins préliminaires, puis le storyboard qui permet de visualiser toute l'évolution d'une scène, et enfin ce qu'on appelle l'animatique, c'est à dire l'animation du storyboard. Comme le réalisateur travaillait avec plusieurs animateurs qui ont chacun leur style, il fallait une sorte de charte distribuée à chacun, des planches sur lesquelles on trouvait des douzaines de variations des personnages sous différents angles et dans différentes situations (par exemple les cheveux secs ou mouillés) de façon à ce que le modèle soit identique pour tout le monde. Chaque personnage est ainsi « fabriqué » par plusieurs personnes: certains s'occupent des mouvements, d'autres de la forme en tant que telle, d'autres encore ajoutent les couleurs. Chaque image est elle-même un mélange de couches différentes, ce qu'on appelle le « *compositing* ». Un plan est composé d'un décor fixe, auquel on ajoute un personnage, puis son ombre, la couleur ainsi que les ultimes effets ajoutés par ordinateurs comme par exemple la pluie ou l'eau qui bouge, et l'effet que cela produit à la surface de la mer. Le seul personnage qui a été animé en 3D (c'est-à-dire par des calculs informatiques) est la tortue, car sa forme singulière et changeante en fonction de l'angle de prise de vue, la rendait difficile à animer manuellement.

Tous les autres personnages ont été animés à la main, par des animateurs recrutés pour leur sensibilité artistique et leurs qualités d'observation. Ainsi certains sont-ils capables de donner une vérité à un mouvement, chose impalpable et difficile à désigner précisément mais dont on sent intuitivement qu'elle est juste. Comment trouver un juste équilibre entre le vivant (l'âme d'un être) et le mécanique (les techniques utilisées pour le dessiner)? Trois années de travail avec plus de 60 personnes ont ainsi été nécessaires à la fabrication des 640 plans de *La Tortue rouge*. ■

● Mélanges de techniques

Les dessins furent réalisés à partir de plusieurs techniques. Au départ, il y a les planches dessinées au fusain qu'on frotte pour étaler le matériau carbonisé. Le cinéaste affectionne cette technique car elle donne une matière, un grain à l'image, et donc une irrégularité très vivante, organique, là où l'animation en 3D des films Pixar par exemple produit des formes lisses et brillantes. Mais il fallait trouver la bonne valeur de ce grain. Un grain un peu gros fonctionnait bien sur un dessin fixe mais une fois animé, sa vibration pouvait être un obstacle sur près de 80 minutes de film. L'aquarelle a parfois été utilisée, mais le plus souvent les couleurs étaient rajoutées par ordinateur après avoir préalablement scanné le dessin. Parfois ce sont des subtilités qui permettent de trouver la bonne représentation. Ainsi l'horizon de la mer comme les nuages n'ont pas vraiment de lignes qui délimitent leurs formes, contrairement aux humains par exemple. Leurs bords sont seulement indiqués par la couleur et non par un trait, de manière à donner l'impression qu'ils sont très loin et ainsi accentuer le sentiment de profondeur.

Mise en scène

Un jeu d'échelles

Le simple choix des cadres définit le rapport de l'homme au monde.

Certains réalisateurs font le choix de coller leur caméra au corps du protagoniste, filmant à hauteur d'homme et nous donnant de la réalité un point de vue qui s'origine essentiellement dans le regard des personnages. Le monde est ainsi vu à échelle humaine, un peu à la façon dont nous percevons les choses dans la vie quotidienne, ne pouvant dépasser les limites de notre corps pour observer le monde. Au contraire, dans le film de Michael Dudok de Wit, le point de vue n'est pas toujours celui du héros, même si ce dernier est de la plupart des plans. Dès la première scène, où le personnage se débat contre les vagues insensées de l'océan, il est observé depuis un point de vue omniscient. Nous le regardons lutter pour sa survie mais ne sommes pas d'emblée dans sa subjectivité. Ce pourrait être le point de vue du réalisateur, le point de vue d'un dieu et plus encore, celui de la nature elle-même.

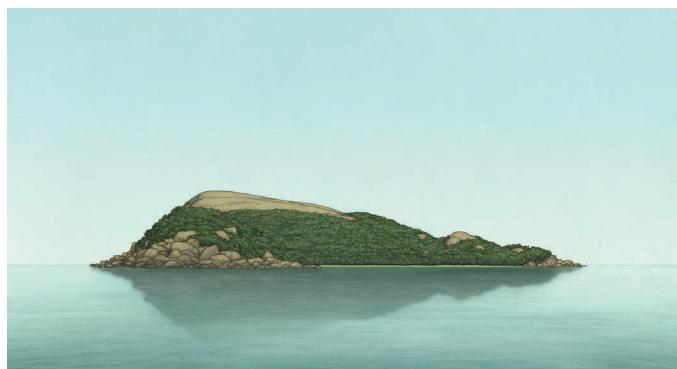
● Dimensions

Ce qu'on perçoit ainsi immédiatement, c'est le gigantisme de la nature. La mer démontée ressemble à un monstre aux proportions infinies, au regard duquel l'homme est aussi dérisoire qu'un fétu de paille. Emporté par le roulis, sa tête disparaît d'ailleurs brusquement avant de réapparaître une seconde plus tard beaucoup plus loin dans le cadre [00:01:22]. Une fois échoué sur le sable, il est pris dans un autre jeu de dimensions puisqu'il apparaît cette fois comme un géant au regard du crabe qui vient se niché dans la jambe de son pantalon. En quelques minutes, *La Tortue rouge* nous aura ainsi donné à voir le monde dans un rapport d'échelles variables. À plusieurs reprises, le film va quitter le point de

● Un point de montage

Lorsque le héros, après avoir subi plusieurs assauts de la tortue dans la mer, l'aperçoit avançant péniblement sur le sable, il se précipite vers elle, s'empare d'un bâton et, saisi d'une rage incontrôlée, lui cogne la tête si violemment que le morceau de bambou se brise. À ce moment là [00:26:14], le réalisateur fait un raccord inattendu : un plan sur des oiseaux qui s'éparpillent dans le ciel en criant, comme épouvantés par la violence de la scène. Pourquoi une telle coupe ? En se détournant, même quelques secondes, du geste du héros, le réalisateur cherche peut-être à en atténuer la brutalité pour le jeune public. Il ne faudrait pas en effet qu'il soit effrayé par le personnage, sans quoi le reste du film pourrait en pâtir. Il s'agit peut-être aussi d'une répulsion à figurer la violence trop frontalement (même si on voit tout de même le coup) et une manière de nous empêcher d'en jouir. Cette coupe donnerait alors une indication sur la morale du cinéaste. Mais le raccord, en allant de la tortue aux oiseaux, crée aussi une continuité dans le règne animal, comme si en quelque sorte faire du mal à un animal se répercutait fatallement sur la nature entière. La beauté de cette coupe, en tout cas, c'est qu'elle produit visuellement du son. On pourrait couper le son, on entendrait quand même virtuellement le coup et les oiseaux qui paniquent, dans une logique d'action et de réaction. On pourra demander aux élèves de relever d'autres raccords significatifs pour illustrer la force du montage.

vue du héros pour offrir de la réalité une vision macroscopique (les plans larges qui rythment le montage et décrivent le héros seul au milieu de la nature) ou au contraire, microscopique (les petits poissons qui s'approchent de son pied plongé dans l'étang). Cette variation d'échelles accompagne les questions métaphysiques que pose le scénario. Elle est en effet une manière d'interroger la place de l'homme dans le monde, renvoyant presque toujours le personnage à plus grand ou plus petit que lui dans le cadre. L'île devient ainsi un condensé de l'univers où l'homme a une place relative. Même si le héros de cette histoire est un être humain, le monde ne tourne pas autour de lui mais existe indépendamment de sa présence. Il regarde autant qu'il est regardé (par la forêt, la mer, le ciel). Cela, le réalisateur l'exprime non par un dialogue ou seulement par le scénario, mais par le jeu de la mise en scène où le montage et les cadrages constituent un langage à part entière.



● L'homme est une île

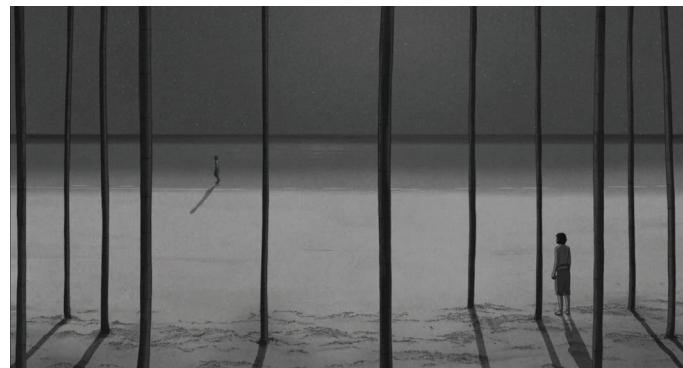
Le film travaille quelquefois ce jeu des échelles sur un versant poétique. Le réalisateur compose par exemple un fondu enchaîné [00:12:10] entre un plan de l'homme qui s'allonge sur la plage et un plan sur l'île vue de loin, dont la forme épouse alors celle du corps endormi. Il renvoie ainsi ces deux figures l'une à l'autre, à la façon des fractales qui reconduisent la même forme à des échelles différentes. Cet enchaînement poétique suggère que l'homme lui-même est une île, seul au milieu de l'univers comme ce bout de terre est solitaire au milieu de l'océan. Plus tard, il suffit au fils de placer une bouteille à demi remplie d'eau en transparence devant l'horizon marin [01:04:09] pour suggérer un univers tout entier contenu dans un flacon, à l'instar de l'île dont le héros ne peut outrepasser les contours. Une image simple mais qui ouvre un gouffre existentiel. Cette multiplicité d'échelles et de points de vue fait sortir le spectateur de l'expérience immédiate du héros pour le plonger dans des considérations philosophiques sur l'existence. ■

Son

Un film sans paroles

Comment rendre compréhensible une histoire sans paroles, sur la durée d'un long métrage ?

Au départ le réalisateur de *La Tortue rouge* envisageait de faire parler ses personnages, mais à mesure que le scénario s'écrivait, lui et sa coscénariste ont préféré opter pour le silence – ce qui, on l'a vu, renforce la dimension allégorique en réduisant au minimum l'ancre réaliste des personnages. *La Tortue rouge* est ainsi presque entièrement silencieux : pas un seul mot prononcé, à l'exception de quelques onomatopées. Alfred Hitchcock recommandait aux apprentis cinéastes de faire des films muets car, disait-il, ils les obligaient à trouver des solutions visuelles pour exprimer une chose, plutôt que d'en passer par un dialogue explicatif comme le font beaucoup de films ou séries aujourd'hui.



● Une idée en image

Le moment le plus complexe du film, au regard de l'absence de paroles, reste sans doute celui où le fils décide de quitter l'île. Sans l'appui d'un dialogue, comment déchiffrer sa décision ? Comment le comprendre quand il annonce son départ à ses parents ? L'attention que le film porte soudainement au personnage, ou le fait que le père observe son fils marcher le long de la plage (dans un bel effet miroir de marche coordonnée), indiquent déjà que quelque chose est en gestation. De même, le rêve de la grande vague suspendue depuis laquelle il observe ses parents, ou encore le fait que le jeune homme se trouve singulièrement désœuvré (c'est la première fois qu'on le voit ne rien faire), tout cela pose question. C'est ici que la bouteille est utile au réalisateur. Le moment où l'horizon de la mer se confond avec le contenu de la bouteille [01:04:09] est une manière de transformer une idée en image [cf. Scénario, p.7], de trouver un équivalent visuel au verbe. Ainsi, quand le jeune homme arrive devant ses parents, sa mine triste et leurs visages résignés achèvent de confirmer l'intuition que le film a déjà générée en nous. ■



● Couper le son

Quand les personnages font une action, il suffit de la montrer. En revanche, sans dialogues, sans voix off, sans mots, comment exprimer un tourment intérieur ? Ou la demande d'un personnage à un autre ? C'est essentiellement par le regard, le son et quelques discrètes idées de mise en scène que le film va donner à comprendre certaines choses. Quand la jeune femme endormie sur le sable est encore enserrée dans sa carapace, le héros craint qu'elle se dessèche au soleil [00:31:47]. Comment faire comprendre l'idée ? Il suffit au héros de poser son regard sur la femme, jeter un œil vers le ciel, puis au réalisateur de raccorder sur le soleil pour saisir immédiatement l'enjeu. Quand il récupère des branchages dans le plan suivant, le film clôt l'idée qui a germé juste avant. Cet enchaînement de plans fonctionne à la façon d'une suite de mots accrochés les uns aux autres dans une phrase et dont on peut tirer un sens.

Le son est également un élément central de la mise en scène. D'abord parce qu'il permet souvent aux personnages de déceler un danger réel (le tsunami) ou imaginaire (quand les cigales cessent soudain leur chant), l'ouïe étant, dans une grande partie du monde animal, le premier sens mobilisé pour percevoir le danger. Mais le film fait un usage plus subtil du son. À la fin [01:11:02], le héros allongé sur le sable regarde l'horizon marin où se reflète la pleine lune, puis tourne la tête et ferme les yeux. Tous les sons ambients se taisent soudain, nous plongeant dans le silence. L'homme vient de mourir. C'est peut-être cela cesser d'exister, ce moment de bascule où le monde tangible disparaît de nos perceptions, le film trouvant un équivalent cinématographique dans cette simple idée de mise en scène sonore.

● Qu'est-ce que la tortue rouge ?

Une des plus grandes énigmes du film est celle qui entoure la tortue rouge. Cet animal magique, qui empêche d'abord l'homme de s'échapper de l'île pour ensuite se métamorphoser en femme, semble sortir d'un conte. Mais la leçon à tirer de ses actions est auréolée de mystère. Pourquoi la tortue fait-elle tout pour rendre le naufragé captif de l'île ? Pourquoi se transforme-t-elle en un être humain qui va accompagner l'homme jusqu'au terme de sa vie ? Est-ce une créature amoureuse du seul être humain qui s'est échoué sur son île, à la manière de Calypso retenant Ulysse dans *L'Odyssée d'Homère* ? Est-ce une sorte de divinité qui exhorte l'homme à vivre sa vie plutôt qu'à fuir sans cesse sur les mers ? Est-ce une figure de la mort ? Les interprétations se bousculent mais avec son visage impassible, la tortue restera une énigme. Là où la plupart des œuvres narratives, au cinéma ou en littérature, nous guident en donnant des clés de compréhension du monde, *La Tortue rouge* incite plutôt à la méditation, par-delà la conscience, nous offrant un univers où tout n'est pas intelligible mais où la plus grande sagesse consiste peut-être à en accepter les mystères. On incitera néanmoins les élèves à se poser la question du sens de cette créature qui donne son titre au film. On pourra leur faire remarquer par exemple que le seul véritable rouge visible jusqu'à la fin est celui de la tortue.



Séquence Une communion avec la nature

Comment une scène de plage entre un homme, une femme et un enfant acquiert une dimension cosmique.

La séquence étudiée commence à 00:38:54 et s'achève à 00:45:00, et correspond au chapitre 9 du découpage séquentiel. Elle débute alors que le soleil s'est couché à l'horizon. Le héros contemple les étoiles tout en faisant la planche, puis plonge son corps tout entier dans les profondeurs [1]. Quelques instants auparavant, il a abandonné son radeau à la mer, comme avant lui la jeune femme l'a fait avec sa carapace de tortue. C'est un homme neuf qui a opéré sa mue, se séparant du radeau comme d'une peau morte.

● En symbiose

Dans la mer assombrie par la nuit, la jeune femme le rejoint [2]. Au sein de cet espace où ils semblent en apesanteur, elle lui tourne autour avant de l'inviter à la suivre à la surface. Ils s'arrêtent sur un banc de sable. La jeune femme lui offre de partager une moule [3, 4]. C'est à cet instant que le héros se remémore, un peu perplexe [5], ce moment où il a frappé la tortue [6]. La jeune femme caresse l'arête de son visage [7]. Puis ils rejoignent le rivage [8], traversent un champ où leurs liens se resserrent et où ils s'embrassent [9]. Les voilà maintenant transportés dans le ciel, de nouveau en apesanteur [10], s'élevant et tournoyant l'un autour de l'autre

tandis qu'une nuée d'oiseaux passe dans le ciel. Ils s'évaporent et nous voilà au-dessus d'une plaine verdoyante [11]. Sur la plage [12], un crabe sort de son trou [13] tandis qu'un petit enfant, marchant à quatre pattes, s'en saisit, le met dans sa bouche et le recrache [14]. Le crabe un peu groggy revient à lui mais se fait aussitôt emporter par une mouette [15]. Dans le plan suivant, la petite famille avance sur la plage au coucher du soleil. Une nouvelle vie commence [16].

Deux êtres inconnus l'un à l'autre s'apprivoisent et, dans le même temps, passent des profondeurs de l'océan au firmament. La séquence est l'occasion d'une communion avec la nature. D'abord poissons (dans la mer), puis humains (sur terre), les deux personnages se font oiseaux (dans le ciel). Le crabe qui sort de son trou achève cette analogie, appartenant cet événement à une naissance, que le réalisateur ne montre jamais littéralement mais en opérant par déplacement : le sable accouche en quelque sorte du crabe et l'enfant surgit quelques secondes plus tard dans le plan. La femme elle-même n'a-t-elle pas été tortue dans sa vie d'avant ? Elle touche le visage du héros pour lui signifier qu'elle aussi a opéré sa mue, en devenant un être humain. Le début de la séquence a tout d'une parade nuptiale telle qu'on peut en trouver dans le monde animal. Dans l'eau, les mouvements de la jeune femme sont aussi fluides que ceux d'un poisson. À travers sa forme humaine, elle se fait l'ambassadrice d'un monde qu'elle souhaite faire découvrir au héros, monde qu'il voyait jusque là avec hostilité. Toute la scène fait office de rite de passage, afin de communier avec la nature entière.



9



13



10



14



11



15



12



16

● Rituel amoureux

Quand les deux personnages sont accroupis sur la bande de sable, le partage de la moule ressemble à un rituel. Ce geste est moins une manière de se nourrir qu'une façon de laisser pénétrer en soi la nature, de littéralement l'incorporer. Le face-à-face, la découpe du ciel et de la mer en fond, le calme avec lequel la jeune femme ouvre la moule, tout évoque un rituel amoureux. On peut bien sûr y voir une métaphore sexuelle (l'offrande de son propre sexe), le film passant souvent par le relais de métaphores, comme il le fera quelques secondes plus tard avec le crabe sortant du sable. On peut penser aussi à ces croyances, fondées ou imaginaires, qui prêtent à certains fruits de mer des vertus aphrodisiaques. Le film reste très pudique à ce sujet. C'est en tout cas la femme qui guide le héros, qui l'invite à la suivre, comme si l'homme était encore un enfant qu'il s'agit de faire passer à l'âge adulte.

La montée dans le ciel, qui s'ouvre et se clôt par un fondu enchaîné détachant ce moment de tout contexte réaliste, constitue une apothéose. La ronde dans les airs est bien cette fois un rapport sexuel sublimé. L'homme qui à plusieurs reprises avait regardé les oiseaux dans le ciel, libres d'aller et venir quand lui restait coincé sur cette île, goûte pour la première fois aux délices de l'élévation. La musique prend de puissants accents lyriques qui renforcent le sentiment d'une apogée. Le parcours amoureux des deux amants, depuis la parade nuptiale jusqu'à la concrétisation d'un rapport, est aussi une exploration des éléments (eau, terre, air – le feu viendra plus tard, après que le tsunami a ravagé l'île) suggérant une communion entre deux corps mais également avec l'univers, en une sorte de mysticisme panthéiste.

● Retour au réel

Pour que la métaphore ne soit pas trop directe, le réalisateur a placé plusieurs plans de nature avant l'arrivée du crabe. Ce qui se joue dans ces plans, c'est la prégnance du temps, un temps cyclique, qui nous mènera jusqu'à l'enfant. Dès l'apparition de ce dernier, la dimension symbolique s'efface pour nous reconnecter à la réalité. Autant nous étions dans la symbolique avec ses parents, autant le petit homme fait l'expérience concrète du monde et touche tout ce qu'il croise sur sa route, y compris le crabe qu'il met dans sa bouche. La violence du réel surgit plus soudainement encore lorsque le crabe est emporté dans les serres de la mouette, promis à la dévoration. Même si ce moment est fugitif, l'irruption de la mouette casse la magie d'une existence qui a enfin trouvé sa raison d'être. Ainsi, dans le plan suivant, la petite famille arpente la plage au coucher du soleil. Le chromo plein de sérénité est légèrement entaché par cette cruauté du vivant.

Toute la séquence constitue ainsi le passage d'une perception du monde à une autre : de l'angoisse à une forme de quiétude, de la solitude à la trinité, d'un rejet instinctif de ce havre de paix à son acceptation pour la vie. Le naufragé ne se sera cependant interrogé sur la présence de cette femme étrange aux cheveux roux que le temps d'une image mentale, vite oubliée devant le bonheur que lui propose celle qui n'est peut-être qu'une sublime illusion. ■

Sources

Robinsonnades et récits d'îles

La Tortue rouge appartient à une tradition littéraire, et même historique, liée à l'imaginaire de l'île déserte.

La Tortue rouge n'est pas le premier récit racontant le sort d'un naufragé sur une île déserte. Il s'inscrit dans une généalogie qui remonte à ce que certains considèrent comme le premier roman d'aventure en langue anglaise, *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, paru en 1719.

● Un mythe occidental

L'île déserte où viennent s'échouer des marins constitue au XVIII^e siècle une sorte de nouvelle mythologie. L'époque est dominée par le monde occidental, qui parcourt les mers en quête de territoires et développe le capitalisme moderne. Librement inspiré de l'aventure d'un marin, Alexandre Selkirk, qui vécut quatre années seul sur une île où ses compagnons l'avaient laissé, *Robinson Crusoé* suit le parcours de son personnage éponyme sur une période de 28 ans où il apprend à survivre sur un bout de terre peuplé de quelques cannibales. Après dix années seul, il fait la connaissance d'un des indigènes qu'il prénomme Vendredi et avec qui il passera le reste de sa captivité. Loin d'être un récit ascétique où un être apprendrait à jouir du présent, comme dans *La Tortue rouge*, *Robinson Crusoé* narre la façon dont l'homme réussit à maîtriser le monde qui l'entoure jusqu'à le soumettre à ses lois, à en faire sa propriété. Suivant l'esprit colonialiste de l'époque, Vendredi est vu comme un sauvage qu'il s'agit d'éduquer et de faire travailler tandis que le héros finit par se créer un empire sur l'île. Le roman de Defoe prend ainsi les atours d'un petit précis capitaliste.



Page de garde de la première édition de *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, 1719 © W. Taylor



Pochette originale de *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, 1875 © éd. Hetzel

Michel Tournier reprend le mythe en 1967 dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, un roman où la maîtrise sur le monde et la soumission de l'autochtone au maître blanc laissent place à une communion avec la nature et à une égalité entre Robinson et Vendredi. L'île, loin de toute civilisation, devient le lieu d'expériences mystiques où le héros renaît à lui-même, fait corps, littéralement, avec la Terre, se défait de tout désir de domination ou de maîtrise pour vivre en homme primordial. Autant le roman de Defoe décrivait la façon dont l'homme, en tant qu'espèce, était voué à dominer le monde jusque dans un environnement hostile et solitaire, autant Michel Tournier se sert de l'île déserte pour remettre les compteurs à zéro. Dans les deux cas, l'aventure des héros est comme une expérience de laboratoire où l'homme, plongé dans un environnement miniature et isolé de ses semblables, n'a d'autres choix que de se confronter à lui-même et se dépasser. Seul sur une île, il est en effet impossible d'échapper à soi, même si, comme dans *La Tortue rouge*, la présence d'un autre (comme Vendredi) empêche de basculer dans la folie et le désespoir.

● Robinsonnades

Un roman plus récent, *L'Empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau (2012) reprend un motif du texte de Defoe (le héros découvre une empreinte de pas et se met en quête de cet « autre » qui habite l'île), et fait de son Robinson un amnésique ayant tout oublié de ce qu'il a été avant; une mémoire du passé également absente de *La Tortue rouge*, mais dont il reste quelques bribes, ainsi de cette scène où le héros dessine des animaux sur le sable, seule trace d'une vie qu'il a connue ailleurs.

Le roman de Defoe a créé un mythe si puissant qu'on parle même de « robinsonnades » pour décrire les aventures similaires. On en trouve plusieurs exemples dans la littérature,



de Jules Verne (*L'Île mystérieuse*, paru en 1875) à Joseph Conrad (*Victoire*, paru en 1915) en passant par Robert Merle (*L'Île*, paru en 1962). Les aventures n'y sont pas forcément solitaires mais, restant insulaires, elles constituent des expériences limites. *Sa majesté des mouches* de William Golding (1954) postule même le naufrage d'enfants sur une île. Ces derniers appréhendent d'abord le lieu comme un paradis où ils sont libres, avant que de violents antagonismes entre les garçons mènent à des tueries.

Ainsi l'expérience insulaire peut tout à la fois permettre de se dépasser (comme dans *Robinson Crusoé*), d'acquérir une certaine sagesse (ainsi de *La Tortue rouge* et de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*) ou au contraire, conduire à notre propre destruction, l'île fonctionnant comme un révélateur des choses enfouies dans le cœur de l'homme. La force du récit de *Sa majesté des mouches* tient au fait que les protagonistes sont des enfants, c'est-à-dire des êtres que nos sociétés considèrent traditionnellement comme purs et candides. Au cinéma, on peut retrouver ces robinsonnades dans la série *Lost* de J. J. Abrams (2004-2010) ou dans *Seul au monde* de Robert Zemeckis (2000), mais on en trouve des traces également dans la science-fiction. *Seul sur Mars* (2015) de Ridley Scott ou *Mission to Mars* (2000) de Brian De Palma décrivent des héros qui doivent apprendre à survivre en solitaire, en véritables Robinson modernes, la planète lointaine et inhabitée étant l'équivalent de l'île déserte.

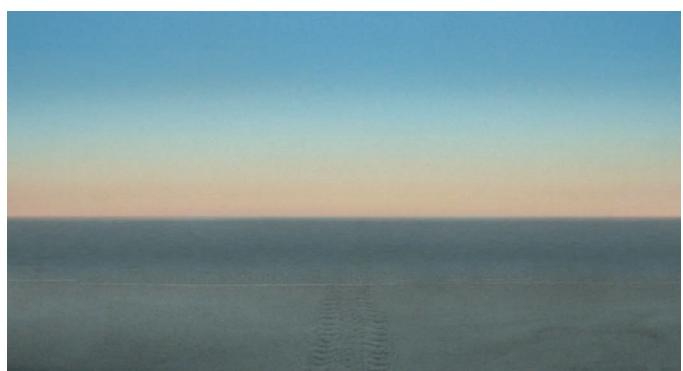
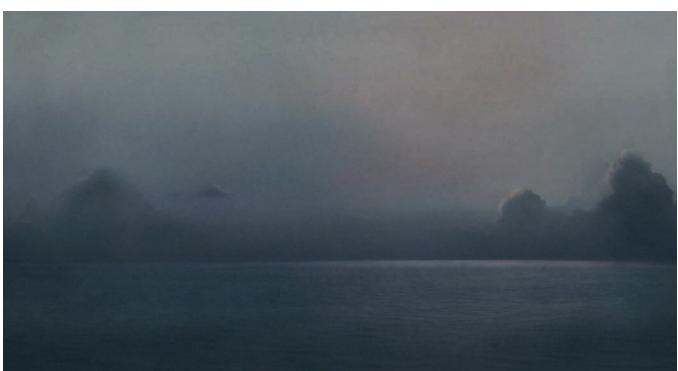
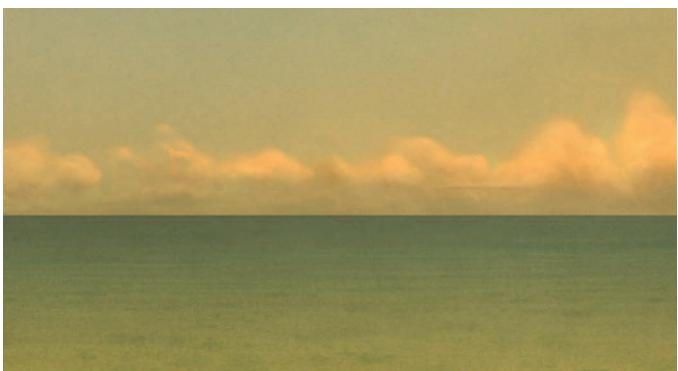


Lost de J. J. Abrams, 2009 © abc Inc.

● Les naufragés de Tromelin

Cette perdition dans une contrée déserte et loin de tout n'est pas le seul apanage de la fiction. Il existe plusieurs histoires véridiques de naufragés ayant survécu malgré des conditions terribles et inhospitalières. La plus effroyable d'entre elles, fut probablement celle des naufragés de l'île de Tromelin. En 1761, un bateau qui transportait 160 esclaves malgaches fit naufrage et une cinquantaine de rescapés trouvèrent refuge sur une île qui ressemblait à un grand banc de sable. A partir des débris du bateau, ils construisirent un radeau, mais trop petit pour contenir tous les survivants. Seuls les marins français y prirent place, avec la promesse de revenir pour sauver les esclaves. Une promesse vaine puisque le radeau disparut en mer. Les esclaves ainsi abandonnés à leur sort restèrent près de quinze ans sur cette île. La plupart d'entre eux périrent. Sur les 50 survivants du naufrage, il ne restait que huit femmes et un enfant quand le capitaine qui donna son nom à l'île vint les sauver. Impossible d'imaginer ce qu'a dû être le quotidien de ces hommes et femmes qui ont vécu dans l'attente d'un sauvetage qui ne venait jamais, et qui ont dû apprendre à résister aux vents parfois violents qui secouaient l'île, d'autant plus qu'aucune forêt ne pouvait les protéger. L'histoire des naufragés de l'île de Tromelin est tout à la fois un récit édifiant sur la violence de l'esclavage (certains ont considérés qu'ils ne valaient pas la peine d'être sauvés) mais aussi une formidable leçon sur la résilience dont l'être humain peut faire preuve dans des conditions extrêmes.

On sait que les naufragés se sont nourris d'oiseaux et de tortues, qu'ils ont construit des habitations qui les protégeaient du vent, qu'ils ont réussi à entretenir le feu nécessaire à la cuisson des aliments et qu'ils ont même fabriqué des objets tout à la fois usuels (une cuiller, un bol) mais aussi rituels, réinventant une microsociété. Loin de la luxuriance de l'île de *La Tortue rouge*, dans un paysage littéralement désolé (que du sable et la mer à perte de vue), des êtres ont trouvé suffisamment de ressources pour subsister quinze longues années. Sans doute parce que la parole des esclaves avait peu de valeur aux yeux des Occidentaux, les témoignages des survivantes restent rares et parcellaires. Quelle fut leur vie au quotidien et comment l'esprit résiste au désespoir, cela restera à tout jamais un mystère. ■



Atelier

Transformation d'un paysage par la lumière

La Tortue rouge est aussi un héritier de l'impressionnisme.

La Tortue rouge est un film essentiellement constitué de plans fixes. Alors que l'animation permet tous les mouvements, en particulier ceux délestés de la gravité et des contraintes physiques, le réalisateur a fait le choix d'une mise en scène découpant l'espace en plusieurs plans, exactement comme dans les conditions d'un tournage réel, à l'exception de certaines scènes de rêve. Ce choix n'est pas anodin. Les plans fixes renvoient au caractère méditatif du film, au silence du monde, loin du divertissement qui nous fait nous agiter. Ceux qui s'agitent dans les plans, ce sont les personnages — mais les plans, eux, restent immuables, observateurs sereins du vivant. Ces plans, par leur fixité, ont souvent quelque chose de pictural. Certains pourraient être des tableaux s'ils n'étaient en même temps pris dans un ensemble d'autres plans, suivant une interdépendance inhérente à l'idée de montage. L'île étant de petite taille, nous avons vite fait le tour de cet univers, si bien que tout au long du film, des lieux reviennent, dans des cadrages similaires mais sous différentes lumières, au gré des moments de la journée et des événements météorologiques.

« Je veux peindre l'air dans lequel se trouve le pont, la maison, le bateau. La beauté de l'air où ils sont, et ce n'est rien d'autre que l'impossible. »

Claude Monet

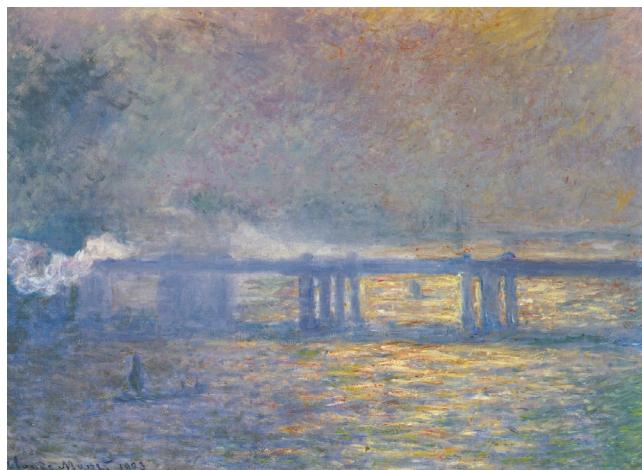
● Horizon et impressions

Une vue en particulier revient comme un mantra, un peu plus d'une quinzaine de fois, celle de l'horizon que contemplent les personnages depuis la plage. La ligne qui sépare le ciel de la mer constitue en quelque sorte la limite de cet univers, un ailleurs inatteignable pour le héros. Pourtant cet horizon, contrairement aux murs d'une prison, n'est jamais exactement le même. Pris dans la lumière matinale, sous la lune, dans le couchant ou la brillance du ciel, il offre une myriade de sensations qui font que ce « lieu » semble toujours un peu différent. Dans cette répétition du même se niche une des leçons du film : l'idée qu'il n'est pas besoin de se déplacer pour voyager, pour découvrir de nouveaux paysages. La différence est là, sous nos yeux, depuis un point d'observation unique, la lumière sculptant l'espace de différentes manières en fonction de la densité de l'air, de l'orientation des rayons du soleil, de la présence d'une brume ou d'un ciel gris qui uniformise l'espace.

Ce retour d'une même vue transformée par la lumière rappelle le travail du peintre impressionniste Claude Monet, qui a justement peint plusieurs tableaux du même paysage selon ce principe : la cathédrale de Chartres, le Parlement de Londres, le pont de Charing Cross ou celui de Waterloo. Le pont de Waterloo en particulier change de physionomie

en fonction de la lumière, parfois masse sombre imposante, objet brillant qui semble irradier de lumière ou forme fantomatique à deux doigts de s'évaporer sous l'effet du brouillard qui enveloppe la ville. On peut penser aussi au court métrage de Jonas Mekas, *Cassis* (1966), qui à la faveur de l'accélération enregistre les variations de la lumière sur un paysage marin. On peut ainsi rester immobile, voir le monde depuis la même perspective, et voyager si l'on veut bien prêter attention à la façon dont la lumière transforme le monde, mais bien plus encore réussit à le transfigurer, à le rendre magique, mouvant, vivant, en perpétuelle transformation.

On pourra, suivant le même principe, demander aux élèves de réfléchir à un paysage qui leur plaît particulièrement, de se tenir à un point de vue unique et de le photographier sous différentes lumières, à différents moments, de façon à sentir combien les lieux et objets qui nous semblent immuables, concrets, peuvent changer de nature, et combien chaque instant peut nous plonger dans un voyage sans cesse renouvelé. ■



Le pont de Charing Cross, huiles sur toile de Claude Monet, circa 1900 à 1904 © DR

Échos

L'esprit Ghibli

Entre *La Tortue rouge* et les films d'Hayao Miyazaki et d'Isao Takahata, une communauté de pensée, de pratique et même de poésie.



Rétrospectivement, il n'est pas étonnant que Hayao Miyazaki et Isao Takahata aient émis le désir de travailler avec Michael Dudok de Wit. Le studio Ghibli, qu'ils ont fondé en 1985, avait pour but dès l'origine la production de leurs films comme la découverte de nouveaux talents. Ils se sont associés à Pascal Caucheteux (Why Not Productions) et Vincent Maraval (Wild Bunch), deux producteurs français plutôt habitués aux films *live*, pour *La Tortue rouge*, premier et seul film qui porte leur signature en ayant été réalisé en dehors du territoire japonais. Le nom «Ghibli» est emprunté à celui d'un avion de reconnaissance italien de la Seconde Guerre mondiale

(le Caproni Ca.309 Ghibli), mais est aussi un mot d'origine libyenne qui désigne un vent chaud du Sahara. Ainsi on raconte que, selon ses dires, Miyazaki voulait faire souffler un vent nouveau sur l'animation japonaise, tout en rendant hommage à sa passion pour les avions, comme en témoigne certains de ses films, *Porco Rosso* ou *Le vent se lève*.

Miyazaki, Takahata et Dudok de Wit partagent un même amour de l'animation manuelle. Si l'animation de certaines productions du studio est en partie assistée par ordinateur, les films Ghibli sont souvent fabriqués à l'ancienne avec des centaines d'animateurs qui travaillent d'arrache-pied à l'exécution des milliers de planches nécessaires à chaque scène, apportant un charme indéfinissable que n'ont pas les films entièrement réalisés par ordinateur. Il n'est donc pas étonnant qu'ils se soient senti des affinités électives avec les courts métrages du futur réalisateur de *La Tortue rouge*, dont les techniques au fusain (*Père et Fille*) ou à la feuille de thé trempée dans de l'eau (*L'Arôme du thé*) tiennent du même esprit. On peut aussi trouver des liens entre *Père et Fille* et *Mes voisins les Yamada* (1999) ou *Le Conte de la princesse Kaguya* (2013) d'Isao Takahata, pour cette façon de pousser le dessin vers une esthétique minimalisté, presque abstraite, assumant par exemple le fond blanc de la feuille sans chercher à la colorier. De même, leurs œuvres partagent un goût pour les bascules indécidables entre réalité et rêverie. *Le Conte de la princesse Kaguya* en particulier joue sur la porosité entre le récit réaliste et le caractère allégorique de l'histoire de cette princesse née d'un bambou, dont la vie cloitrée ne sera que tristesse.

La Tortue rouge partage également avec les films de Miyazaki et Takahata une vision panthéiste et mystique du monde. *Nausicaä de la vallée du vent* (1984) et *Princesse Mononoké* (1997) de Hayao Miyazaki, ou *Pompoko* (1994) d'Isao Takahata, décrivent une nature chargée de mysticisme mais menacée par l'homme, par le désir de domination et la perte du lien fondamental qui nous lie à la forêt et aux animaux qui la peuplent. Ainsi dans *Pompoko*, des animaux à la fois mythiques et réels, les «tanuki», tentent par divers sortilèges et travestissements d'effrayer les humains dont la ville grignote dangereusement leur territoire. L'ennemi, c'est le matérialisme, la goinfrière capitaliste. Ainsi de la jeune héroïne du *Voyage de Chihiro* (2001) de Miyazaki, qui voit ses parents transformés en cochons alors qu'ils dévorent avidement des mets qui leur sont offerts et va, pour les sauver, vivre une aventure magique et périlleuse dans les plis cachés du réel. L'enfance comme paradis perdu est une des constantes de ce cinéma habité par une fausse naïveté et un vrai désir d'utopie. En ce sens, à l'instar de *La Tortue rouge*, les films de Takahata et Miyazaki sont des réflexions sur la vie elle-même, nous reconnectant avec la dimension cachée du monde matériel, et faisant se rejoindre, grâce à leurs multiples niveaux de lecture, la candeur de l'enfant et la sagesse des vieillards. ■

© CinéTé Filmproductie BV / Cloudrunner Ltd.



© Mes voisins les Yamada de Isao Takahata, 1999 © Studio Ghibli



Miyazaki, 1984 © Studio Ghibli



FILMOGRAPHIE

Films de Michael Dudok de Wit

La Tortue rouge (2016) de Michael Dudok de Wit, DVD et Blu-ray, Wild Side. Les courts métrages *Le Moine et le Poisson* (1994), *Père et Fille* (2000), *L'Arôme du thé* (2006) figurent en bonus sur ce même DVD.

Autres films cités dans le dossier

Seul au monde (2000), Robert Zemeckis, DVD, Dreamworks France, 2006.

Lost (2004-2010), J.J. Abrams, coffret intégral saisons 1 à 6, DVD, ABC, 2010.

Mission to Mars (2000), Brian De Palma, DVD, Pathé Vidéo, 2001.

Seul sur Mars (2015), Ridley Scott, DVD, 20th Century Fox, 2016.

Nausicaä de la vallée du vent (1984), Hayao Miyazaki, DVD, Studio Ghibli, 2007.

Princesse Mononoke (1997), Hayao Miyazaki, DVD, Studio Ghibli, 2002.

Le voyage de Chihiro (2001), Hayao Miyazaki, DVD, Studio Ghibli, 2002.

Pomoko (1994), Isao Takahata, DVD, Studio Ghibli, 2006.

Le Conte de la princesse Kaguya (2013), Isao Takahata, DVD, Studio Ghibli, 2015.

Cassis, extrait de *Walden* (1969) de Jonas Mekas, DVD Re: Voir, 2012.

BIBLIOGRAPHIE

Article sur le film

- Thierry Méranger, « Possibilités d'une île », *Cahiers du cinéma* n°723, juin 2016.

Ouvrages généraux

- Daniel Defoe, *Robinson Crusoé* (1719), Le livre de poche, 2003.
- Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Folio, 1972.
- Patrick Chamoiseau, *L'Empreinte à Crusoé*, Folio, 2013.
- Irène Frain, *Les Naufragés de l'île de Tromelin*, J'ai lu, 2010.
- Judith Schalansky, *Atlas des îles abandonnées*, Arthaud, 2017.

SITES INTERNET

Sur le film

Jean-Baptiste Morain, « Un conte touchant de simplicité et de beauté sur la vie humaine », *Les Inrockuptibles*, 24 juin 2016:
↳ lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-tortue-rouge

Didier Péron, « Tortue géniale », *Libération*, 20 mai 2016:
↳ next.libération.fr/cinema/2016/05/20/tortue-géniale_1454166

WSRL, « Bref essai de psychosocioanalyse de *La Tortue rouge*, poème cinématographique », 13 juillet 2016:
↳ wsrl.wordpress.com/2016/07/13/bref-essai-de-psychosocioanalyse-de-la-tortue-rouge-poeme-cinematographique

Entretiens avec Michael Dudok de Wit

- « Je voulais une qualité de silence », entretien par Didier Péron, *Libération*, 28 juin 2016:
↳ next.libération.fr/cinema/2016/06/28/la-tortue-rouge-je-voulais-une-qualité-de-silence_1462691

« Entre ciel et terre », entretien par Bernard Génin, *Télérama*, 17 février 2017:
↳ telerama.fr/cinema/la-tortue-rouge-et-michael-dudok-de-wit-entre-ciel-et-terre,153761.php

Autour du film

Annabelle Georgen, « Oubliés sur une île déserte, la tragédie des esclaves oubliés de l'île de Tromelin », *Slate*, 22 février 2017:
↳ slate.fr/story/137603/tragedie-esclaves-oubliés-tromelin

DOCUMENTS PEDAGOGIQUES

- Xavier Kawa-Topor, *La Tortue rouge*, Lycéens et Apprentis au Cinéma, 2018

- Xavier Kawa-Topor, *La Tortue rouge*, Réseau Canopé, 2018

- Stéphane Kahn, *La Tortue rouge*, Ecole et Cinéma, 2018
↳ nanouk-ec.com

Transmettre le cinéma

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



- Le cycle du vivant
- La leçon de dessin

CNC

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

- ↳ cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques

Pourquoi les récits d'îles désertes nous fascinent tant ? Peut-être parce qu'ils s'inscrivent dans des mondes miniatures, qui sont comme un résumé du nôtre. Peut-être aussi parce qu'ils questionnent le sens de notre existence. Une île déserte est un refuge providentiel, sauvant fréquemment un être humain d'une mort certaine. Mais l'Homme étant un animal social, que signifie une existence solitaire, loin des autres ? Pourquoi, plutôt que de goûter les fruits d'une nature généreuse, l'Homme cherche-t-il aussitôt à fuir ce paradis ? C'est à ces questions que se confronte *La Tortue rouge*, premier long métrage d'animation de Michael Dudok de Wit. Un homme a fait naufrage et se voit offrir, dans un retournement magique, la possibilité d'une existence heureuse. La rencontre avec une mystérieuse tortue rouge est alors le point de départ d'une aventure mystique sur la relation de l'Homme à la nature, le mystère du monde et la joie de vivre au présent, sans espoir ni crainte.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU CINÉMA