

TORTUE ROUGE (LA)

Michaël Dudok de Wit | 2016 |

France, Belgique, Japon

GENERIQUE

Résumé

Un homme pris dans une violente tempête échoue sur une île déserte tropicale. Au milieu des crabes et des oiseaux, il organise sa survie.

Alors qu'il tente de quitter l'île sur un radeau de fortune, une force mystérieuse l'en empêche à deux reprises. Lors de sa troisième tentative, il se retrouve au large de l'île face à une mystérieuse tortue de mer rouge d'une force exceptionnelle qui fait de nouveau voler en éclats son embarcation.

Quelques heures plus tard, la tortue rouge finit à son tour par rejoindre l'île et le naufragé, furieux, se précipite à sa rencontre. Il la frappe violemment avec un bambou, la retourne et la laisse mourir, impuissante, sous le soleil brûlant.

Générique

La Tortue rouge (The Red Turtle)
film d'animation de Michael Dudok de Wit
France, Belgique, Japon, 2016.
Durée : 80 minutes

Scénario : Michael Dudok de Wit
Adaptation : Michael Dudok de Wit et Pascale Ferran
Direction de l'animation : Jean-Christophe Lie
Studio d'animation et production exécutive : Prima Linea Productions, Valérie Schermann et Christophe Jankovic
Montage : Céline Kélépikis
Musique : Laurent Perez Del Mar
Supervision son : Bruno Seznec
Mixage : Fabien Devillers
Montage son : Matthieu Michaux
Sound design : Alexandre Fleurant et Sébastien Marquilly
Bruitages : Florian Fabre
Décors : Julien De Man
Production : Why Not Productions, Studio Ghibli, Wild Bunch.

Prix spécial 2014 de la Fondation Gan pour le Cinéma

Sortie en salles en France : 29 juin 2016

AUTOUR DU FILM

Du court au long, du Moine et le Poisson à Père et Fille

La Tortue rouge est le premier long métrage de Michael Dudok de Wit. Quand le cinéaste néerlandais entreprend ce film, il a déjà plus de cinquante ans et quelques courts métrages à son actif.

Outre quelques films publicitaires, on le découvrit ainsi en 1994 avec [Le Moine et le Poisson](#), court métrage produit par le studio d'animation français Folimage dans le cadre de son programme « Artistes en résidence ». Ce film – qui sera nommé aux Oscars et qui circula (et circule encore) beaucoup en salles et ailleurs – préfigure la manière graphique qui se déploiera dans *La Tortue rouge* : trait simple et épuré, goût des lignes obliques et des diagonales, jeu sur les ombres et les variations de lumière pour signifier l'écoulement du temps. Surtout, il annonce *La Tortue rouge* en mettant en scène une rencontre – et surtout un affrontement, se muant bientôt en apprivoisement apaisé – entre un homme solitaire et reclus et l'animal qu'il essaye d'attraper. Le ton est léger, amusant et fantaisiste, loin de la tension innervant le premier face-à-face entre le naufragé et la tortue rouge douze ans plus tard. Mais quelque chose (y compris dans une scène nocturne et onirique déjà traitée en noir, gris et blanc) se dessine là de thèmes et d'obsessions que les films suivants de Dudok de Wit révéleront plus précisément encore.

C'est ainsi, six ans plus tard, que le cinéaste signe ce que beaucoup alors considèrent comme son chef-d'œuvre : *Père et Fille*, grand prix au Festival du cinéma d'animation d'Annecy et oscar du meilleur court métrage d'animation en 2000. Le temps, qui passe et s'écoule, devient le thème central d'un film mélancolique épousant le cours d'une vie marquée par le deuil. Sans dialogues, avec son décor dessiné au fusain évoluant au fil du temps, le film instaure un dispositif dont il ne déroge pas, reprenant, à différentes périodes de sa vie (de l'enfance jusqu'à la mort), le trajet à vélo qu'une petite fille faisait avec son père prématurément disparu (peut-être noyé...). La forme cyclique de ce court métrage (dans la dernière séquence, la vieille femme redevient enfant et retrouve les bras de son père) annonce celle de *La Tortue rouge*, où les rôles s'échangeront entre un père et son fils, et où la femme aux cheveux rouges, dans une éternelle métépsychose, redeviendra finalement tortue.

Le Moine et le poisson

Père et Fille

La rencontre avec Isao Takahata

C'est grâce à ces deux courts métrages que Isao Takahata (fondateur du studio Ghibli avec Hayao Miyazaki en 1985 et réalisateur du *Tombeau des lucioles*, décédé en avril 2018) découvrit le travail de Michael Dudok de Wit. Les deux cinéastes se croisèrent ensuite au hasard de festivals de cinéma d'animation et le projet pour Ghibli de coproduire, avec les sociétés de production françaises Why Not et Wild Bunch, le premier long métrage d'un cinéaste néerlandais qui, de son côté, ne pensait pas forcément en écrire un, se fit peu à peu jour. D'emblée – ce qui contribua à rassurer Michael Dudok de Wit – il fut décidé que le film serait réalisé sous la loi française et dans le respect du droit d'auteur. C'est ainsi que fut mis en chantier le premier film coproduit par le studio Ghibli hors du Japon.

De l'écriture à la sortie en salles : neuf longues années

Le développement de *La Tortue rouge* sera très long. Michael Dudok de Wit commence en effet à écrire le scénario en 2007. Puis la cinéaste Pascale Ferran, sollicitée par Pascal Caucheteux de Why Not, le retravaille avec lui en 2011, sur la base d'une animatique (le story-board animé de façon sommaire, en noir et blanc, en respectant la durée présumée du film à venir), apportant ses conseils décisifs dans la structure d'un récit qu'elle contribue à préciser et à rééquilibrer.

Après différentes phases de test, la production à proprement parler ne commencera qu'en 2013 au studio Prima Linea d'Angoulême, avec une équipe réduite mais engagée au long cours, bientôt supervisée par Jean-Christophe Lie, le coréalisateur du beau et romanesque long métrage d'animation *Zarafa* en 2012.

Pour élaborer les décors, plus riches et diversifiés que dans ses courts métrages (où il n'y avait chaque fois qu'un seul lieu, épuré et stylisé), Michael Dudok de Wit travailla d'abord seul. Il s'inspira de La Digue, une île des Seychelles, où, pendant dix jours, il prit des milliers de photos de rochers, de plages, de lumières : « *J'aime énormément le côté narratif, mais les moments où je suis le plus dans mon élément, c'est avec les décors. C'est comme si je cherchais d'abord l'univers physique dans lequel va se dérouler l'histoire* » (Bref n°121). Pour se distinguer de tant d'autres films d'îles désertes, le cinéaste souhaitait éviter le stéréotype du palmier et ne voulait pas d'une végétation luxuriante ou hétéroclite, ni de couleurs trop nombreuses. Le choix d'une forêt de bambous – inspirée par une bambouseraie dans les Cévennes et par des forêts au Japon – fut d'ailleurs aussi bien graphique que narratif (car plus adapté aux scènes de construction des radeaux). Et, comme dans *Père et Fille*, le fusain permit de donner du grain à l'image, même si le décor, dessiné sur papier, fut ensuite colorié et retouché numériquement à l'aide d'une tablette graphique.

La précision des décors n'a d'égale, dans *La Tortue rouge*, que celle des attitudes et des mouvements des personnages qui, dans leur rendu, n'ont rien à envier à la technique aujourd'hui très utilisée de la motion capture. Pour cela, l'équipe de Prima Linea travailla avec des acteurs – notamment James Thierrée qui fut filmé pendant un jour entier pour effectuer toute une gamme de mouvements destinés à inspirer les animateurs.

Ayant ponctuellement recours à une animation 3D au rendu 2D (pour l'animation de la tortue et celle du radeau, particulièrement complexes), le film sera finalement achevé début 2016, après la décisive étape du mixage et après l'intégration de la musique originale composée par Laurent Perez Del Mar.

Le film sera présenté au Festival de Cannes, dans la section Un certain regard, au mois de mai. Il y obtiendra le prix spécial avant de sortir en salles le 29 juin 2016 et d'être nommé comme meilleur long métrage d'animation aux Césars et aux Oscars 2017.

En complément, lire l'entretien avec Michaël Dudok de Wit réalisé par Bartłomiej Woznica dans le Cahier de notes sur [Les Aventuriers](#).

LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR

Seul(s) au monde

L'homme sans passé

« La vague qui revint sur moi m'ensevelit tout d'un coup dans sa propre masse, à la profondeur de vingt ou trente pieds ; je me sentais emporté avec une violence et une rapidité extrêmes (...) Je retenais mon souffle et je nageais de toutes mes forces. Mais j'étais près d'étouffer, faute de respiration, quand je me sentis remonter, et quand, à mon grand soulagement, ma tête et mes mains percèrent au-dessus de l'eau. » (Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, Livre de poche, p. 85).

La puissante singularité de l'ouverture de *La Tortue rouge* réside dans le parti pris de démarrer le film de façon abrupte, sans contexte. Ce sont les éléments naturels (le vent, la pluie, les vagues) que l'on entend off, avant toute image, puis que l'on distingue ensuite sur l'écran. Après seulement apparaît une silhouette, perdue dans le décor, se débattant pour entrer – et nous faire entrer – dans la fiction. Cette fiction, on l'aura vite compris, s'appuie sur le motif classique du naufrage, motif abondamment revisité en littérature et au cinéma et que le cours du monde convoque malheureusement avec une triste régularité au gré de l'actualité...

Avec cette entame, le film de Michael Dudok de Wit se distingue de bien des histoires de naufragés en refusant à son personnage une origine sociale ou un passé.

Prenons, pour mesurer cet écart singulier, deux œuvres emblématiques du genre, séparées pourtant par près de trois siècles. Dans le *Robinson Crusoé* originel, Daniel Defoe racontait à la première personne l'histoire de son personnage depuis sa naissance (le naufrage n'arrivant dans le livre qu'au bout d'une cinquantaine de pages), tandis que dans *Seul au monde*, le cinéaste Robert Zemeckis s'attachait durant trois quarts d'heure à montrer qui était son Chuck Noland au nom prédestiné. À l'inverse, le naufragé de *La Tortue rouge* est un concept. Il ne parle pas, ne monologue pas, ne rédige pas de journal, ne s'invente pas de compagnie. Tout au plus rêve-t-il, oui, mais toujours de fuite (le rêve du pont), jamais d'un passé qui nous est tu, jamais de proches qu'il aurait pu aimer, avant. On ne sait d'ailleurs vraiment ni où ni quand se passe l'histoire (même si quelques indices – la barque qui est faite de bois, les musiciens apparaissant en rêve – suggèrent un passé aux contours abstraits), ce qui contribue à la dimension atemporelle et universelle du film.

Le film de naufragé – réduisant par sa nature même le nombre des protagonistes – induirait-il alors une forme de minimalisme narratif dont *La Tortue rouge* prendrait radicalement acte à travers cette ouverture épurée ?

Si Robert Zemeckis pouvait se permettre, dans *Seul au monde*, de filmer sans musique et dans une relative économie d'effets les années passées sur l'île déserte par son personnage, c'est aussi parce que son film ne se limitait pas à cela, le long épisode insulaire étant encadré par une première partie trépidante (qui se terminait sur une scène de crash aérien très spectaculaire) et par une troisième partie, dite du retour, aux beaux élans mélodramatiques. Sans doute aussi parce que Tom Hanks, alors au faîte de sa gloire, était son acteur principal.

A contrario, le personnage de *La Tortue rouge* ne se définit par rien d'autre que sa nature de naufragé. Il ne devient un personnage – pour lequel on va s'émouvoir, éprouver de l'empathie – qu'une fois échoué sur l'île.

L'île, ici, c'est donc la fiction. L'île, ici, c'est le lieu d'un retour à zéro (au sens d'une réinitialisation). Un commencement, en somme. « *Seul, il aurait tout à faire, tout à redécouvrir, partant de rien, à son seul profit* » (*Tu imagines Robinson*, Jean-Daniel Pollet, 1968).

Où le naufragé et l'île ne feraient qu'un...

Pour Michael Dudok de Wit, il s'agit bel et bien de prendre le motif du naufragé à la racine. En enlevant sciemment les péripéties d'usage présentes dans les nombreuses robinsonnades qui précèdent *La Tortue rouge* (environ 2000 histoires apparentées à ce sous-genre furent dénombrées par l'écrivain Jacques Meunier, et ce rien qu'en littérature) : pas d'animaux dangereux, pas de cannibales, etc.

De manière significative aussi, le naufragé de *La Tortue rouge* échoue sur l'île totalement démunie. Quand Robinson pouvait récupérer des armes, de la poudre, des habits, des outils et des vivres dans l'épave de son bateau, lui n'a rien, personnage vierge qui ne se définira que par ses actes. Il fait d'ailleurs corps avec l'île, ainsi qu'en témoigne un fondu enchaîné signifiant (à 11.59) et surtout le goût des ombres portées qui, pour Dudok de Wit, ancrent plastiquement le personnage à un décor : « *L'ombre lie l'animation au décor, renforce l'idée que le personnage s'inscrit dans l'espace de la fiction, qu'il n'est pas une couche plaquée sur un paysage. Quand le personnage jette une ombre et que celle-ci se déforme un peu à cause du décor, cela donne plus l'impression que le personnage appartient à cet univers* » (*Brefn° 121*, printemps-été 2017, p. 127).

C'est ainsi uniquement de l'île que proviendront ses outils (les bambous, les lianes) et sa nourriture (les fruits, les poissons, les mollusques). Le héros de *La Tortue rouge*, quand il échoue sur le rivage, serait proche en cela des naufragés de *L'île mystérieuse*, de Jules Verne, lequel écrivait en 1874 : « *Ils n'avaient rien, sauf les habits qu'ils portaient au moment de la catastrophe (...) Les héros imaginaires de Daniel Defoe ou de Wyss (...) ne furent jamais dans un dénuement aussi absolu. Ou ils tiraient des ressources abondantes de leur navire échoué, soit en graines, en bestiaux, en outils, en munitions, ou bien quelque épave arrivait à la côte qui leur permettait de subvenir aux premiers besoins de la vie. Ils ne se trouvaient pas tout d'abord absolument désarmés en face de la nature. Mais ici, pas un instrument quelconque, pas un ustensile. De rien, il leur faudrait arriver à tout !* ».

Dans *La Tortue rouge*, le naufragé arrive par les flots, dénué de tout. Son arrivée sur l'île s'apparente à une seconde naissance (si tant est que survivre soit renaître...), où la mer symboliserait le liquide amniotique et où le personnage, ne possédant pas le langage, en serait rendu à l'élémentaire. Le motif de l'île déserte fraye souvent, on le sait, avec le mythe du paradis perdu ou de l'innocence originelle (voir, pour s'en amuser, *Le Lagon bleu* de Randal Kleiser) : il faut réapprendre à vivre, à se nourrir, à s'abriter, le voyage maritime empêché se transformant – paradoxe fascinant ! – en expérience statique et surtout... initiatique. On est loin, encore une fois, des introspections détaillées de Robinson chez Defoe ; l'absence du langage dans le film de Michael Dudok de Wit autorisant à dresser un parallèle avec le souhait que le cinéaste Jean-Daniel Pollet faisait exprimer à son naufragé dans *Tu imagines Robinson* : « *Ce sont mes derniers mots pour moi. Si mes lèvres s'ouvrent encore, ce sera pour parler vraiment, à quelqu'un d'autre* ».

En conséquence, quand, dans bien des récits d'aventures, l'île est le lieu inconnu où se nichent les dangers, elle est, dans *La Tortue rouge*, envisagée de manière beaucoup plus sereine. N'y surviennent que très peu de péripéties. Les animaux – rares – y sont inoffensifs, aucun danger, aucun piège ne s'y cache, sinon dans les aspérités du relief (la chute dans la faille, pour le naufragé d'abord, pour l'enfant ensuite). Significative, l'absence d'autres rescapés empêche aussi d'emblée de verser dans les traditionnels récits de conflits, de retour à la sauvagerie ou de prises de pouvoir qui firent le sel de bien des robinsonnades, depuis *Deux ans de vacances*, de Jules Verne, jusqu'à *Sa Majesté des mouches*, de William Golding (adapté par Peter Brook au cinéma en 1963), en passant par le pervers *Battle Royale* de Kinji Fukasaku (2000), ou par *Duel dans le pacifique*, de John Boorman (1968).

Et s'il ne vient pas d'autrui, le danger viendra par deux fois non de l'intérieur des terres mais de la mer (d'abord la tortue, puis le tsunami). C'est que l'île, nous l'avons déjà écrit, fait corps avec le naufragé. Elle n'est pas un danger en soi. Bien au contraire. D'ailleurs, si Dudok de Wit envisagea d'abord que son naufragé trouve de l'argile et construise un abri de bambous, il abandonna vite ces idées pour que ses personnages fassent plus directement corps avec la nature : « *Comme l'idée des pots en argile, l'idée des huttes a été abandonnée. Elle prenait aussi trop de place. En fait, il était important de raconter dans l'histoire que les personnes étaient si intégrées dans la nature de l'île que la construction des huttes n'était même plus nécessaire.* »

Le naufragé choisissant à un moment donné de rester sur l'île, il est alors logique que la question de la quitter ne se pose plus ensuite. Dès que ce choix sera fait, la menace latente de sombrer dans la folie – exprimée dans un premier temps par le rêve des musiciens – disparaîtra totalement elle aussi. De même, l'éventualité d'un sauvetage ne sera plus jamais un objectif. Et si la petite famille dresse vers la fin du film un grand brasier, ce n'est pas pour se signaler à un éventuel bateau de passage, mais bien pour débayer les lieux, pour les rendre à nouveau habitables après le passage du tsunami. C'était finalement, bon gré mal gré, le parti pris de Robinson, chez Defoe, ainsi formulé : « *Je considérais alors le monde comme une terre lointaine où je n'avais rien à souhaiter, rien à désirer ; d'où je n'avais rien à attendre, en un mot avec laquelle je n'avais rien et vraisemblablement ne devait plus rien avoir à faire* » (p. 178), « *Je m'étudiais à regarder plutôt le côté brillant de ma condition que le côté sombre, et à considérer ce dont je jouissais plutôt que ce dont je manquais* » (p. 180).

Nuançons tout de même. Le désir de quitter l'île se manifestera encore une fois urgemment dans la dernière partie du film, mais relayé par un autre personnage : le fils (qui, sur ce plan, pourrait dès lors figurer l'inconscient du héros).

Une longue histoire de temps

S'il y a, d'un point de vue narratif, un tour de force dans ce film économe d'effets et de péripéties, ce sera d'imposer au naufragé une compagnie humaine. Quand Robinson Crusoé passait vingt ans sur l'île avant de finir par rencontrer celui qu'il baptiserait Vendredi (et avant de comprendre que des cannibales accostaient régulièrement dans un recoin de l'île où il ne s'aventurerait jamais), la rencontre avec la tortue intervient assez tôt dans la diégèse de *La Tortue rouge*, suivie par l'apparition de la femme à la chevelure rouge. Ce retournement, qui survient au bout d'une demi-heure de film, il convient de l'accepter. Ou non. C'est en tout cas la seule vraie péripétie du film (au sens classique), à laquelle on ajoutera, de façon plus périphérique, l'arrivée du tsunami. Si la tortue, devenue femme, donne un fils au naufragé, le film n'en deviendra pas bavard pour autant, conservant son parti pris d'épure dans la complicité silencieuse liant les trois personnages.

Si les figures entremêlées de la métamorphose et de l'île renvoient naturellement à une autre femme amoureuse – la magicienne Circée, qui transforma les compagnons d'Ulysse en pourceaux

et retint le héros auprès d'elle toute une année –, le choix de la tortue n'est évidemment pas le fruit du hasard. On sait qu'elle vit longtemps, parfois plus longtemps que l'homme. C'est le cas dans le film où, sous une autre forme certes provisoire (celle d'une femme), elle lui survit. Elle est comme une présence séculaire sur l'île, une figure bienveillante qui a peut-être, avant, aidé d'autres malheureux. Elle incarne la permanence des choses tandis que le naufragé n'est que de passage. S'il laisse une trace dans le monde (son fils), c'est une trace vouée, avec le temps, à disparaître (non seulement parce que le fils s'en ira, mais parce qu'à plus long terme il est lui aussi mortel).

« *L'idée de créer une histoire avec une grande tortue est venue assez vite. Il fallait une créature de l'océan impressionnante et respectée. La tortue de mer est solitaire, paisible et elle disparaît pendant des longues périodes dans l'océan infini. Elle donne l'impression d'être proche de l'immortalité* », déclarait ainsi le cinéaste à la sortie du film. Plus généralement, on associe à la tortue des qualités d'ancêtre omniscient et bénéfique (pensons à Morla, la tortue géante de *L'Histoire sans fin*, de Wolfgang Petersen, 1984). On lui attribue aussi des pouvoirs de connaissance et de divination. Si, dans *La Tortue rouge*, on la voit d'abord mourir, terrassée par le naufragé, cette mort n'en est pas une véritable puisqu'elle a en fait toujours été là, sera toujours là, entité surnaturelle laissant juste la trace de son passage sur le sable au dernier plan du film. Une trace vouée à disparaître (comme disparaissait plus tôt dans le film le dessin naïf la figurant sur le sable) emportée par l'éternel recommencement de la vague et du ressac.

De fait, dans les histoires de naufragés, l'arrivée sur une île coïncide toujours avec une forme d'arrêt du temps. Ou avec un recommencement. On a parlé plus haut de nouvelle naissance. On peut aussi considérer que, sur une île déserte, le temps s'arrête littéralement (ainsi que le figurait le dessinateur Fred dans une planche des *Naufragés du Aoû* son personnage, Philémon, se retrouvait échoué sur une plage face à une gigantesque horloge dépourvue d'aiguilles).

Ainsi n'est-il pas anodin que, dès le début de *Seul au monde*, Chuck Noland soit obsédé par le temps. Rivé à son chronomètre et à son biper, ce cadre de Federal Express, personnage irritant et peu sympathique, n'a d'obsession que les délais de livraison, l'abolition des distances et du temps. « *Je reviens très vite* », dit-il à sa compagne avant de monter dans l'avion fatal, sans mesurer que son sort de personnage se scelle en prononçant ces mots en toute innocence. Une fois sur l'île, la montre que sa fiancée lui a offerte ne fonctionnera plus : le temps se sera arrêté. Et il redémarrera par une brutale ellipse, un abrupt carton « 4 ans plus tard », qui précédera son ultime tentative de sortie en mer enfin couronnée de succès. De son côté, Robinson Crusoé réussira à faire le décompte des jours, ce qui lui permettra de savoir, quand il partira finalement, qu'il est resté 27 ans sur son île. Mais pour d'autres, pour la plupart, le temps se fige bel et bien et ne reprend son cours qu'une fois l'île laissée derrière soi.

Dans *Lost*, c'est autre chose encore : le temps s'y est plutôt déréglé, la série étant constituée d'innombrables flash-back et flash-forward qui lui donnent tout son intérêt. Mais ce dérèglement entre souvenirs, projections et visions masque aussi un arrêt littéral de l'écoulement du temps puisque, on le saura au tout dernier épisode, personne n'a réellement survécu au crash aérien par lequel tout a commencé. Rien n'interdit d'ailleurs, dans une perspective proche, d'envisager *La Tortue rouge* comme le songe d'un homme qui mourrait en mer, voire la rêverie d'un homme qui vieillirait seul puis finirait par s'éteindre oublié sur une île déserte (dans les mythes celtes, rappelons que l'île peut représenter l'autre monde, un au-delà merveilleux). Le fait que le bruit des grillons s'estompe en même temps que le naufragé pousse son dernier souffle irait dans le sens de cette interprétation, parachevant l'unicité, déjà relevée, de l'homme avec l'île.

Quoi qu'il en soit, du songe ou de la réalité, le naufragé de *La Tortue rouge* est, au gré du récit, véritablement devenu l'île. S'il s'éteint, l'île disparaît. S'il meurt, le décor s'estompe et la femme aimante peut retrouver sa forme originelle pour rejoindre la mer.

La vie autrement

Le rapport au temps dans *La Tortue rouge* passe donc par l'acceptation d'un état, qui n'est jamais une résignation (on laisse cette dernière aux moments de découragement consécutifs à la deuxième tentative de fuite, au début du film).

Si le naufragé choisit finalement de demeurer sur l'île, c'est pour s'y inventer une autre vie, chimérique ou non, peu importe. Et la femme qu'il rencontre n'est pas Calypso qui recueillait Ulysse après un naufrage : car si le héros grec restait sept ans auprès d'elle, c'était toujours avec en tête l'idée de repartir, la nymphe finissant par l'aider à construire un radeau une fois que Zeus lui eût ordonné de le libérer. Rien de tel dans *La Tortue rouge*, où le naufragé décide de rester en pleine conscience de ses actes et de ses choix.

Dès lors, pour lui, le temps n'est plus compté. Il doit être réinventé.

Et les aléas d'une vie sont acceptés, intégrés comme autant de bifurcations en lesquelles il faut puiser le meilleur.

Avec l'apparition de cette femme rousse (puis d'un enfant), le film change de nature, et le récit d'aventure se mue en fable : il ne s'agit plus, pour son héros, de rentrer, de partir, de survivre, mais bel et bien de vivre. D'apprendre à vivre. Autrement.

C'est toute la beauté, alors, d'une fable philosophique universelle voisinant, en esprit, avec les expériences d'isolement menées par l'écrivain Henry David Thoreau dans l'Amérique du XIX^e siècle : « *Être seul était quelque chose de déplaisant. Mais j'étais en même temps conscient d'un léger dérangement dans mon humeur, et croyais prévoir mon rétablissement. Au sein d'une douce pluie, pendant que ces dernières pensées prévalaient, j'eus soudain le sentiment d'une société si douce et si généreuse en la Nature, en le bruit même des gouttes de pluie, en tout ce qui frappait mon oreille et ma vue autour de ma maison, une bienveillance aussi infinie qu'inconcevable tout à coup comme une atmosphère me soutenant, qu'elle rendait insignifiants les avantages imaginaires du voisinage humain, et que depuis jamais plus je n'ai songé à eux* » (*Walden ou la Vie dans les bois*, Gallimard).

DEROULANT

Séquence 1 | Le naufrage

00.00 – 02.15
[00.00 – 00.26]

Quelques cartons du générique défilent tandis qu'en off, un bruit, que l'on distingue bientôt être celui du vent, s'amplifie.

[00.26 – 02.10]

C'est la nuit. Sur une mer démontée battue par les vents et tandis que l'orage gronde, une silhouette minuscule : celle d'un homme malmené par les courants et les vagues, tentant tant bien que mal de garder la tête hors de l'eau. Il est pourtant régulièrement enseveli par la mer déchaînée, peu visible au milieu des flots. À bout de forces, il avise une barque de bois [01.30] à laquelle il réussit à s'accrocher. L'orage continue de gronder et le ciel de s'obscurcir [01.50]. L'homme finit par lâcher prise, laissant s'éloigner la barque [02.06].

Des morceaux de bois – des débris de la barque, probablement – cognent contre des rochers.

Après un fondu au noir, le titre – *La Tortue rouge* – apparaît en lettres capitales rouges sur fond noir [02.10].

Séquence 2 | Exploration

02.14 – 10.00

Sur le sable, tandis que le vent souffle off, un crabe sort d'un trou et s'approche de pieds que l'on devine être ceux de l'homme, allongé, inerte [02.23]. Le crustacé se glisse dans la jambe droite du pantalon, réveillant l'homme qui le projette au loin en secouant sa jambe. Vêtu d'une chemise et d'un pantalon blancs, il se redresse sur son séant, regarde autour de lui. Le ciel est lourd et gris. L'homme se lève. Il se trouve sur une plage bordée par une forêt. Il commence à explorer l'endroit, longeant la plage et grimant, plus loin, au bout de celle-ci, sur des rochers [03.17] qui lui permettent de mieux voir autour de lui : d'un côté la mer [03.27], de l'autre la forêt et une grosse masse rocheuse qui en dépasse [03.36]. Un bruit le fait sursauter : c'est un lion de mer, posé en contrebas sur un rocher au bord de l'eau, et qui ne tarde pas à plonger dans la mer ! [03.39]. L'homme redescend sur la plage et pénètre précautionneusement dans la forêt [04.00].

C'est une forêt de bambous bordée d'épais feuillages. De nombreux troncs et branchages brisés juchent le sol. L'homme trouve une flaque où enfin se désaltérer [04.31]. Un grondement se fait

entendre [04.40]. Sur le qui-vive, il ramasse une branche au sol pour se défendre [04.44]. Mais ce n'est que la pluie qui se met soudainement à tomber à verse. Il poursuit son chemin, monte sur le rocher le plus imposant [05.04], du haut duquel il examine l'horizon. La pluie s'est arrêtée aussi vite qu'elle a débuté mais le vent continue de souffler fort. Le naufragé se met à crier, à appeler, minuscule point sur cet énorme rocher [05.40]. Un plan d'ensemble abandonnant pour la première fois le naufragé nous montre que nous sommes sur une île cernée par les flots [05.51].

De retour dans la forêt verdoyante, l'homme trouve un point d'eau dans lequel il se laisse tomber [06.14]. De petits poissons s'approchent de ses pieds. Il ressort de l'eau et grimpe au sommet d'un arbre à pain d'où il réussit à faire tomber un fruit, qu'il mange [06.45].

Tandis que le ciel est revenu au bleu, l'homme grimpe sur une falaise et découvre une faille vertigineuse par-dessus de laquelle il saute [07.05]. De l'autre côté, à perte de vue, c'est toujours la mer. Mais il avise en contrebas un tonneau flottant dans l'eau [07.12]. Perdant l'équilibre, il chute dans la faille [07.26] et se retrouve coincé, pris au piège de lisses parois rocheuses qu'il ne peut escalader. Pour sortir de cette crevasse, il plonge sous l'eau, nageant vers le fond et manquant de rester coincé dans un étroit goulot par lequel il réussit *in extremis* à passer, échappant de peu à la noyade [08.06 – 08.50]. De retour à l'air libre, sur les rochers, il retourne à l'eau, nage jusqu'au tonneau aperçu plus tôt et le remonte sur le rivage. Mais le tonneau se brise aussitôt dans ses mains : vide [09.16].

De retour dans la forêt [09.21], l'homme sélectionne des bambous et va les déposer sur la plage. Les variations de lumière et les fondus enchaînés nous suggèrent que le soleil se couche tandis que les premières mesures d'une musique extradiégétique retentissent doucement pour la première fois [09.51].

Séquence 3 | Premier rêve : le pont

10.01 – 11.59

La nuit est tombée. Exténué, l'homme se laisse tomber en arrière sur le sable en soupirant. Un bébé tortue s'approche de lui [10.15]. Il l'attrape, l'examine puis constate qu'il y en a plein qui passent devant lui et qui, tous, se dirigent vers l'eau, où ils sont emportés par le ressac [10.45].

L'homme se tient maintenant debout sur la plage éclairée par la lune.

Plus tard, endormi, il se réveille et se redresse, attiré par quelque chose [11.11]. Il court vers la mer et entre dans l'eau où se dresse un immense pont de bambous. Il y grimpe et le traverse en courant, hurlant de joie [11.29], finissant par s'envoler comme par magie [11.35] et se laissant porter dans les airs. Mais dans un fondu, le décor onirique au-dessus duquel il flottait s'estompe et redevient celui de la plage : il est de nouveau allongé sur le sol, sur le dos. Avec un soupir de découragement, il se tourne sur le côté pour se rendormir.

Dans un fondu enchaîné, sa silhouette allongée se confond avec l'image de l'île [11.59].

Séquence 4 | **Tel Sisyphe...**

12.00 – 19.49

Une nouvelle journée commence. Tandis qu'un crabe tente de ramener une petite tortue échouée sur le rivage, le naufragé, dont la barbe a poussé, continue d'assembler des bambous pour confectionner un radeau [12.25]. Il le met à flot au bord de la plage [13.01] et s'en retourne sur le sable où, à l'ombre, il va manger un fruit. De petits crabes l'observent, auxquels il tend un petit peu de nourriture. Il va charger d'autres fruits sur le radeau. D'épais feuillages constituent désormais une voile. Il le pousse plus loin dans l'eau pour sa première sortie au large.

La mer est calme, le ciel dégagé, mais, soudain, quelque chose heurte le radeau par-dessous [14.06]. Après quelques secondes, un deuxième choc fait voler en éclats l'embarcation de fortune et propulse l'homme dans la mer [14.38]. Il plonge sous l'eau pour comprendre mais ne voit rien [14.50].

De retour sur la plage, l'homme, trempé, le pantalon déchiré, pousse un cri rageur [15.27], puis, déterminé, retourne chercher des bambous dans la forêt [15.30]. Dans le doute, il retourne à l'orée du bois jeter un œil sur la plage. L'horizon, ciel bleu et calme. Il n'y a rien [16.00].

Dans une ellipse, par une autre belle journée, le voici remettant à l'eau un deuxième radeau [16.20]. Un nouveau choc survient [16.46]. L'homme se penche par-dessus bord pour tenter de voir sous l'eau ce que c'était, mais ne voit toujours rien. Un second coup, plus fort, brise à nouveau le radeau, jetant l'homme à la mer [17.15]. Fondu au noir [17.30].

Il fait nuit lorsque l'homme atteint un banc de sable [17.30].

Le lendemain, sous un ciel gris et chargé, l'homme affaibli, le pantalon en lambeaux, est pris de vomissements sur la plage [17.50]. Le vent redouble : il grelotte, saisi par le découragement [18.10]. On le retrouve plus tard, allongé dans la forêt tandis qu'un mille-pattes glisse sur son pied [18.50].

Un autre matin, un crabe vient attraper un poisson mort échoué sur le rivage [19.05] et tente de l'emmener jusque dans un trou dans le sable. Dans la forêt, des fourmis courent sur le bras de l'homme, toujours allongé [19.30]. Une chauve-souris passe dans le ciel tandis que la nuit tombe.

Séquence 5 | Deuxième rêve : le quatuor à cordes

19.50 – 21.19

C'est la nuit, on entend des grillons. Une musique se fait entendre. Dans la forêt de bambous, réveillé par cette musique dont le son s'amplifie, l'homme se lève avec difficulté, s'agrippant aux arbres, et s'avance jusqu'à la plage [20.22]. Là, stupéfait, il découvre un quatuor à cordes en perruques et habits anciens jouant sur le sable près des rochers, au bord de l'eau. Il court vers les musiciens, mais ceux-ci disparaissent dans un fondu et la musique s'interrompt, juste lorsqu'il arrive près d'eux [20.37].

Il reprend son souffle et la musique redémarre dans son dos. Il se retourne : les quatre musiciens, impassibles, sont cette fois-ci dans l'eau, du côté des rochers se trouvant à l'autre extrémité de la plage [20.46]. L'homme court vers eux, les hèle, mais la musique s'arrête de nouveau. Les musiciens disparaissent, le laissant hébété les pieds dans l'eau, au bord de la folie peut-être... Il remonte en gémissant sur la plage et s'effondre à nouveau, seul et désespéré. Son cri [21.08] résonne dans l'île plongée dans la nuit... Fondu au noir.

Séquence 6 | Face à la tortue rouge

21.20 – 27.33

Au petit matin, l'homme, torse nu, va boire au point d'eau [21.30]. Puis, adossé aux rochers au bout de la plage, le corps à moitié dans l'eau, il réfléchit longuement [21.41] avant de se décider à retourner dans la forêt.

En rapportant des bambous sous un ciel chargé de nuages, il découvre entre les rochers le lion de mer échoué, mort. Des mouches volent autour de lui [22.10]. Ramassant un coquillage tranchant,

l'homme entreprend de le dépecer avec dégoût [22.30]. Son labeur accompli, il lave la peau de l'animal dans la mer et la laisse sécher sur un rocher [22.40].

L'homme met à flot un troisième radeau sur lequel sont brièvement montés quatre crabes. Le voilà reparti par une journée calme et claire, sur la défensive en cas de nouvelle attaque [23.34].

Tandis que, sous le radeau, des poissons s'éloignent brusquement, l'homme sent une présence. Il se munit d'un bambou. Apparaît une grosse tortue de mer : sa carapace est rouge. L'homme et l'animal marin semblent tous deux se jauger [24.10], avant que la tortue ne replonge sous l'eau, faisant bientôt chavirer le radeau à nouveau [24.25]. Sous l'eau, l'homme et la tortue se retrouvent une nouvelle fois face-à-face. Apeuré, l'homme se recroqueville sur lui-même pour se protéger, mais la tortue l'épargne et s'éloigne [25.15].

L'homme revient sur la plage, furieux. De rage, il jette une pierre à la mer [25.20] avant, dans la forêt, de se défouler contre un bambou [25.30] et de hurler de toutes ses forces du haut d'un rocher [25.40].

C'est alors que, dans le soleil déclinant, la tortue arrive lentement sur la plage [25.50]. L'homme dévale le rocher, traverse la forêt et, muni d'un bambou, frappe violemment l'animal, entreprend de le retourner, de lui monter dessus [26.10 – 26.50].

Tandis que la tortue se retrouve renversée et impuissante, battant des pattes dans le vide, le soleil achève de se coucher et l'homme plonge dans la mer [26.55], s'y baignant longuement. Quand il remonte sur le rivage, au crépuscule [27.20], il commence à rassembler des bambous à quelques mètres de la tortue renversée...

Fondu au noir [27.32].

Séquence 7 | Apparition

27.34 – 35.41

Tandis que quelques oiseaux passent devant un soleil éclatant, la tortue, toujours sur le dos, se meurt. Parallèlement, l'homme partage son temps entre l'assemblage d'un nouveau radeau [27.39] et la pêche sous-marine [27.54]. En revenant de sa pêche, une sole plantée au bout de son bâton, il regarde la tortue avec compassion. Elle ne bouge plus du tout. Il s'agenouille près d'elle et touche sa patte. Elle est morte désormais [28.29]. Il se relève, va pour partir en jetant un dernier regard à la dépouille de l'animal, puis se ravise et s'assoit non loin de la tortue, légèrement en

surplomb [28.44]. Deux crabes viennent pincer le poisson mort qu'il a rapporté, piqué au bout du bâton.

La nuit venue, la tortue s'élève dans les airs [28.56], tandis que l'homme, vêtu de sa chemise, est pris de remords et court après elle, tentant de l'attraper [29.00].

Alors l'homme se réveille pour de bon [29.18] et court jusqu'à la tortue, toujours inerte sur le sable. Il secoue sa patte, tente de la remettre d'aplomb, va chercher de l'eau dans la mer pour la réanimer : en vain... Il se recroqueville face à elle, tête dans les mains. Fondu au noir [30.19].

L'homme est désormais endormi près de la tortue. Un craquement se fait entendre : c'est la carapace, côté exposé de la tortue, qui se fissure d'un coup dans toute sa longueur, réveillant l'homme qui regarde de plus près cet étrange phénomène, à la fois circonspect et songeur. Tandis qu'une mouette traverse le ciel, l'homme contemple l'horizon [30.47]. Puis son regard glisse à nouveau vers la tortue, hors champ. Il sursaute, se redresse vivement, recule et se frotte les yeux : c'est une femme à l'épaisse chevelure rousse qui est désormais prise dans cette carapace [31.15]. Il se penche sur elle, écoute si son cœur bat [31.30] puis court au point d'eau lui chercher à boire [31.52].

Maintenant que le jour s'est levé et que le soleil brûle à nouveau, il entreprend de confectionner un abri à la femme toujours inconsciente, avec des bambous et des branchages feuillus [32.35]. Il l'observe, fasciné [32.35] et continue de la veiller, de l'hydrater [33.10]. Fondu au noir [33.27].

Des gouttes de pluie crépitent sur les feuilles [33.30]. Tandis que l'homme, torse nu, s'éveille prestement pour aller chercher de quoi consolider l'abri, la pluie semble réveiller la femme, dont une main, soudain, bouge doucement [34.08].

Quand l'homme, de nouvelles branches dans les bras, sort de la forêt sous la pluie battante, la carapace est vide. Sous la pluie, il cherche la femme rousse partout : dans l'eau, sur la plage, dans la forêt. Arrivé au point d'eau [35.05], il découvre des traces de pas, les suit, gravit un talus... Mais au crépuscule, on le retrouve sur la plage, assis, seul à nouveau [35.32]. Il s'allonge sur le dos. Fondu au noir sur le ciel étoilé [35.39].

Séquence 8 | La rencontre

35.42 – 44.04

Sur la plage calme et baignée de soleil, l'homme se réveille. Il voit la femme au loin, face à lui, telle une apparition : elle est dans l'eau jusqu'aux épaules, immobile. Il lui fait signe de ne pas avoir peur et enlève sa chemise qu'il vient déposer au bord de l'eau, avant de repartir, indécis et sans doute un peu honteux, vers la forêt [35.15] où il patiente, hésitant. Quand il en ressort, elle n'est plus là et sa chemise a disparu [36.42].

Il retourne dans la forêt, monte au sommet du plus haut rocher pour observer les alentours et la voit : sur la plage, vêtue de sa chemise, elle est en train de tirer la carapace pour la remettre à l'eau. Elle sent sa présence, s'interrompt et le regarde franchement. Ils se jaugent [37.30]. L'homme descend vers la plage comme un dératé tandis que la femme, dans l'eau jusqu'à la taille, continue ce qu'elle a entrepris et abandonne la carapace à la mer. Il la regarde faire. Elle remonte sur le rivage, lui reste à distance, hésitant, bras ballants. Tandis que le soleil descend, l'homme passe à côté de son radeau en construction [38.35]. Il hésite, réfléchit longuement et, sur une soudaine impulsion, finit par le pousser à l'eau, l'abandonnant aux flots, tandis que la femme rousse le regarde faire à l'orée de la forêt [39.16]. Le radeau s'éloigne sous le regard de l'homme qui a nagé loin au large de l'île. Son choix accompli, il entame une nage libératrice sous les étoiles [39.54], bientôt rejoint par la femme qui lui apparaît au fond de l'eau [40.10], s'approche et l'accompagne dans un lent et harmonieux ballet aquatique.

Ils nagent jusqu'à un récif, sortent de l'eau et partagent silencieusement un mollusque trouvé sur le sable. L'homme reste cependant songeur, se remémorant dans un flash-back légèrement ralenti le déferlement de violence dont il s'est rendu coupable sur la tortue [41.30]. La femme, apaisée, pose une main sur la sienne, se rapproche et caresse son visage [41.48]. Ils retournent dans l'eau en direction de l'île. Elle l'emmène jusque dans la forêt, il la suit. Dans un champ aux hautes herbes, ils s'étreignent tous deux pour la première fois [43.10]. Fondu enchaîné sur le ciel...

L'homme et la femme volent dans le vent, serrés dans les bras l'un de l'autre [43.15 – 43.38], tandis que plusieurs plans de l'île se succédant semblent faire de celle-ci le cocon de leur amour naissant.

Séquence 9 | Le petit garçon

44.05 – 49.50

Au bord de l'eau, un crabe sort de son trou dans le sable. Un très jeune garçon, tout nu, se déplaçant à quatre pattes, l'attrape, tente de le gober, le recrache, l'abandonnant à une mouette qui passait par là [44.14 – 44.54].

L'homme et la femme marchent sur la plage, le long de l'eau, l'enfant juché sur les épaules de son père [44.55]. Plus tard, près des rochers au bout de la plage, tandis que le père travaille une peau, l'enfant trouve une bouteille de verre venue s'échouer. Elle est vide. Il joue avec [45.29 – 46.04].

Son père lui dessine avec le doigt quelque chose dans le sable : l'enfant, ses parents et... une autre terre, plus grande, avec beaucoup de gens, des animaux (on reconnaît un éléphant). La mère les rejoint et dessine à son tour dans le sable avec son doigt : une tortue...

La marée efface les dessins sur le sable [47.16].

Tandis que, sur la falaise, les parents, en équilibre, cueillent des plantes aux abords de la faille, le petit garçon s'éloigne. Il avise une tortue de mer nageant en contrebas et est soudainement déséquilibré par des oiseaux [48.03] qui le font chuter dans la faille. L'homme, désespéré, veut descendre le chercher au péril de sa vie [48.16], mais la mère le retient. En dessous, l'enfant se révèle étrangement à son aise dans l'eau et trouve vite le goulot lui permettant de s'échapper de la grotte. Il y passe facilement, se retrouvant nez à nez, quand il en sort, avec une tortue de mer à la carapace verte [49.05]. Il reste un moment sous l'eau avec elle. Puis, son père, arrivé en bas des rochers, plonge le récupérer dans l'eau [49.30].

Alors que la nuit est tombée, la mère porte l'enfant épuisé, blotti dans ses bras. Elle contemple l'horizon, le ciel étoilé, songeuse. Fondu au noir [49.48].

Séquence 10 | L'enfant grandit

49.51 – 52.12

Un vol d'oiseaux nous emmène, dans le soleil d'une fin de journée, jusqu'à l'arbre à pain jadis escaladé par le naufragé où l'enfant qui a grandi (7 ou 8 ans) cueille des fruits. Sur le chemin du retour, les fruits dans les bras, l'homme et son fils, joueurs, commencent à se taquiner, courant l'un après l'autre dans le champ de hautes herbes [50.10].

Dans une ellipse, l'enfant est devenu un adolescent. Par une belle journée, il court de rochers en rochers, avant de sauter, sans hésitation et sans peur, du haut de la falaise [50.28 – 50.51]. Du fond de l'eau, où il nage avec aisance, il voit, juste sous la surface, deux tortues de mer vertes et se dirige vers elles [51.16]. On le retrouve au milieu d'une nuée de tortues, les accompagnant et nageant à leur façon, en battant des bras [51.50].

La nuit tombée, l'adolescent rejoint ses parents, déjà endormis sur la plage [51.55]. Il s'allonge sur le dos, bras derrière la nuque, auprès d'eux. La lune, bienveillante, les éclaire.

Séquence 11 | Le tsunami

52.13 – 1.02.16

L'île est cernée de nuages, le temps est lourd et gris et les oiseaux sont particulièrement agités [52.20]. Les parents ramassent des moules et des coquillages sur le banc de sable tandis que le fils part de son côté au point d'eau dans la forêt avec sa bouteille de verre. Le père découvre de nombreux poissons échoués, agonisant sur le banc de sable [53.28]. Les oiseaux quittent soudain le cadre [53.43] dans un silence inhabituel, bientôt suivi d'un inquiétant grondement. Au point d'eau, le fils qui remplissait la bouteille, est alerté à son tour par le grondement qui continue de s'amplifier [54.00]. Abandonnant la bouteille, il court vers la plage.

Une gigantesque vague déferle sur la plage. La femme la fuit, entraînant l'homme hébété avec elle [54.17]. Le garçon vient à leur rencontre, traversant la forêt à toutes jambes. Il déboule à son tour sur la plage lorsque s'abat la vague géante [54.50]. Il rebrousse chemin, repart vers la forêt pour échapper au danger.

Le tsunami, extrêmement violent, commence à détruire la forêt [55.00], déracinant les arbres, balayant la végétation, jusqu'à l'accalmie [55.40]. Branches, troncs et bambous brisés flottent dans l'eau désormais stagnante, ainsi que des animaux noyés (un crabe, un mille-pattes).

Le fils s'extirpe d'un amas de bambous qui s'était formé au-dessus de lui [56.14]. Il part à la recherche de ses parents, errant longuement sur la plage désolée où les flots ont laissé de larges mares d'eau stagnante. Il finit par retrouver sa mère [58.17] : elle est blessée à la jambe. Il la réconforte [58.56] et, tandis que la nuit tombe, part à la recherche de son père. Il monte sur le récif, appelle. Puis il plonge dans l'eau. Trois tortues vertes se présentent pour l'aider [59.20]. S'ensuit une longue nuit de vaines recherches.

En pleine mer, tandis que le jour s'est levé et le ciel éclairci, le garçon se laisse porter, endormi, accroché à la carapace d'une tortue [1.00.14]. Il s'éveille et aperçoit quelque chose au loin

C'est son père qui se retient à une longue et fine branche de bambou flottant dans l'eau [1.00.24]. Il respire difficilement, faiblit, finit par lâcher après un ultime appel à l'aide. Il coule au fond de la mer [1.00.50], heureusement secouru par son fils et les trois tortues. Père et fils émergent de l'eau. L'adolescent aide son père à se maintenir au bambou [1.01.17]. En dessous d'eux, sous l'eau, on devine les trois tortues bienveillantes.

La mère vient les recueillir sur le récif [1.01.40]. Elle saute dans l'eau, enlace le rescapé. Tandis que le soleil tente de percer à travers les épais nuages, le fils aide son père affaibli à marcher dans l'espace désolé [1.01.50]. La mère prend le bras de l'homme, se rapproche de lui, tandis qu'ils mesurent du regard l'étendue des dégâts.

Fondu au noir, le plus long du film [1.02.14].

Séquence 12 | Envies d'horizon

1.02.17 – 1.08.05

On devine le soleil, les oiseaux reviennent. Dans le champ, l'adolescent, bientôt rejoint par sa mère la jambe bandée, s'emploie à vider les poissons échoués. Le père arrive, s'agenouille et les aide à son tour.

L'homme, la femme et leur fils débarrassent les bambous brisés jonchant au sol [1.03.15]. Ils les empilent en un grand tas au bord de l'eau pour démarrer un feu gigantesque la nuit venue [1.04.00]. Tous trois – le fils d'un côté, les parents de l'autre – se tiennent face au brasier tandis qu'au loin se dessine l'horizon. Fondu au noir [1.04.23].

Le fils, devenu adulte, porte désormais une fine barbe (et ressemble de plus en plus à son père). Il se débarbouille au point d'eau dans la clairière [1.04.25]. Il retrouve, à demi enfouie dans le sable, la bouteille qu'il avait abandonnée lors du tsunami et s'en saisit [1.04.47]. Plus tard, assis sur la plage au coucher du soleil, tandis qu'il taille un bâton, il prend la bouteille posée à côté de lui [1.04.54] et la dresse devant ses yeux. Le niveau de l'eau dans la bouteille et la ligne d'horizon se confondent parfaitement [1.05.18].

C'est le matin. Un grondement enfile au loin. Le jeune homme, allongé, se réveille, se redresse et s'avance vers l'eau. Il se retrouve face à une gigantesque vague figée, tel un imposant mur d'eau salée [1.05.34]. Il s'avance à sa base, plonge dans la vague, et nage jusqu'à son sommet. Arrivé à la crête de la vague, il distingue au loin sur la plage ses parents qui lui font signe [1.06.00]. Il leur répond d'un geste de la main, puis se retourne pour regarder de l'autre côté, en direction de l'horizon éblouissant. On l'entend soupirer.

C'est la nuit. Le jeune homme s'éveille, se redresse. Sur la plage, il s'avance au bord de l'eau pour regarder l'horizon, songeur. Plus loin, à l'orée de la forêt, revenant du point d'eau où il se désaltérait, son père l'observe [1.06.20]. Il le regarde s'éloigner vers les rochers.

Depuis le promontoire, le jeune homme contemple le large [1.06.55].

Puis il rejoint ses parents dans le champ et s'assied près d'eux. Ils semblent comprendre, dans un échange de regards silencieux, son désir d'ailleurs.

Arrive une dernière nuit à trois. Les parents et le jeune homme dorment. Les deux hommes sont torse nu. Dans un demi-sommeil, la femme et son fils se prennent la main doucement [1.07.42] tandis qu'un oiseau passe dans le ciel étoilé.

Séquence 13 | Le départ

1.08.05 – 1.09.59

C'est une nouvelle belle journée. Sur la plage, le fils, une besace de fortune sur l'épaule, fait ses adieux [1.08.20]. Une étreinte avec sa mère [1.08.28], puis avec son père [1.08.36]. Il rentre dans l'eau, jusqu'à la taille. Arrivant sur le récif, il se retourne une dernière fois [1.09.00] : ses parents sont là, comme dans le rêve de la vague, serrés l'un contre l'autre. De l'autre côté du banc de sable, les trois tortues vertes l'attendent. Le fils plonge, passe sous elles et s'éloigne [1.09.10]. Les tortues le suivent.

L'homme et la femme se retrouvent seuls face à l'immensité bleutée de l'océan [1.09.20].

Dans le jour finissant, à l'ombre, tous deux sont couchés dans l'herbe, dos à dos. L'homme se retourne, dégage une mèche du visage de la femme, la console et se love contre elle [1.09.30 – 1.09.59].

Séquence 14 | Vieillir ensemble

1.10.00 – 1.17.31

L'homme et la femme nagent nus dans le lagon. Leurs mouvements s'apparentent au battement de pattes des tortues.

L'homme, assis sur le plus haut rocher, contemple le large [1.10.28]. Ses cheveux sont désormais gris.

Dans l'eau, la femme, nue, essore ses cheveux, devenus gris eux aussi [1.10.35].

Des oiseaux migrateurs passent paisiblement au-dessus de l'eau dans un ciel de fin de journée [1.10.47 – 1.10.59].

L'homme et la femme cheminent doucement dans le champ de leur première étreinte puis sur la plage [1.11.00]. Ils s'arrêtent, se saluent, s'enlacent et se mettent à danser ensemble au bord de l'eau, dans le coucher du soleil.

La nuit venue, au son des grillons, l'homme et la femme sont allongés, sur la plage cette fois [1.11.36]. La femme est endormie, sur le côté. L'homme, aux rides désormais profondes, a les yeux ouverts. Il tourne la tête pour regarder la lune une dernière fois. Puis il ferme doucement les yeux, le bruit des grillons s'estompe.

La femme se réveille en sursaut. Elle se redresse et se précipite au-dessus de l'homme, il repose désormais sans vie à côté d'elle [1.11.57 – 1.12.07]. Elle s'effondre de tristesse puis s'éloigne, entre dans l'eau [1.12.16], revient sur la plage, se rassied, songeuse, l'homme dans son dos [1.12.25]. Elle se couche à côté de lui, caresse doucement sa main inerte [1.12.32].

Dans un fondu, la main de la femme se transforme en patte de tortue [1.12.43].

Après un moment, la tortue rouge commence à lentement s'éloigner, rampant avec difficulté sur le sable en direction de la mer [1.12.47]. Elle finit par atteindre l'eau, s'y enfonce doucement et disparaît, laissant seulement sa trace, la trace de son passage, sur le sable de l'île... Fondu au noir [1.13.34].

« un film de Michael Dudok de Wit » : le générique de fin, lettres blanches sur fond noir, commence à se dérouler [1.13.36 – 1.17.31].

ANALYSE DE SEQUENCE

Prémisse d'une catastrophe

Séquence 1 | 52.12 - 55.01

Cette séquence, qui précède le déferlement du tsunami sur l'île, tranche avec le reste du film sur le plan du rythme et des enjeux immédiats. En effet, dans cette œuvre au tempo délibérément lent, ce passage joue sur une montée de la tension, sur un crescendo dramatique. Michael Dudok de Wit assume, à partir du plan 15, la carte de l'action et d'un montage dynamique aux plans de plus en plus brefs. Par sa nature, la séquence rappelle aussi l'ouverture du film – l'autre grande scène d'action : le naufragé pris dans la tempête – et rejoue surtout pour le personnage principal, comme tétanisé, cette scène inaugurale traumatique (être submergé par les flots).

Du dysfonctionnement au désordre

Ainsi la séquence s'organise-t-elle en deux temps. Le montage fait d'abord se succéder les signes annonciateurs d'un dysfonctionnement (plans 1 à 15). Ces indices visuels ou sonores (oiseaux, poissons échoués, reflux de la mer, grondement) sont relayés par la révélation de ce qu'est le danger (plan 16) et par les réactions contrastées des trois personnages pour y échapper (plans 17 à 32). À cet égard, le plan 16 – parfaitement équilibré et dont la symétrie chromatique frôle l'abstraction – fait clairement office de point de bascule : il figure pour quelques secondes un ordonnancement, une harmonie qui, dans les plans suivants, voleront littéralement en éclats (à ces trois bandes horizontales répondront bientôt en effet les verticales des arbres appelées, elles, à se briser sous la poussée de la vague).

Dès le premier plan, donc, quelque chose ne va pas. Cela tient à la bande-son qui, d'emblée, attire l'attention. Si l'on distingue les oiseaux dans le tiers supérieur du cadre, c'est avant tout leur bruit que l'on entend. On remarque d'autant plus cette anomalie sonore que cette séquence succède directement, dans un fondu enchaîné, à une scène nocturne calme et apaisée. Dans ce passage d'une nuit claire à un matin nuageux, d'une séquence avec musique à une autre dont elle sera longuement absente, la ligne d'horizon sert de jointure, de repère (début du plan 1). Mais aux étoiles – fixes – et à la lune – oblique – succèdent, dans le haut du cadre, des oiseaux au vol désordonné, aux mouvements asymétriques. Une autre rupture s'opère dans ce même fondu par le remplacement d'une douce musique extra-diégétique par les piailllements (étouffés un temps lorsque le plan 8 nous emmènera avec le fils à l'intérieur de la forêt) qui couvriront la séquence étudiée jusqu'au plan 14.

Les oiseaux...

Si nous nous attardons sur cet enchaînement liminaire, c'est qu'il est significatif du soin apporté au mixage du film et emblématique des choix minutieux opérés quant à l'utilisation de la musique (elle n'apparaîtra en sourdine qu'au plan 20 pour se déployer ensuite sur la scène de destruction de l'île).

Surtout, s'agissant là d'oiseaux en bord de mer, difficile dès lors, pour le spectateur, de ne pas se souvenir d'un célèbre film d'Alfred Hitchcock... Dans *Les Oiseaux*, film sans musique, l'apport décisif de Bernard Herrmann, le compositeur attitré du maître du suspense, se porta sur le design sonore et sur les bruitages, loin de ses compositions lyriques et orchestrales pour *Sueurs froides* ou *Psychose*. Si, dans cette séquence de *La Tortue rouge*, le bruit des oiseaux et l'absence de musique permettent de dresser ce pont inattendu, les plans 4 et 14, s'ils ne sont sans doute pas des citations volontaires, ne peuvent que creuser la comparaison. Et pour cause : pour quelques minutes, *La Tortue rouge* va changer de nature et la robinsonnade se muer en film catastrophe.

La mise en place progressive d'indices de la catastrophe à venir, tout comme la dilatation du temps par le montage, sont autant de préceptes hitchcockiens culminant dans *Les Oiseaux* et que l'on pourrait s'étonner de retrouver ici s'ils ne permettaient à Michael Dudok de Wit de faire tout naturellement siennes quelques règles classiques de la mécanique du suspense au cinéma. Ainsi, tout comme Tippi Hedren découvrait, dans un brusque raccord, comme les oiseaux s'étaient multipliés derrière elle dans la cour de l'école, le plan 4, accompagnant le regard vers le ciel de la femme à la chevelure rousse, révèle soudain au spectateur l'ampleur du désordre (des oiseaux par dizaines emplissant totalement le cadre, dévorant l'image). S'ils ne sont pas le danger, comme chez Hitchcock, du moins les oiseaux l'annoncent-ils certainement. Ce que leur brusque disparition (tant visuelle que sonore) dans un plan identique redoublant celui-ci – le quatorzième – viendra confirmer.

Une séquence annonciatrice

Il faut, par rapport à ces plans, relever que la femme est, tout au long de la séquence, le relais de notre inquiétude. C'est elle qui, à deux reprises (plans 3 et 13), lève les yeux au ciel, amenant les plans subjectifs sur les oiseaux. À l'inverse, le naufragé reste rivé à la terre et à l'horizontalité, contemplant le sol où se sont échoués les poissons (plans 9 à 12). Il paraît incapable d'anticiper, de comprendre. On pourrait écrire que la femme voit ce qui peut survivre (les oiseaux qui prennent la fuite au plan 14) quand l'homme voit ce qui est déjà mort (les poissons), manière peut-être de préfigurer que lui aussi mourra sur cette île et qu'elle, promise à un autre destin, finira par (re)partir. Surtout, cette opposition renseigne plus immédiatement sur l'attitude des deux personnages quand la vague gagnera l'île. Dans la deuxième partie de la séquence, c'est en effet la femme qui réagira, quand l'homme sera, lui, frappé de stupeur. Elle lui sauvera la vie, l'entraînera dans sa course (plan 20) puis reviendra le chercher (plan 24).

De l'autre côté, il y a le fils. Qui n'est pas avec eux. Le montage l'isole d'ailleurs d'emblée, avant même que le danger ne soit là. Il ne rentre dans le champ qu'à la toute fin du plan 1, avant qu'une coupe et un changement d'axe ne l'isolent (plan 2) et qu'il ne reparte vers la forêt : comme une manière, là encore, d'annoncer ce qui suivra (son départ de l'île). Fils aimant, il n'aura pourtant de cesse de rejoindre ses parents quand la vague arrivera, le montage faisant alterner la fuite des parents, de la gauche vers la droite (plans 20, 21, 24, 25 et 28) avec sa course à lui à travers la forêt, de la droite vers la gauche (plans 17, 26, 27, 29 et 30). En pure perte puisqu'il devra renoncer, le sauvetage de son père étant repoussé plusieurs minutes plus loin, au bout d'une heure de film, soit le lendemain dans la temporalité diégétique.

C'est tout l'intérêt de cette séquence que de permettre de lire, en quelques minutes d'action, la bascule s'opérant au niveau des personnages. La femme, jusqu'alors plutôt passive depuis sa

transformation initiale, devient moteur (et le restera jusqu'au tout dernier plan du film). Et le fils commence, en termes d'efficacité, à supplanter le père : ce que confirmera la séquence suivante (le sauvetage), dont il sera le personnage principal et où la narration commencera à s'adosser (du moins jusqu'à ce qu'il quitte l'île) à son désir, à son point de vue – sauver ses parents d'abord, les quitter ensuite...

IMAGE RICOCHET

De la femme-tortue à la femme-poisson ? En inversant, en 1934, la proposition définissant la sirène dans l'imaginaire collectif occidental, le peintre surréaliste belge René Magritte interrogeait la place que l'on assigne à l'humanité dans les représentations de créatures fantastiques.

Si l'hybridation entre un poisson et une femme évoque en théorie une créature bien connue, l'animalité l'emporte clairement dans ce tableau : bel et bien, on voit d'abord un poisson quand la sirène, elle (séductrice, envoûtante), s'apparentait encore à une femme.

Ainsi, Denis Diderot pouvait-il écrire près de deux siècles plus tôt, dans *Pensées détachées sur la peinture*, « *C'est au goût de créer des monstres. Je me précipiterais peut-être dans les bras d'une sirène, mais si la partie qui est femme était poisson, et celle qui est poisson était femme, je détournerais mes regards* ». On est loin effectivement, face à ce tableau, de la figure menaçante et paradoxale de la sirène (qui, dans la mythologie grecque, était encore une créature ailée) attirant les navigateurs, tel Ulysse et ses compagnons, à leur perte au fond des océans.

A contrario peu menaçante, cette créature échouée que peint Magritte est peut-être même morte. Son caractère indécidable (est-ce un être marin, terrien ?) la distingue de la tortue rouge de Michael Dudok de Wit qui peut, elle, respirer tant sur le sable que dans l'eau. Surtout, ce poisson au corps de femme est un être aberrant (à moitié l'un, à moitié l'autre ; plus une juxtaposition qu'un mélange), alors que la tortue rouge deviendra, elle, instantanément tout autre chose (une femme, donc), passant d'un état à l'autre en une transformation achevée et harmonieuse.





Promenade 1 | La figure du naufragé au cinéma

Les récits d'aventures sont nombreux, en littérature puis au cinéma, mettant en scène tempêtes et naufrages. Leur origine remonte peut-être, en littérature, au courroux de Poséidon poursuivant Ulysse chez Homère. Tempêtes et ouragans ne seraient-ils pas, depuis lors, les noms communs de Charybde et Scylla, ces monstres marins mythologiques qui, à deux moments distincts de *L'Odyssée*, décimèrent l'équipage d'Ulysse ?

Voyages tournant mal chez Daniel Defoe (*Robinson Crusoé*) puis chez Jules Verne (*Deux ans de vacances*) ou chez William Golding (*Sa Majesté des mouches*), histoires de pirates en quête de trésors chez Robert Louis Stevenson (*L'Île au trésor*, *Enlevé !*), le motif du naufrage est récurrent en littérature, permettant aux héros jetés par-dessus bord de se mesurer à une nature toute-puissante, de recréer un semblant de communauté ou de se révéler dans l'adversité.

Le cinéma, évidemment, ne fut pas en reste, s'appropriant très tôt, à travers adaptations et histoires originales, la figure du naufragé. On pensera à Luis Buñuel adaptant Defoe en 1954 (*Les Aventures de Robinson Crusoé*), à la transposition du célèbre *Robinson Suisse*, de Johann David Wyss par les Studios Disney (*Les Robinsons des mers du sud*, de Ken Annakin, 1960) ou, dans un registre plus fantaisiste, aux *Naufragés de l'île de la tortue*, de Jacques Rozier, avec ses naufragés volontaires – c'est le concept proposé dans le film par une agence de voyages – préfigurant dès 1974 les simulacres de la télé-réalité des années 2000 et les jeux dérivés de *Survivor* (*Koh-Lanta*, en France), qui rejouent sous contrôle la survie en milieu hostile...

On retrouvait plus récemment des figures de naufragés inoubliables dans deux œuvres mettant en scène un ou plusieurs rescapés d'un crash aérien. C'était au cinéma Tom Hanks dans *Seul au monde*, de Robert Zemeckis (2000) et à la télévision les survivants de *Lost* (perdus aussi bien dans l'espace que dans le temps), la série fantastique de J.J. Abrams et Damon Lindelof (2004 à 2010).

Promenade 1 | La figure du naufragé au cinéma

L'île revêt différents aspects. Elle symbolise d'abord l'évasion, l'espace inconnu hors des cartographies (l'île que l'on découvre), hors du temps parfois (l'île où l'on séjourne, forcé, des années durant).

Dans le cinéma d'aventures, auquel on se cantonnera ici, le principal motif est évidemment celui de l'île déserte. Celle où échoue un naufragé. Elle peut dès lors se révéler havre édénique (c'est rare, mais on peut penser à la première partie de *L'Étalon noir*, de Carroll Ballard ou au *Lagon bleu*, de Randal Kleiser) ou plus souvent source de dangers et d'épreuves à surmonter (des différentes adaptations de Robinson Crusoé jusqu'à *Seul au monde*, de Robert Zemeckis).

Mais l'île peut aussi être un lieu de retrait volontaire, celui où s'accomplirait un désir de retour à la nature (*Les Naufragés de l'île de la tortue*, de Jacques Rozier) ou qui permettrait d'échapper aux yeux du monde (*L'Île mystérieuse*, filmée par Cy Endfield, où se cache le Capitaine Nemo). D'autres recherchent une île, cachée, mythifiée, parce qu'elle abrite un trésor (*L'Île au trésor* et autres histoires de pirates) ou parce qu'un mystère, une légende, l'entoure.

Ainsi symbolise-t-elle l'attrait de l'aventure, voire le goût du danger. On pense alors à l'île abritant les temps préhistoriques reconstitués par un milliardaire visionnaire dans *Jurassic Park*, de Steven Spielberg, et à son ancêtre elle aussi peuplée de dinosaures : Skull Island, l'île de King Kong. C'est la volonté de découvrir une terre ou une civilisation inconnue qui y mène un réalisateur et son équipe qui sont comme les doubles des aventuriers-cinéastes Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack. C'est d'ailleurs dans le même décor que tous deux tournèrent, conjointement à *King Kong*, *Les Chasses du comte Zaroff*, où l'île abrite cette fois la folie du personnage éponyme. Folie criminelle que l'on pourrait rapprocher de celle du docteur Moreau imaginé par l'écrivain H.G. Wells trente ans plus tôt (*L'Île du docteur Moreau*, 1896).

Enfin, il y a l'île-prison, celle où l'on peut perdre la raison (et qui fait écho aux lieux de détention bien réels, eux, situés sur l'île du Diable, en Guyane, dans *Papillon*, de Franklin J. Schaffner, ou sur l'île d'Alcatraz, dans *L'Évadé d'Alcatraz*, de Don Siegel). C'est l'île mentale où se débat le personnage principal de *Shutter Island*, le roman noir de Dennis Lehane transposé au cinéma par Martin Scorsese. Et plus encore l'île, largement peuplée celle-là, où séjourne Numéro 6 dans la série de Patrick McGoochan, *Le Prisonnier* (1967-1968). Les échecs successifs du naufragé pour quitter l'île de *La Tortue rouge* ne rappellent-ils pas de manière surprenante cette mystérieuse boule blanche qui, quelque part au large de l'Angleterre, empêchait cet espion de s'échapper du « Village » ?

Et ce paradoxe propre à l'île, alors, d'être à la fois un lieu complètement ouvert sur le large et un lieu définitivement clos...

Promenade 3 | Le motif de la métamorphose

Dans la mythologie gréco-latine, il était fréquent que les dieux dupent les humains en prenant l'apparence d'animaux (pensons, parmi tant d'autres, à Zeus se transformant en cygne pour séduire Lédéa). Des *Métamorphoses*, d'Ovide à *L'Âne d'or*, d'Apulée, nombreux sont les récits de ces transformations.

On retrouve donc ce motif originel au fil des siècles, de la littérature classique jusqu'au cinéma fantastique. Mais si la notion de métamorphose emmène le plus souvent vers l'hybridation (de *La Métamorphose*, de Franz Kafka jusqu'à *La Mouche* de David Cronenberg en passant par *Le Loup-garou de Londres*, de John Landis ou *La Féline*, de Jacques Tourneur), celle qui se trouve au cœur de *La Tortue rouge* est singulière car littérale.

Soudaine et inattendue, elle a lieu dans un simple raccord et peut se décrire ainsi : une tortue devient une femme (et non une tortue se transforme en femme).

Le passage se fait sans transition (sinon, peut-être, la mort de la tortue) et, surtout, sans traces manifestes d'un état précédent. Et si l'on tient malgré tout à trouver dans le film de Michael Dudok de Wit une forme d'hybridation humain/tortue, elle concernera plutôt le fils, un lien particulier l'unissant à trois tortues vertes et une aptitude singulière lui permettant de longuement nager sous l'eau, signes parmi d'autres d'une hérédité probablement surnaturelle.

Qui plus est, la métamorphose n'étant pas univoque, elle est redoublée (voire annulée) dans les dernières minutes de *La Tortue rouge*, la femme à la chevelure rouge redevenant alors animal. À moins qu'elle ne l'ait toujours été si l'on se hasarde à envisager le film sous l'angle du rêve d'un naufragé ou du mirage...

Qu'en est-il ailleurs ? Qu'un animal se transforme en être humain, c'est, sinon pour lever une malédiction, plutôt rare dans le conte (pensons quand même à *La Chatte métamorphosée en femme*, de Jean de La Fontaine). Qu'un être humain se transforme (ou soit transformé) en animal, c'est plus fréquent, mais cela s'apparente le plus souvent à une forme de punition (la Bête immortalisée par Cocteau, Pinocchio métamorphosé en âne ou les compagnons d'Ulysse transformés en pourceaux par la magicienne Circée).

Il en ira ainsi, avec une dimension tragique affirmée, d'un large champ du cinéma fantastique, où la transformation sera le plus souvent subie et du domaine de la malédiction : de *Ladyhawke*, de Richard Donner, au mythe du loup-garou et ses dérivations hybrides allant du Mr Hyde de Robert Louis Stevenson jusque, en bande dessinée, au Hulk de Stan Lee et Jack Kirby.

Promenade 4 | La ligne claire, de la bande dessinée au cinéma

Dans le making of proposé sur le DVD de *La Tortue rouge*, Michael Dudok de Wit évoque en détail les phases de recherche de ses personnages, ses dessins préparatoires. Pour désigner ses choix graphiques, il parle, au détour d'une phrase, des « yeux Tintin ». Ce n'est pas un hasard. Comme dans les bandes dessinées de Hergé, les yeux de ses personnages ne sont figurés que par deux petits points. Le dessinateur belge est ainsi une influence avérée de Michael Dudok de Wit, qui va d'ailleurs jusqu'à reprendre le design d'une bouteille en verre dessinée dans *Le Trésor de Rackham le rouge* (et trouvée par Haddock au fond de la mer) pour celle que le petit garçon dénichera près des rochers.

Plus globalement, le dessin de Michael Dudok de Wit s'alimente en partie à ce que l'on appelle « la ligne claire ». Théorisée en 1977 par le dessinateur néerlandais Joost Swarte – mais portée de longue date par des auteurs franco-belges publiant dans *Le Journal de Tintin* – la ligne claire se définit principalement par un trait d'encre noire d'épaisseur constante. Ce trait, qui privilégie la netteté, accentue les contours séparant les couleurs les unes des autres. Procédant par traits simples et par aplats de couleur, le dessin de Hergé refusait ainsi majoritairement les effets d'ombres et de lumière, privilégiant la plus grande lisibilité et la régularité des cases.

« Parmi tous ces traits qui s'entremêlent, se superposent, se dédoublent, s'entrecroisent, se recourent, je vais choisir celui qui me paraît le meilleur, celui qui me semble à la fois le plus souple et le plus expressif, le plus clair aussi, et le plus simple, celui qui exprime au maximum le mouvement, et cela tout en essayant de conserver toute la spontanéité, la fraîcheur, le jaillissement du premier jet ». Si Michael Dudok de Wit pourrait probablement faire sienne cette explication de Hergé quant à son travail du calque après la phase de recherche et de tâtonnement des crayonnés, il se dédouane aussi ouvertement de la simplicité prônée par le dessinateur belge pour privilégier pour sa part un usage très précis et très personnel des ombres et des variations de lumière. Tant par souci de composition que pour suggérer les différents moments de la journée et, plus encore, les sensations physiques (chaleur, peur, fatigue, faim...) qui se trouvent au cœur du projet de *La Tortue rouge*.

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

Daniel Defoe, *Robinson Crusoé* (1719)

Jules Verne, *L'Île mystérieuse* (1875), *Deux ans de vacances* (1888), *L'École des Robinsons* (1882)

Henry David Thoreau, *Walden ou la Vie dans les bois* (1854)

William Golding, *Sa Majesté des mouches* (1954)

La Tortue rouge, artbook (Wild Side, 2016)

Simulacres n°3 (été 2000), D'îles en îles (éditions Rouge profond)

Bref n°121 (printemps-été 2017), entretien avec Michael Dudok de Wit sur le décor dans le cinéma d'animation

Sitographie

[L'île au cinéma](#), un sujet de Luc Lagier pour le magazine Blow Up d'Arte

[Entretien](#) avec Michael Dudok de Wit et le producteur Toshio Suzuki pour Arte Cinéma en mai 2016

Biographie

Stéphane Kahn est critique de cinéma à *Bref*, le magazine du court métrage depuis 1997 et programmateur de films à l'Agence du court métrage depuis 2000. Il a également collaboré à la revue *Repérages*, au site Internet [Objectif Cinéma](#), ainsi qu'aux ouvrages collectifs *Le Dictionnaire du jeune cinéma français : les réalisateurs* (Editions Scope, 1998) et *Une Encyclopédie du court métrage français* (Editions Yellow Now, 2004). Il tient depuis 2006 un blog autour du rock, des disques et de l'image ([7and7is.over-blog.com](#)) et a réalisé trois courts métrages expérimentaux autoproduits, *Sillons...*(2011), *Deux étés* (2013) et *Shuffle* (2015).