

Frédéric Back

Léo Bonneville

Numéro 130, août 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50700ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

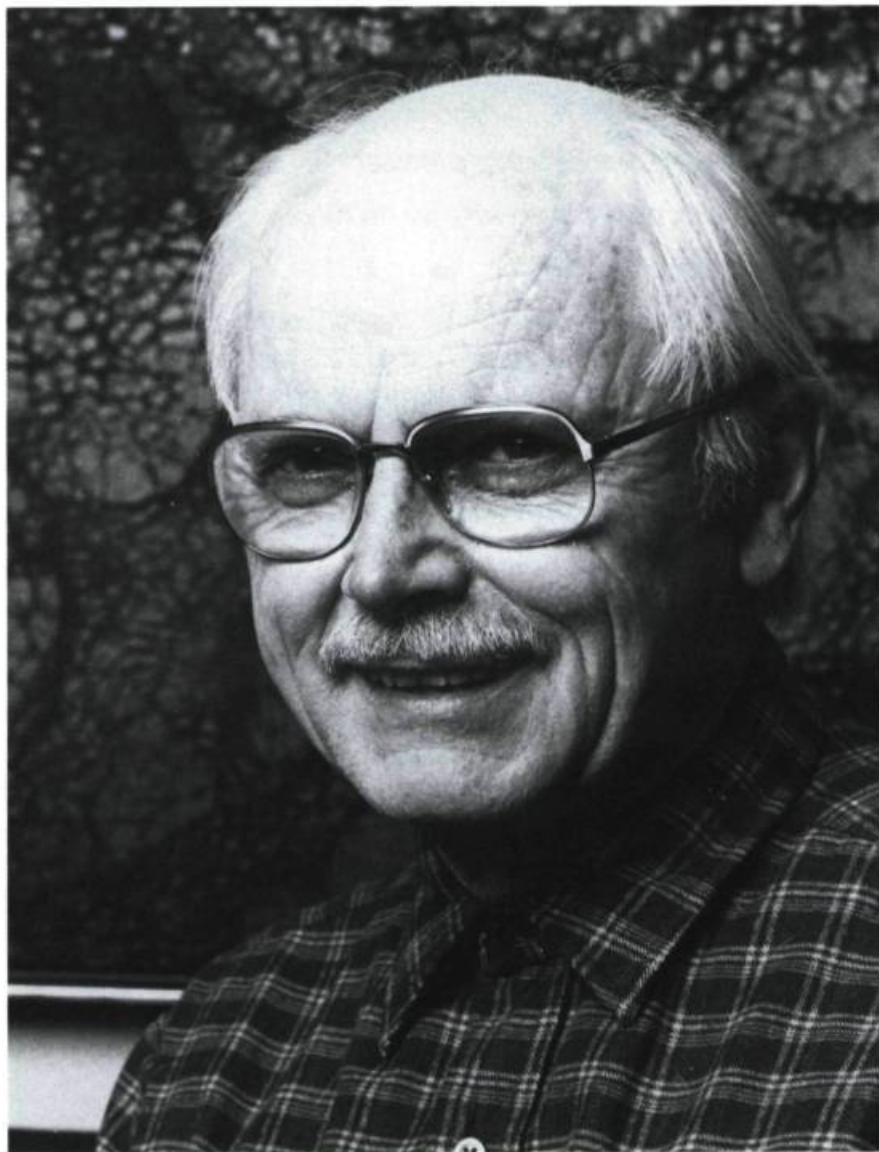
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bonneville, L. (1987). Frédéric Back. *Séquences*, (130), 37–42.

Frédéric Back



Frédéric Back avait une véritable formation d'artiste avant d'aborder le film d'animation. Après avoir fréquenté l'École des Beaux-Arts de Rennes, il travaille à l'illustration de livres et à des décors muraux. Venu à Montréal en 1948, il enseigne à l'École du meuble ainsi qu'à l'École des Beaux-Arts. Dès l'avènement de la télévision, en 1962, on le trouve à Radio-Canada au Bureau des titres devenu les Arts graphiques. Son immense talent l'amène à réaliser des décors, des illustrations, des maquettes, des dessins humoristiques ainsi que de la peinture sur verre qui le conduira à produire des verrières. Il entre au Studio d'animation de Radio-Canada en 1968 et entreprend une nouvelle carrière qui lui permet de créer des oeuvres qui font l'enchantement des spectateurs. Nous l'avons rencontré à Annecy où il a triomphé avec *L'homme qui plantait des arbres*. Il nous a accueilli chaleureusement à son domicile de Montréal où il a répondu à toutes nos questions.

Léo Bonneville

FILMOGRAPHIE

1970 : Abracadabra
 1971 : Inon ou la conquête du feu
 1972 : La Création des oiseaux
 1975 : Illusion?
 1976 : Taratata « La Parade »
 1978 : Tout-rien
 1981 : Crac
 1987 : L'homme qui plantait des arbres

Séquences — Frédéric Back, vous avez une formation d'artiste. Comment en êtes-vous venu à vous intéresser au cinéma d'animation?

Frédéric Back — L'intérêt était immédiat.

— **Mais à quel moment de votre activité artistique?**

— C'est surtout la possibilité d'en faire qui a pris pas mal de temps, parce que je n'étais pas préparé à ce travail.

— **Votre premier film date de 1970.**

— Mais j'en ai fait auparavant pour Radio-Canada. Mes premiers films d'animation datent de 1954. Il s'agissait d'une émission scientifique pour les jeunes. C'était des films réalisés à très court terme avec une animation simplifiée, parce qu'il fallait faire vite. Un radiateur servait de table d'animation pour la caméra. La bolex était attachée à un tuyau. Il fallait déconnecter le réfrigérateur pour que la lumière soit constante. Ces films duraient une ou deux minutes et étaient réalisés à trois ou quatre jours d'avis. En vitesse, il fallait trouver un scénario, tracer les dessins et réaliser le film.

— **Comment étaient les dessins?**

— Ils étaient en noir et blanc sans couleur. J'ai essayé de faire une animation assez continue. Grâce aux dessins, ces films servaient à donner un caractère amusant à la science.

— **Pour quelle émission?**

— Une émission qui passait le matin et qui s'appelait « Les Mystères de la planète ». Ces films étaient faits pour une machine où chaque image était contrôlée parce qu'il fallait qu'elle soit synchronisée avec ce qui se passait en studio. Jean-Louis Millette faisait le professeur. Quand il parlait, les dessins suivaient ce qu'il racontait. Comme cette machine fonctionnait bien, Pierre Mercure ou François Bernier m'a demandé, à trois semaines d'avis, de faire un film sur la musique de **Scaramouche** (Darius Milhaud). J'ai fait le film de huit minutes et demie d'un morceau sans montage. J'ai travaillé jour et nuit en synchronisant l'histoire avec la musique. C'était vraiment mon premier film d'animation complet qui racontait une histoire.

— **Pour vos films, vous êtes à la fois réalisateur, scénariste et dessinateur. Comment choisissez-vous vos sujets?**

— Les sujets sont innombrables. Je pense qu'on peut faire des films d'animation sur des chansons populaires et amusantes. Elles sont une source d'inspiration pour celui qui fait l'animation et de renouvellement ou de découverte pour les gens qui les connaissent déjà.

— **Les sujets des films de votre filmographie officielle sont-ils de vous ou sont-ils des commandes?**

— Depuis 1970 (**Abracadabra**), j'ai la chance de choisir mes sujets.

— **Ce ne sont pas des oeuvres imposées?**

— Jusque là c'en était justement. Bien souvent, je faisais des choses qui étaient très loin de ce qui m'intéressait. Ce qui a déclenché ce virage, c'est une commande venue de l'Union européenne de radiodiffusion pour des émissions jeunesse qui voulait créer, chaque année, dans chaque pays, un film d'animation destiné aux enfants. Chacun de ces films serait échangé entre les différents pays pour un prix minimal qui correspondait au coût de la pellicule. Ça a été vraiment ma chance. **Abracadabra** a demandé trois ou quatre mois de travail.

— **Comment procédez-vous pour le scénario? Faites-vous un découpage précis?**

— Peu à peu, j'ai développé une façon de faire qui permet au scénario d'être plus efficace. À la base, ce que je trouve le plus important, c'est le contenu du film. On peut faire un film très beau de valeur esthétique ou qui ne raconte absolument rien, à condition qu'il ait une valeur de création ou artistique pure et qu'on découvre une évolution. Ce qui compte dans un film, c'est de partir de quelque chose pour arriver à autre chose qui est supérieur. Autrement, on crée quelque chose de plat et d'ennuyeux. On a alors l'impression que le film pourrait s'arrêter n'importe où ou n'importe quand.

— Vos films ont été produits par Radio-Canada. Aviez-vous la liberté du choix des sujets et du traitement?

— J'avais la liberté de choisir mes sujets et de les interpréter selon mes vues. Il faut dire que dès que mes films ont reçu une reconnaissance internationale, cela m'a beaucoup aidé à avoir plus de moyens et plus de temps pour les réaliser.

— Y a-t-il eu des contraintes budgétaires?

— Cela a été relativement minime.

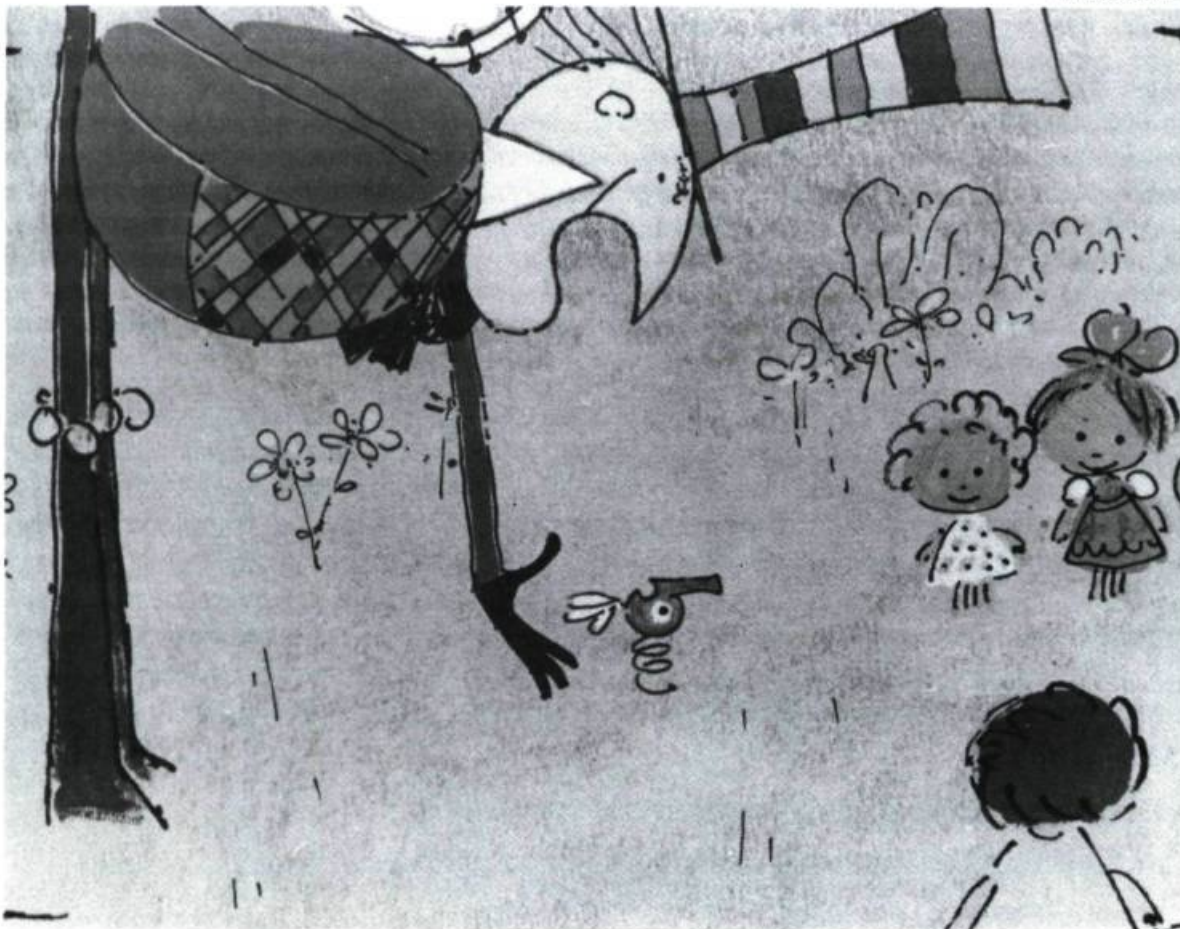
— Quelle est votre situation à Radio-Canada?

— Je suis un employé à temps plein. Je trouve la formule idéale. Ce que je souhaite, c'est que plus de gens puissent travailler dans des conditions semblables. Je reviens d'une conférence à Los Angeles. Il faut voir dans quelle difficile situation les animateurs indépendants travaillent. Ils se donnent à l'animation à côté d'une profession qui leur permet de vivre. Ils sont obligés de consacrer beaucoup de temps à demander des bourses, des subsides. Quand leurs films sont terminés, très peu de gens s'occupent de les distribuer. À l'Office national du film comme à Radio-Canada, ce qui est formidable, c'est que nous avons la sécurité d'emploi. Notre seule préoccupation, c'est d'essayer de faire du bon travail. D'autre part, il y a des organismes, comme les Relations internationales, les Entreprises Radio-Canada qui s'occupent de la distribution, de la diffusion des films et du contact avec la clientèle.

— Étiez-vous satisfait d'Abracadabra?

— Relativement. Le film correspondait à l'exigence de la commande, car c'est un film fait pour les très jeunes enfants.

Abracadabra



Abracadabra a connu un très bon succès. Il a été classé parmi les meilleurs de tout ce qui avait été fait cette année-là à Échanges internationaux.

— **On trouve beaucoup de fantaisie et d'humour dans vos films. Comment naissent-ils?**

— Grâce au temps qu'on peut consacrer au travail. Quand les films sont faits en équipe, c'est peut-être plus difficile de trouver du temps, car les gens, dès qu'ils ont le scénario, courent très vite à la réalisation. Mais plus on peut passer de temps à revoir le scénario, plus on a la liberté de le modifier et de l'enrichir par de la fantaisie, de l'invention visuelle et de l'humour.

— **Alors consacrez-vous beaucoup de temps à la préparation du scénario?**

— Le plus possible. Pendant tout le temps que je travaille sur un film, le scénario est toujours ouvert dans lequel des idées, bonnes ou mauvaises, viennent s'ajouter. Quand arrive la séquence à réaliser, on remet tout en question. Cela dépend évidemment de ce qui a précédé et de l'évolution qui s'est faite entre temps. Lorsqu'on travaille pendant un an ou davantage sur un film, on n'est plus tout à fait le même qu'au début. On devient obsédé et on essaie d'y raccrocher tout ce qu'on découvre par des lectures, des réflexions, des contacts.

— **Comment travaillez-vous les dessins et quel matériel utilisez-vous?**

— Pour mes trois derniers films, j'utilise du matériel qui existe depuis au moins trente ans et qui était surtout utilisé par les illustrateurs. Cela leur permettait toutes sortes d'effets, car l'acétate est plus résistant que le papier calque. J'utilise donc un acétate dépoli sur une face. Cela permet de travailler au crayon Prismacolor.

— **Faites-vous des esquisses ou travaillez-vous directement sur l'acétate?**

— Pour 99%, je travaille directement sur l'acétate. Je n'ai pas le temps de faire des dessins. J'aimerais cela. Je vois souvent des films où des animateurs tracent leurs dessins d'avance sur du papier. Cela donne une qualité graphique beaucoup plus riche. Pour moi, ce qui importe, c'est que les dessins bougent au maximum. Tant pis si les dessins sont un peu moins beaux, mais ce qui compte, c'est qu'ils donnent l'impression d'un ruisseau qui ne s'arrête jamais. J'essaie donc de garder ce caractère de spontanéité, ce moment d'impulsion comme pour des croquis pris sur le vif. Dans la plupart des thèmes que j'ai développés, cette formulation colle assez bien au sujet. On a l'impression que les dessins naissent sous nos yeux.

— **Crac est sans doute votre film le plus connu. Comment vous est venue l'idée de ce film et est-ce que la musique a précédé vos dessins?**

— L'idée est venue de ma petite-fille. Elle avait fait une rédaction et elle était revenue à la maison en me disant qu'elle avait une idée fantastique. Le sujet que le professeur lui avait donné portait sur une chaise berçante. Elle avait fait un exercice qui tenait sur une page dans laquelle elle raconte que la chaise avait subi bien des malheurs: elle avait été brisée et réparée avec des essences de bois différentes et peinte de toutes sortes de couleur. Ce sujet m'était toujours resté derrière la tête. C'est seulement sept ou huit ans après, alors que j'avais commencé à faire des films pour lesquels j'écrivais le scénario que l'idée de la chaise m'est revenue. Évidemment, le sujet de la rédaction était trop mince pour en faire un film. J'ai essayé d'enrichir le sujet et d'y apporter mes souvenirs de famille et ce que je savais du Québec. Je tenais aussi à y intégrer la musique folklorique ainsi que la peinture d'ici. Ainsi, je voulais rendre hommage aux petits maîtres qui ont dépeint la campagne et la vie des gens du Québec depuis trois cents ans. C'est grâce à eux si on peut maintenant imaginer ce qu'était la vie d'autrefois.

— **Vous êtes-vous inspiré de la peinture de Massicotte, Krieghoff, Huot...?**

— Bien sûr. J'ai représenté quelques tableaux réels de ces peintres-là et j'en ai créés d'autres qui les évoquent.

— **La musique précède-t-elle les dessins?**

Tout-rien



— Elle a été composée une fois le tournage terminé. J'ai envoyé une copie de travail à Normand Roger. Il a regardé le film X fois. Normand Roger travaille d'une façon tellement précise qu'il est capable de faire une symphonie ou trouver un thème de trois secondes au besoin. C'est pourquoi on a l'impression d'une union parfaite entre l'image et le son.

— Avec *L'homme qui plantait des arbres*, vous étiez soumis à un texte de Jean Giono. Qui a choisi le sujet? Y a-t-il une difficulté supplémentaire de devoir suivre le texte d'un autre?

— J'avais le texte depuis une douzaine d'années. À cette époque, je ne pensais pas pouvoir m'attaquer à une histoire semblable. C'est un texte qui m'avait ému profondément, parce que j'y discernais toute la richesse philosophique et écologique. D'ailleurs, j'ai tenté, dans tous mes films, de donner un sens écologique parce que je trouve cela primordial. Ce sont des films destinés aux jeunes et si on veut que le monde conserve ce qui est encore vivant, il faut que les jeunes soient sensibilisés à ce problème. Présentement, on leur met en main toutes sortes d'engins qui leur donnent le sentiment de puissance et qui leur permet de détruire facilement. Or, quand on ignore on détruit, mais lorsque l'on connaît on respecte.

— Et s'agit-il vraiment d'une difficulté supplémentaire?

— C'est une difficulté dont j'étais inconscient au moment où j'ai commencé le film. L'animation habituellement se déroule sur un rythme assez vif et accéléré. Dans le sujet de Giono, on trouve une sorte de paix qu'il faut créer. Alors cela devient presque de la « slow motion » qui rend le dessin plus difficile. Dans un mouvement rapide, on peut escamoter beaucoup de difficultés et introduire toutes sortes d'effets intéressants et distrayants. Mais quand on est devant un film dont l'évolution est très lente, le contrôle des déplacements devient infime — car on déplace la largeur d'un cheveu. Tous les mouvements des personnages n'ont rien ici d'acrobatiques. On ne peut les placer dans des contre-plongées, des raccourcis, des distorsions. Cela aurait faussé toute l'approche. Il fallait avant tout que l'image serve le texte. Pour moi, le texte c'est le cœur du film. Rien ne devait distraire de ce qui est dit et de ce qu'il faut comprendre. Quand on trouve beaucoup d'animation visuelle autour d'un texte, on n'entend plus le texte parce que l'on est trop pris par l'image. Souvent on n'entend pas la musique parce qu'elle est trop bien intégrée au tout. Je ne voulais pas que cela arrive au texte. J'ai essayé de faire un dessin qui ne soit pas caricatural et dont le rythme colle vraiment à ce qui est dit.

— Toutefois on trouve un passage important où les gens se déchainent et où la couleur devient sombre.

— Heureusement, car ce passage rompt le rythme. Autrement cela aurait été impossible et le spectateur n'aurait pu tenir pendant une demi-heure avec un dessin absolument égal.

— Comment êtes-vous arrivé à choisir Philippe Noiret pour dire le texte?

— Je m'étais informé auprès de gens d'ici qui s'occupaient de réalisation, ou qui écoutaient la radio ou qui voyaient des films. J'ai proposé plusieurs noms et quand j'ai suggéré le nom de Philippe Noiret la réaction a toujours été favorable. J'ai également écrit en France pour avoir l'avis de certaines personnes. Il faut dire toutefois que nous avons ici de très bons comédiens qui auraient fait un aussi bon travail. Le problème, c'est que bien des gens simples ne connaissent pas Jean Giono. Comme cette histoire a une grand importance, je voulais me servir d'un nom que des gens simples connaissent.

— Avez-vous rencontré Philippe Noiret?

— Je lui ai envoyé le texte avec des commentaires. Puis je l'ai rencontré très rapidement dans un studio de Paris où il a fait un premier essai qui, je dois dire, ne collait pas très bien. Il a fallu recommencer devant une projection avec un « rythme » en dessous qui permettait d'avoir une cadence juste. Au début, Philippe Noiret ne voulait pas mettre trop d'émotion dans le texte en l'exprimant sobrement, mais, à mesure que l'histoire avançait, il devenait plus « embarqué » dans le sujet. Cela collait assez bien parce que, pour le début, j'ai essayé de faire des dessins assez décolorés et rudes. Mais à mesure que les événements changent, j'ai tenté d'introduire la couleur et d'enrichir l'image.

— Combien de dessins le film a-t-il nécessité?



Crac

— Il faut compter à peu près 20 000 dessins. J'avais l'aide de Lina Gagnon pour tracer les dessins. Heureusement, elle m'a fait gagner quelques années...

— Et pour les éclairages et le montage?

— L'éclairage est dessiné sur l'acétate. On ne sent pas tellement le montage parce que cette histoire n'a pas de temps d'arrêt. La difficulté, c'était de créer toujours des enchaînements naturels. La plupart du temps ce sont des fondus enchaînés parce que je n'avais pas de raison de couper.

— Y a-t-il des dessins qui n'ont pas servi au film?

— J'ai jeté environ vingt minutes de film. Ce qui est important dans un film, c'est d'élaguer. On ne peut éviter de faire du travail inutile ou supplémentaire. Je dois beaucoup à Hubert Tison qui a créé la section d'animation à Radio-Canada. Il a toujours suivi ce qui s'est fait dans cette section. Il m'a beaucoup aidé au cours de ces vingt années par ses critiques et ses encouragements. Il s'est toujours préoccupé de la qualité, car il voulait que nous fassions des films de valeur internationale. Il avait parfaitement raison. C'est grâce à cette exigence que nos films ont finalement percé. De plus, il insistait sur un élément capital: la frustration. Il ne faut jamais se complaire dans une image parce qu'elle nous plaît personnellement. Il faut la mener à bien ou la retirer dès qu'elle est perçue.

— Dans quelles conditions avez-vous effectué ce travail et combien de temps a-t-il duré?

— Dans des conditions idéales. Je souhaiterais que plus de gens aient des moyens aussi favorables et un encadrement aussi efficace. C'est pourquoi je n'avais aucune excuse de faire un mauvais travail. Quand on reçoit des récompenses comme l'Oscar ou d'autres prix de grande valeur, on se sent obligé de ne pas décevoir. J'y ai mis cinq ans.

L'homme qui plantait des arbres

