

HOMME QUI PLANTAIT DES ARBRES (L')

Frédéric Back | 1981, 1987 | Canada

GÉNÉRIQUE

Résumé

Crac !

Crac ! Dans une forêt enneigée, un homme coupe un arbre. Avec ses planches, il fabrique une chaise à bascule pour sa bien-aimée. Ainsi commence l'histoire d'un meuble et d'une famille québécoise. Le couple se marie. Bientôt, des bébés arrivent. Le siège les berce et sert aux jeux des enfants en devenant tour à tour locomotive, cabane, cheval de guerre... et il s'abîme doucement. Les années passent, les enfants grandissent et quittent la maison. Les modes de vie changent, les paysages se transforment. La chaise à bascule, cassée, est jetée au rebut. Sauvée *in extremis* par un gardien de musée, restaurée, elle trouve une nouvelle vie : le jour, elle amuse les jeunes visiteurs ; la nuit, elle fait danser les œuvres du musée et revit ses souvenirs du passé au rythme des airs endiablés d'antan.

L'Homme qui plantait des arbres

Alors qu'il marche dans les collines arides et désertes de Provence, un jeune homme fait la rencontre d'un berger solitaire. Cet homme simple se nomme Elzéard Bouffier. Il vit humblement avec son chien et son troupeau de brebis. Il s'est donné pour mission de redonner vie à cette contrée qui se meurt de sécheresse. Pour cela, il plante des arbres. Il a déjà planté cent mille glands et espère voir sortir dix mille arbres de terre. Les années passent. 1914, la guerre éclate. Le jeune homme part pour le front. Lorsqu'il revient, le paysage des collines a changé : de jeunes chênes, hêtres, bouleaux ont poussé par milliers et l'eau est revenue. Puis c'est la Seconde Guerre mondiale. Au gré de ses visites au vieux berger, l'homme voit s'accomplir une véritable métamorphose. La forêt du berger s'étend à perte de vue et avec elle la région tout entière revit. Grâce à l'engagement généreux et discret du vieil homme, des villages sont reconstruits et leur population y vit dans le bonheur. Elzéard Bouffier continue de planter des arbres jusqu'au terme paisible de sa vie.

Générique

Crac !

Un film d'animation sans paroles de Frédéric Back (Canada, 1981).

Durée : 15 minutes.

Réalisation, scénario et dessins : Frédéric Back

Musique : Normand Roger en collaboration avec Denis L. Chartrand et Le Rêve du diable

Prise de son : André J. Riopel

Effets sonores : Gilles Paré

Mixage : Michel Descombes
Assistants animation : Claude Lapierre et Jean Robillard
Montage : Jacques Leroux
Producteur délégué : Hubert Tison
Production : Société Radio-Canada

L'Homme qui plantait des arbres

Un film d'animation de Frédéric Back (Canada, 1987).

Durée : 30 minutes.

Réalisation et dessins : Frédéric Back
Scénario : Frédéric Back d'après un récit de Jean Giono
Voix : Philippe Noiret
Musique : Normand Roger en collaboration avec Denis L. Chartrand
Prise de son : Hervé J. Bibeau
Mixage : Michel Descombes et André Gagnon
Assistante réalisatrice : Lina Gagnon
Assistants animation : Claude Lapierre et Jean Robillard
Montage : Norbert Pickering
Producteur délégué : Hubert Tison
Production : Société Radio-Canada

AUTOUR DU FILM

Autour des films

Crac ! et *L'Homme qui plantait des arbres*, les deux films oscarisés de Frédéric Back, peuvent être vus comme les sommets de l'œuvre d'un réalisateur parvenu à la plénitude de son art. Le procédé d'animation original qu'il a perfectionné au gré de ses films précédents donne ici sa pleine mesure et devient l'élément constitutif d'un style reconnaissable entre tous. La fluidité virtuose de l'animation, l'image, très picturale par sa matière et ses couleurs, donnent l'impression d'une peinture en mouvement. Quant aux récits, leur portée dépasse de très loin celle du conte éducatif pour engager une idée du monde et du cinéma profondément humaniste : attaché au bonheur des hommes, leur auteur ne conçoit pas le cinéma en dehors du réel. Performatif dans sa forme, l'art de Frédéric Back est une invitation à « agir ensemble » pour préserver ce qui fait la beauté du monde.

Le dessin pour observer, comprendre, aimer

Pour Frédéric Back, le dessin est d'abord le moyen d'observer et d'exprimer ce qu'il aime. Passionné depuis l'enfance par les animaux, il apprend auprès du peintre Mathurin Méheut à « dessiner la vie », c'est-à-dire à affiner son regard et affermir son coup de crayon pour dessiner, d'après nature, les hommes et les animaux en mouvement. C'est une école de la sensibilité et de la rigueur. Grâce à ce maître, Back découvre également la faune et la flore de Bretagne, ainsi que la richesse des traditions régionales. Au cours de ses années de formation, les travaux de Back ont pour sujet privilégié le rapport des hommes et des femmes à la terre et aux bêtes. Après ses études, il parcourt la Bretagne, l'Alsace et plus tard le Canada, trouvant dans les paysages qu'il traverse une source d'inspiration sans cesse renouvelée. Mais il découvre aussi un monde qui change sous l'effet de l'industrialisation et de la croissance urbaine. L'homme impose sa domination à la nature au péril des grands équilibres. Frédéric Back conçoit alors qu'il doit dessiner pour défendre le respect de la terre et de la vie.

Crac ! : faire aimer le Québec

Entre Frédéric Back et le Québec, c'est une histoire d'amour. Dans son récit autobiographique, il fait état d'une fascination de jeunesse pour les récits de Jack London et les images du Canada peintes par Clarence Gagnon. Étudiant aux beaux-arts, il rêve de faire le voyage pour peindre la vie rurale au Québec. Afin de mieux connaître la réalité du pays avant de pouvoir s'y rendre, il engage une correspondance épistolaire avec Ghylaine Paquin, une jeune institutrice dont il tombera amoureux dès son arrivée à la gare de Québec, qu'il épousera et avec qui il fondera une famille. C'est avec elle, d'ailleurs, qu'il adapte *Crac !* en album pour la jeunesse en 1986. Dans la préface du livre, l'auteure des textes et celui des dessins signent une profession de foi commune « *C'est une petite histoire familiale vécue, une synthèse d'anecdotes et de souvenirs d'Alsace, de Bretagne, mariés à ceux du Québec. Au cours d'un siècle les changements ne se font pas toujours sans ruptures, craquements... Nous espérons que Crac ! vous aidera à connaître et aimer le Québec* ».

Pour cet hommage à son pays d'adoption, Frédéric Back choisit comme point de départ une rédaction que leur fille Süzel a écrite pour l'école à l'âge de dix ans. Ce court texte raconte l'histoire d'une chaise à bascule familiale délaissée au fil du temps. La chaise à bascule est une pièce indispensable de l'intérieur québécois, elle berce son propriétaire de sa naissance à sa vieillesse et reste dans la famille de génération en génération. Autour d'elle, Back fait défiler les traditions et l'histoire du Québec. Par rapport à *Taratata* (1977), qui mettait déjà en scène

l'histoire et l'identité québécoises sur fond de défilé de chars et de liesse populaire, Back pousse le souci ethnographique plus loin, suivant en cela l'enseignement de son maître Mathurin Méheut.

Le film rend un autre hommage que révèle la dédicace du livre à tous les artisans et artisanes. « *Le paysan qui fabrique la chaise*, explique Frédéric Back, *c'est un de mes oncles qui était menuisier et chez qui, enfant, je passais mes vacances en Alsace. C'est aussi un charron que je regardais travailler en Bretagne. C'est également le menuisier d'Huberdeau, dans les Laurentides* (au Québec, NDLR). »

Mais au-delà du florilège des traditions québécoises et de l'apologie de l'artisan, le film pose la question d'une disparition : celle d'une société traditionnelle au profit de la modernité. « *La nouveauté ou le modernisme sont-ils suffisants pour abandonner sans regret les valeurs d'antan ?* », s'inquiète Frédéric Back. À ce titre, *Crac !* se situe dans le sillage de son film précédent, *Tout-rien* (1978), et d'*Illusion ?* (1976), mettant en question le développement des sociétés humaines au regard de l'équilibre écologique.

L'Homme qui plantait des arbres : faire aimer les arbres

Le succès international de *Crac !*, qui remporte l'oscar en 1982, rend possible le projet ancien qu'a le réalisateur de porter à l'écran la nouvelle de Jean Giono.

C'est en 1974 que Frédéric Back découvre dans le mensuel *Le Sauvage* la nouvelle de Jean Giono « *L'Homme qui plantait des arbres* », écrite en 1953. Écologiste de la première heure, Back, qui a déjà planté lui-même plus de 30 000 arbres dans son activité militante écologiste, est profondément touché par ce récit et l'œuvre du berger dans laquelle il voit une leçon de patience et de générosité. Il décide de porter le texte à l'écran afin de lui donner plus de retentissement : le récit de Giono n'a en effet été publié jusque-là que dans des revues spécialisées. Back se met immédiatement à ses crayons, convaincu que le dessin animé, « *traité de manière réaliste, était le meilleur moyen de toucher un vaste public et de donner au récit un caractère qui n'ait pas l'aspect d'un film documentaire* ». Un temps déçu lorsqu'il découvre qu'Elzéard Bouffier est un personnage fictif, Back rassemble une documentation sur des réalisations de personnes agissant avec la même générosité au reboisement ou à la protection de la forêt en Inde, en Afrique, en Amérique du Sud... Il reprend lui-même les plantations de plus belle et travaille à son scénario tandis qu'il réalise *Taratata*, *Tout-rien*, et *Crac*.

Le texte porté à l'écran

Le projet de Frédéric Back est de rester fidèle au texte de Giono écrit « *pour faire aimer les arbres* ». Plutôt qu'une adaptation, Back envisage de porter la quasi-intégralité du texte à l'écran. C'est un défi inédit : jamais la production d'un film d'animation de cette durée reposant sur une voix off n'a été tentée au Canada, ni par Radio Canada ni même par l'ONF. Est-il possible, avec un tel dispositif narratif, de capter et de garder l'attention du public sur un sujet grave ?

En 1982, Frédéric et Ghylaine Back se rendent en France pour rencontrer les héritiers de Jean Giono et visiter la Provence. La négociation avec les ayants droit est compliquée. Back n'obtient tout d'abord qu'une autorisation limitée à trois représentations avant qu'un accord plus adéquat ne soit trouvé. En Provence, Back se rend dans le village de Giono et fait de nombreuses recherches sur les lieux du récit.

Dans son adaptation, cependant, le réalisateur coupe le deuxième paragraphe du texte qui situait géographiquement le récit entre Sisteron et Mirabeau, entre le cours supérieur de la Drôme, les

plaines du Comtat Venaissin et les contreforts du mont Ventoux. Cet ancrage géographique avait pour fonction d'apporter du crédit à la fiction littéraire de Giono. A contrario, Back privilégie la portée universelle du récit qui peut se situer n'importe où.

Pour le reste, Back ne modifie quasiment rien : s'il élude quelques rares détails, il conserve presque l'intégralité du texte et ne touche pas la tournure des phrases. Et plutôt que d'illustrer le texte de Giono, il l'accompagne d'images vibrantes de sensibilité qui sont comme une réponse à la proposition faite trente ans plus tôt. Le récit quasi ininterrompu de Giono trouve sa correspondance dans le flot des images de Back.

La technique d'animation

Au studio d'animation de Radio-Canada, Frédéric Back se familiarise avec les techniques d'animation classiques pour réaliser ses premiers courts métrages. Pendant la réalisation de *Tout-rien* (1978), il perfectionne le procédé d'animation qui rendra son style si différenciable. Avec des crayons de couleurs à base de cire, il dessine directement sur de l'acétate, du cellulo dépoli, utilisé plutôt par les architectes et les ingénieurs. La surface granuleuse de ce transparent permet d'accrocher la matière grasse des crayons de couleurs et de rendre des effets de touches impressionnistes. Grâce à cette technique, Back travaille plus vite : il dessine et colorie en même temps. La transparence des supports acétate permettant de les superposer, contrairement à un dessin sur papier blanc, Back n'a pas besoin de redessiner le décor de fond à chaque fois.

Il se sert aussi de la superposition pour créer des effets de densité et de vibration de couleurs qui sont sa signature. Pour fixer ces dessins, il utilise une laque à séchage rapide très toxique qui lui fera perdre la vue de l'œil droit pendant la réalisation de *Crac !* Il travaille sur des petits formats (10x15 cm) à la loupe, pour obtenir des effets de texture intéressants auxquels l'agrandissement de la projection donne du caractère. L'acétate offre de nombreuses possibilités, Back peint du côté poli, combine crayon et pastel pour un rendu toujours plus riche. Par la suite, comme il deviendra de plus en plus difficile de se procurer des feuilles d'acétate dépoli, Back devra s'accommoder, pour son dernier film *Le Fleuve aux grandes eaux*, d'un matériau moins intéressant qui rend le trait moins vigoureux et atténue les couleurs.

Pour le dessin animé classique sur cellulo produit en studio, on fait généralement appel à des intervallistes qui dessinent les images secondaires pour alléger le travail de l'animateur principal. Comme beaucoup de réalisateurs indépendants de courts métrages, Back aime travailler seul, dessiner lui-même les décors de ses films et en assurer l'animation. Cependant, devant la charge de travail colossale que représente la réalisation de *L'Homme qui plantait des arbres*, il accepte l'aide de Lina Gagnon, qui devient une précieuse assistante. Elle prendra en charge 2 000 des 20 000 dessins originaux qui composent le film.

L'animation est décomposée en douze images par seconde, sauf pour les mouvements rapides pour lesquels vingt-quatre dessins successifs sont nécessaires. Les scènes de vent dans les arbres, où chaque feuille est animée image par image, donnent la mesure du tour de force accompli par Frédéric Back. Tous les mouvements sont animés de mémoire, en s'appuyant uniquement sur des croquis d'après nature, à l'exception du mouvement des chevaux au galop pour lesquels Back s'inspire des travaux d'Eadweard Muybridge.

Dans *L'Homme qui plantait des arbres*, les images s'enchaînent en fondu. Back a recours pour cela à une technique à passes multiples : le procédé consiste à superposer deux bandes de 12 images passées avec une image de décalage l'une par rapport à l'autre pour créer une sensation de fondu. Pour encore plus de fluidité, Back utilise la technique des 4 passes (ou *staggered mix*), chaque dessin passant quatre fois devant un objectif ouvert à 50 % en même temps que trois

autres dessins. La mise en scène de Frédéric Back faisant abondamment usage de mouvements de caméra, on utilise pour la prise de vue, un banc-titre assisté par ordinateur afin que le mouvement du plateau soit reproduit à l'identique pour chacune des passes.

Le film aura nécessité cinq années de production, mais sa genèse, depuis l'idée initiale, se sera échelonnée sur treize ans.

La bande sonore

Tous les films de Frédéric Back sont sans paroles ou accompagnés par la voix off d'un narrateur. La musique y est essentielle à la dramaturgie. Depuis *Illusion ?* (1976), Frédéric Back travaille avec le même compositeur, Normand Roger.

Né à Montréal en 1949, Normand Roger signe sa première bande sonore en 1972 pour un court métrage d'animation de Pierre Veilleux produit par l'ONF. S'ensuivront des collaborations remarquées avec Co Hædeman (*Le Château de sable*, 1977) et Eugène Fedorenko (*Every Child*, 1979), toutes deux récompensées par un oscar. Au fil des ans, Normand Roger réalise plus de 200 compositions sonores pour les plus grands réalisateurs : Caroline Leaf, Paul Driessen, Chris Hinton, Aleksandr Petrov, Michael Dudok de Wit... Compositeur sensible et polyvalent, Norman Roger, dans la tradition de l'ONF, intègre la musique qu'il écrit à une conception plus vaste de la bande sonore, prenant également en charge les voix, les bruits et les effets sonores.

Pour *Crac !*, Normand Roger travaille avec Denis Chatrand et le groupe Le Rêve du diable, avec qui il adapte des airs traditionnels québécois. Back estimera que la musique est pour beaucoup dans le succès du film : elle entraîne le spectateur et rythme la narration. La chanson qui ouvre le film est adaptée d'*En passant par les épinettes*, un air québécois dont les paroles ont été légèrement adaptées : plutôt qu'une chanson d'amour, elle devient un chant sur la forêt et ses habitants. Dans la seconde partie du film, Normand Roger greffe une parodie de musique contemporaine sur la critique de la peinture abstraite que Back juge hermétique et austère.

Le travail est différent dans *L'Homme qui plantait des arbres* du fait de l'omniprésence de la voix du narrateur (Philippe Noiret). La musique, parcimonieuse, se fond avec le bruit du vent, les voix des humains, les cris des oiseaux, tandis que les bruits concrets accompagnent et illustrent le récit : bruits des pas, crissements des insectes, clochettes et bêlements des moutons, aboiements du chien...

L'impact des films

Crac ! et *L'Homme qui plantait des arbres* rencontrent l'un et l'autre un succès international. L'accueil que le public fait en particulier à *L'Homme qui plantait des arbres* dépasse tout ce que son auteur pouvait espérer. Le film est traduit dans le monde entier, montré dans les écoles et motive la plantation de nombreuses forêts de par le monde : de la France au Kenya, du Japon au Canada, des millions d'arbres sont plantés. Jamais, probablement, un film d'animation n'a eu autant de répercussions concrètes. Malgré lui, Frédéric Back est vite associé par les médias à Elzéard Bouffier, le personnage de Giono auquel il a donné vie à l'écran. D'un naturel modeste et réservé, le dessinateur profite de l'invitation qui lui est faite dans les médias pour promouvoir la plantation d'arbres et critiquer « une société qui puise dans la nature comme dans un grand magasin sans se soucier des conséquences ». Il apporte son soutien à des organisations agissant pour les arbres et les générations futures telles que l'*Action boréale* du chanteur et réalisateur Richard Desjardins au Québec ou *Trees for Life* sur le plan international. Il encourage aussi le

geste simple que peut entreprendre chaque citoyen à son échelle en plantant un arbre chaque année.

Ces deux films de Frédéric Back font également forte impression dans le monde de l'animation, sans doute parce que leur esthétique correspond à ce que nombre de réalisateurs d'animation ont toujours rêvé de faire : « *garder l'authenticité, la richesse et la matérialité du dessin même une fois passé par le processus lourd et contraignant de l'animation* ». Parmi les admirateurs de Frédéric Back, citons Hayao Miyazaki (voir l'image ricochet) et Isao Takahata. Dans les deux derniers films de Takahata, *Mes Voisins les Yamada* et *Le Conte de la princesse Kaguya*, l'exploration de certaines possibilités d'innovation a été encouragée par *L'Homme qui plantait des arbres* : « *les leçons de ce film sont innombrables, écrivait-il, saisir la réalité décrite à la manière d'un croquis, ne représenter que ce que l'on souhaite dépeindre, établir la disposition des personnages et leur comportement comme une condition pour voir surgir autour d'eux une épaisseur de l'espace... Je révère Frédéric Back comme l'un de mes maîtres* ».

Bio-filmographie

Frédéric Back est né le 8 avril 1924 à Sankt Arnuald, dans la banlieue de Sarrebruck, dans le territoire de la Sarre alors rattaché à la France. Il se forme à l'école Estienne, à Paris, et à l'école des Beaux-Arts de Rennes où son maître est le peintre breton Mathurin Méheut (1882-1958). D'abord reconnu comme illustrateur et peintre muraliste, Back s'installe au Québec en 1948 et enseigne à l'école des Beaux-Arts de Montréal et à l'école du meuble. En 1952, il entre à la société Radio-Canada pour exécuter des commandes graphiques d'effets visuels, de décors et de maquettes pour des émissions culturelles, éducatives et scientifiques. En 1968, l'organisme décide de créer un secteur animation sous la direction d'Hubert Tison et Back y réalise des courts métrages pour enfants qui sont déjà, pour la plupart, des contes à teneur écologique. Le premier, *Abracadabra* (1970) raconte l'histoire d'une petite fille qui sauve la terre en ramenant le soleil volé par un magicien. En 1972, *Inon ou la conquête du feu* illustre, d'après une légende algonquine, comment les hommes et les animaux obtiennent le feu gardé par le dieu du tonnerre. *La Création des oiseaux* (1972) est un récit tiré d'une légende des indiens Micmacs de l'ancienne Acadie pour expliquer l'alternance des saisons. Dans *Illusion ?* (1975), critique de l'urbanisation et de la société de consommation, un magicien transforme fleurs, forêts, soleil en immeubles, boulevards et usines. *Taratata* (1977) met en scène un petit garçon qui, un jour de fête, cherche à voir le défilé... *Tout-rien* (1978) dénonce le comportement des hommes qui exploitent les animaux pour leur plaisir et détruisent la nature.

Au gré de ces premières œuvres, on remarque une évolution du style de Back qui laisse de plus en plus de place au trait, à un effet de vibration et de fondu. Ces films sont de véritables outils de sensibilisation à des thèmes qui lui sont chers. Sensible aux causes écologiques et environnementales, végétarien depuis l'âge de quinze ans, Frédéric Back est membre fondateur de la SVP (société pour vaincre la pollution) ainsi que de la Société québécoise pour la défense des animaux. Avec *Crac !* (1981), il atteint une notoriété internationale. Son film reçoit l'oscar du meilleur film d'animation, est primé plus de vingt fois et classé sixième sur les cinquante meilleurs films d'animation des quatre-vingts dernières années à Olympiad of Animation, en 1984 à Los Angeles.

Ce court métrage de quinze minutes suit la vie d'une chaise à bascule construite par un Québécois pour son mariage. Elle traverse les générations et voit la nature remplacée par la ville avant de finir entre les mains d'un gardien de musée d'art contemporain. Back dépeint avec tendresse la vie rurale québécoise et ses traditions sans tomber dans la fresque folklorique. À ce moment, il a perfectionné une technique d'animation inédite, utilisant des crayons à la cire sur de l'acétate

dépoli, ce qui permet de travailler les transparences sur plusieurs niveaux. À cela, il combine par endroits l'utilisation du principe des passes multiples, une technique de prise de vue image par image qui fait passer les dessins simultanément et crée une sensation de fondu enchaîné qui fluidifie les mouvements et rend un effet de flou impressionniste. Il dessine directement sur le celluloïd dépoli sans faire de dessins préalables sur papier. La superposition demande de conserver une unité de valeur dans les mêmes zones, d'un dessin à l'autre.

C'est avec *L'Homme qui plantait des arbres*, adapté du récit de Jean Giono, que cette technique s'épanouit totalement. Le film obtient également l'oscar ainsi que le grand prix du festival d'Annecy en 1987. Traduit en un nombre impressionnant de langues, le film gagne son public progressivement et s'élève au rang de film culte. Son histoire simple, celle d'un homme qui plante des arbres dans le sud de la France sans rien attendre en retour, touche les spectateurs et incite des initiatives semblables partout dans le monde. La technique graphique donne au récit une grâce légère et poétique transmise par une texture restée authentique. Le rendu, très pictural, rappelle Bruegel, Goya, Monet, Renoir et Chagall et se rapproche d'un dessin au pastel qui semble vibrer et s'animer par on ne sait quelle magie.

En 1993, Back réalise *Le Fleuve aux grandes eaux*, un film d'animation dont le propos documentaire retrace l'histoire du Saint-Laurent et qui vaut à son réalisateur un nouveau grand prix à Annecy et une nomination aux oscars. Il continue à écrire et à illustrer des ouvrages dédiés à la protection des animaux et de la nature. À partir de 2005, il est le directeur artistique du site internet qui lui est consacré et qui présente l'ensemble de son œuvre ainsi que son autobiographie. Il reçoit en 2010 un prix hommage pour son implication sociale, notamment dans la lutte contre le nucléaire. Il meurt le 24 décembre 2013 à Montréal, à l'âge de 89 ans. Artiste engagé, homme modeste et discret, Frédéric Back compte parmi les grands maîtres de l'animation dont l'œuvre, inséparable de l'éthique et de l'engagement personnel, constitue une référence incontournable pour des réalisateurs comme Isao Takahata, Hayao Miyazaki, Michael Dudok de Wit...

Films de Frédéric Back

1970 – Abracadabra, 9 min.

1972 - Inon ou la conquête du feu, 10 min.

1972 – La Création des oiseaux, 10 min.

1975 – Illusion ? 12 min.

1977 – Taratata, 8 min.

1978 – Tout-rien, 11 min.

1981- Crac ! 15 min.

1987- L'Homme qui plantait des arbres, 30 min.

1993- Le Fleuve aux grandes eaux, 24 min.

LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR

Regarder un arbre pousser

« Nous devons témoigner de notre temps, noter tout ce nous pouvons observer d'un monde qui change, se transforme de plus en plus vite ». Avec *Crac !* et *L'Homme qui plantait des arbres*, les deux sommets de son œuvre, Frédéric Back applique à la lettre l'enseignement de son maître, le peintre breton Mathurin Méheut. Sous des atours différents, d'un côté une déclaration d'amour au Québec et à ses traditions, de l'autre l'adaptation fidèle et exaltée du récit de Jean Giono, les deux films poursuivent ce même projet de rendre compte du « temps à l'œuvre ». Chacun oppose, pour cela, deux temporalités.

Dans *Crac !*, il y a d'une part celle du fauteuil qui semble s'inscrire dans la longue durée, voire dans la permanence, l'immuabilité des choses, et d'autre part le temps des humains et son accélération.

Le fauteuil à bascule est le personnage principal du film : c'est à partir de son point de vue que s'organise le récit. Si le film déroule son existence à partir de sa « naissance » et jusqu'à sa « mise à la retraite » dans un musée, celle-ci le déborde en réalité de part et d'autre : le récit ne commence pas tout à fait avec la coupe de l'arbre par le paysan : la scène, dans sa dimension rituelle (1), sous-entend une antécédence, de même que la fabrication du meuble dans l'atelier, en se conformant à un modèle ancien, perpétue une tradition. La séquence finale, quant à elle, suggère non seulement que le fauteuil n'a pas fini de se balancer, mais qu'il le fera *ad libitum*, tant qu'il y aura des enfants... Sur le fauteuil, le temps des humains semble n'avoir que peu de prise : un coup de pinceau, quelques réparations et le voici comme neuf. Plus exactement, son existence ne semble pas tant s'inscrire dans un temps linéaire, marqué par un début et une fin, que dans un temps circulaire : un temps du recommencement, de la répétition des jours, des saisons, des années, des cycles de la vie, qui commence par un mariage, se poursuit par des naissances, se referme une première fois sur la vieillesse avant d'aborder un nouveau cycle, de retrouver une seconde jeunesse et de nouveaux enfants... Ce temps circulaire, c'est le temps de la société rurale, de l'oralité, des mythes et des traditions, comme l'a montré Moses I. Finley (2), dont la danse et le chant sont les représentations par excellence. Or précisément, dans sa première partie, le film ne cesse de chanter et de danser. Dans l'atelier, le premier balancement du fauteuil est déjà accompagné d'un air de violon puis d'un mouvement circulaire de la caméra qui fait danser ensemble, face à face, le siège et le paysan. C'est ensuite le balancement de la cloche annonçant le mariage, puis les scènes de bal colorées qui s'enchaînent et font tourner danseuses et danseurs, fauteuils à bascule, plafond et nuit étoilée. A la séquence suivante, le fauteuil se balance au rythme de la pendule et de la queue du chat, mais aussi du geste du semeur dans les champs. Les mouvements de caméra et l'enchaînement des plans qui suivent la musique impriment au récit un rythme régulier, traduisant une profonde harmonie entre l'activité humaine et la nature. C'est encore le balancement du berceau, la ronde des comptines et la course infinie des moutons...

La rupture, ou plus exactement la fracture, annoncée par le titre du film en forme d'onomatopée survient au milieu du récit lorsque l'aîné des enfants brise d'un coup de pied la chaise à bascule. Au même moment apparaît le premier signe de la modernité : une locomotive à vapeur tirant ses wagons. Dès lors, le siège réparé change de fonction. Au gré des jeux des enfants, il devient tour à tour locomotive, bateau, maison, cheval de guerre, automobile. Il se transforme tout en restant le même, s'adapte. Si le carnaval, auquel le siège participe comme un membre à part entière de la

famille, est là pour rappeler les traditions, une nouvelle génération s'annonce qui bientôt quittera la maison, laissant les parents seuls.

Le fauteuil à bascule accompagne ainsi l'histoire d'une vie humaine en suivant le personnage du paysan depuis sa jeunesse, au moment où il prend la décision de se marier et de fonder un foyer, jusqu'à l'heure où ses enfants quittent à leur tour la maison pour les mêmes raisons, du moins on le devine. Au terme de sa vie, la neige tombe dans l'hiver de la vieillesse et l'homme est désormais seul. La chaise à bascule, vétuste, est jetée dehors. Alors que sa place avait toujours été au cœur de la maisonnée, sa mise au rebut signe la dispersion définitive de la famille et aussi, et c'est peut-être symboliquement la même chose pour Frédéric Back, la disparition de la mère de famille. Il y a tout au long du film, en effet, une association du fauteuil à bascule au personnage féminin, ou plus précisément à la figure maternelle. On s'en souvient, le paysan avait mis la touche finale à la fabrication du siège en traçant sur son dossier le sourire de sa bien-aimée et l'avait peint en vert, couleur de sa robe. Plus tard, au bal, sept femmes disposées en arc de cercle se balançaient en arborant le même sourire ravi, comme si elles ne faisaient qu'un avec leur fauteuil. Enfin, l'accident qui s'était produit au carnaval avait fait deux blessés : le siège et la femme, qu'on avait vue à ses côtés, le bras en écharpe. Le fauteuil à bascule serait-il symboliquement « le siège de la maternité », la « matrice » de la famille québécoise ?

Il y a plus. Si le fauteuil à bascule accompagne l'histoire d'une vie humaine, il est aussi témoin, dans le même mouvement, de l'histoire du Québec contemporain sur une durée d'environ deux siècles, c'est-à-dire bien plus longue que la vie d'un homme. Cette aberration temporelle pourrait souligner la subjectivité de la perception du temps qui passe et s'accélère à mesure que l'individu vieillit. Si l'on fait le compte, la scène de la fabrication de la chaise dure deux minutes, les épousailles et le bal sont d'une durée équivalente, les naissances et la petite enfance s'étendent sur près de cinq minutes, tandis que l'âge mûr, la vieillesse et la mort sont suggérés en cinquante secondes à peine. Elle met aussi en jeu une autre idée. En montrant la « course du progrès » plus rapide que la vie d'un homme, Frédéric Back met en image la fracture civilisationnelle qui sépare deux générations : celle des enfants et celle des parents qui sont littéralement « d'un autre temps », du temps où l'on fabriquait des fauteuils à bascule pour sa bien-aimée, ses futurs enfants et petits-enfants... Le paysan, jusqu'à la fin ou presque, vit au rythme du fauteuil, de son balancement, qui est aussi la ronde des jours et des saisons. Jusqu'à ce qu'une dernière danse, au mouvement centripète, éloigne à jamais les enfants devenus adultes.

Vient ensuite le règne du temps linéaire. Dans le ciel, un avion trace sa trajectoire au-dessus du fauteuil réduit à l'immobilité. Des engins mécaniques déracinent les arbres de la forêt. Un paysage urbain prend sa place et se densifie tandis que la maison familiale est arrachée du sol par une grue gigantesque. L'histoire avance sans regarder en arrière. Les familles québécoises, atomisées dans des étages d'appartements tous identiques, regardent la télévision. Le cercle est brisé mais les fauteuils à bascule se balancent encore, signe de la permanence des mentalités dans la longue durée. Il suffira de l'attention d'un gardien à l'égard du fauteuil abandonné, d'un coup de peinture et d'enfants pour que les images et les musiques du passé ressurgissent des tableaux contemporains et envahissant le silence et l'espace aseptisé du musée, tournoient à nouveau dans une ronde endiablée.

Plutôt que nostalgique ou passéiste, le cinéma de Frédéric Back apparaît avant tout anthropologique. Il se saisit non seulement de l'évolution de la société québécoise, mais aussi de la façon dont elle se pense dans le temps. La fracture de la modernité n'est pas rédhibitoire. Pour preuve, malgré leur caractère abstrait et peut-être abscons, les œuvres d'art contemporain ne contiennent-elles pas en puissance l'âme d'un Québec éternel ? Et l'arc-en-ciel peint sur la cheminée de la centrale nucléaire reconverte en musée n'est-il pas en lui-même symbole d'une foi en l'avenir ?

Si *Crac !* rend compte de la transformation d'une civilisation rurale en civilisation urbaine, *L'Homme qui plantait des arbres* fait, d'une certaine manière, le chemin à l'envers et œuvre de réparation. Le récit de Giono se déroule entre 1913 et 1947 en Haute Provence, là où le berger Elzéard Bouffier a décidé de sa propre initiative de planter des arbres. Faudrait-il dire « replanter » des arbres ? Car les lieux déserts et arides que décrit Jean Giono, et après lui Frédéric Back, sont le domaine de quelques bûcherons vivant du charbon de bois qu'ils vont vendre à la ville. Leur responsabilité dans le déboisement est suggérée rétrospectivement lorsqu'en 1935, la délégation administrative qui vient examiner le prodige de la forêt « naturelle », met celle-ci sous la sauvegarde de l'État en interdisant que l'on vienne y charbonner. Plus tard, pendant la Seconde Guerre mondiale, le risque d'un déboisement survient en raison du besoin de bois pour le gazogène des automobiles. Il y a donc bien, dans l'esprit du récit, l'idée que l'activité des hommes fait peser une menace sur la forêt et l'équilibre naturel dont elle est la garante. En (re)plantant des arbres, Elzéard Bouffier redonne vie à des villages abandonnés. Ce n'est donc rien moins qu'une résurgence du paysage et de la vie rurale qu'accomplit le berger. Comme dans le musée de *Crac !*, on voit à la fin du film réapparaître les fantômes du passé : cette « résurrection », comme la nomme Jean Giono, prend sous le crayon de Frédéric Back la forme, le mouvement et les couleurs impressionnistes d'une jeune femme faisant tourner son enfant à bout de bras, de scènes champêtres et d'un bal musette où l'accordéon fait danser les nouveaux villageois qui ont « repris goût aux fêtes campagnardes ». En (re)plantant des arbres, Elzéard inverse ainsi le cours des choses. L'exode rural avait causé la désertification des campagnes ; c'est maintenant une population venue de la plaine qui se fixe dans le pays en « y apportant de la jeunesse, du mouvement, de l'esprit d'aventure ».

L'effet miroir entre les deux films ne s'arrête pas là. Comme dans *Crac !*, le personnage central semble relever d'une temporalité différente de celle des autres protagonistes. Elzéard Bouffier apparaît sans âge, inaltérable, faisant preuve d'une admirable constance dans l'accomplissement de sa tâche, étranger au temps des hommes et aux événements de leur histoire. Lui aussi s'inscrit dans la longue durée, dans le rythme de la nature. Sa permanence est suggérée par le fait qu'on ne le voit pas vieillir. Déjà vieux au début du récit, il reste le même tout au long du film tandis que l'apparence physique du narrateur, elle, accuse le passage des années. La mort du berger à la fin du film est évoquée par une simple phrase, dans une ellipse. L'effet produit est le même que dans *Crac !* Ici, le cycle est celui, naturel, de la vie et de la mort. Cercle brisé par l'activité des hommes – le déboisement – et qu'Elzéard Bouffier restaure en (re)plantant des arbres. Sa mort sereine, à la fin du film, signe l'accomplissement d'une vie, celle du temps long. Le berger a vécu au rythme des arbres qu'il plantait.

Par contraste, l'histoire humaine passe en accéléré. Deux guerres mondiales se succèdent, la région se transforme, la population revient, tandis que le berger continue, solitaire, imperturbable, à planter ses arbres.

« Témoigner de notre temps (...) d'un monde qui change, se transforme de plus en plus vite » sied à l'art du court métrage d'animation tel que le pratique Frédéric Back. En jouant sur l'opposition de deux temporalités et aussi sur le format du court métrage qui permet de condenser en quelques minutes le défilement des années ou des siècles, *Crac !* et *L'Homme qui plantait des arbres* rendent sensibles au spectateur des transformations lentes, invisibles à l'œil nu. Dans *Crac !*, près de deux siècles de l'histoire du Québec défilaient devant nos yeux en l'espace de la vie d'un homme et de quinze minutes de film. Dans *L'Homme qui plantait des arbres*, c'est

un demi-siècle qui passe au gré de trois visites rendues par le narrateur à l'ermite et de trente minutes de film. C'est en même temps, et surtout, une forêt qui pousse.

L'ambition que nourrit Frédéric Back, lorsqu'il décide de porter à l'écran le récit de Jean Giono est de « *représenter la nature en mouvement* » (3). Le mouvement dont il s'agit n'est pas tant celui qu'un observateur attentif et discret pourrait percevoir autour de lui – le vent dans les feuillages, le courant de l'eau, la course des animaux... – que celui, invisible, de la croissance des arbres, de la pousse d'une forêt, de la métamorphose d'un paysage... Toutes choses qui s'inscrivent dans le temps long et échappent par leur lenteur à la perception humaine. Si l'être humain peut constater « l'œuvre du temps », il ne peut voir « le temps à l'œuvre ». Le cinéma de Frédéric Back l'y inviterait-il ? Depuis Jean Comandon, pionnier du film scientifique (4), le tournage image par image en vue accélérée a montré son utilité pour comprendre des processus naturels de croissance dont l'extrême lenteur ne se prête pas à l'observation directe du chercheur. Dans *Mouvements des végétaux* (1929), la floraison d'un cyclamen, le sommeil du trèfle et des pâquerettes sont ainsi photographiés une image toutes les cent vingt secondes. La projection se faisant à l'allure de quinze vues par seconde, la vitesse du phénomène reproduit est accélérée deux mille fois environ et révèle l'invisible au spectateur : il voit battre à l'écran les pulsations d'une vie végétale insoupçonnée. Frédéric Back, quant à lui, fait un usage parcimonieux de l'accélération, n'utilisant que ponctuellement le motif de la métamorphose pour rendre visible à l'œil nu la croissance des végétaux. Il n'invite pas tant le spectateur à voir qu'à « regarder un arbre pousser », en laissant la place à l'imperceptible pour entrer dans une autre temporalité. « *Ce qui était le plus important, expliquait-il, était de créer une progression dans le récit où finalement (la croissance de la forêt) est presque imperceptible. C'est comme regarder un arbre pousser. Ça ne se remarque pas trop. Mais à la fin...* » (5).

Ralentir, prendre la mesure de l'instant présent par la longue durée, marcher à pas lent comme Elzéard Bouffier, accéder par la contemplation du monde à une forme de sagesse, au bonheur profond. « *Le visage du vieil homme dans ce film, écrit Hayao Miyazaki, est un visage de philosophe. (...) J'y lis le désir de Back de décrire ce regard de contemplation posé sur le lointain, comme pour y lire le cours du temps à partir de l'acte de planter des arbres, dont l'arrivée à maturité crée des forêts où les abeilles à leur tour vont venir...* » (6)

Cette fois, c'est l'oralité du récit qui imprime son rythme au film. Les images de Frédéric Back, la caméra la plupart du temps mobile, semblent accompagner en temps réel le flux de la voix de Philippe Noiret et lui donner une dimension performative supplémentaire. Comme dans la pensée magique où « dire, c'est faire exister », les images participent de l'actif créatif du récit. Elles le font d'autant plus que, contrairement à la prise de vue réelle, le dessin se montre d'emblée comme une représentation – la technique employée par Back donne un résultat assimilable au dessin au crayon de couleurs gras sur papier –, et que le parti pris esthétique de Back – l'esquisse en mouvement permanent – donne l'idée d'images non pas préexistantes mais qui s'inventeraient au fur et à mesure, qui surgiraient comme le flux verbal du conteur, inventant son histoire en temps réel devant son auditoire. Sous cet angle, *L'Homme qui plantait des arbres* se rapproche de la peinture animée telle que la pratique par exemple Florence Miailhe dans *Shéhérazade* (1995) et *Histoire d'un peintre devenu borgne et mendiant* (1996), adaptés des *Mille et Une Nuits*, qui, épousant la dimension performative du conte, font œuvre de l'écoulement même du temps et sourdre la beauté du présent (7). Ces films relèvent d'une poétique du rythme où le récit advient à l'écran à chaque instant, au risque de son effacement et de sa disparition. L'animation ne donne plus simplement corps à une voix, c'est le récit tout entier qui prend corps et voix, dans sa fugacité même, sa scansion poétique. Le récit affirme ainsi sa dimension mythologique. La

performance réalisée par Frédéric Back relève de ce mouvement continu qui lie son et image dans une esthétique du surgissement permanent : tout se passe comme si le récit s'inventait à l'écran à la mesure de la métamorphose à vue du paysage. Le pouvoir démiurgique de l'animateur donne raison à la mystification du romancier. À l'écran, les arbres poussent « vraiment ».

Il y a, dans le projet de Back, la recherche d'une transposition cinématographique du « réalisme merveilleux » propre au Jean Giono de la première manière, où l'écrivain français, donnant à la nature une place prééminente, adoptait un mode narratif de la fiction caractérisé par ce que Charles W. Scheel nomme « *la fusion des codes du mystère et du réalisme produite par l'exaltation auctoriale* » (8).

Le réalisme se trouve chez Frédéric Back dans la précision ethnographique du regard qu'il pose sur les réalités humaines qu'il décrit. Toute au long de sa vie, Back n'a cessé de croquer sur le vif les scènes de la vie quotidienne et les paysages ruraux qu'il visitait. Avant de réaliser *L'Homme qui plantait des arbres*, Back a effectué des repérages en Provence sur les pas de Giono. Et bien que son parti pris pictural soit celui de l'esquisse, bien que la figuration des personnages et de décors soit traitée de manière allusive et non dans un foisonnement de détails, la représentation qu'il propose peut prétendre au réalisme par sa grande justesse, sa sensibilité et sa retenue. Ainsi, l'intérieur de la maison du berger n'est-il évoqué que par les contours incertains des murs et de quelques meubles, dans une sobriété de couleur : le brun et le noir suffisent à rendre la lumière de l'âtre et l'atmosphère de ce lieu à l'image de son habitant : modeste, méticuleux, bienveillant. De même, l'évocation des villages de Provence revenus à la vie trouve une justesse impressionniste dans les sensations qu'elle inspire : une scène de bal musette, le gargouillis d'une fontaine, le vent dans les branchages, le mélange vif des couleurs...

L'esquisse, c'est l'essentiel saisi dans le mouvement. Frédéric Back le sait bien qui rend compte de la vérité humaine de ses personnages – muets à l'écran – par leur seul langage corporel. C'est par ses gestes à la fois précis, simples et nobles, sa démarche tranquille et son pas un peu lourd, que le vieux berger mutique acquiert à l'écran sa profonde humanité.

Isao Takahata, engagé dans le projet de rendre compte de la réalité humaine par l'animation, révérait Frédéric Back comme l'un de ses maîtres. Ses deux derniers films, *Mes Voisins les Yamada* et *Le Conte de la Princesse Kaguya*, cherchant à leur tour à traduire la « vitalité de l'esquisse » en animation, en portent la marque. Dans le très beau texte écrit pour le catalogue de l'exposition que le musée d'art contemporain de Tokyo et le studio Ghibli consacraient en 2011 à Frédéric Back (9), Isao Takahata mettait en évidence la dimension autobiographique de l'œuvre de Back : son engagement écologique, bien sûr, rappelant comment Back avait participé « à toutes sortes d'actions citoyennes, plantant lui-même des arbres, élevant des abeilles, vivant en végétarien, s'inspirant de la vie des peuples premiers, s'engageant pour la cause animale et contre la pollution ». Mais aussi la question de la guerre et de la paix, à laquelle Back s'est montré particulièrement sensible de par ses origines mêmes, étant né en 1924 « entre-deux-guerres » et à la frontière franco-allemande. Les scènes de guerre de *L'Homme qui plantait des arbres* renverraient ainsi non seulement à l'expérience traumatique de Jean Giono, soldat de Verdun, mais aux souvenirs personnels de Back, notamment aux destructions et bombardements dont il a été témoin à Rennes lorsqu'il était étudiant aux Beaux-Arts. Évoquant la genèse de *Crac !*, Isao Takahata rappelle que l'histoire d'amour du réalisateur pour le Québec est d'abord une histoire personnelle, celle de sa rencontre avec Guylaine qui deviendra sa femme. Il met au jour un autre aspect autobiographique fondamental « *A en croire les déclarations de M. Back, écrit-il, Crac ! serait né d'après une idée de départ de sa fille Süzel et grâce à l'aide de son épouse Guylaine, née et élevée au Québec ; mais en réalité, cette volonté de graver dans sa mémoire des aspects de la vie et des coutumes locales est née d'un intérêt de longue date envers peuples et cultures (...)* Il a lui-même grandi en Alsace et en Bretagne, deux zones de France

ayant préservé des mœurs, une culture et une langue propres, et porteuses d'une identité régionale très forte. L'un comme l'autre formaient un terrain de choix pour appliquer à la lettre l'enseignement de Mathurin Méheut (qui sera pour lui) un mentor pour la vie. »

L'œuvre de Frédéric Back se mesure à l'aune de l'engagement et de l'éthique. Comme l'exprime Hayao Miyazaki à propos du tour de force accompli dans *L'Homme qui plantait des arbres*, « *ce film n'a pu naître que d'une détermination récusant toute demi-mesure, l'expérience d'un long parcours* ». Et plus loin : « *ce qui a rendu ces films possibles, c'est le regard de leur réalisateur sur le monde (...) C'est le regard de ceux qui vivent en sachant percevoir ce qui se transmet en profondeur, d'une génération l'autre* ». On croirait le portrait d'Elzéard Bouffier.

Et si, finalement, l'homme qui plantait des arbres c'était lui, Frédéric Back ?

1. Voir à ce propos l'analyse de séquence.

2. Moses I. Finley, *Mythe, mémoire, histoire. Les usages du passé*, Flammarion, 1981.

3. Pascal Vimenet, *Frédéric Back, la nature en mouvement (entretien avec le réalisateur)*, dans *Cinémaction* n°51, avril 1989.

4. Sur Jean Comandon : Béatrice de Pastre, *Filmer la science, comprendre la vie : le cinéma de Jean Comandon*, éditions CNC, 2012.

5. op. cit. 3.

6. Hayao Miyazaki, « *En voyant L'Homme qui plantait des arbres* », dans *L'Homme qui plantait des arbres*, catalogue de l'exposition du musée d'art contemporain de Tokyo / Studio Ghibli, 2011.

7. Je me permets de renvoyer à ce propos au chapitre « Performance » de mon livre *Cinéma d'animation, au-delà du réel*, éditions Capricci, 2016.

8. Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux – des théories aux poétiques*, éditions L'Harmattan, 2012.

9. Isao Takahata, *Guerres, frontières, peuples et cultures – une lecture de la vie de Frédéric Back racontée par lui-même*, dans *L'Homme qui plantait des arbres*, catalogue de l'exposition du musée d'art contemporain de Tokyo / Studio Ghibli, 2011.

DÉROULANT

Séquence 1 | Crac !

00.00 – 01.53

Dans une forêt enneigée, les animaux détalent à l'arrivée d'un homme et de son cheval. L'homme choisit un arbre et l'abat à la hache dans un grand crac ! Il scie ensuite un tronçon que son cheval traîne jusqu'à la scierie d'un moulin à eau pour en faire des planches. Dans son atelier, l'homme cloue, rabote et une belle chaise à bascule voit le jour.

Séquence 2

01.54 – 02.10

Il peint soigneusement le fauteuil en vert, lui dessine deux yeux et un grand sourire et admire son travail d'un air satisfait. Il l'offre ensuite en présent à sa promise qui lui donne un baiser pour le remercier. La chaise est installée devant la cheminée avec tout le nécessaire pour accueillir une famille.

Séquence 3

02.11 – 04.10

Le prêtre bénit les amoureux, la cloche sonne et les voilà mariés. Le photographe fait poser les époux entourés de toute la famille, un Indien tire un coup de fusil en l'air et la fête peut commencer. Après le repas bien arrosé, les jeunes mariés ouvrent la danse et les violons font tourner grands et petits. Autour des danseurs, des femmes se balancent en cadence sur leurs fauteuils jusqu'au bout de la nuit.

Séquence 4

04.10 – 04.35

La nuit est tombée, les mariés se sont retirés et la musique s'est arrêtée. Dans le ciel étoilé, le diable passe conduisant un long canoë. Les invités quittent la maison et rentrent chez eux.

Séquence 5

04.36 – 05.39

Les jours s'écoulent paisiblement. La jeune épouse tricote en se balançant doucement, son mari sème le champ de blé. L'été s'installe et le temps est venu de récolter. À l'automne, le ventre de la jeune femme s'est arrondi. Puis la neige tombe à nouveau sur le village.

Séquence 6

05.40 – 06.14

La jeune femme pose soudain ses mains sur son ventre et pousse un cri. Dehors, un Indien arrive en courant, un bébé dans les bras. Le nouveau père rougit de bonheur et la sage-femme pose le nouveau-né dans son berceau auprès du lit des parents comblés. La chaise à bascule sert vite à bercer l'enfant qui s'endort paisiblement dans les bras de son père.

Séquence 7

06.15 – 07.39

Les saisons passent, la chaise est repeinte en rouge et un autre enfant naît. Elle sourit de voir la famille s'agrandir. Puis l'Indien revient encore apportant cette fois deux bébés ! Les soirées sont douces à la lumière de la lampe à pétrole, tous les enfants sont bercés par la chaise à bascule, blottis dans les bras de leur mère pour écouter une histoire. Dehors, sous la pluie, passent la bergère et tous ses blancs moutons.

Séquence 8

07.40 – 08.56

Les plus petits des enfants s'endorment mais l'aîné fait un caprice et casse le pied de la chaise d'un coup de pied sec. Le père fait les gros yeux et façonne une nouvelle pièce sous le regard attentif de son fils bientôt distrait par le passage du train à l'horizon. À peine réparé, le fauteuil devient une locomotive et à sa suite les chaises de la maison font des wagons occupés par toute la famille. Suivant l'imagination des enfants, elle sert d'échelle pour attraper la confiture, de bateau, de cabane, de cheval de guerre, de voiture de course... et s'abîme doucement.

Séquence 9

08.57 – 09.56

C'est le temps du carnaval, on se déguise et on patine sur le lac gelé. Le père est devenu un ange auréolé et pousse son épouse oiseau blanc assise dans la chaise à bascule. Soudain, les patineurs entrent en collision et la chaise se brise. La famille prend le chemin du retour, tirée par le cheval dans la neige. Une fois rentré, le père tente de réparer du mieux qu'il peut le fauteuil abîmé qui fait sa convalescence auprès de la mère, elle aussi blessée. La chaise est repeinte en jaune, la mère est comblée par ses huit enfants. Ces derniers partent bientôt un à un vivre leur vie loin de la maison, laissant leur mère seule et triste.

Séquence 10

09.57 – 10.33

La neige tombe encore sur la petite maison, le père est devenu un vieil homme. Âgée elle aussi, la chaise à bascule craque sous le poids de son propriétaire qui la jette dehors d'un grand coup de pied. Un écureuil grimpe dessus.

Séquence 11

10.34 – 11.11

Des bulldozers viennent transformer le paysage et abattre les arbres de la forêt. Des maisons sont construites puis des barres d'immeubles, une autoroute, des usines. La maison de la famille est enlevée par une grue. Mais la chaise est toujours là. Dans les immeubles, à chaque fenêtre, les gens regardent la télévision sur leurs fauteuils à bascule.

Séquence 12

11.12 – 11.44

Devant une centrale nucléaire, des manifestants écologistes protestent, suivis de près par des policiers casqués. La chaise trône parmi les rebuts. La centrale est transformée en musée d'art moderne. Un des gardiens récupère la chaise de justesse avant qu'elle ne soit emportée à la décharge. Il la répare et la repeint.

Séquence 13

11.45 – 12.59

Le gardien du musée tient son poste en se laissant doucement bercer par la chaise. Dans la salle, les amateurs d'art se succèdent devant les toiles abstraites. Mais les enfants s'ennuient et sont vite attirés par le fauteuil du gardien. Celui-ci leur cède la place et les enfants s'y balancent chacun à leur tour jusqu'à la fermeture du musée. Le gardien éteint alors les lumières et, tout sourire, laisse la chaise dans la salle pour la nuit.

Séquence 14

13.00 – 15.00

Doucement, puis de plus en plus vite, la chaise se balance d'avant en arrière dans le noir et se lance dans une ronde endiablée avec les toiles du musée qui se transforment en musiciens et danseurs. La lumière se rallume et tous les personnages des souvenirs du fauteuil à bascule se figent à nouveau dans les formes colorées des grandes toiles. Le gardien passe, fait un signe de la main et un sourire à la chaise avant de quitter la pièce pour de bon. Alors aussitôt, tout ce joyeux monde recommence à danser.

Séquence 15

00.33 – 02.43

Un oiseau noir voltige dans les airs puis disparaît tandis que l'on distingue un paysage de roches désertique, malmené par le mistral. Le récit de la voix off commence. Un homme raconte qu'il y a bien des années, il faisait une course à pied sur des hauteurs inconnues des touristes dans la partie des Alpes qui pénètre en Provence. La silhouette d'un jeune homme apparaît, dans les collines désertes, marchant contre le vent. Après trois jours, à court d'eau, il pénètre dans un village abandonné mais le puits est à sec. Le vent s'engouffre violemment dans les maisons aux toits écroulés : le marcheur est obligé de plier bagage et de quitter les ruines.

Séquence 16

02.44 – 05.58

Il marche encore pendant cinq heures sans trouver la moindre goutte d'eau. Il aperçoit alors au loin une silhouette. C'est un berger, avec son chien et son troupeau de moutons. Le berger lui offre sa gourde puis le conduit à sa bergerie. D'un trou naturel, l'homme tire de l'eau pour abreuver ses bêtes. Le jeune homme observe cet homme solitaire et silencieux. Dans la maison de pierres qu'il a restaurée de ses mains, à l'intérieur impeccablement rangé, le berger sert dans deux écuelles la soupe qui bout sur le feu et en offre au jeune homme.

Ils conviennent que le jeune homme passera la nuit avec le berger, le prochain village étant à plus d'une journée et demie de marche.

Séquence 17

05.59 – 07.24

La voix évoque les villages de cette région, dispersés aux confins des rares vallées, à l'extrémité des routes. Les familles de bûcherons y vivent du charbon de bois. La rudesse du climat, l'âpreté de la vie exacerbent l'égoïsme et les rancœurs. On se bat même pour le banc à l'église. Ici, le vent ne s'arrête jamais, les suicides et les cas de folie meurtrière sont nombreux.

Séquence 18

07.25 – 08.36

Sous le toit de la bergerie, l'homme verse sur la table un sac de toile contenant des glands. Il sépare les bons des mauvais avec beaucoup de soin. Le jeune homme propose de l'aider mais le berger refuse. Il fait ensuite des tas de dix glands, sélectionne cent glands sans aucune imperfection et, le travail terminé, les remet dans le sac. Le jeune homme vide sa pipe, se lève à son tour et tous deux vont se coucher.

Séquence 19

08.37 – 10.10

Le lendemain, le jeune homme demande à rester la journée pour se reposer. Son hôte l'intrigue. Le berger met sa cape, caresse son chien, attrape son chapeau et fait sortir son troupeau. Il trempe le petit sac de glands dans un seau d'eau, prend une barre de fer en guise de bâton et emmène son troupeau à la pâture. Curieux, le jeune homme part se promener sur une route parallèle à celle empruntée par l'homme. Ce dernier le rejoint et l'invite à l'accompagner.

Séquence 20

10.11 – 11.16

Parvenu sur une hauteur, le berger creuse des trous à l'aide de sa tige de fer. Dans chacun d'eux, il dépose un gland puis le rebouche soigneusement, sous les yeux du jeune homme ébahi qui lui demande si la terre est à lui. Mais l'homme ne sait pas à qui elle appartient et ne s'en soucie pas. Une fois les cent glands en terre, ils retournent à la bergerie. Après le repas du midi, l'homme se remet à trier minutieusement ses glands. Le jeune homme le questionne cette fois avec plus d'insistance.

Séquence 21

11.17 – 13.29

Le berger lui explique qu'il plante des arbres depuis trois ans. Il en a planté cent mille et prévoit que dix mille d'entre eux survivront et pousseront dans cet endroit où il n'y avait plus rien auparavant. Le jeune homme apprend que l'homme a cinquante-cinq ans et se nomme Elzéard Bouffier. Il s'est retiré après le décès de son fils unique et de sa femme et s'est donné pour mission de redonner vie à ce pays qui meurt par manque d'arbres. Il étudie différentes espèces d'arbres et montre au jeune homme des jeunes hêtres dans une pépinière près de sa maison. Le lendemain, le jeune homme reprend sa route.

Séquence 22

13.29 – 14.22

L'année suivante éclate la Première Guerre mondiale. Pendant cinq années, le jeune homme est engagé comme soldat d'infanterie. Les obus éclatent dans les tranchées, les soldats s'entre-tuent et les cadavres se mêlent aux débris. À la fin de la guerre, il est démobilisé et n'a qu'une envie, celle de respirer un peu d'air pur.

Séquence 23

14.23 – 15.20

Il reprend alors le chemin des contrées désolées et traverse un pays inchangé. Passé le village désert, il aperçoit au loin les collines un brouillard gris qui semble recouvrir les collines comme un tapis. Il repense à Elzéard Bouffier. Est-il toujours en vie ?

Séquence 24

15.21 – 17.42

Des abeilles volent autour de lui. Elzéard Bouffier n'est pas mort, il a changé de métier, vendu ses brebis qui dévoraient ses plantations et possède à présent une centaine de ruches. Sans se soucier de la guerre il a continué à planter des arbres. Les glands sont devenus de jeunes chênes déjà hauts et qui s'étendent sur plusieurs kilomètres. Les deux hommes passent la journée à parcourir en silence cette jeune forêt luxuriante. Le paysage a complètement changé, les oiseaux sont revenus. Le jeune homme contemple le travail accompli avec émerveillement. Le vieil homme lui montre en contrebas les bosquets de bouleaux qui ont vu le jour alors qu'il combattait à Verdun.

Séquence 25

17.43 – 19.26

En redescendant, le jeune homme fait une découverte incroyable. L'eau est revenue dans le cours d'un ruisseau qui était à sec depuis des générations. Il trempe ses mains dans l'eau vive et la porte à son visage. Il regarde son reflet et voit dans l'eau le souvenir des peuples gallo-romains qui s'étaient installés ici quand la rivière n'était pas à sec. Avec le retour de l'eau, les plantes, les fleurs, les insectes, les oiseaux réapparaissent. La lenteur de la transformation qui opère rend insoupçonnable l'intervention désintéressée du berger.

Séquence 26

19.27 – 20.23

Le jeune homme revient tous les ans, à partir de 1920, pour rendre visite à Elzéard Bouffier. Celui-ci continue sa tâche inlassablement, faisant face seul à l'adversité. Il enfonce sa tige de métal dans le sol à toute heure et par tous les temps et la forêt grandit. En vieillissant, il perd l'habitude de parler.

Séquence 27

20.24 – 21.52

En 1933, un garde forestier rend visite à Elzéard Bouffier pour lui intimer l'ordre de ne pas faire de feu, afin de ne pas endommager cette forêt dont il croit naïvement qu'elle a poussé toute seule. Deux ans plus tard, une délégation administrative venue de la ville en voiture vient examiner la forêt « naturelle » qui est alors mise sous la sauvegarde de l'État afin qu'on n'y charbonne pas.

Séquence 28

21.53 – 23.32

La semaine suivante, le narrateur rend visite à Elzéard Bouffier avec un capitaine forestier de ses amis, à qui il a confié le secret du vieux berger. Le vieillard est en plein travail. Ils partagent un casse-croûte avec lui et contemplent silencieusement la forêt. Le mode de vie du vieil homme lui conserve une santé de fer et sa grande moustache blanche lui donne un air solennel. Sur le chemin du retour, le capitaine convient que ce vieil homme en sait plus que lui-même et que tout le monde, et qu'il a trouvé un fameux moyen d'être heureux.

Séquence 29

23.33 – 24.24

La Seconde Guerre mondiale fait peser une menace sur la forêt : avec les automobiles au gazogène, on a besoin de bois. Des chênes de 1910 sont abattus puis chargés sur des ânes, mais la forêt est si loin des routes que les hommes abandonnent vite cette entreprise trop coûteuse. Elzéard Bouffier n'en sait rien, il reste dans l'ignorance de cette guerre comme de la précédente.

Séquence 30

24.25 – 26.52

En juin 1945, le narrateur va voir Elzéard Bouffier pour la dernière fois. Il prend le bus qui traverse un paysage riant, totalement différent de celui qu'il a connu autrefois. Le hameau de Vergons, dont les habitants s'entre-déchiraient, est devenu un endroit où l'espoir est revenu et où l'on a envie de vivre : avec sa fontaine et son tilleul, les rires d'un enfant dans les bras de sa mère, des hommes qui s'activent à la construction d'une charpente, des maisons repeintes, des jardins et des potagers...

Séquence 31

26.53 – 28.37

L'homme quitte le village à pied, il observe les champs plantés et le fond des vallées verdoyantes, les prairies de fleurs où courent des chevaux, les fermes reconstruites, les sources qui se sont remises à couler : partout la vie est revenue. En comptant les anciens habitants et les nouveaux venus des plaines, plus de 10 000 personnes doivent leur bonheur à Elzéard Bouffier.

Séquence 32

28.38 – 30.00

La voix de l'homme exprime son immense respect pour le vieux berger. Une dernière fois, la silhouette de celui-ci apparaît à l'écran. Ses yeux se ferment tandis que la voix annonce « Elzéard Bouffier est mort paisiblement en 1947 à l'hospice de Banon ».

ANALYSE DE SEQUENCE

En passant par les épinettes...

Séquence 1 | Crac !, 19 plans, 2'12

PE : plan d'ensemble, *PM* : plan moyen, *PR* : plan rapproché ; *GP* : gros plan.

Plans 1-2 : La forêt (premier couplet)

Le film commence par la neige. Des flocons duveteux tombent d'un ciel gris et blanc de nuages sur une forêt recouverte d'une épaisse couche de neige. Le relief des arbres disparaît dans l'immense masse cotonneuse. Un son de clochettes cristallin, aux notes ascendantes, accompagne la chute des flocons, évoquant discrètement la magie d'un conte de fées ou de Noël. La caméra qui suit, elle aussi, les flocons dans leur chute, s'arrête sur un chevreuil qui lui fait face : l'animal fixe un instant l'objectif avant de détourner la tête pour dresser l'oreille. Le tintinnabusement fait place au son d'une guimbarde qui semble le mettre en fuite : le chevreuil, en effet, fait volte-face et disparaît promptement dans le décor derrière lui en se fondant dans le blanc de la neige. Ses bonds suivent le tempo de la musique. Un lapin blanc entre alors par la gauche et détail suivant le même rythme rebondi, en sortant de l'image par la droite, tandis que le son d'une guitare se joint à celui de la guimbarde. Dans le cadre resté vide – ou presque –, où ne se devinent que les silhouettes ténues de quelques sapins recouverts de neige, la musique prend tout l'espace. Bientôt, la voix d'un chanteur entame un couplet : « *Derrière chez nous, y a des p'tits bois / Les écureuils y font la loi...* ». La pointe d'une scie apparaît dans le cadre, puis la silhouette d'un homme suivi de son cheval au pas paisible. La caméra suit leur marche au rythme de la musique, en un long travelling. Bientôt, un rideau de petits arbres s'interpose entre les personnages et la caméra. Le cri d'un animal retentit. L'homme lève la tête et découvre un écureuil en alerte ([plan 2](#)).

Un plan seulement et tout est dit. Ce premier plan se compose de trois mouvements : une descente d'un ciel de neige vers une forêt immobile, un fixe sur la nature en alerte, un travelling accompagnant la marche de l'homme. À travers eux, c'est l'espace de la représentation qui s'invente : un lever de rideau, un cadre, un mouvement qui est celui du cinéma mais aussi du récit qui se déploie. La neige s'offre comme une page de papier blanc dont la matérialité nous est d'emblée suggérée par l'aspect crayonné du dessin, la texture du pastel, le chevauchement des couleurs bien visible lorsque l'homme et le cheval marchent devant les arbres... Dans la représentation qui s'ouvre ainsi, le son joue un rôle essentiel. La neige, de même qu'elle atténue les contours, efface les bruits, au point que tout semble silencieux : la fuite du chevreuil comme les pas de l'homme. Mais si aucun son ne provient de l'image avant que l'écureuil ne pousse un cri, la musique, elle, entre progressivement en scène, un instrument après l'autre, et donne une forme sonore à ce que nous n'entendons pas : la chute des flocons de neige, les pas qui approchent, la présence de l'homme, qui sont exprimés tour à tour par un tintinnabusement cristallin, une guimbarde et la voix d'un chanteur. La transposition poétique est riche de sens : elle crée un régime d'étrangeté dans la perception sonore. Tout se passe en effet comme si la musique nous donnait à entendre ce que le chevreuil perçoit : de l'in audible (la chute des flocons de neige) à l'invisible (l'arrivée hors-champ de l'homme). En devenant musicaux, les bruits composent une harmonie : les sauts du chevreuil et du lapin semblent partie prenante d'une chorégraphie auquel l'homme (même si les animaux fuient devant lui) n'est pas étranger, bien au contraire. Marchant au rythme de la musique, il avance aussi au rythme de la nature. S'il ne chante pas (la pipe qu'il tient entre ses lèvres scelle ostensiblement son mutisme), cette chanson est bien la sienne : elle

annonce sa venue, elle l'accompagne, elle le raconte. Et les animaux l'entendent. C'est en quelque sorte un « chant du monde » qui n'oppose pas l'homme et la nature mais les lie intimement l'un à l'autre. Le chevreuil tend l'oreille à l'approche de l'homme, l'homme tend la sienne au cri de l'écureuil.

Au rythme de la chanson se dévoile aussi l'harmonie qui règne entre l'homme et son cheval. Tenu au bout d'une bride, le puissant animal marche au même pas que l'homme devant lui. Ce qui lie les deux personnages l'un à l'autre, c'est, on le devine, une longue habitude de labeur partagé, la répétition des travaux au fil des jours et des saisons. Ils vont au même pas, paisible et assuré, régulier, mesuré. Le rythme de la chanson, c'est aussi celui de leur travail. La bride est lâche, signe d'une complicité forgée au gré des années, plutôt que d'une domination de l'homme sur l'animal.

Ce rythme est ainsi une temporalité : celle d'une société rurale, traditionnelle, que l'on devine à travers le costume et les outils de l'homme : pipe à la bouche, coiffé d'une « tuque » rouge (le bonnet traditionnel québécois), il est vêtu d'un « capot » (manteau fabriqué avec un mélange de laine et de lin, communément appelé « étoffe du pays ») serré par une « ceinture fléchée ». À ses pieds, des raquettes l'aident à se déplacer dans la neige. Sur son épaule, une hache, et sous le bras, une scie « passe-partout » (« godendard » en québécois) : c'est, selon toute apparence, un Québécois du XIX^e siècle, comme l'annonce, avant son entrée en scène, l'air traditionnel d'*En passant par les épinettes*. Sous les dehors d'un graphisme stylisé, l'ensemble de ces détails ethnographiques documentés témoigne d'un souci du réel chez le réalisateur. D'emblée, son personnage est campé dans une réalité historique, géographique et sociale : travailleur forestier ou paysan, son pas régulier et confiant le désigne à nos yeux comme un familier de ces bois. Il marche sans bruit, sa silhouette se fond dans le décor. Il se tait. Son mutisme est celui d'un homme à l'écoute de la nature qui l'entoure. Il invite le spectateur lui-même à tendre l'oreille, à tenter de deviner le bruit feutré de ses pas dans la neige.

Mais ici, comme le dit la chanson, « *les écureuils font la loi* ». Et tout familier qu'il soit des lieux, il en est étranger. De loin, les animaux l'ont entendu venir. Et son entrée en scène procède par annonces successives, comme précédée par un écho : le chevreuil qui dresse l'oreille et part se cacher, le lapin qui fuit à son approche, la chanson québécoise, la scie : on sait déjà tout, ou presque, de l'homme avant son apparition physique à l'écran.

Tout se passe finalement comme dans un petit théâtre où le spectacle de la nature sauvage, sans histoire, céderait la place à l'homme et à son récit. L'intrusion de l'homme par le bord gauche du cadre chasse le lapin vers la droite et la caméra le suit, curieuse du drame qui va se jouer, et que le cri de protestation de l'écureuil anticipe à son tour. Premier son diégétique du film, ce cri n'interrompt pas pour autant la chanson. Il attire l'attention de l'homme sans différer son projet qui appartient à l'ordre des choses.

À bien y regarder, d'ailleurs, l'homme s'immobilise au moment où s'achève le premier couplet de la chanson, où l'écureuil pousse son cri, où l'arbre sur lequel l'homme jettera son dévolu lui apparaît. Dans ce synchronisme semble se jouer l'idée que l'homme arpente la forêt au rythme de la chanson. On songe aux paroles de Gilles Vigneault dans *Le Chant du portageur* : « *On n'a, pour nommer l'espace / Qu'un pas qui passe / De l'eau à l'eau / Je ne suis qu'un mot qui danse / Sur ton silence / Comme un canot* ». La caméra se conforme à cet arpentage poétique de l'espace, elle qui suit en travelling l'homme qui marche « *tout le long du bois* », pour s'immobiliser avec lui au pied de l'arbre. À pied d'œuvre.

Plans 3-11 : L'arbre (deuxième et troisième couplets)

La caméra remonte le long du tronc tandis que l'homme le toise du regard. La chanson entame alors son deuxième couplet. L'homme se met au travail et balance sa hache en rythme jusqu'à entailler le tronc. Le geste de l'homme relève à la fois de l'effort physique (on entend son souffle et les coups de la hache sur le bois) et en même temps de l'habitude : on le devine à sa dextérité et au rythme régulier de ses coups. De ses pieds ancrés dans le sol jusqu'à ses mains serrées sur la hache, tout son corps est impliqué dans le mouvement et l'accompagne. La caméra s'est rapprochée, faisant son sujet du personnage et de sa chorégraphie autour de l'arbre. En alternance, elle questionne les réactions de l'écureuil ([plan 5](#)) et celles de l'arbre ([plan 7](#)) sans dramatisation excessive de la scène : pas davantage d'apitoiement sur le sort de l'animal que de suspense quant à la chute de l'arbre mais, au contraire, une confiance dans l'assurance de l'homme accomplissant sa tâche. Par des zooms arrière réguliers, la caméra semble elle-même prendre la mesure de l'espace.

Sous l'écorce de l'arbre, une tache jaune apparaît : la couleur de la fibre du bois. Elle apparaît d'autant plus vive que dans l'image, dominée par des tons blancs et gris, les tâches de couleur sont rares : le rouge pour l'homme (son bonnet, sa ceinture et les carreaux de son capot), le roux pour l'écureuil... Le jaune, c'est la chair de l'arbre, sa matière vivante, qui jaillit presque de façon magique devant nos yeux. Cette couleur n'est pas fortuite. C'est celle du bouleau jaune (*Betula alleghaniensis Britton*), l'un des arbres les plus connus au Québec qui se distingue par la variété de ses usages, notamment pour l'ébénisterie, la menuiserie, et sa valeur commerciale élevée. Très présent, dès les premiers temps de la colonie, dans le quotidien des Québécois qui ont appris à le façonner pour en tirer des meubles, cet arbre a été choisi en 1993 comme arbre emblématique de la province.

Au plan 9, alors que débute le troisième couplet, la caméra fait un léger zoom avant sur l'arbre, juste avant que celui-ci ne vacille. Dans un grincement, l'arbre bascule à droite et s'écrase au sol dans un fracas qui fait jaillir à l'écran quatre lettres majuscules : « CRAC ». Dans un nouvel effet de synchronisme, la chanson s'est soudainement suspendue, laissant le bruit emplir l'espace sonore tandis que le titre envahit le cadre à la place de l'arbre. Les lettres montent du sol dans un mouvement de balancier parfaitement coordonné à la chute de l'arbre. Elles sont dédoublées, comme pour signifier graphiquement l'écho qui amplifie le fracas. L'écriture est manuscrite, nerveuse, chaque lettre est formée d'un ensemble de traits crayonnés. Ce procédé de visualisation typographique d'un son, courant dans la bande dessinée, est plus rare en animation. Il prend place dans la palette extrêmement variée des idées visuelles dont fait usage Frédéric Back dans le film. On peut le rapprocher notamment du juron québécois bien connu « Tabarnak ! » que l'homme devenu vieux profère – du moins on le devine – à la séquence 10 (10.15) lorsque la chaise usée craque sous son poids, juron qui prend alors la forme visuelle d'un tabernacle. Dans un cas, un son devient un mot (écrit), dans l'autre un mot (parlé) devient un objet. Pour le second exemple, le procédé est une transgression amusante de la convention du film « sans paroles » adoptée par Frédéric Back. Le juron « échappe » à son personnage que le film a astreint au mutisme. Mais dans la séquence d'ouverture, ce n'est pas l'homme qui parle : c'est l'arbre, la forêt, la nature, l'environnement. Les quatre lettres ne suppléent pas à leur mutisme – on entend bien le grincement puis le fracas de l'arbre qu'on abat – mais peut-être à leur manque d'éloquence. C'est un mot écrit surgi d'un bruit, un son qui devient une onomatopée. Le titre jaillit face à la caméra comme un projectile, enflé, se dédouble avant de se dissiper. Le procédé n'est pas sans rappeler celui du film précédent de Frédéric Back, *Tout-rien*, où le titre cherchait déjà à produire, par sa graphie et son animation, un impact visuel. Il est ici d'autant plus fort qu'il rompt totalement avec les plans précédents – et on le verra – avec ceux qui suivent. Qu'est-ce que signifient ces quatre lettres qui nous sautent littéralement aux yeux sinon la fracture, la brisure dont elles sont porteuses ? Autrement dit, ce n'est pas seulement l'arbre qui se brise, mais le récit lui-même. Le titre est une alerte.

Après ce climax, l'arbre tombé, la chanson reprend et la caméra anticipe déjà le mouvement de retour. Elle redescend sur la souche sectionnée, puis, de la tête couchée de l'arbre ([plan 10](#)), elle glisse latéralement vers la gauche pour s'arrêter sur l'homme qui scie déjà le tronc sans ralentir la cadence. Nouvel effet d'anticipation : au plan suivant ([plan 11](#)), la caméra est déjà sur le cheval qui se met bientôt en mouvement, traînant derrière lui le tronc vers la scierie, en sortant du cadre à gauche, c'est-à-dire par où l'homme et lui étaient arrivés. La hache, fichée dans le tronc, laisse deviner que cette fois-ci, c'est lui qui ouvre la marche et l'homme qui le suit, accréditant l'idée de leur parfaite entente dans le travail, par-delà les mots. On notera au passage comment le film parvient à rendre la sensation de la force du cheval et de la charge qu'il tire par la seule animation et le son de la chaîne qui se tend.

Plans 12-20 : La chaise (quatrième et dernier couplet)

L'enchaînement des plans 11 et 12 se fait dans le mouvement d'un travelling de droite à gauche. Le glissement latéral du tronc sur la neige ([plan 11](#)) anticipe celui du tapis roulant de la scierie entraîné par la roue du moulin à eau ([plan 12](#)). Ici, la régularité mécanique répond à celle des pas de l'homme et de son cheval dans la neige ([plan 1](#)). C'est le même rythme qui est à l'œuvre et la chanson est toujours là pour l'accompagner. Un instant, l'homme reste immobile, laissant faire la machine, puis il se saisit d'une planche découpée par la scie mécanique et la pose sur l'établi. À la faveur du mouvement rotatif de la planche qui passe de droite à gauche entre ses bras, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, le décor s'estompe et change. La métamorphose des lieux introduit une ellipse. L'homme et sa planche se retrouvent dans l'atelier. Frédéric Back prend plaisir à détailler les outils et leur usage, accompagnant chaque geste par le son spécifique de l'outil sur le bois : la scie à cadre ([plan 13](#)), le rabot ([plan 14](#)), la plane ([plan 15](#)), le vilebrequin ([plan 16](#)). Ce sont autant de mouvements en rythme qui prolongent la chorégraphie. Les plans alternent les diagonales, tantôt l'homme scie dans un sens, tantôt dans l'autre, le bois virevolte sous ses mains d'expert. L'air confiant et la mine concentrée, l'homme poursuit son ouvrage sans une once d'hésitation. Une chaise à bascule prend alors forme, de la couleur du bois de bouleau jaune. L'homme donne un dernier coup de maillet. La chaise oscille, suivant elle aussi le rythme de la musique, comme sous le poids d'un corps.

C'est donc une chanson qui nous a menés de la forêt à l'atelier, de l'arbre à la chaise, dans l'unité apparente d'un mouvement qu'elle semble imprimer à toute chose : les animaux, les gestes de l'homme, et jusqu'à la chaise à bascule. Une chanson, une comptine en quatre couplets au rythme de laquelle l'homme a accompli son projet : fabriquer une chaise à bascule pour sa bien-aimée. Mais l'image finale du siège se balançant tout seul est aussi celle d'un conte. Nous revient ici en mémoire le tintinnablement des flocons de neige qui ouvrait la séquence : chanson, comptine, conte sans doute, le film qui s'ouvre est tout cela à la fois. Et notre homme a quelque chose d'un Gepetto créant d'une bûche de bois un objet appelé à vivre sa propre vie. Le premier plan de la séquence suivante, signalée par un nouveau thème musical, montrera la dernière étape de cette création, celle qui fera de la chaise un personnage à part entière : le dessin des deux yeux et de la bouche.

Mais le « conte », s'il y a lieu de parler ainsi, a une portée plus générale. La chaise à bascule que l'on voit naître sous nos yeux est le produit d'une tradition. Mobilier indispensable dans les familles québécoises, elle est un lien avec les ancêtres, le symbole d'une permanence culturelle. Ainsi, l'homme qui l'a fabriquée sous nos yeux s'est-il inspiré d'un ancien modèle ([plan 12](#)). Il n'est probablement pas menuisier de son état, mais comme tout paysan québécois de son époque, il sait fabriquer les meubles dont sa famille aura besoin.

Si l'on revient alors sur ses pas, au premier plan de la séquence, on mesure combien la marche lente qui est la sienne l'inscrit dans la longue durée de la tradition. L'homme entre dans la forêt pour accomplir un rituel : couper un arbre pour fonder une famille. Et tout se passe selon ce rituel. Le seul incident est extra-diégétique : c'est le titre lui-même, « *crac* », qui annonce une fracture dont le sens n'apparaîtra que plus tard, dans la scène miroir qui voit la chaise jetée au rebut rejoindre la forêt et retrouver l'écureuil (séquence 10) avant que les bulldozers n'arrachent les derniers arbres. « *Au cours d'un siècle, les changements ne se font pas toujours sans ruptures, craquements...* », expliquent Frédéric et Ghylaine Back dans la préface du livre illustré tiré du film, éclairant ainsi le sens de son titre.

IMAGE RICOCHET

« Un rêve qui n'est pas un rêve ». C'est par ces mots que Mei et Satsuki, les deux petites héroïnes de *Mon Voisin Totoro* (1988) d'Hayao Miyazaki saluent le prodige qu'elles découvrent le matin dans le carré de jardin planté de graines où de petites pousses sont sorties de terre, à la faveur d'une danse de la fertilité nocturne en compagnie des trois totoros. Le prodige sur lequel les fillettes ouvrent des yeux émerveillés est bien réel : c'est celui de la vie. Reste au temps à faire son œuvre, pour que les petites pousses deviennent un jour des arbres magnifiques, comme dans le film de Frédéric Back, dont Hayao Miyazaki est un fervent admirateur. Comme lui, le réalisateur japonais milite pour la préservation de la forêt – notamment celle la forêt de la colline de Sayama, dans la préfecture de Saitama, qui a inspiré *Mon Voisin Totoro* – et le reboisement.



PROMENADES PÉDAGOGIQUES

Promenade 1 | Arbres

Dans *Crac !*, un homme coupe un arbre ; dans *L'homme qui plantait des arbres*, un autre en plante cent mille ou plus. Au-delà de l'apparente contradiction et de l'effet d'échelle, les deux films ne disent-ils pas la même chose, à savoir que l'homme ne peut pas vivre sans les arbres ? Parce que le bois y sert de combustible et de matériau, il est au cœur des sociétés traditionnelles. Son usage a engendré des modes de vie, des coutumes, des représentations dont l'héritage constitue notre richesse culturelle. Ce que dit Frédéric Back dans *Crac !*, c'est qu'en arrachant les arbres, nous nous coupons de nos propres racines, de la sève de notre imaginaire. Son propos, en cela, est très proche de celui d'Isao Takahata dans *Pompoko* (1994).

Dans le Québec du XIX^e siècle, couper un arbre pour en faire une chaise à bascule qui servira des décennies durant à toute une famille ne met pas en péril l'équilibre naturel. En revanche, détruire des forêts entières de Provence pour produire du charbon pour l'industrie, oui. Elzéard Bouffier a entrepris de replanter les arbres disparus. Avec le temps, l'écosystème détruit s'est rétabli. Avec les arbres, l'eau, la végétation, les insectes, les animaux et finalement les hommes sont revenus mettre en valeur ce qui avant lui n'était qu'un désert. En creux se lit, dans cette fable, la menace que fait peser sur l'humanité la déforestation de la planète. L'arbre est bien plus qu'un symbole : une condition de la vie harmonieuse sur terre.

Promenade 2 | Peinture

Avant de venir à l'animation, Frédéric Back s'est formé aux Beaux-Arts de Rennes auprès du peintre Mathurin Méheut. Le lien étroit qu'il entretient avec la peinture transparaît tant dans son esthétique – très picturale et que l'on a beaucoup comparée à l'impressionnisme –, que dans les citations visuelles qui parsèment ses films et rendent hommage à la peinture qui l'inspire. Dans *L'homme qui plantait des arbres*, des images peuvent sembler étrangement familières au spectateur : les ambiances picturales évoquent Bruegel, Goya, Chagall ou Renoir, sans qu'un seul tableau ne soit précisément cité. La touche est bien celle de Back, mais elle emprunte de temps à autre le vocabulaire d'un maître, comme si le réalisateur, à force d'observer ses œuvres, avait fait naturellement sienne sa façon de s'exprimer. C'est là toute la virtuosité de Frédéric Back qui produit une image sensible et originale tout en convoquant à l'écran l'âme des plus grands. Avec *Crac !*, on parcourt l'histoire du Québec à travers celle de sa peinture. Back cite cette fois-ci précisément des tableaux comme *Jean-Baptiste Jolifou aubergiste*, de Cornelius Krieghoff (1815-1872) ou *Lever de soleil sur le Saguenay*, de Lucius O'Brien (1832-1899) que l'on voit tous deux peindre devant leur chevalet, mais aussi *Bœufs à l'abreuvoir*, d'Horatio Walker (1858-1938)... La technique qu'il a mise au point (voir « [Autour du film](#) ») donne l'impression de la peinture en mouvement. Les derniers peintres cités sont membres du « Refus global » et des « Plasticiens », deux mouvements artistiques qui ouvrent l'art québécois sur la modernité et l'abstraction. Leurs œuvres inspirent les toiles du musée d'art contemporain à l'intérieur duquel se clôt le film. On croit deviner, dans les poses convenues des visiteurs face aux tableaux comme dans l'ennui des enfants, une forme de réserve dubitative de la part du réalisateur à l'égard de cette forme d'art. Peut-être, à son goût, s'est-elle trop éloignée du réel et de la vie ? À moins que la séquence finale, qui voit les scènes d'hier surgir des œuvres abstraites, n'exalte au contraire, par-delà l'évolution des formes, la permanence de l'âme québécoise ?

Promenade 3 | Traditions

« Nous devons témoigner de notre temps, noter tout ce que nous pouvons observer d'un monde qui change, se transforme de plus en plus vite ». Frédéric Back a retenu la leçon de son maître Mathurin Méheut : la multitude de croquis et d'études qu'il a réalisés tout au long de sa vie mais également ses films en témoignent.

Dans *Crac !*, il saisit l'évolution de la société québécoise au cours d'un siècle. Le film s'attache tout d'abord à dépeindre la société profondément rurale du XIX^e siècle, marquée par le rythme des saisons, les travaux agricoles, la proximité de la nature, le sens de la communauté, les rituels : on se rassemble pour partager des moments de liesse autour des événements qui marquent une existence simple : un mariage, un carnaval... Dans son projet ethnographique, le film offre un témoignage touchant du Québec avant son industrialisation. Il met en image ses us, coutumes et croyances. On voit ainsi un Indien apporter les nouveau-nés dans la maisonnée, rôle dévolu chez nous à la cigogne. Ou encore la « chasse-galerie », légende héritée du Moyen-Âge où, pour venir festoyer, des bûcherons isolés font un voyage nocturne grâce à un canot magique conduit par le diable... On les voit à l'image, c'est dire combien l'imaginaire imprime le réel. Quant à la musique, elle est omniprésente. Les scènes de bal colorées s'enchaînent avec leurs musiciens, leurs gigues et rigodons. Mais ce sont aussi ces chansons et comptines qui organisent les saynètes de la vie quotidienne, parmi lesquelles on peut reconnaître certains airs connus : *En passant par les épinettes, Il pleut bergère, Il était un petit navire, Malbrough s'en va-t-en guerre...* Avec l'urbanisation, la musique et les couleurs se font plus rares. La forêt est arrachée, les barres d'immeubles poussent. La communauté se délite, chaque famille reste devant son poste de télévision. Bien qu'aucune date ne soit donnée dans cette fresque, l'histoire contemporaine du Québec se devine dans la trame des événements. La centrale nucléaire transformée en musée d'art contemporain à l'issue des manifestations écologistes clôt le film sur une image qui se veut optimiste : tant qu'il y aura un gardien de musée pour siffloter une comptine en repeignant une vieille chaise à bascule, la magie peut ressurgir du passé. *L'Homme qui plantait des arbres* fait, en quelque sorte, le chemin à l'envers, ressuscitant la vie rurale là où elle avait disparu.

Promenade 4 | Agir

Qu'est-ce qu'un héros ? Un personnage qui agit par courage, accomplit des exploits, œuvre pour le bien de l'humanité ? Alors, en dépit de son apparence de vieux berger, Elzéard Bouffier est un héros. Est-il possible de planter tout seul autant d'arbres ? Elzéard Bouffier a-t-il vraiment existé ? On peut bien sûr se poser ces questions. Mais on peut également se demander si, des hommes et des femmes tels que ce berger, il n'en existe pas beaucoup, modestes et anonymes, agissant de façon désintéressée, sans en attendre de reconnaissance, qui s'engagent à leur mesure, là où ils sont. Frédéric Back était probablement de ceux-là, qui a lui-même planté des dizaines de milliers d'arbres et s'est engagé concrètement contre la pollution et pour le respect de la nature. S'il croyait à la vertu pédagogique du cinéma d'animation pour éveiller les consciences, l'impact de son œuvre à cet égard lui a donné raison (voir « [Autour du film](#) »). Dépeindre la beauté et la diversité du vivant relève en soi d'une éthique qui s'oppose aux menées de l'industrie. On se reportera à cet égard à une récente étude portant sur soixante films d'animation produits par le studio Disney entre 1937 et 2010 faisant ressortir que la durée des scènes représentant la nature et le nombre d'espèces représentées dans les décors de ces films diminuent d'année en année. Le corollaire étant que l'intérêt de l'homme pour la nature et son engagement en faveur de sa préservation est proportionnel à la richesse des représentations (1). L'éthique est aussi le fait du spectateur. Peut-on prétendre comprendre et apprécier les films de Frédéric Back sans passer soi-même à l'action ? L'urgence écologique dans laquelle nous nous trouvons ne nous enjoint-elle pas

à franchir le pas pour sortir du cercle de la passivité que décrivait si bien Jacques Prévert : « Tant de forêts arrachées à la terre / et massacrées / achevées / rotativées / Tant de forêts sacrifiées pour la pâte à papier / Des milliards de journaux attirant annuellement l'attention des lecteurs sur les dangers du déboisement des bois et des forêts ».

1 - Anne-Caroline Prévot, Romain Julliard et Susan Clayton, *Historical Evidence for Nature Disconnection in a 70-Year Time Series of Disney Animated Films*, 2014.

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Sur le cinéma d'animation

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

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

Hervé Joubert-Laurencin, *La Lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d'animation*, éditions Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997.

Xavier Kawa-Topor, *Cinéma d'animation : au-delà du réel*, éditions Capricci, 2016.

Xavier Kawa-Topor et Philippe Moins (direction), *Le Cinéma d'animation en 100 films*, éditions Capricci, 2018 (2e édition).

René Laloux, *Ces dessins qui bougent – cent ans de cinéma d'animation*, éditions Dreamland, 1997 (épuisé).

Sur Frédéric Back et ses films

Olivier Cotte, « L'Homme qui plantait des arbres » in *Les Oscars du film d'animation – secrets de fabrication de 13 courts-métrages récompensés à Hollywood*, éditions Eyrolles, 2006.

Philippe Moins, « L'Homme qui plantait des arbres » in *Le Cinéma d'animation en 100 films*, éditions Capricci, 2018, 2^{ème} édition.

Jean-Pierre Pagliano, « Entretien avec Frédéric Back », *Jeune Cinéma* n° 226, février 1994.

Pascal Vimenet, « Frédéric Back, la nature en mouvement » (entretien avec Frédéric Back) in *Le Cinéma d'animation, Cinémaction* n° 51, avril 1989.

Pascal Vimenet, « Frédéric Back : À propos de *L'homme qui plantait des arbres* », « Un parcours exigeant », « En écho », « *L'homme qui plantait des arbres* en analyse » in *Un Abécédaire de la fantasmagorie – Prélude*, éditions L'Harmattan, 2015.

Catalogue de l'exposition « Frédéric Back, l'homme qui plantait des arbres », organisée par le Studio Ghibli associé à NTV et au musée d'art contemporain de Tokyo (préfaces d'Isao Takahata et d'Hayao Miyazaki), 2011. En japonais. Préfaces traduites en français.

Livres de Frédéric Back (albums jeunesse)

Ghylaine Paquin-Back et Frédéric Back, *Crac !*, éditions Les Entreprises Radio-Canada & Centurion jeunesse, 1986.

Jean Giono et Frédéric Back, *L'Homme qui plantait des arbres*, éditions Les Entreprises Radio-Canada & Gallimard-Lacombe, 1989.

Site officiel de Frédéric back

fredericback.com

Autour de *L'Homme qui plantait des arbres* et de Jean Giono

Jean Giono, *L'Homme qui plantait des arbres*, éditions Gallimard, collection NRF, 2006.

Jean Giono, *L'Homme qui plantait des arbres (raconté par Philippe Noiret)*, éditions Alexandre Stanké, 2003 (livre-CD).

Pierre Citron, *Giono*, éditions du Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1995.

L'arbre dans la littérature : eloge-de-l-arbre.over-blog.com

Autour de CRAC !

Jacques Lacoursière, *Histoire du Québec, des origines à nos jours*, éditions Nouveau Monde, 2000.

Denise Bombardier, Alain Bouldouyre, *Dictionnaire amoureux du Québec*, Plon, 2014.

Jocelyne Létourneau, *Le Québec, les Québécois, un parcours historique*, éditions Fides / musée de la civilisation, 2004.

Site du musée de la civilisation à Québec : mcq.org/fr

NOTES SUR L'AUTEUR

Biographie



Xavier KAWA-TOPOR est historien de formation. Il a dirigé le Centre Européen d'Art et de Civilisation Médiévale à Conques et l'Abbaye Royale de Fontevraud. Sa passion pour le cinéma d'animation l'a amené à développer, au Forum des Images à Paris, des programmes et événements dédiés à cet art tels que la biennale *Nouvelles images du Japon* qui a joué un rôle pionnier dans la reconnaissance en Europe de l'œuvre d'Hayao Miyazaki et d'Isao Takahata. Il a également contribué à la redécouverte des pionniers Ladislav Starewitch et Emile Cohl. Xavier Kawa-Topor a créé à l'Abbaye de Fontevraud une résidence internationale d'écriture pour l'animation qui a accueilli à ce jour près de 200 réalisateurs venus de 30 pays différents. En 2015, il crée la NEF Animation, association nationale de recherche et de création pour le film d'animation. Xavier Kawa-Topor est également auteur des livres *Cinéma d'animation – au-delà du réel* et *Le Cinéma d'Animation en 100 films*, codirigé avec Philippe Moins (éd. Capricci, 2016). Il publie cet automne *Michael Dudok de Wit – Le cinéma d'animation sensible* (éd. Capricci) et *La Tortue Rouge – Michael Dudok de Wit* (éd. Réseau Canopé).