

Fantasia est un classique du 7^e Art, au même titre que la plupart des dessins animés de long métrage produits par les studios Walt Disney du vivant de leur créateur. Pourtant, à l'instar de Pinocchio distribué en février de la même année, le film fut, lors de sa sortie en novembre 1940, loin d'être un succès et il demeure toujours très controversé.

Pour relancer Mickey Mouse...

La genèse de *Fantasia* remonte à 1936 quand Walt Disney décida de rehausser le vedettariat de Mickey qui n'apparaissant quasiment plus qu'en tandem, soit avec Pluto soit avec Goofy, soit encore avec Donald Duck, voyait son étoile se ternir au profit d'ailleurs de celle de ce dernier, à la personnalité plus intéressante et affirmée, qui recueillait de plus en plus les suffrages du public. Or Mickey était par définition " la " créature de Walt Disney. Il avait été le, ou l'un des protagoniste(s) de quelques quatre-vingt-dix courts métrages, la vedette du premier cartoon sonore et parlant de l'histoire du cinéma, *Steamboat Willie* de Walt Disney et Ub Iwerks (1928), et, par dessus tout, il avait apporté la célébrité à l'auteur de ses jours. Celui-ci projeta alors de réaliser un court métrage de prestige, dont la chère souris serait la seule et

unique vedette. Musical, il s'apparenterait beaucoup moins par le ton et l'esprit aux films de la série « Mickey Mouse » qu'à ceux de la fameuse série «Silly Symphony». Créée en 1929 avec *The Skeleton Dance* (La danse macabre) de Walt Disney et Ub Iwerks, elle comptait en 1937 soixante-cinq titres dont huit lauréat de l'Oscar et quelques-uns des fleurons du dessin animé, tel *Flowers and Trees* (Arbres et fleurs) de Burton Gillett (1932), le premier à avoir bénéficié de la couleur, *Three Little Pigs* (Les trois petits cochons) de Burton Gillett (1933), *The Tortoise and the Hare* (Le lièvre et la tortue) de Wilfred Jackson (1935) et le sublime *The Old Mill* (Le vieux moulin) de Wilfred Jackson (1937). La descendance directe de *Fantasia* des « Silly symphonies »,



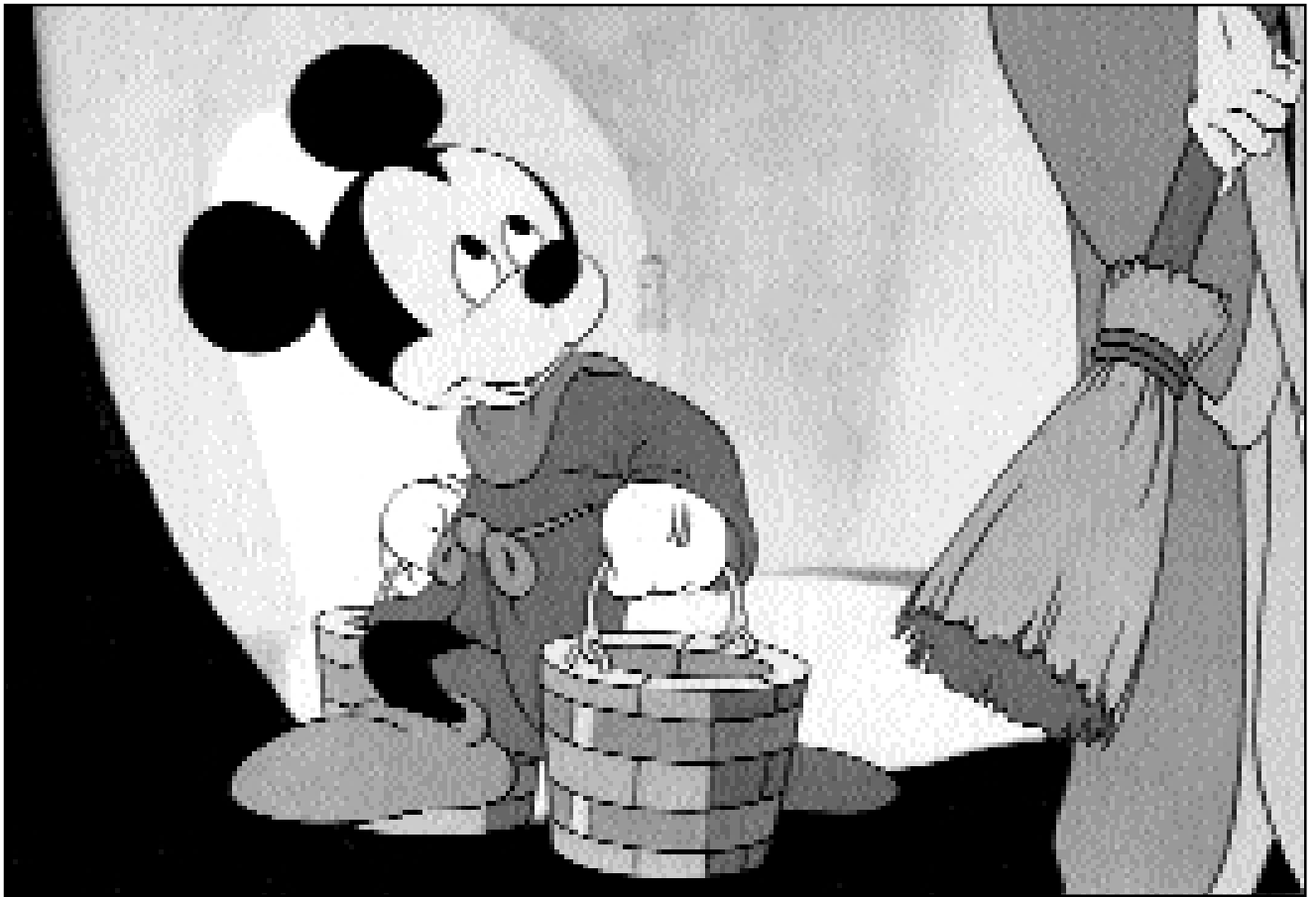
dont la réalisation s'arrêtera curieusement en 1939 après le soixante et onzième opus, est probante au vu des épisodes *Casse noisette*, *Apprenti sorcier*, *Symphonie pastorale* et *Danse des heures*.

Walt Disney eut alors l'idée de puiser dans le répertoire classique auquel il n'avait jusqu'alors eu recours que de manière parodique, notamment l'ouverture de « Guillaume Tell » dans le délirant *The Band Concert* de Wilfred Jackson (1935) et un extrait de « Rigoletto » dans *Mickey's Grand Opera* de Wilfred Jackson (1936). Son choix se porta sur « L'apprenti sorcier » que Paul Dukas composa en 1897 d'après le poème de Goethe intitulé « Der Zauberlehrling », lui-même inspiré d'une fable de Lucien. Walt Disney considéra alors qu'il fallait que le film bénéficie d'une piste sonore de grande qualité. Dans cette perspective, il confia au département son que dirigeait Bill Garity la mission de travailler à la création d'un procédé permettant l'enregistrement, le mixage et la reproduction du son. Travaillant en collaboration avec une équipe de techniciens de RCA ayant à leur tête J. Hawkins, le département mit au point ce qui s'appellera ultérieurement le « Fantasound », un système révolutionnaire à plusieurs canaux qui anticipe la stéréophonie et la quadriphonie. Parallèlement, Disney estima qu'il fallait que l'œuvre de Dukas soit dirigée par un chef prestigieux. La petite histoire rapporte qu'il rencontra quelques temps après, tout à fait fortuitement dans un restaurant, Leopold Stokowski. Chef d'orchestre né en Grande-Bretagne en 1882, Stokowski jouissant alors d'une très grande renommée et, fervent partisan de la vulgarisation de la musique dite classique, avait déjà tenu son propre rôle dans *One Hundred Men and a Girl* (Deanna et ses boys) de Henry Koster (1937) avec Deanna Durbin et *Big Broadcast of 1937* de Mitchell Leisen (1937). Connu à l'époque pour ses préoccupations en matière d'enregistrement et de reproduction du son, Stokowski, qui admirait beaucoup Disney, accepta avec enthousiasme l'offre que celui-ci lui fit de conduire le fameux « scherzo symphonique ». L'enregistrement eut lieu dans le studio Selznick avec un orchestre composé de musiciens engagés à cet effet. Il se fit avec neuf caméras à son synchrone et trente-trois microphones, et se termina le 10 janvier 1938 au matin.

Le projet grandit...

A ce stade, le projet d'un « two-reeler » (deux bobines) se transforma en « Concert Features », en film concert. Il semble que l'idée vint de Stokowski lui-même. Toujours est-il que la suggestion trouva un écho chez Walt Disney auquel son frère Roy, chargé de la gestion financière de la firme, faisait remarquer que le coût de *The Sorcerer's Apprentice* avait déjà excédé le budget d'un court métrage. Il s'ensuivit une série de séances de travail qui réunissaient le producteur, le chef d'orchestre et des membres de l'état-major du studio et auxquelles vint participer Deems Taylor, très populaire musicologue qui contribuait à la propagation de la musique classique dans les foyers américains, notamment par le truchement des émissions de radio du New York Philharmonic. Ils parvinrent finalement à une sélection des morceaux qui constitueraient, outre "L'apprenti sorcier", le programme du concert: la "Toccatà et fugue en ré mineur" de Johann Sebastian Bach, sur proposition de Stokowski qui avait déjà enregistré pour le disque nombre d'œuvres du compositeur; la suite de ballet de "Casse noisette" de Piotr Ilyich Tchaïkovski; "Le sacre du printemps" de Igor Stravinski, aussi sur proposition de Stokowski; la "Sixième symphonie en fa majeur" dite "pastorale" de Ludwig Van Beethoven; "La danse des heures", ballet extrait de l'opéra "La Gioconda", de Amilcare Ponchielli; "Une nuit sur le mont Chauve", de Modeste Moussorgski; l'"Ave Maria" de Franz Schubert. Cette liste n'était d'ailleurs pas définitive. En fin du programme souvenir original étaient écrits ces mots: "Note: de temps à autre, l'ordre et la sélection des compositions de ce programme peuvent être changés (1)."

Les morceaux retenus définitivement furent enregistrés en avril 1939 à l'Académie de musique de Philadelphie par la Philadelphia Orchestra sous la direction de Leopold Stokowski avec le même système que pour "L'apprenti sorcier" qui, n'ayant pas fait quant à



L'apprenti sorcier.

(I) Ainsi, en juillet 1939 avait on envisagé d'y inclure le "Clair de lune", tiré de la "Suite bergamasque", de Claude Debussy. Il fut aussi ultérieurement question de l'"Inuitation à la ualse" de Carl Maria von Weber qu'aurait interprété Peter Pegasus, l'un des personnages de l'épisode Symphonie Pastorale, de "Humoresque" de Robert Schumann, qu'auraient joué les champignons de l'épisode "Casse-Noisette", du "Cygne de Tuonela" tiré des "Légendes de Jan Sibelius", de la "Cheuauchée des Walkyries" de Richard Wagner et de "Pierre et le loup" de Serge Prokofiev. Ce dernier sera finalement réalisé sous la direction de Clyde Geronimi pour *Make Mine Music* (La boîte à musique, 1946), un Fantasia uersion "musique populaire" dans lequel figure un épisode intitulé Blue Bayou qui, selon la revue anglaise "Film Dope" (n° 12, juin 1977), aurait été originellement conçu pour Fantasia, quoique inspiré par une chanson de Bobby Worth et Ray Gilbert.

lui l'objet d'un nouvel enregistrement, n'est pas interprété, contrairement à ce que laisserait supposer le générique, par la formation. Entre quatorze et quinze mille mètres de pellicule furent impressionnés durant l'exécution des morceaux, huit caméras filmant des sections de l'orchestre, la neuvième l'embrassant dans sa totalité. De cinq à six cent mètres seulement figurent dans le montage final.

Jusqu'au gigantisme absolu

Les efforts de Walt Disney et de son équipe se portèrent aussi, naturellement, sur l'image. A l'origine, il voulait aussi faire œuvre de novateur en ce domaine et filmer les parties animation avec un procédé d'écran large encore non existant. Il abandonna finalement cette idée pour des raisons budgétaires. Les recherches concernant le "Fantasound", sa mise au point, l'enregistrement et le mixage avaient déjà coûté quelques quatre cent mille dollars auxquels allait s'ajouter le prix de l'installation du système dans les salles qui projetteraient le film, chaque unité revenant à trente mille dollars, le prototype fabriqué par RCA l'ayant été à cent mille. Le coût global de *Fantasia* fut d'ailleurs de deux millions deux cent quatre-vingt mille dollars, soit cinq cent mille dollars de plus que *Snow White and the Seven Dwarfs* (Blanche-Neige et les sept nains), mais deux cent mille de moins que *Pinocchio*. Et, de fait, le film ne récupéra sa mise de fond que durant sa réédition sur le territoire nord-américain en 1956, bien qu'il y avait déjà été

redistribué en 1944, 1946 et 1953. n est vrai qu'il ne bénéficia pas de la sortie que Disney avait envisagée. Celui-ci avait en effet prévu de ne le présenter que dans soixante-seize salles réparties dans tout le pays. Mais RCA fut mis à contribution par la défense nationale alors que seulement douze unités « Fantasound » étaient fabriquées. Disney était prêt à retarder la sortie de son film. Mais ses commanditaires ne l'étaient pas. Et comme sa situation financière était précaire, les bénéfices inespérés de *Blanche-Neige* ayant été absorbés par la production de *Pinocchio*, *Fantasia* et *Bambi* en cours de réalisation, et par la construction d'un nouveau et plus grand studio à Burbank, il se résolut à le sortir de manière traditionnelle, avec des copies standard monophoniques dans une version réduite à quatre-vingthuit minutes. De plus, à cause de la guerre, le marché européen était totalement fermé.

A l'exception de l'abandon de l'écran large, Disney ne lésina cependant pas sur les moyens pour mener à bien son projet. Il en confia la tâche à pas moins de dix metteurs en scène, vingt-cinq scénaristes, vingt-quatre directeurs artistiques, neuf « designers » de personnages, onze superviseurs de l'animation, cinquante animateurs et vingt décorateurs, collaborateurs — anciens ou nouveaux, réguliers ou occasionnels — du studio parmi lesquels on relève des noms qui ne sont point inconnus du public: James Algar, Wolfgang Reitherman, Wil~ed Jackson, John Hubley, Ward Kimball (voir notes 2 à 6).

A cette équipe, Disney, outre nombre d'intervallistes (voir note 7), traceurs, gouacheurs et techniciens divers, adjoigna occasionnellement quelques éminents créateurs. Ainsi, le cinéaste « avant-gardiste » Oskar Fischinger, auteur de films expérimentaux dont les plus connus concernaient des formes dites abstraites animées en synchronisme avec la musique, a-t-il dessiné les esquisses pour l'épisode Bach. De même, le grand chef opérateur James Wong Howe, exceptionnel collaborateur de tant de cinéastes, qui obtiendra ultérieurement l'Oscar de la meilleure photographie pour *The Rose Tattoo* (La rose tatouée) de Daniel Mann (1955), et *Hud* (Le plus sauvage d'entre tous) de Martin Ritt (1962), filma-t-il l'acteur Bela Lugosi, l'inoubliable Dracula de Tod Browning, qui servit de modèle pour le personnage vraisemblablement le plus fort du film, celui de Tchernobog, le Dieu Noir dans l'épisode

Moussorgski.

Le film ainsi réalisé servit à l'un des plus talentueux animateurs de l'équipe: Vladimir « Bill » Tytla, qui avait été auparavant responsable du splendide Stromboli de *Pinocchio*, pour créer son extraordinaire figure diabolique et lui donner vie.

Des effets très spéciaux

L'usage des « prises de vues d'après nature », appelé « Live-action reference », avait été introduit dans le studio lors de la préparation de *Blanche-Neige* où, pour la première fois, les collaborateurs de Walt Disney avaient été mis face à un problème auquel ils n'avaient pas été jusqu'alors confrontés.: mettre en scène des êtres humains, qui plus est non ou quasiment pas caricaturaux.

Le film ainsi tourné permettait d'étudier des mouvements, des gestes, des attitudes ou encore des effets de perspectives sans être obligé de se livrer à des calculs complexes quand par exemple un personnage venant du fond du champ s'approchait jusqu'au premier plan. La méthode fut ensuite étendue aux paysages et éléments dans une perspective naturaliste, notamment pour *Bambi*, le plus somptueux et raffiné dessin animé de Walt Disney. Sur *Fantasia*, elle fut aussi utilisée pour l'animation des alligators, hippopotames, éléphants et autruches danseurs de l'épisode Ponchielli avec l'aide des membres du Ballet Russe dont Roman Jasinsky, Tatiana Riabouchinska et Irina Baranova. Pareillement, pour l'inondation de l'épisode Dukas, Ugo d'Orsi visionna jusqu'à satiété des images d'eaux tumultueuses. Quant à la reconstitution des lacs de lave en fusion pour l'épisode Stravinski, le spécialiste en effets spéciaux Joseph Meador prépara dans une cuve un mélange de boue, de flocons d'avoine et de marc de café dans lequel il plaça des tuyaux de caoutchouc desquels s'échappait de l'air comprimé et filma avec une caméra à grande vitesse de défilement de la pellicule les bulles ainsi obtenues; avec cette différence toutefois que le film ne fut pas, dans ce cas, utilisé par un animateur mais le fut - photographié image par image, agrandi, tiré sur celluloïd, retouché et surimpressionné — comme partie intégrante d'un effet visuel. Le procédé le plus sophistiqué et aussi le plus révolutionnaire utilisé pour la réalisation de *Fantasia* ne fut autre, cependant, que la caméra à

(2) James Algar dirigera ultérieurement nombre de documentaires animaliers dont les magnifiques *The Living Desert* (Le désert vivant) et *The Vanishing*.

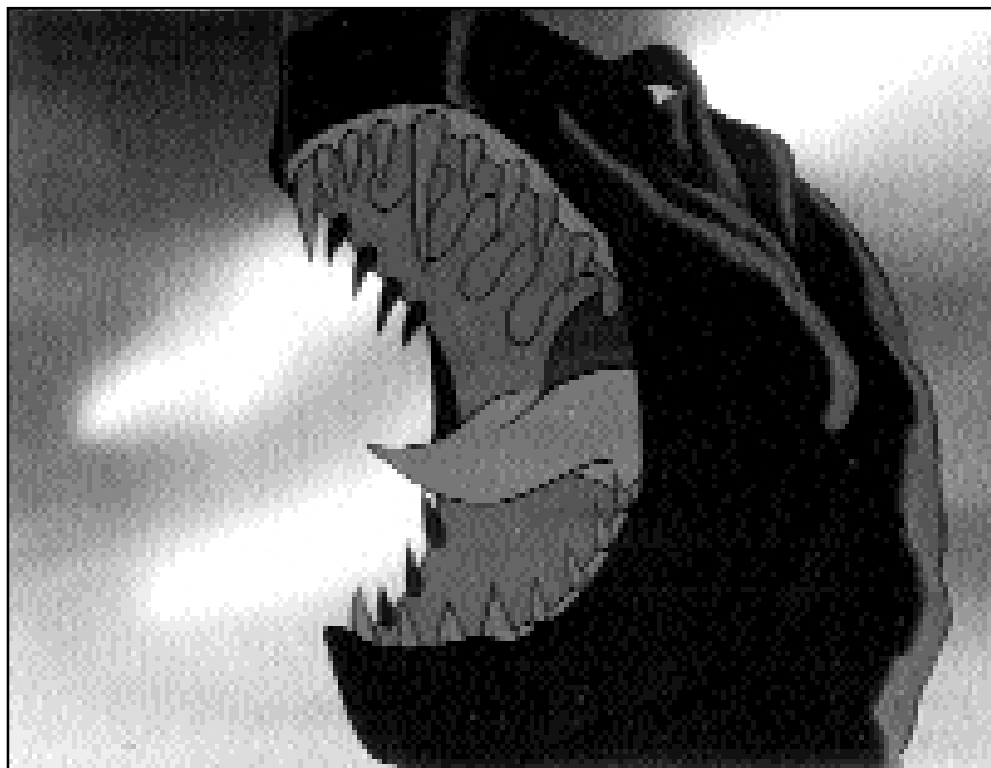
(3) Wolfgang Reitherman codirigera puis dirigera tous les dessins animés de long métrage de *Sleeping Beauty* (La Belle au bois dormant) à *The Emperor's New Groove* (Bernard et Bianca).

(3) Wilfred Jackson, musicien de formation, a aidé à la création de la musique de *Steamboat Willie* et a signé la direction d'une quarantaine de cartoons et la codirection d'une dizaine de longs métrages d'animation de *Blanche Neige* jusqu'à *Lady and the Tramp* (La belle et le clochard).

(5) John Huoley, au titre de co-directeur artistique, avait déjà travaillé sur *Pinocchio* et travaillera encore sur *Bambi* avant de participer à la création de "Mr. Magoo" chez V.P.A. et de fonder sa propre maison de production où il signera les immortels *Moonbird*, *The Hole* (Le trou) et *The Hat* (Le chapeau).

(6) Ward Kimball, animateur, notamment de *Jiminy Cricket* dans *Pinocchio*, superviseur ou directeur de l'animation sur tous les grands dessins animés de *Blanche Neige* à *Peter Pan* co-réaliserait le fameux *Toot, Whistle, Plunk and Boom* (Zim ! Zim ! Boum ! Boum !).

(7) Fred Moore, Arthur Babbitt, Eric Larson, Kenneth Anderson, Les Clark, Norman Ferguson, John Hench, Claude Coats, Hugh Hennessy, McLaren Stewart, Elmer Plummer, Joshua Meador, Ollie Johnston, et d'autres encore, tous crédités au générique de quantités de productions de studio.



plans multiples, la fameuse « multiplane » mise au point dans le milieu des années trente. Permettant les mouvements d'appareils les plus complexes, elle avait été utilisée pour la première fois sur *The Old Mill* (Le vieux moulin), puis sur *Blanche-Neige* où elle servit surtout à des effets de trucage. Ce n'est qu'avec *Pinocchio* que la multiplane, encore améliorée, fut réellement utilisée, que les animateurs de Walt Disney surent vraiment tirer profit de ses extraordinaires qualités notamment en ce qui concerne les possibilités uniques qu'elle offre en matière de profondeur de champ et dont témoigne le plan d'ouverture découvrant les toits du village endormi. Bien que son emploi fut coûteux (la scène précitée coûta vingt-cinq mille dollars avant de satisfaire le père de Mickey) et qu'on y eut ultérieurement recours que parcimonieusement pour obtenir des effets ahurissants comme lors du vol du hibou dans la forêt dans *Bambi* ou du survol de Londres dans *Peter Pan*, elle fut constamment mise à contribution pour les besoins de *Fantasia*.

Une œuvre unique

Présenté en première mondiale le 13 novembre 1940 à New York au Broadway Theatre où, alors qu'il s'appelait encore Colony, avait été projeté pour la première fois en public, douze ans auparavant, *Steamboat Willie*, *Fantasia*, qui demeure l'œuvre la plus audacieuse jamais produite par Walt Disney, a été l'objet de multiples controverses. Certaines critiques portaient naturellement sur la musique proprement dite, mettant en cause soit la direction même de Stokowski, soit les altérations subies par trois des morceaux, la « Toccata » ayant été transcrite pour orchestre symphonique, la « Pastorale » remaniée, le « Sacre » écourté, l'« Ave Maria » doté de paroles dues à la romancière et poétesse Rachel Field. L'essentiel porta cependant sur les choix esthétiques de Disney et de ses collaborateurs, sur les correspondances visuelles qu'ils avaient trouvées à telle ou telle autre œuvre musicale. Mais, curieusement, l'unanimité ne s'est jamais faite tant en ce qui concerne d'ailleurs la critique que la louange, chaque épisode ayant ses thuriféraires et ses

détracteurs. En fait, quoique n'osant pas (se) l'avouer chacun n'a jamais fait qu'apprécier ou ne pas apprécier tel épisode plutôt que tel autre selon qu'il concorde ou non avec ses goûts personnels, avec sa propre lecture. Or, Disney n'a jamais eut la prétention de donner à voir ce que chaque œuvre retenue contenait ou signifiait. Son ambition se limitait à faire du Disney, c'est-à-dire de donner à voir ce que lui inspirait les dits morceaux en donnant libre cours à sa fantaisie, ainsi que le stipule le titre qui, ne devant être à l'origine que celui de tournage, ne put finalement pas être remplacé par un autre. Or, ce faisant, il prenait le risque supplémentaire de surprendre et de déplaire, n'hésitant pas à prendre le contrepied des habituelles interprétations en ce qui concerne la "Pastorale" et le "Sacre". Bien que, dans ce dernier cas, Stravinski aurait dit après avoir visionné le film: "Ah oui, je suppose que c'est juste ce que j'avais à l'esprit".

Malgré les controverses qu'il a suscitées et suscite encore, ou peut-être bien en fait grâce à elles, *Fantasia* est devenu vingt à trente ans après sa création un classique. Mieux, il a quasiment accédé au mythe. Car, outre les diverses améliorations techniques dont il a fait l'objet au fil de ses rééditions, comme l'écran large (Superscope), la stéréophonie dans le milieu des années cinquante et maintenant le mixage par procédé digital Dolby, il répond en quelque sorte au désir du maître de Burbank de créer une œuvre en perpétuelle mouvance, dont la forme et le contenu ne seraient jamais définitifs, selon l'appréhension qu'en ont les diverses générations qui de décennie en décennie le visionnent.

Alain Garel
LA REVUE DU CINEMA N°420

Walt Disney

1901-1966

