



PHILHARMONIE DE PARIS  
ORCHESTRE  
DE PARIS

# RESSOURCES PÉDAGOGIQUES 2021-2022



CINE-CONCERT FANTASIA

TIMOTHY BROCK / direction

PHILHARMONIE DE PARIS – GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ

Judi 27 janvier - 10h30  
PHILHARMONIE DE PARIS - GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ  
Niveau scolaire : CP à 6<sup>e</sup>

# Ciné-concert Fantasia

## ORCHESTRE DE PARIS

Timothy Brock / Direction

Extraits des films d'animation des studio Disney de 1940 et 2000

Oeuvres musicales au programme :

Ludwig van Beethoven, Symphonie n° 5, extraits

Ludwig van Beethoven, Symphonie n° 6, extraits

Piotr Ilytch Tchaïkovski, Casse-Noisette, extraits

Claude Debussy, Suite bergamasque, extrait : Clair de Lune

Igor Stravinski, L'Oiseau de feu, suite orchestrale (version 1919), extraits

Amilcare Ponchielli, La Gioconda, extrait : la danse des heures

Paul Dukas, L'Apprenti sorcier

Edward Elgar, Pomp and Circumstance, extrait : Marche n° 1

Ottorino Respighi, Les Pins de Rome, extraits

Philharmonie de Paris - Grande salle Pierre Boulez

Durée : 1h25

Judi 27 janvier ————— 10h30

CP à 6e

### OFFRE NUMÉRIQUE

Enregistrés dans la Grande salle, de nombreux concerts de l'Orchestre de Paris sont disponibles pour le travail en classe, avec un large choix vidéo ou audio, allant de *L'Oiseau de feu*, à la *Symphonie n° 9 "du nouveau monde"*, en passant par la *Symphonie fantastique*, *Un livre de la jungle...*

LIVE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR  
EDUTHÈQUE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR



Les activités jeune public de l'Orchestre de Paris à la Philharmonie de Paris bénéficient du soutien de la Caisse d'Épargne d'Ile-de-France

# SOMMAIRE

I. LE CINEMA D'ANIMATION, UNE TECHNIQUE ET UN ART	P. 4
I. 1. Qu'est-ce que l'animation ?	p. 4
I. 2. Petite histoire du cinéma d'animation	p. 4
I. 3. En coulisses	p. 7
II. WALT DISNEY (1901-1966), UNE AURA UNIVERSELLE	P. 8
II. 1. Les prémices d'un empire	p. 8
II. 2. Les années 30 : du 1er film sonore au 1er long métrage d'animation	p. 8
II. 3. Le tournant des années 40	p. 8
II. 4. L'après Walt Disney	p. 9
II. 5. Pour ou contre Disney	p. 9
III. DE 1940 AUX ANNÉES 2000 : LA FABULEUSE HISTOIRE DE FANTASIA	P. 10
III. 1. Un rêve : créer une anthologie de musique symphonique illustrée	p. 10
III. 2. Un projet à l'intersection des arts	p. 11
III. 3. La technique au service d'une immersion sensorielle	p. 12
III. 4. Un film vertement critiqué	p. 12
III. 5. Une tardive accession à la postérité	p. 13
III. 6. Leopold Stokowski (1882-1977) : excentrique ou exceptionnel ?	p. 13
IV. DE LA MUSIQUE À L'IMAGE : UNE OEUVRE PEUT EN CACHER UNE AUTRE	P. 14
IV. 1. Les œuvres symphoniques de Fantasia	p. 14
IV. 2. Ludwig van Beethoven, Cinquième symphonie, extraits	p. 15
IV. 3. Ludwig van Beethoven, Sixième symphonie, extraits	p. 16
IV. 4. Piotr Ilytch Tchaïkovski, Casse-Noisette, extraits	p. 19
IV. 5. Claude Debussy, Suite bergamasque, n° 3 Clair de Lune	p. 23
IV. 6. Igor Stravinski, L'Oiseau de feu, suite orchestrale, extraits	p. 24
IV. 7. Paul Dukas, L'Apprenti sorcier	p. 27
IV. 8. Ottorino Respighi, Les Pins de Rome, extraits	p. 30
V. L'ORCHESTRE, LE CHEF ET LE CONDUCTEUR	P. 32
V. 1. L'orchestre symphonique	p. 32
V. 2. Un chef pour diriger	p. 34
V. 3. Quelques éléments pour lire une partition d'orchestre	p. 34
VI. LEXIQUE	P. 36
VII. CAHIER D'ACTIVITÉS	P. 37
VII. 1. Autour du film d'animation	p. 37
VII. 2. Autour des œuvres musicales	p. 40
VIII. SOURCES	P. 45

# I. LE CINEMA D'ANIMATION, UNE TECHNIQUE ET UN ART

## I. 1. QU'EST-CE QUE L'ANIMATION ?

Les définitions officielles ont beaucoup évolué au fil des évolutions techniques. De nos jours, on s'accorde à qualifier de cinéma d'animation celui utilisant **toute technique à l'exception de la prise de vues réelles**. Cette définition vague, déterminant ce que l'animation n'est pas, ouvre le champ à toutes sortes de films et contribue à faire reculer sans cesse les frontières du cinéma d'animation !

**Les mots suivis d'un astérisque\* sont explicités dans le lexique, en fin de dossier.**

## I. 2. PETITE HISTOIRE DU CINEMA D'ANIMATION

### Des jouets optiques au dessin animé

Recréer le mouvement à partir d'une succession d'images fixes est une idée qui fascine les hommes depuis toujours : dès la Préhistoire, les fresques laissées par les hommes des cavernes suggèrent, avec leurs animaux aux nombreuses pattes, la course des quadrupèdes. Moins loin de nous, les papyrus égyptiens ou les vases grecs ornés de frises dynamiques décomposent et reconstituent le mouvement.

Mais c'est au XVIIIe siècle que cette idée se concrétise réellement, avec les lanternes magiques, ancêtres du projecteur de diapositives : grâce à la simple lumière d'une bougie ou d'une lampe à huile, des images peintes sur une plaque de verre et projetées sur un mur prennent vie devant le public. Ce dernier est alors convaincu d'assister à un phénomène surnaturel ou diabolique ! L'animation se limite à quelques mouvements simples, mais donne déjà naissance à de petits spectacles, proposés par des colporteurs sillonnant la campagne ou, à Paris, par des personnalités comme Voltaire, qui organise chez lui des soirées « lanterne magique ».



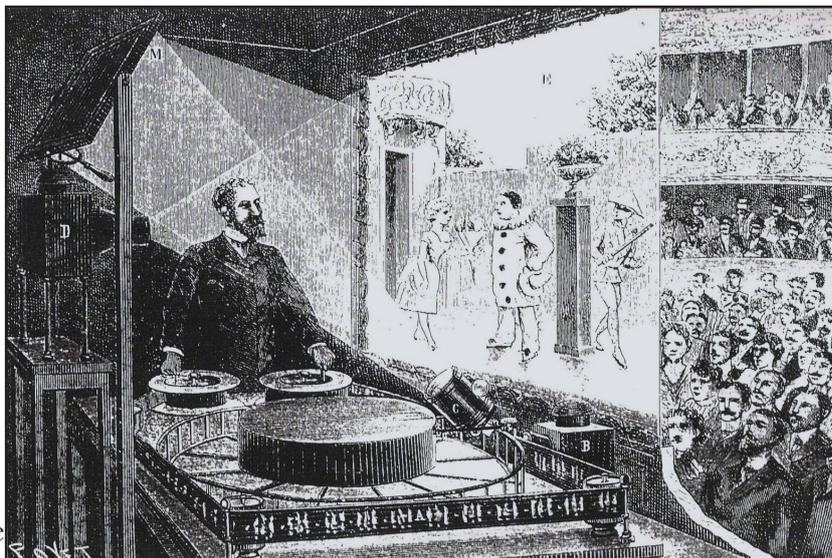
La lanterne magique, lithographie de Jean Henri Marlet  
Musée Carnavalet, Histoire de Paris

Au XVIIIe siècle, les séances d'ombres chinoises connaissent un grand succès populaire : elles sont exécutées devant une source lumineuse, avec les mains ou avec des figurines plates découpées dans du carton. Elles précèdent de peu l'engouement du XIXe siècle pour les jouets optiques, basés sur le phénomène de la persistance rétinienne. Les Grecs Aristote et Ptolémée avaient déjà observé que l'œil conserve pendant une fraction de seconde l'information qu'il a reçue : si l'extrémité incandescente d'un tison est déplacée rapidement dans le noir, notre œil la perçoit comme une ligne rouge... Bien avant l'invention du procédé cinématographique, ce principe donne naissance à des jouets exposant une séquence d'images fixes à une cadence rapide, afin de créer l'illusion d'un mouvement : le thaumatrope (1831), le

phénakistiscope (1831), le kineograph (1868) ou flipbook (folioscope en français)... Mais ces procédés ne permettent d'animer que des cycles, c'est-à-dire un même mouvement revenant en boucle, visible par un utilisateur unique !

En perfectionnant ces jouets scientifiques, le Français Emile Reynaud parvient à créer de véritables spectacles, intitulés « Théâtre optique ».

Il peint à la main jusqu'à 700 dessins colorés, sur des rubans de 50 m de long, pour réaliser des films qui durent quelques minutes – de véritables pièces uniques, très sensibles à l'usure et à la manipulation. Ces histoires courtes ou « pantomimes lumineuses » (*Pauvre Pierrot, Clown et ses chiens, Autour d'une cabine...*), ancêtres du dessin animé, sont projetées au Musée Grévin entre 1892 et 1900. Très appréciées du public parisien, elles sont cependant bientôt concurrencées par le cinéma naissant.



Théâtre optique d'Emile Reynaud en 1892 - Gravure de Louis Poyet

Avec l'invention du Cinématographe des frères Lumière en 1895, le dessin animé utilise désormais le support du film et suit ses perfectionnements. Dans les années 1910, le Français Émile Cohl produit ainsi plus de 300 films en appliquant le principe du cinéma – autrement dit la reconstitution du mouvement réel enregistré sous la forme d'une suite de photographies – à une série de dessins. *Fantasmagorie*, son premier essai projeté en 1908, dure à peine quelques minutes : c'est le premier « dessin animé » de l'histoire. Émile Cohl est aussi le premier à avoir exploré les multiples possibilités de l'animation : dessin, papier découpé, objets, marionnettes... Dès lors, le dessin animé se répand dans le monde.

## L'expansion planétaire

Aux États-Unis, le dessinateur de BD Winsor McCay réalise à lui seul un film de douze minutes, *Gertie le dinosaure* (1909). Il est le premier Américain à développer l'animation dans un pays où le dessin animé deviendra paradoxalement, loin du bricolage d'origine, le produit d'une puissante industrie portée par des studios mondialement célèbres.

Le procédé se perfectionne tout au long du XXe siècle, au gré des trouvailles et des brevets : repérage parfait des dessins les uns par rapport aux autres, autonomie de chaque dessin par rapport à un décor fixe... Les frères Fleischer, inventeurs de Betty Boop au début des années 30, mêlent dessin animé et prises de vue réelles. Certains choisissent d'animer des objets divers tandis que d'autres, s'inspirant du théâtre d'ombres chinoises, telle Lotte Reiniger avec *Les aventures du Prince Ahmed* (1924), animent des silhouettes découpées dans du papier noir.

Félix le chat, de Pat Sullivan et Otto Messmer, est la première superstar du cartoon. À base de jeux graphiques, sa renommée rivalise dans les années 20 avec celle de stars en chair et en os, comme Charlie Chaplin ou Buster Keaton ! Dix ans après sa naissance, le célèbre matou est détrôné par... une souris. Mickey Mouse conquiert le public dans le premier dessin animé sonore, *Steamboat Willie* (1928) : c'est le début de l'une des plus belles carrières du cinéma pour son auteur, Walt Disney. *Blanche-Neige et les sept nains* (1937), premier long-métrage animé, amène le studio Disney à des sommets de popularité.

Pour faire face à l'ascension fulgurante de Disney dans les années 30 et 40, les Majors Companies se lancent dans l'animation. C'est l'âge d'or du cartoon hollywoodien, débordant de héros farfelus comme La Panthère rose, Bip-Bip et le Coyote (Warner), Tom et Jerry (MGM), le pic-vert Woody Woodpecker (Universal)... L'un des créateurs du lapin Bugs Bunny, Frederick Bean Avery, (né au Texas, d'où son surnom de Tex Avery), signera pour la MGM environ 70 courts-métrages animés délirants : prenant le contrepied de la « gentillesse » des films de Disney, il exploite sans limite la veine de l'exagération et de l'absurde, créant des films dans lesquels tout peut arriver.

Au Japon, il faut attendre le lendemain de la Seconde Guerre mondiale pour que le dessin animé

s'industrialise, copiant les productions de Disney. Dès les années 50, le studio Toei, créateur du premier long-métrage d'animation japonais, impulse un véritable engouement pour le dessin animé. Le pays devient le deuxième producteur mondial de cinéma d'animation derrière les États-Unis. C'est à la même époque que Osamu Tezuka, dessinateur ayant fait ses armes dans la BD, voit sa notoriété exploser. Père du manga moderne, il signe la première série télévisée d'animation japonaise : Astro, le petit robot.

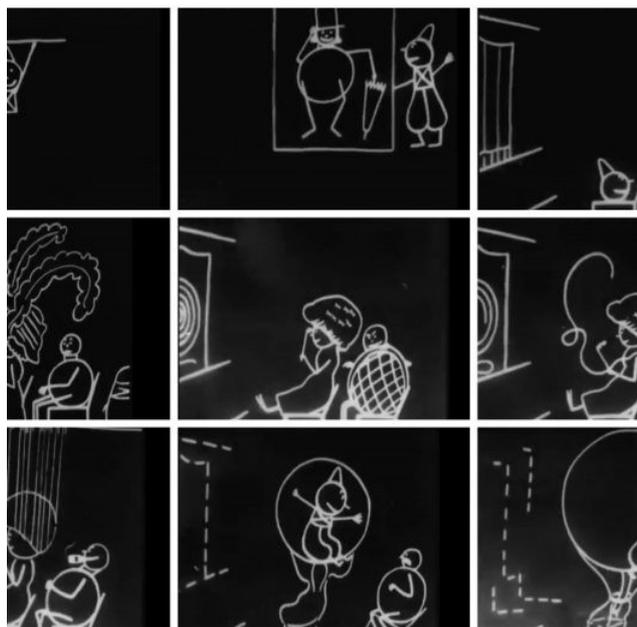
En Europe, dans les années 30, Paul Grimault rencontre Jacques Prévert. Les deux amis signent *Le Petit Soldat*, court-métrage inspiré de Hans Christian Andersen, puis travaillent sur le premier long-métrage d'animation français, à partir d'un conte du même auteur, *La Bergère et le Ramoneur* (1953). Déçu par cette version du film achevée dans la précipitation, Grimault en tirera *Le Roi et l'Oiseau* en 1979.

## Le cinéma d'animation à l'orée du troisième millénaire

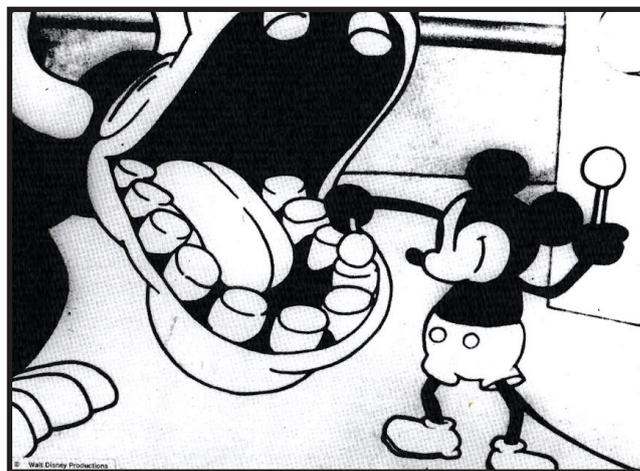
Si l'empire de Walt Disney a imposé son règne commercial durant 50 ans, les années 90 voient le cinéma d'animation fleurir un peu partout dans le monde, marquant la fin d'un monopole et l'essor d'une saine concurrence. La Fox sort *Anastasia*, la Warner *Excalibur*, Spielberg crée en rafales avec la Dreamworks : *Fourmiz*, *le Prince d'Égypte*, *Shrek*...

Des films étrangers rencontrent également un grand succès : au Japon, des créateurs venus du court-métrage sortent de l'ombre. Un studio indépendant de la banlieue de Tokyo, Ghibli, fait des scores faramineux et révèle un immense auteur, Hayao Miyazaki. Ses longs-métrages *Mon voisin Totoro* (1988), *Princesse Mononoké* (1997) ou *Le Voyage de Chihiro* (2001) sont adulés par le public et la critique. Ses scénarios teintés de nostalgie sont ceux d'un humaniste pacifiste : ils évoquent la place de l'homme dans la société et dans la nature, sa recherche de fraternité ou de compassion, fournissant un sain contrepoint au cinéma américain.

L'animation européenne n'est pas en reste : en Angleterre, un petit studio de Bristol décroche 3 Oscars entre 1990 et 1996, avec ses héros Wallace et Gromit, l'inventeur farfelu et son chien flegmatique réalisés en pâte à modeler animée. Le héros de *Kirikou et la sorcière* (1998), de Michel Ocelot, devient quant à lui la mascotte du cinéma d'animation français, le pays se hissant au rang de troisième producteur mondial de films d'animation, derrière les États-Unis et le Japon. Les écoles françaises, très réputées, révèlent des artistes capables de toucher toutes les générations, tels René Laloux ou Jean François Laguionie, disciple de Paul Grimault. Loin de l'image d'un cinéma visant uniquement à distraire les enfants, leurs longs-métrages d'animation destinés au grand public remportent divers prix au Festival de Cannes et au Festival d'Annecy, rendez-vous mondial des amoureux de dessin animé.



*Fantasmagorie*, de Emile Cohl, 1908



*Steamboat Willie*, premier cartoon parlant © Disney 1928

## I. 3. EN COULISSES

### Comment anime-t-on ?

Une seconde d'animation nécessite 24 images. Admettons que l'on veuille animer le bras d'une marionnette articulée : elle doit être installée de façon que tout le reste du corps, qui ne va pas bouger, conserve une même position. Avec un éclairage fixe et une caméra, enregistrons une première image avec les bras le long du corps. Puis, après avoir levé légèrement un bras de la marionnette, enregistrons de nouveau une image, en continuant de la sorte jusqu'à ce que le bras soit levé à la verticale. Si 24 images ont été enregistrées, à la projection, la marionnette lèvera donc son bras en une seconde.

Si les intervalles de position du bras sont tous identiques, le mouvement du bras de la marionnette sera linéaire ; mais si, au contraire, les intervalles sont plus grands à la fin qu'au début, la marionnette lèvera son bras de plus en plus rapidement, car la vitesse du mouvement animé est proportionnelle à la différence géométrique d'une image à l'autre.

Toute la difficulté, pour l'animateur, est de ne pas produire un mouvement mécanique mais de créer un mouvement dynamique réaliste ! En effet, si la marche, par exemple, constitue un acte mécanique simple, l'observation d'un groupe de personnes dans une cour d'école ou dans une station de métro montre bien à quel point chaque individu possède sa propre façon de se mouvoir, en fonction de son âge, de sa corpulence, de sa destination... Les mouvements réels de la vie constituent donc la matière de travail de l'animateur qui, en les analysant, peut créer un mouvement propre à incarner l'esprit de chacun de ses personnages.

### Les techniques d'animation

Les images animées peuvent fixer des poses successives de marionnettes (*L'Étrange Noël de Mr Jack*), des déplacements ou modifications d'objets (allumettes, briques de lego, éléments de mobilier...), des déformations progressives de pâte à modeler (*Chicken Run*)... On parle alors d'animation en volume. A l'opposé, l'animation plane regroupe les techniques bidimensionnelles : dessin, gouache, papier découpé... L'ordinateur permet de créer les deux types d'animation : plane (2D) et en volume (3D).

### Les étapes de fabrication d'un film d'animation

Choix d'une esthétique, définition d'une technique et conception du scénario sont les premières phases, interdépendantes, de la production d'un film d'animation. C'est ensuite un travail de précision qui est accompli, le dessin de chaque plan intégrant un « story board », une sorte de bande dessinée du film. Chacun de ces plans est ensuite minutieusement développé : décors, mouvements, effets spéciaux... C'est l'étape du « layout ». Puis viennent l'enregistrement de la bande-son et des dialogues, et enfin l'animation des plans selon la technique choisie. Ils seront collés bout à bout (bande d'un film) ou assemblés grâce à un logiciel informatique.

## II. WALT DISNEY (1901-1966), UNE AURA UNIVERSELLE

### II. 1. LES PREMICES D'UN EMPIRE

Dans le monde entier, le nom de Walt Disney est synonyme de dessin animé. Ce self-made man à l'américaine est pourtant parti de zéro ! Né en 1901 à Chicago, Walt Disney rêve de devenir dessinateur de comics et découvre le dessin animé à la veille de ses vingt ans, alors qu'il travaille pour une compagnie spécialisée dans le film publicitaire.

Une longue amitié naît de sa rencontre avec le dessinateur de génie Ub Iwerks, avec lequel il crée sa première compagnie. Séduit par le cinéma des frères Fleischer, qui apparaissent à l'écran au côté de leur héros, Disney se lance avec son acolyte dans une série mi-réelle mi-dessinée : c'est la naissance de *Alice's Wonderland*. Pour en réaliser les 27 épisodes, l'héroïne est filmée sur fond blanc, puis entourée d'un décor et d'autres personnages animés dessinés par Disney.

Sa deuxième série, *Oswald the Lucky Rabbit*, se solde par un coup dur : devant son franc succès, le producteur envieux confisque le personnage et Disney, pour survivre, n'a d'autre choix que d'en crayonner en hâte un nouveau. Ce dernier voit le jour sous les traits d'une souris espiègle, améliorée par Ub Iwerks : Mickey est né !

### II. 2. LES ANNEES 30 : DU PREMIER FILM SONORE AU PREMIER LONG-METRAGE D'ANIMATION

« Il est la main ; je suis le cerveau » aime à répéter Disney à propos de son ami Ub. Et le meilleur scénariste des deux, c'est lui, Walt ! Visionnaire, il comprend très tôt que le cinéma muet est dépassé. *Steamboat Willie*, projeté à New York en 1928 et troisième apparition de Mickey à l'écran, est le premier dessin animé sonorisé de l'histoire du cinéma.

Le studio Disney est lancé : Mickey acquiert un prestige national et les *Silly Symphonies*, 75 joyeuses « comédies » musicales réalisées entre 1929 et 1939, servent de laboratoire à toutes sortes d'expérimentations : techniques narratives, réalisme de l'image, voix et bruitages... En 1932, Disney réalise *Flowers and Trees*, premier dessin animé en couleur. Avec Carl Stalling, un ancien pianiste de cinéma, il développe les bandes-son de ses dessins animés jusqu'à en faire l'élément central. La série des *Silly Symphonies* est ainsi, à l'inverse de celles des Mickey, une illustration visuelle de la musique : Grieg, Beethoven, Chopin, Verdi, Rossini et bien d'autres compositeurs sont ainsi mis à l'honneur. Durant 8 ans, le studio remporte l'intégralité des « Oscars du meilleur cartoon », qui récompensent l'inventivité autant que la performance technique !

Grâce au prodigieux développement de son studio, qui emploie désormais des centaines de dessinateurs, Disney ose imaginer un ambitieux projet : le premier long-métrage animé de l'histoire. Après trois ans de travail, il présente en 1937 *Blanche-Neige et les sept nains*, qui reçoit un Oscar et charme des millions de spectateurs. Suivront, en 1940, *Pinocchio* et *Fantasia*, deux chefs-d'œuvre menés tambour battant. Mais le monde est entré dans une guerre qui prive ces films de la diffusion espérée.

### II. 3. LE TOURNANT DES ANNEES 40

Le studio Disney traverse une phase délicate : une grève de ses employés, que la guerre empêche de dédommager pour le travail titanesque accompli sur les derniers films, engendre la perte d'animateurs talentueux. C'est l'époque de *Dumbo* (1941), réalisé dans un style simple auquel la baisse des moyens n'est pas étrangère, et du poétique *Bambi* (1943).

A la même période, le gouvernement des États-Unis passe au studio Disney de nombreuses commandes de films destinés à encourager l'esprit patriotique, et dont l'invention, la poésie et l'humour qui caractérisent l'art de Disney sont alors bien loin...

A la sortie de la guerre, le monde a changé, le studio est affaibli et Disney comprend que son salut se trouve dans la diversification de ses activités. A partir des années 50, il se concentre sur la production de long-métrages : *Cendrillon*, *Alice au Pays des merveilles* et *Peter Pan* voient le jour. Le premier parc d'attraction Disneyland ouvre en 1955, année de sortie de *La Belle et le Clochard*, puis ce sont des films de fiction, animaliers, didactiques, une école d'art, un label de musique et même une émission de télévision. Bien que quelques innovations techniques apparaissent encore entre 1955 et 1961 dans *La Belle et le clochard*, *La Belle au Bois dormant* ou *Les 101 Dalmatiens*, l'art de Disney se standardise.

## II. 4. L'APRES WALT DISNEY

Walt Disney meurt en 1966, mais continue de guider ses successeurs : il faut conserver le style qui a fait recette ! La télévision, la concurrence, la qualité des films qui décline durant les années 70 obligeront pourtant une nouvelle équipe de dirigeants à rebondir. Le succès est de retour à la fin des années 80, grâce à *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* et *La petite sirène*, tandis que les années 90 voient le retour des sorties triomphales avec *La Belle et la Bête*, *Aladdin*, *Le Roi lion*. Un nouveau souffle est trouvé avec la sortie d'un long-métrage par an, le développement des parcs d'attraction, le partenariat avec Pixar pour la distribution de films animés par ordinateur tels que *Toy Story*...

De Walt Disney, on évoque bien souvent la multinationale et ses produits dérivés... Pour lui rendre un juste hommage, il faut reconnaître, au-delà de celles du chef d'entreprise, ses qualités de directeur artistique, attaché à l'excellence, prenant des risques et sachant reconnaître et cultiver le talent de ses dessinateurs.

## II. 5. POUR OU CONTRE DISNEY ?

Disney n'a cessé de diviser, comme en témoignent ses contemporains :

« Ses créations manquaient de goût, étaient grossièrement commerciales (...). En son essence la machine Disney a été conçue pour mettre en pièces les deux principales richesses de l'enfance – ses secrets et ses silences – obligeant ainsi chacun à partager les mêmes rêves orientés. Elle a placé un chapeau de Mickey Mouse sur chaque personnalité en voie de formation en Amérique. Du point de vue capitaliste, c'est génial ; du point de vue culturel, c'est surtout horrible. »

Richard Schickel dans *The Disney Version*, 1967<sup>1</sup>

« L'œuvre de ce maître est un apport immense des Américains à la culture mondiale (...). Par la magie de ses œuvres, Disney offre à son spectateur l'oubli ; cet instant saturé de la négation de tout ce qui est lié aux souffrances engendrées par les conditions sociales d'un gros état de classes capitalistes (...). J'ai parfois peur à regarder ses œuvres. Peur de cette espèce d'absolue perfection dans ce qu'il fait. On dirait que cet homme connaît non seulement la magie de tous les moyens techniques, mais qu'il sait aussi agir sur les cordes les plus secrètes des pensées, des images mentales et des sentiments humains (...). C'est ainsi que nous envoûte la peinture de Fra Angelico. »

Sergueï M. Eisenstein, cinéaste, dans *Méthode*, 1941<sup>2</sup>

A propos de *Fantasia* :

« Le traitement de la Pastorale par Disney fut si destructeur pour mon sentiment de la musique que je craignis longtemps de ne pouvoir effacer de mon esprit ces images, et que la joie que j'éprouvais à écouter Beethoven fut pour toujours compromise. »

Ernst Lindgren, critique, 1948<sup>3</sup>

« ... c'est néanmoins une nouvelle expérience fascinante et une production courageuse et originale ».

Howard Barnes dans *The Herald Tribune*<sup>4</sup>

1. *Le cinéma d'animation*, Bernard Génin, p. 51

2. *Ibid.*, p. 76

3. *Ibid.*, p. 77

4. De Blanche-Neige à Hercule, Christian Renaut, pp. 53 et suiv. (également pour les citations suivantes)

« Fantasia est sensationnel, plus sensationnel qu'aucune autre œuvre portée à l'écran. C'est une création pleine de charme, et d'une nouveauté stimulante. Elle s'adresse directement à l'imagination et l'inspire de façon délicieuse. »

Bosley Crowther dans *The New York Times*

« Je regrette de dire que pas un véritable musicien ne saurait supporter sans frémir l'interprétation imagée que donne Walt Disney de Bach, Stravinsky ou Beethoven. »

Henry Magnan dans *Le Monde*

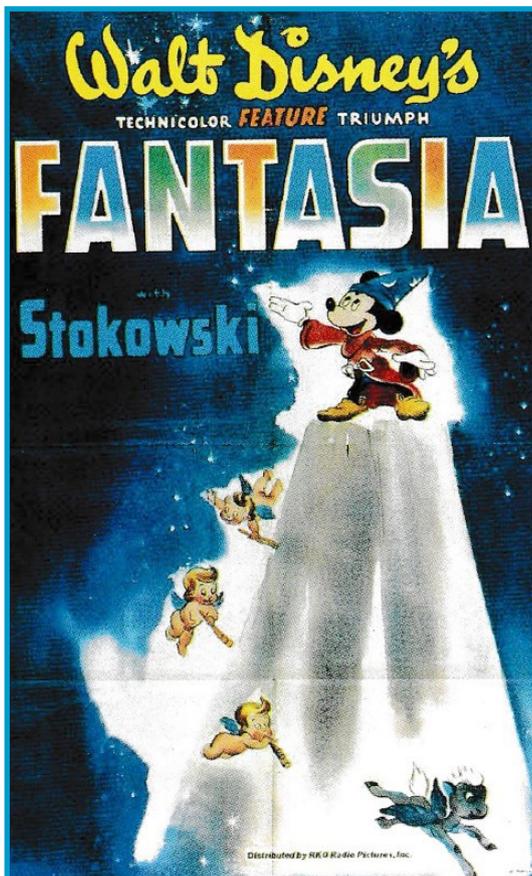
« Il faut voir Fantasia, ne fût-ce que pour ses quelques instants prodigieux de réussite, mais je crains qu'on y trouve la condamnation du dessin animé, du moins celui de Walt Disney qui tend à rester dans les formes mineures que nous lui connaissons. »

André Bazin dans *Le Parisien Libéré*

« La vulgarisation soutenue, l'humour d'ivrogne et les grâces de confiseur pour transposer une musique divine, je prétends que c'est pure muflerie. Je préfère Walt Disney poète. »

Michel de Saint-Pierre dans *Témoignage Chrétien*

### III. DE 1940 AUX ANNEES 2000 : LA FABULEUSE HISTOIRE DE FANTASIA



Affiche de *Fantasia*, ©Disney 1991

Considéré par certains comme un chef d'œuvre, par d'autres comme un blasphème, *Fantasia* est une symbiose entre musique et image animée, une création audiovisuelle sans précédent sans doute en avance sur son temps. En effet, mettre la musique en images est devenu une pratique très courante : créations plastiques, guides d'écoute audiovisuels, animations numériques fleurissent aujourd'hui dans nos lieux de création culturelle (prenons l'exemple de la Philharmonie des enfants !) sans qu'on s'en offusque comme ce fut le cas il y a 80 ans...

#### III. 1. UN REVE : CREER UNE ANTHOLOGIE DE MUSIQUE SYMPHONIQUE ILLUSTREE

A la fin des années 30, les personnages de Donald, Dingo et Pluto, plus drôles et plus dynamiques que Mickey, ainsi que les stars d'autres studios telles que Popeye, volent de plus en plus souvent la vedette à la malicieuse souris de Disney. Par ailleurs, passionné de musique classique, Disney est séduit par *L'Apprenti sorcier*, un poème symphonique de Paul Dukas entendu en concert : il choisit cette œuvre comme point de départ d'un projet de court-métrage dans lequel Mickey redeviendra la star. La production débute en 1937, mais le coût de l'enregistrement de la bande sonore dépasse bientôt la raison... Le studio doit trouver une solution, et c'est grâce à une rencontre inattendue avec Léopold Stokowski qu'une nouvelle idée s'impose. Ce célèbre chef d'orchestre partage avec Disney le rêve ambitieux de créer un dessin animé propre à diffuser la musique dite « classique » auprès d'un public peu averti. Les deux créateurs décident de collaborer à un long-métrage cinématographique qui rassemblera *L'Apprenti sorcier*, presque achevé, et d'autres grandes œuvres du répertoire symphonique.

Unir musique et animation ? Le créateur des *Silly Symphonies* n'en est pas à sa première tentative mais, cette fois, le dessin animé exprimera visuellement ce qu'un auditeur peut ressentir en écoutant une œuvre musicale, l'action étant entièrement générée par la musique. L'orchestre symphonique, entité complexe aux multiples facettes, est donc à la fois le point de départ et le personnage central du film.

En effet, dès les premières secondes, le spectateur se sentira comme au concert : un rideau dévoilera une scène où s'accordent et s'installent les musiciens, en ombres chinoises sur un fond bleu nuit. Chaque séquence correspondant à une nouvelle œuvre musicale sera précédée d'une courte transition qui fera réapparaître, dans la pénombre, les silhouettes des musiciens et de leur chef d'orchestre.

De plus, le studio s'adjoint les services du musicologue américain Deems Taylor, qui jouera dans le film le rôle du narrateur. Il présentera l'orchestre symphonique, mettra en avant le timbre\* de certains instruments et initiera les spectateurs aux subtilités de la musique narrative (racontant une histoire), illustrative (figurant des éléments extra-musicaux) et absolue (sans support littéraire ou imaginaire). Excepté la voix de Taylor et celle de Mickey Mouse, le film ne comportera aucun dialogue !

Le prestige de Stokowski apporte une grande crédibilité au projet de Disney qui, en retour, permet au chef d'orchestre de toucher un nouveau public, plus populaire. « La beauté et l'inspiration de la musique classique ne doivent pas être réservées à quelques privilégiés [...]. C'est pourquoi la grande musique associée aux œuvres cinématographiques est si importante, car ces œuvres atteignent des millions de personnes dans notre pays et dans le monde entier. Leur influence est extrêmement puissante et profonde », écrit le chef d'orchestre<sup>5</sup>.

### III. 2. UN PROJET A L'INTERSECTION DES ARTS

De la fin de l'année 1937 à la première projection, en novembre 1940 à New York, un travail novateur et passionnant occupe une partie du studio.

Stokowski sélectionne et orchestre, pour les besoins du film, sept œuvres musicales en plus de *L'Apprenti sorcier*. Pour certaines pièces musicales, une thématique visuelle s'imposait d'emblée. Mais les morceaux retenus ne font pas tous référence à une histoire préexistante et les dessinateurs, qui ne sont pas des spécialistes de musique symphonique, ne peuvent alors se raccrocher qu'aux images qui se forment dans leur esprit : après avoir écouté chaque œuvre, ils établissent une trame narrative qui laisse libre cours à leur imagination, exempte de déférence frileuse envers les œuvres. Stokowski propose alors le titre *Fantasia*, en référence au nom d'une forme musicale libre, affranchie d'un certain nombre de règles et en quête de sa propre organisation. Ainsi, bien que *Fantasia* évoque immédiatement la célèbre scène dans laquelle Mickey perd le contrôle des balais ensorcelés, le film comporte également de nombreuses scènes abstraites, mêlant formes géométriques et couleurs qui s'animent au rythme des œuvres musicales.

Comme Disney, Stokowski s'intéresse beaucoup à la synesthésie, phénomène sensoriel selon lequel des sons ou des mots (les chiffres ou les mois de l'année, par exemple) sont perçus de manière colorée, ou possédant une forme ou une disposition particulière dans l'espace. Rien d'étonnant, alors, à ce que la conception du film prenne une tournure si particulière : « la musique suscitait le climat, la couleur, le dessin, le rythme, le caractère du mouvement de ce qu'on voit à l'écran. Disney et nous tous qui avons collaboré avec lui croyons qu'à chaque grande œuvre musicale correspondent de belles images. Par sa nature même, la musique est en mouvement constant et ce mouvement peut suggérer le climat de l'image qu'il appelle. »<sup>6</sup>

En Europe, dans ces années 30, un mouvement avant-gardiste promeut un art qui cherche à fuir le réalisme et les représentations figuratives. Oskar Fischinger, un peintre et réalisateur allemand qui effectue notamment des recherches de rythmes colorés sur des musiques de Brahms, Verdi ou Mozart, en est le chef de file. Son travail expérimental inspire beaucoup Disney, qui lui propose de collaborer à certaines sections du film. Malgré les désaccords entre les deux hommes, qui poussent Fischinger à quitter le studio au bout d'un an, *Fantasia* est profondément imprégné de ses idées ! Disney s'adjointra également d'autres

5. L'histoire fantastique de « Fantasia » de Walt Disney, France Musique

6. L'art de l'animation, p. 86

artistes intéressés par la représentation visuelle de la musique et par les correspondances entre sons et couleurs, telles que Mary Blair, aquarelliste américaine qui influence la plupart des long-métrages du studio jusque dans les années 50.

La danse constitue une autre grande source d'inspiration de *Fantasia*. Des tournages sont ainsi organisés dans les studios afin de filmer une danseuse du ventre orientale ou encore des danseurs de ballets russes, dont les mouvements inspirent les animateurs des danses de *Casse-Noisette*. L'analyse de prises de vues réelles concerne tous les mouvements de la vie quotidienne : elle met également à contribution des sportifs (pour les mouvements de Mickey dans la séquence de *L'Apprenti sorcier*) ou des acteurs (pour le personnage du vieux sorcier, dans la même séquence).

Fruit de rencontres et d'inspirations croisées, *Fantasia* témoigne ainsi de l'attrait d'une époque pour l'exploration des relations entre les arts.

### III. 3. LA TECHNIQUE AU SERVICE D'UNE IMMERSION SENSORIELLE

Disney eut, parmi les premiers, l'intuition que les films en couleur tournés en « Technicolor » allaient dépasser en qualité tout ce qui avait été fait auparavant. C'est notamment grâce à ce procédé, qu'il avait utilisé pour la première fois en 1932 dans le dessin animé en couleur *Flowers and Trees*, que les visuels de *Fantasia* sont si spectaculaires pour l'époque. Deux caméras multiplane – système créé par Lotte Reiniger pour *Les aventures du Prince Ahmed* (1924) et amélioré par le studio Disney – sont utilisées pour donner un effet de profondeur à l'image.

La musique occupant une place centrale dans le film, il faut également lui donner l'envergure qu'elle mérite. Ayant entendu l'orchestre dirigé par Stokowski dans l'auditorium du studio, Disney a l'ambition de concevoir une bande-son qui restituerait, le mieux possible, la richesse et l'éclat du son « live ». Seulement dix ans après l'apparition de la synchronisation du son et de l'image au cinéma, les ingénieurs du son du studio imaginent ainsi un système de mixage du son en multipistes. La musique est enregistrée à l'aide de plusieurs microphones et diffusée via un nombre égal de haut-parleurs entourant les spectateurs, ce qui permet à la musique de se déplacer autour du public. *Fantasia* devient le premier film commercial avec un système de son multicanal, intitulé « Fantasound », l'un des tout premiers procédés stéréophoniques, ancêtre du son « Surround » devenu la norme au cinéma de nos jours.

Si ces prouesses techniques colossales assurent à *Fantasia* une place particulière dans l'histoire du cinéma, elles constituent également un obstacle de taille pour la diffusion du film en 1940 : les salles de cinéma n'ont pas les moyens financiers de modifier entièrement leurs équipements de projection et de diffusion sonore, ce qui entrave rapidement et durablement la carrière de cette version originale du film.

### III. 4. UN FILM VERTEMENT CRITIQUE

Dès la sortie du film en 1940, les détracteurs de *Fantasia* dénoncent les ambitions démesurées de son créateur. La quasi-totalité de la bande musicale, interprétée par l'orchestre symphonique de Philadelphie dirigé par Stokowski, a été enregistrée dans une salle de concert choisie pour son acoustique idéale. Elle a coûté 400 000 dollars, soit environ le budget moyen d'un long-métrage cinématographique à l'époque !

Par ailleurs, le film est jugé trop long – presque deux heures – et trop abstrait pour retenir l'attention de jeunes spectateurs, trop en contraste avec les soubressauts croissants apportés par la guerre, trop prétentieux ou, au contraire, indigne d'une musique « noble », ici soumise à la forme populaire de l'animation. Le film qui devait, dans l'esprit de ses concepteurs, réunir création audio-visuelle et musique classique et constituer une porte d'entrée dans cet univers pour tous les publics, déclenche ainsi une vive polémique.

A la vue de Mickey serrant la main de Stokowski, acte symbolique de la fusion entre les deux arts, les critiques voient rouge. D'autant plus que le chef d'orchestre est profondément décrié pour son exécution tronquée des œuvres, ainsi que pour les altérations qu'il leur a apporté en fonction des besoins de l'image

animée. Igor Stravinsky, seul compositeur vivant présenté dans le film, ne pardonne pas à Disney les libertés prises dans son adaptation de la partition du *Sacre du Printemps*. « Je ne dirai rien de l'accompagnement visuel, car je ne veux pas critiquer une telle ineptie », proteste-il encore en 1962.<sup>7</sup> Dorothy Thompson, dans le *New York Herald Tribune*, le décrit en novembre 1940 comme un véritable « cauchemar » et une « souillure satanique » symptomatique de « la chute du monde civilisé ».

Les immenses moyens investis dans *Fantasia* sont à la hauteur de l'échec et de la déception de Disney face à l'accueil réservé au film : « Le caviar, c'est terminé ! »<sup>8</sup> déclare-t-il, renonçant à des ambitions esthétiques incomprises par un public frileux. Devant les pertes financières colossales essuyées par le studio, le projet *Fantasia* est mis en veilleuse au profit de films plus consensuels, aptes à éloigner temporairement la menace de faillite.

### III. 5. UNE TARDIVE ACCESSION A LA POSTERITE

Il faut attendre les années 1960 et une nouvelle génération de spectateurs, séduits par l'abstraction et l'inventivité psychédélique de *Fantasia*, pour que les prouesses visuelles et sonores du film soient reconsidérées. La rediffusion de *Fantasia* au cinéma influence alors de nombreux créateurs en devenir, tels qu'Andy Warhol ou Steven Spielberg. En 1999, plus de trente ans après la disparition de Walt Disney, son neveu Roy Edward Disney lance le projet d'un second volet de *Fantasia* inspiré de sept nouvelles œuvres de musique symphonique, intitulé *Fantasia 2000*. Il réalise ainsi le vœu de son oncle qui, avant que l'échec commercial en décide autrement, souhaitait enrichir le film d'une nouvelle séquence chaque année. Des artistes reconnus tels qu'Itzhak Perlman et Quincy Jones participent à l'enregistrement de La bande originale, interprétée par l'Orchestre symphonique de Chicago sous la direction de James Levine.

Bien qu'applaudi dès 1940 pour ses prouesses techniques, *Fantasia* aura attendu plus de soixante ans avant de redorer définitivement son blason auprès du public. Le succès immédiat de *Fantasia 2000* se propage au premier opus, qui s'impose, au même titre que son successeur moderne, comme une référence dans la culture populaire du XXe siècle. Beaucoup considèrent aujourd'hui *Fantasia* comme l'une des plus grandes réussites artistiques de Disney.

### III. 6. LEOPOLD STOKOWSKI (1882-1977) : EXCENTRIQUE OU EXCEPTIONNEL ?



Leopold Stokowski, Carnegie Hall 1947. Source : Wikimedia

Né à Londres d'une mère irlandaise et d'un père polonais, le chef d'orchestre Leopold Stokowski connut une incroyable carrière de 70 années, qui se déroula essentiellement aux États-Unis.

Profondément original, parfois controversé, Stokowski (dont le vrai nom était Antoni Stanislaw Boleslawowicz), défraya souvent la chronique avec ses allures de play-boy. Durant sa vie trépidante marquée par trois mariages et trois divorces, il brisa souvent les codes et s'opposa ouvertement à l'orthodoxie du monde musical. Ainsi, prétendant que la sonorité obtenue était meilleure, il avait l'habitude de disposer tous les violons de l'orchestre à sa droite, contrairement à l'usage en vigueur. Il avait également décidé de diriger sans baguette et fut l'un des premiers à accueillir des femmes et des instrumentistes noirs dans son orchestre.

Ses transcriptions pour orchestre des œuvres de Bach, qui lui valurent un franc succès en Europe, ne furent pas du goût des puristes.

Pourtant, Stokowski possédait bien des qualités qui firent de lui une figure exceptionnelle de la musique du XXe siècle. Inventif, curieux de son temps, il s'attacha à promouvoir des œuvres modernes américaines, telles que la *Quatrième Symphonie* de Charles Ives dont il assura la première exécution. Il révéla également au

7. L'art de l'animation, p. 85

8. De Blanche-Neige à Hercule, pp. 53 et suiv.

public les œuvres des compositeurs de son temps : Stravinski, Schoenberg, Mahler, Berg, Scriabine, Prokofiev, Varèse, Chostakovitch et bien d'autres compositeurs lui doivent d'avoir fait connaître certaines de leurs œuvres sur le continent américain.

Pianiste, violoniste, organiste, il possédait une culture musicale sans faille qui l'amena à diriger les plus grands orchestres européens. Sa profonde connaissance des instruments de l'orchestre symphonique lui permit d'élever l'Orchestre de Philadelphie, durant les 25 années qu'il passa à sa tête, au plus haut niveau. Il fut également parmi les premiers à s'intéresser aux innovations technologiques (radio, disque microsillon, enregistrement stéréophonique...) Pour faire connaître la musique dite « classique », il n'hésita pas à graver des disques, à présenter des programmes radiophoniques commerciaux et à bâtir des ponts avec le monde du show-business. En cela, sa carrière préfigurait un peu celle de Leonard Bernstein, qui fit de la musique symphonique un spectacle pour tous !

Lors de sa dernière apparition en concert à Paris, en juin 1969, Leopold Stokowski avait 87 ans. Malgré le grand âge, il avait conservé son élégance légendaire puisque c'est avec des gants gris perle qu'il dirigea... l'Orchestre de Paris !

## IV. DE LA MUSIQUE A L'IMAGE : UNE ŒUVRE PEUT EN CACHER UNE AUTRE !

### IV. 1. LES ŒUVRES SYMPHONIQUES DE FANTASIA

La musique entendue durant ce ciné-concert consiste en une combinaison d'extraits musicaux issus des deux volets successifs de *Fantasia* (1940 et 2000) : c'est un spectacle unique auquel vous vous apprêtez à assister !

#### Programme FANTASIA 1940

Johan Sébastian Bach  
*Toccata et Fugue en ré mineur*

Piotr Ilitch Tchaïkovski  
Suite de *Casse-Noisette*, extraits

Paul Dukas  
*L'Apprenti sorcier*

Igor Stravinski  
*Le Sacre du printemps*, extraits

Ludwig van Beethoven  
*Sixième Symphonie « Pastorale »*, extraits

Amilcare Ponchielli  
*La Gioconda*, extrait : La Danse des Heures

Modest Moussorgski  
*Une Nuit sur le Mont Chauve*

Franz Schubert  
*Ave Maria*

Claude Debussy  
*Suite bergamasque*, extrait : Clair de Lune  
(jamais diffusé en 1940)

#### Programme FANTASIA 2000

Ludwig van Beethoven  
*Cinquième Symphonie*, extraits

Ottorino Respighi  
*Les Pins de Rome*, extraits

George Gershwin  
*Rhapsodie in Blue*

Dmitri Chostakovitch  
*Concerto pour Piano n°2*, extraits

Camille Saint-Saëns  
*Le Carnaval des Animaux*, extraits

Paul Dukas  
*L'Apprenti sorcier*  
(seule œuvre du film de 1940 conservée dans ce 2e volet)

Edward Elgar  
*Pomp and Circumstance*, extraits

Igor Stravinski  
*L'Oiseau de Feu*, extraits

## Programme du ciné-concert FANTASIA

Ludwig van Beethoven, *Cinquième Symphonie*, extraits  
Ludwig van Beethoven, *Sixième Symphonie « Pastorale »*, extraits  
Piotr Ilitch Tchaïkovski, Suite de *Casse-Noisette*, extraits  
Claude Debussy, *Suite Bergamasque*, extrait : Clair de Lune  
Igor Stravinski, *L'Oiseau de Feu*, extraits  
Amilcare Ponchielli, *La Gioconda*, extrait : La Danse des Heures  
Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*  
Edward Elgar, *Pomp and Circumstance*, extraits  
Ottorino Respighi, *Les Pins de Rome*, extraits

Seules les oeuvres notées ci-dessus en bleu sont présentées dans ce dossier. Mais des vidéos des extraits des oeuvres de Ponchielli et d'Elgar sont disponibles sur internet :

- Ponchielli, *La gioconda*, extrait : la danse des heures :  
[https://www.youtube.com/watch?v=2FfBDTK8Osk&list=RD2FfBDTK8Osk&start\\_radio=1&rv=2FfBDTK8Osk&t=0](https://www.youtube.com/watch?v=2FfBDTK8Osk&list=RD2FfBDTK8Osk&start_radio=1&rv=2FfBDTK8Osk&t=0)
- Elgar, *Pomp and Circumstance* :  
[https://www.youtube.com/watch?v=e0RgSY20\\_6w](https://www.youtube.com/watch?v=e0RgSY20_6w)

## IV. 2 LUDWIG VAN BEETHOVEN : CINQUIÈME SYMPHONIE (EXTRAIT)

Fantasia 2000

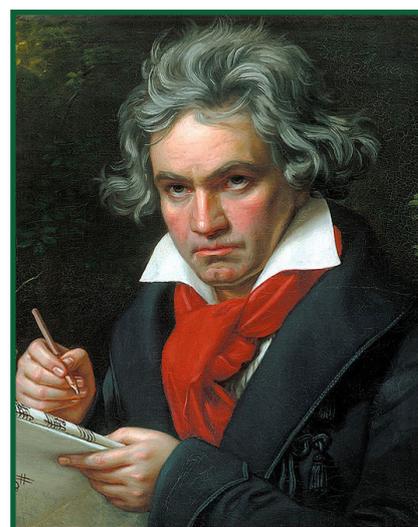
Extrait du 1<sup>er</sup> mouvement de l'oeuvre

Durée : 3'

### Naissance de l'œuvre

Composée en 1808, la *Cinquième Symphonie* est emblématique de l'œuvre de Beethoven. Si elle incarne naturellement la musique dite « classique » aux yeux des mélomanes, c'est sans doute en raison de l'énergie qui la traverse et qui symboliserait la lutte contre le destin. Ce dernier est figuré par le légendaire motif de quatre notes qui ouvre l'œuvre : ce motif a déjà été utilisé par Beethoven à de nombreuses reprises avant la Cinquième, mais il lui confère ici une fougue et une puissance inouïes.

La popularité de cette symphonie doit aussi à la diffusion de ces quatre notes par la B.B.C. durant la Seconde Guerre mondiale, en introduction de ses émissions destinées aux pays européens touchés par le fléau nazi. Cet indicatif, véhiculant une idée de persévérance et de vitalité, symbolisait par ailleurs le V de Victoire, correspondant à trois brèves suivies d'une longue dans l'alphabet morse !



Beethoven composant la *Missa Solemnis*, portrait à l'huile de Joseph Carl Stieler, 1819 ou 1820. Beethoven Haus Bonn

### A la loupe

L'adaptation musicale combine le début et la fin du premier mouvement, donnant à entendre deux thèmes\* musicaux (ou mélodies principales) contrastés, typiques d'un premier mouvement de symphonie à l'époque.

Le contraste entre ces deux mélodies a inspiré à Pixote Hunt, dessinateur et créateur de cette section de *Fantasia*, l'idée d'une bataille du bien contre le mal. La visite d'un zoo et l'étude d'images vidéo ralenties lui ont permis de restituer le mouvement des formes de papillons et de chauves-souris, créatures semi-abstraites qui incarnent l'antagonisme au cœur de l'extrait. Ces images, générées par ordinateur, sont superposées à des arrière-plans peints à la main puis numérisés, conférant à cette séquence une grande richesse de textures et d'atmosphères.

- Le premier thème est basé sur le motif du destin. Il est constitué de trois brèves martelées sur la même note, suivie d'une note longue : « pom pom pom pooooooooom » ! Il ouvre l'œuvre de façon impérieuse, joué fortissimo (très fort) par toutes les cordes et les clarinettes (à l'écran : éclairs lumineux), puis progresse crescendo (de plus en plus fort) tandis que sa course devient plus ample, plus haletante.
- Le deuxième thème s'oppose à l'impétuosité du premier (à l'écran : un papillon orange et un papillon violet s'égayent à la surface de l'eau). Souple et tendre, il déploie régulièrement sa mélodie, énoncée par les violons et les flûtes dans un climat apaisé. On entend le motif rythmique du destin en arrière-plan aux cordes graves.

L'extrait comprend deux parties, chacune présentant les thèmes l'un après l'autre. Mais dans la deuxième partie, le motif du destin réapparaît transformé tandis que le deuxième thème est accompagné par un flot mélodique des violons qui le renouvelle profondément. Cet épisode se conclut par une dernière exhortation du motif du destin, jouée fortissimo.

Pour les passages musicaux denses et agités correspondant au motif du destin, le dessinateur a privilégié des teintes sombres. Au contraire, des couleurs vives ont été choisies pour accompagner les moments musicaux lumineux et fluides correspondant à l'apparition du deuxième thème.

## Pour aller plus loin

- Regarder l'extrait du film : <https://www.youtube.com/watch?v=nMnlxYkZKaU>
- Découvrir Beethoven et ses œuvres : <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/0038954-biographie-ludwig-van-beethoven.aspx>

## IV. 3. LUDWIG VAN BEETHOVEN, SIXIÈME SYMPHONIE « PASTORALE » (EXTRAITS)

Fantasia 1940

Extrait des Mouvements n°3 à 5

Durée : 11'

### Naissance de l'œuvre

Composée en même temps que la *Cinquième Symphonie*, en 1808, la Sixième lui est pourtant diamétralement opposée. Beethoven l'a intitulée « Pastorale », indiquant son projet d'en faire un véritable portrait musical de la nature. Contrairement à la Cinquième, c'est donc une musique « à programme », à la fois descriptive par sa recherche de l'imitation des sons naturels (coups de tonnerre, gouttes de pluie...) et narrative puisqu'elle raconte une succession d'événements. Mais son caractère évocateur de sentiments est celui auquel Beethoven attachait le plus d'importance : « La Symphonie Pastorale n'est pas un tableau ; on y trouve exprimées (...) les impressions que l'homme goûte à la campagne »<sup>9</sup>.

Elle est souvent considérée comme la plus sereine, la plus mélodique et la plus détendue des neuf symphonies du compositeur, car Beethoven y crée un climat de paix et de stabilité en répétant de très nombreuses fois les mêmes motifs musicaux, sans jamais lasser. Cette symphonie est également la seule qui comporte cinq mouvements, les trois derniers étant enchaînés.

9. La musique symphonique de Beethoven p. 130

## A la loupe

Disney et ses collaborateurs avaient pris un mauvais départ avec cette séquence. En effet, c'est une autre œuvre musicale qui avait servi de base aux premiers dessins, avant d'être abandonnée car jugée trop peu expressive. L'idée d'utiliser la *Symphonie Pastorale* survient alors que le projet est déjà bien avancé : la séquence illustrera une joyeuse fête sur le mont Olympe, domaine des Dieux de la Grèce antique.

L'animateur suisse Albert Hurter s'inspire ici d'artistes allemands tels que Heinrich Kley ou Franz von Stuck. Les décors sont dessinés par Claude Coats et empruntent à l'Art Nouveau, très apprécié en France à l'époque : « Nous souhaitons que rien n'évoque ce à quoi cela devait ressembler. Rien ne s'apparentait aux couleurs rencontrées dans le monde, les pelouses étaient rose et bleu, les ciels jaunes, et Walt adorait ça. »<sup>10</sup>

Cette séquence de *Fantasia* est probablement la plus critiquée : la recherche du dessin des personnages fut laborieuse, leur caractère grec est peu apparent (certains détracteurs les jugèrent trop « californiens ») et le résultat formait, pour les dessinateurs du studio eux-mêmes, un ensemble d'une qualité technique et esthétique inégale. Par ailleurs, Stokowski a dû effectuer de nombreuses coupes dans la partition des trois mouvements finaux, sélectionnés pour le film, et notamment dans le dernier mouvement dont il a retiré le passage central.

### 3<sup>e</sup> mouvement

A l'écran, le 3<sup>e</sup> mouvement plonge le spectateur dans le monde mythologique : on assiste aux vendanges et à la fabrication du vin, sous l'œil du dieu Bacchus (dont le nom grec est Dionysos, or le studio Disney a étrangement attribué à certains personnages le nom de leurs équivalents romains).

Sous-titrée « Joyeuse assemblée de paysans », la partition comporte quatre parties.

- Les festivités du monde rural sont à l'honneur : on entend d'abord une farandole de notes descendantes, très détachées, jouées piano par les cordes, en contraste avec la réponse *legato* donnée par la flûte et les cordes (à l'écran : [production du vin](#)).
- Dans la deuxième partie, le hautbois et les violons entonnent une danse villageoise au rythme syncopé (bancal, irrégulier) (à l'écran : [arrivée de Bacchus chevauchant son âne licorne](#)).
- Lui succède une danse vigoureuse, « sorte de bourrée faite, semble-t-il, pour être rythmée par des sabots »<sup>11</sup>, qui est obstinément répétée (à l'écran : [danse des centaures et centauresse](#)).
- Le mouvement se termine par une reprise du premier thème juxtaposant *staccato-legato*. Le tempo s'accélère, précipitant l'arrivée de l'orage.

### 4<sup>e</sup> mouvement

A l'écran, le 4<sup>e</sup> mouvement est le théâtre d'une tempête furieuse, déclenchée par Zeus et Vulcain (équivalent romain de Héphaïstos) sur les licornes, chérubins, centaures (créatures mi-homme, mi-cheval), pégases (chevaux ailés) et satyres (créatures mi-homme, mi-bouc constituant le cortège de Dionysos).

Le mouvement musical sous-titré « orage – tempête » consiste en un enchaînement d'effets sonores, dont les trois principaux sont :

10. De Blanche-Neige à Hercule, p. 51

11. La musique symphonique de Beethoven p. 137

- La pluie, jouée *staccato* par les violons. Ils sont accompagnés par les trémolos des basses évoquant les premiers grondements de l'orage (à l'écran : arrivée des premières gouttes de pluie).
- L'orage éclate avec un roulement de timbales, des trémolos\* des violons et altos, des fusées aux contrebasses, suivis de coups de timbale associés au tonnerre (à l'écran : apparition de Zeus). Une course des cordes et des bassons vers le grave figure la course précipitée et désordonnée des paysans fuyant la foudre.
- Un deuxième orage est accompagné par un torrent d'arpèges descendants (à l'écran : un bébé pégame est emporté par la tempête). Le hurlement du vent est symbolisé par le timbre perçant de la flûte piccolo, accompagnant la course des paysans au cœur du déchaînement orchestral.
- L'apaisement des éléments (à l'écran : Zeus s'assoupit) laisse subsister quelques grondements de contrebasse, tandis qu'une éclaircie s'annonce avec le chant du hautbois, relayé par la flûte qui confirme le retour au calme.

Il est intéressant de noter que, une fois n'est pas coutume, les éléments ayant inspiré cette musique très descriptive, tels que le vent, la pluie, la foudre, etc. sont repris à l'image !



Beethoven en pied dans un paysage d'orage, lithographie de C. Schnveninger.  
Philharmonie de Paris, photo de J.M. Anglès

## 5<sup>e</sup> mouvement

A l'écran, le 5<sup>e</sup> mouvement apporte l'apaisement avec l'arc-en-ciel d'Iris, messagère des dieux de l'Olympe. Apollon, sur son char solaire, précède l'arrivée de la déesse Nyx apportant la nuit. Diane (Artémis), déesse de la lune, referme la séquence dans le calme.

Un « ranz des vaches », mélodie jouée sur le cor des alpes par les bergers et bouviers gardant leurs troupeaux dans la montagne (à l'écran : centaure soufflant dans une trompe), introduit, ponctue et clôt les apparitions de 2 thèmes principaux (à l'écran : apparition de la lune) :

- Le premier thème est un « chant pastoral » qui s'élève pour célébrer des « sentiments joyeux et reconnaissants après l'orage », comme l'indique le sous-titre. C'est une mélodie simple et gracieuse inspirée du ranz des vaches, jouée d'abord par les premiers violons et reprise de façon magistrale par le tutti\*, répétée à la manière d'un refrain (à l'écran : les créatures mythologiques quittent leurs abris sous les dernières gouttes de pluie).
- Le deuxième thème, qui fait office de couplet, figure des bonds enjoués et répétés du grave vers l'aigu, joués par les cordes (à l'écran : apparition de la déesse Iris et de son arc-en-ciel).

## Pour aller plus loin

- Regarder les extraits du film :

3e mouvement : [https://www.youtube.com/watch?v=R7RbvOGR\\_e\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=R7RbvOGR_e_w)

4e mouvement : <https://www.youtube.com/watch?v=gTInBejxFW0>

5e mouvement : <https://www.youtube.com/watch?v=ljhsKuj8TFg>

- Découvrir Beethoven et ses œuvres : <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/0038954-biographie-ludwig-van-beethoven.aspx>

## IV. 4. PIOTR ILITCH TCHAIKOVSKI, CASSE-NOISETTE, EXTRAITS

Fantasia 1940

Durée : 15'

### Naissance de l'oeuvre

En 1891, sollicité par Ivan Vsevolovski, le Directeur des Théâtres Impériaux de Russie, Tchaïkovski accepte d'écrire la musique du ballet *Casse-Noisette*. Le livret\*, écrit par Vsevolovski et le chorégraphe Marius Petipa, maître de Ballet impérial, est une adaptation du conte allemand *Casse-Noisette et le Roi des souris*, écrit par Ernst Theodor Amadeus Hoffmann en 1816 et dont Alexandre Dumas (père) a tiré une version française en 1845. Il raconte l'histoire d'une petite fille recevant pour Noël un cadeau de son oncle. C'est un casse-noisette qui se transforme en Prince durant la nuit, tandis que tous les jouets prennent vie, entraînant la fillette dans un monde féérique.

La première exécution du ballet a lieu en 1892 au théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg. L'œuvre remporte un succès croissant durant les années suivantes, pour devenir l'une des œuvres les plus populaires de Tchaïkovski. Pour cette fable sur le passage de l'enfance à l'âge adulte, le compositeur a soigné l'instrumentation : des jouets (trompette pour enfant, tambours pour enfant, coucou, caille, cymbales pour enfants, lapins à tambour...) évoquent l'univers enfantin et le célesta au timbre cristallin est utilisé pour la première fois en Russie afin de figurer un univers merveilleux.



*Casse-Noisette*, production du New York City Ballet, 1977.  
NY Public Library, digital collections



Marius Petipa, 1899. Library of Congress

## A la loupe

Dans la seconde partie de ce ballet en deux actes, la petite fille et son Prince Charmant parviennent au royaume de Confiturembourg. Ils sont accueillis par la fée Dragée, le prince Orgeat et leur suite, qui dressent pour eux une magnifique table et ordonnent les réjouissances en l'honneur de leurs convives. Six danses originaires des 4 coins du monde, raccourcies et adaptées par Stokowski, sont le support de la séquence animée de *Fantasia*.

Les visuels plongent le spectateur dans un monde totalement végétal, qui demanda aux illustrateurs de nombreuses études de plantes. Pour ajouter au spectacle, Disney avait même pensé à faire répandre des parfums floraux dans les salles de cinéma pendant la diffusion du film !

### Danse de la Fée Dragée

A l'écran, cette danse est un tableau du réveil de la nature par les Dewdrop Fairies (fées gouttelettes) qui déposent la rosée printanière à l'aube dans une clairière encore endormie. L'utilisation d'aérographe (pistolet à peinture de précision) et d'une peinture transparente spéciale illuminent les teintes pastel des fées papillonnant dans un décor sombre.

La pulsation de cette danse toute en délicatesse est donnée par les cordes en *pizzicato*\*. Dans ce climat magique, on peut entendre la Fée Dragée faire son entrée à l'apparition du célesta. Son timbre lumineux, associé à une mélodie descendante et calmement égrenée, évoque à merveille la grâce et la légèreté de la fée.

**Le célesta**, inventé en 1886, est un instrument de la famille des percussions. Il est muni d'un clavier comme le piano, mais ses marteaux frappent des lames métalliques, comme sur le glockenspiel.



### Danse chinoise

Souvent considérée comme l'une des séquences les plus réussies de *Fantasia*, elle fait évoluer des danseurs-champignons. Leurs larges chapeaux évoquent ceux de paysans chinois et leurs mouvements, étudiés et animés par Art Babbitt, possèdent un charme incontestable. Un champignon toujours en retard et plus petit que les autres, surnommé officiellement Hop Low, n'arrive pas à entrer dans la ronde... Un critique l'a affectueusement comparé au personnage Simplet de *Blanche-Neige et les sept nains*.

Cette évocation de la Chine par Tchaïkovski s'appuie sur deux notes répétées jouées par le basson tout au long de la danse. Sur cet ostinato\* se déploie une courte mélodie de flûte traversière, dont les gammes\* rapides et les trilles\* figurent le chant du rossignol. Elle dialogue avec les cordes, qui lui répondent en *pizzicato*, avant d'être entraînée par le tutti orchestral dans une accélération qui introduit la danse suivante.

### Danse des mirlitons

A l'écran, cette courte pièce musicale débute par l'envol de corolles de fleurs : en se déposant sur un cours d'eau, elles se transforment en ballerines qui évoluent jusqu'à la cascade finale.

Instrument de musique constitué d'un tube dans lequel on chante et d'une membrane qui vibre au contact de l'air, le mirliton produit un son nasillard proche de celui d'un kazoo. Il évoque, dans le langage courant, un air de musique médiocre et sans prétention. La danse des mirlitons alterne ainsi un premier thème simple et candide, joué staccato par les flûtes, avec un deuxième thème, toujours staccato, joué par les trompettes puis par tout l'orchestre.

## Danse arabe

A l'écran, elle se déroule dans un monde sous-marin : un harem de poissons colorés, aux longues nageoires transparentes, évolue langoureusement entre les coraux. Leur dessin est similaire au personnage de Cléo, le poisson rouge créé pour *Pinocchio*, film sorti la même année que le premier volet de *Fantasia*.

La musique composée par Tchaïkovski s'inscrit dans la veine orientaliste à la mode au XIXe siècle, les compositeurs cherchant à évoquer le monde oriental par l'emploi d'éléments musicaux caractéristiques, plus caricaturaux qu'authentiques :

- un ostinato sinueux des violoncelles et altos, rappelant les courbes de la danse orientale ;
- un motif de clarinette et de cor anglais, dont le caractère hypnotique et envoûtant, avec ses trilles conclusifs, n'est pas sans lien avec la musique des charmeurs de serpent d'Afrique du Nord ;
- une mélodie principale ondulante, inspirée d'une berceuse géorgienne, comportant également de nombreux trilles et répétée par les violons ;
- un contrechant\* enchanteur des hautbois et du cor anglais.

## Danse russe – Trepak

A l'écran, elle est exécutée par des chardons cosaques et des orchidées évoquant des paysannes russes, dans un ballet millimétré digne de la grande tradition russe.

Le Trepak (en russe) ou Tropak (en ukrainien) est une danse traditionnelle d'origine cosaque, dansée en Russie et en Ukraine autour des villes de Kharkiv et Belgorod. C'est une danse populaire, exécutée lors de célébrations festives et jouée par des musiciens itinérants aveugles sur leurs luths appelés banduras et kobzas. Dans les villages de l'est de l'Ukraine, elle est aussi interprétée par les violonistes comme une musique purement instrumentale.

Le Trepak se danse dans un tempo vif et une mesure à deux temps, sur un accompagnement constitué de deux accords majeurs alternés, le tempo augmentant tout au long de la danse. Tchaïkovski a conservé cette accélération caractéristique et achève son morceau dans un prestissimo virevoltant !



Le kobzar Mykhailo Kravchenko jouant du bandura. Illustration d'Opanas Slastion, 1903.

Il se compose de 3 parties :

- La première expose un thème joyeux joué par les violons, au rythme évocateur d'un galop (à l'écran : entrée des chardons).
- La deuxième partie est portée par la mélodie des cordes graves, auxquelles répondent les bois, et conserve ce rythme de galop (à l'écran : entrée des orchidées).
- La troisième et dernière reprend la mélodie initiale, qui contamine tout l'orchestre et conclut le morceau avec fougue (à l'écran : danse collective des chardons et des orchidées).

## Valse des fleurs

Visuellement, la Valse des fleurs illustre le passage des saisons. Les fées de l'Automne aux ailes de libellule, créations de la directrice artistique du film, Sylvia Holland, effleurent les feuilles mortes. Avec les graines duveteuses des asclépiades, ces feuilles s'envolent pour former un ballet emporté par les bourrasques annonçant l'hiver. Les fées du givre, puis celles des flocons de neige, apportent le froid, la neige et la glace.

Dans le ballet de Tchaïkovski la Valse des fleurs intervient lors de l'union de l'héroïne et de son prince charmant, comme un symbole de leur amour. En introduction, un appel des cors traduit la solennité du moment, dont l'atmosphère féérique est créée par les arpèges\* (guirlandes de notes rapides) de la harpe. Stokowski a inséré ici une parenthèse fluide et ondoyante de la harpe solo, préparant l'arrivée du rythme ternaire caractéristique de la valse joué par les cordes graves (altos, violoncelles, contrebasses).

Quatre thèmes apparaissent ensuite :

- Le premier fait alterner une déclamation majestueuse des cors avec un commentaire de la clarinette ;
- Le deuxième thème, lyrique, est chanté par tout le pupitre de cordes auquel répondent les bois ;
- Le troisième thème est énoncé par les flûtes et hautbois, plus timides et plus tendres, comme pour tempérer l'impétuosité des passages qui l'entourent ;
- Le quatrième et dernier thème apporte une teinte différente, presque poignante, avec sa mélodie mineure confiée aux altos et violoncelles ([à l'écran : le vent emporte les feuilles](#)).

Les trois premiers thèmes sont organisés de manière symétrique autour du dernier, thème central du morceau. ([à l'écran : il marque le passage de l'automne à l'hiver](#)).

## Pour aller plus loin

- Regarder l'extrait du film : <https://www.dailymotion.com/video/xgud9j>
- Découvrir *Casse-Noisette* : sur Eduthèque : <https://kook-2.com/casse-noisette-tchaikovsky-52/>
- Dossier pédagogique de l'Orchestre de Paris : <http://medias.orchestredeparis.prod.stinkstudios.fr/pdfs/1.4526763884E+12.pdf>
- Dossier pédagogique de la Philharmonie de Paris : <https://pad.philharmoniedeparis.fr/0796242-casse-noisette-de-piotr-ilitch-tchaikovsky.aspx>
- Découvrir Tchaïkovski et ses œuvres : <https://pad.philharmoniedeparis.fr/0039281-biographie-piotr-ilitch-tchaikovsky.aspx>

## IV. 5. CLAUDE DEBUSSY, SUITE BERGAMASQUE, N°3 CLAIR DE LUNE

Fantasia 1940 (non diffusé à l'époque)

Durée : 6'

### Naissance de l'œuvre

Clair de lune est le troisième mouvement de la *Suite bergamasque*, souvent considérée comme la composition pour piano la plus remarquable de la jeunesse de Debussy. Dans la lignée de grands compositeurs-pianistes tels que Schumann, Chopin ou Liszt, Debussy a composé pour cet instrument un grand nombre d'œuvres d'une qualité exceptionnelle, surtout après 1903. Le piano était une seconde nature chez lui : « Il avait l'air d'accoucher le clavier. Il le berçait, lui parlait doucement, comme un cavalier à son cheval, comme un berger à son troupeau »<sup>12</sup>, raconte le poète Léon-Paul Fargue. Quant à la pianiste Marguerite Long, interprète de ses œuvres, elle emploie cette image : « Lorsque Schumann s'écrie : « Je voudrais faire éclater mon piano ! », Debussy recommande seulement à voix basse : « Laissez-le parler ».<sup>13</sup>



Claude Debussy dans son bureau ,1910.  
Gallica-BnF

Cette tendresse rêveuse se dégage de Clair de lune, parfois assimilé à une œuvre du mouvement impressionniste qui s'épanouit alors en France et à l'étranger.

Son titre évoque les grands thèmes qui ont guidé la création de Debussy durant toute sa vie – la nature, les éléments, l'eau et le ciel – et s'inspire probablement du monde poétique de Paul Verlaine, notamment de son célèbre Clair de lune auquel fait référence le nom de la *Suite bergamasque*. La tonalité de ré bémol majeur, choisie par le compositeur, est par ailleurs souvent associée chez lui à la nuit, aux eaux dormantes et à la lune.

### A la loupe

Jusqu'en juillet 1939, une séquence animée reposant sur Clair de lune était incluse dans le projet de Walt Disney. Mais la durée excessive du long-métrage, avec ses sept autres parties déjà existantes, constituait un obstacle de taille à la diffusion et à la réception de *Fantasia* : bien qu'elle fût presque totalement achevée, animée et sonorisée, Stokowski ayant adapté et orchestré la partition de Debussy, le studio décida finalement de ne pas intégrer cette huitième séquence au film sorti sur les écrans en 1940.

Entièrement retravaillé, Clair de lune devint la séquence Blue Bayou du long-métrage d'animation *Make Music Mine* (La boîte à musique) sorti des studios Disney en 1946. Mais les sections coupées, notamment celles comportant des images de Stokowski, furent perdues à la suite de cette première diffusion. C'est seulement en 1992 que la redécouverte d'une version de travail permit aux animateurs du studio de restaurer la séquence originale telle que l'avait conçue Walt Disney, avec la musique enregistrée par Stokowski et le Philadelphia Orchestra en 1939.

A l'écran, la pleine lune flotte dans un ciel embrumé, puis son image se fond avec celle de la végétation surplombant l'eau d'une petite rivière, ou « bayou » - en Louisiane, on appelle ainsi un ancien bras du Mississippi ou un lac formé dans un méandre abandonné du fleuve. Un héron se réveille puis s'envole dans la nuit, rejoint par un deuxième oiseau devant la pleine lune. Au-dessus du reflet des eaux dormantes, image chère à Debussy, les deux oiseaux s'éloignent et disparaissent dans l'obscurité.

12. Claude Debussy, Edward Lockspeiser et Harry Halbreich, p. 545

13. Ibid., p. 546

Ce paysage musical poétique se déploie dans un tempo andante et un rythme à trois temps, suspendu et ensorceleur. La plus grande partie du morceau est jouée dans une nuance pianissimo, ce qui confère une grande intensité à chaque contraste. Trois parties, de durée à peu près similaire, se succèdent :

- La première section présente un premier thème évanescent. S'élançant vers l'aigu pour redescendre calmement, il est constitué de motifs mélodiques et rythmiques répétés (à l'écran : [Stokowski et ses musiciens](#)). Ce sont les flûtes qui l'énoncent, relayées par les violons avec sourdine\* (à l'écran : [apparition de la lune](#)) emmenant la mélodie ailleurs ;
- La section centrale est caractérisée par son accompagnement arpégé : la harpe joue de longues guirlandes de notes sur lesquelles se déploie un autre thème joué par les trompettes avec sourdine\* (à l'écran : [réveil du héron](#)). Le hautbois et le cor anglais les relaient jusqu'au point culminant du morceau.
- La troisième et dernière section ramène le premier thème (à l'écran : [la lune réapparaît](#)), dans une instrumentation chronologiquement inversée par rapport à celle de la première partie : on entend d'abord les violons, puis la famille des bois. La fin du morceau ou, coda, est une réminiscence de la partie centrale sur son accompagnement moelleux en arpèges (à l'écran : [les deux hérons se rejoignent](#)).

## Pour aller plus loin

- Regarder l'extrait du film : <https://www.youtube.com/watch?v=tRIm48bNTYc>
- Découvrir Debussy et ses œuvres : <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/0051746-biographie-de-claude-debussy.aspx>

## IV. 6. IGOR STRAVINSKI, SUITE DE L'OISEAU DE FEU (V. 1919) , EXTRAITS

Fantasia 2000

Durée : 9'15

### Naissance de l'œuvre

En 1910, pour la seconde saison des Ballets Russes en France, l'impresario Serge de Diaghilev souhaite offrir au public parisien une création inouïe. La chorégraphie est signée Michel Fokine et élaborée à partir d'une légende de la Russie ancienne, celle d'une créature fantastique au plumage incandescent. L'argument rédigé par Fokine s'inspire de la version de ce mythe rapportée par Alexandre Afanassiev sous le titre : « Conte d'Ivan-Tsarévitch, de l'oiseau de feu et du loup gris ». Il raconte l'histoire du Prince Ivan qui, après avoir capturé l'oiseau de feu, libère ce dernier en échange de sa fidélité et d'une plume magique. Lorsque le sorcier Kastcheï le fait prisonnier,



Scénographie pour le ballet *L'Oiseau de feu*, 1923 - Vladimir Pleshakov

L'oiseau de feu vole au secours d'Ivan et rompt le sortilège jeté à la princesse dont le jeune homme est tombé amoureux : les créatures maléfiques disparaissent et les amants célèbrent leurs retrouvailles.

Pour la musique, Diaghilev s'adresse à un jeune compositeur russe de 27 ans, élève de Rimski-Korsakov, qui se met tout de suite au travail. L'impresario désirait une musique authentiquement russe : le compositeur utilise des modes\* traditionnels et des mélodies issues du folklore national, sublimés par une orchestration très élaborée. L'œuvre est ainsi écrite pour un très grand orchestre duquel émergent des couleurs et des textures uniques. La partition fait la part belle aux percussions qui soutiennent les danseurs par leur vitalité rythmique et leur prodigieuse énergie. Stravinski associe des timbres et des intervalles à un décor ou à un personnage, créant une symbolique musicale propre à nourrir l'imaginaire du spectateur et à le guider à travers les péripéties du récit. Mais la force de la composition réside dans la capacité de la musique à fusionner avec la chorégraphie et le récit, tout en possédant les qualités intrinsèques d'une œuvre autonome.

Dès la première représentation à l'Opéra de Paris, en juin 1910, *L'Oiseau de feu* conquiert immédiatement et durablement le public, poussant Stravinski à remanier la musique des 19 scènes du ballet pour en extraire, selon une pratique courante à l'époque, une œuvre purement musicale. La *Suite orchestrale de L'Oiseau de feu* connaîtra ainsi 3 versions successives, dont celle de 1919 adaptée pour *Fantasia*. En s'emparant de l'œuvre de Stravinski comme d'autres artistes avant lui, le studio Disney procédait à son tour à une revisite de l'œuvre musicale, cette fois par l'adjonction d'un tout nouveau récit animé ! Ce faisant, il ne considère pas les correspondances symboliques élaborées par Stravinski, par exemple entre un intervalle\* et un personnage, ou entre un mode\* et le monde de la magie... ce qui a pu déplaire aux puristes.

## A la loupe

Le studio Disney cherchait, pour clore *Fantasia 2000*, une œuvre musicale d'une intensité émotionnelle semblable à celle des séquences qui refermaient le premier volet de *Fantasia*. Après avoir envisagé puis abandonné un certain nombre de projets, *L'Oiseau de feu* s'imposa, comme une résonance au *Sacre du Printemps* du même compositeur intégré dans la version de 1940.

Quatre extraits de la Suite orchestrale furent sélectionnés :

- **Khorovode - Ronde des princesses**

A l'écran : au sortir de l'hiver, un sprite, créature du petit peuple des fées et des elfes (le terme vient du latin spiritus, « esprit ») prépare l'arrivée du printemps en faisant éclore fleurs et feuillages tendres. Mais sur le flanc d'un volcan endormi, ses pouvoirs magiques disparaissent....

Stravinski adapte ici deux mélodies traditionnelles tirées du recueil de 100 chants populaires russes édité par son professeur Rimsky-Korsakov.

La première mélodie, lumineuse, est tendrement chantée par le hautbois solo, accompagné principalement par les instruments à vent (à l'écran : apparition du cerf).

La deuxième mélodie, gracieuse, est confiée aux violons (à l'écran : apparition du sprite).

- **Danse infernale du roi Kastcheï**

A l'écran : au cœur du cratère, réveillé par le sprite, un oiseau-dragon attaque ce dernier en crachant des coulées de lave qui englobent la forêt. Réfugié sur un arbre en flammes, le lutin est dévoré par le monstre. On voit ici combien sont grandes les libertés prises avec la narration musicale originale !

Point culminant de la Suite orchestrale, ce morceau combine 3 thèmes musicaux évoquant respectivement le sorcier, l'oiseau et les princesses. Seul le thème syncopé (bancal, irrégulier) du sorcier est entièrement présenté dans *Fantasia*, en raison des nombreuses coupes effectuées pour l'adaptation : confié aux bassons et au tuba (à l'écran : apparition des deux yeux rouges du monstre), il contamine petit à petit tout l'orchestre, dans un déchaînement sauvage interrompu par des accords brutaux du tutti.

Les deux autres thèmes sont entendus de façon sporadique et dans une présentation très

différente de leur apparence initiale, ce qui rend l'adaptation musicale peu fidèle au fort contraste entre éléments rythmiques et mélodiques présent à l'origine dans ce numéro.

#### • **Berceuse**

A l'écran : dans un paysage de désolation, après l'extinction de l'incendie, le sprite reprend corps sous forme de cendres...

Ce numéro du ballet de Stravinski a également fait l'objet de coupes importantes. Mystérieuse, la berceuse de *L'Oiseau de feu* se déploie sur un ostinato de quatre notes confié à la harpe et aux altos (à l'écran : apparition du paysage de forêt calcinée). La plainte du basson semble trouver un écho dans le chant mélancolique du hautbois, qui s'éteint dans la transparence des trémolos de cordes.

#### • **Final**

A l'écran : s'accrochant aux bois d'un cerf, le sprite constate le désastre. Il pleure sur son sort et sur celui de la forêt détruite, mais ses larmes font rejaillir les végétaux, qui reconquièrent le désert de cendres et les flancs du volcan en une explosion verdoyante.

Cette page musicale conclusive intervient après la victoire des héros sur les créatures maléfiques et la dissolution des enchantements : la renaissance de la vie et le triomphe de l'amour progressent en un long crescendo porté par un thème populaire issu du recueil de Rimsky-Korsakov. Le calme thème initial est un hymne confié au cor solo (à l'écran : le cerf relève le sprite du bout de son nez). Repris par les violons puis par le tutti, il se pare peu à peu de toute la palette des couleurs orchestrales, éclatant comme une apothéose victorieuse qui clôt la séquence.

### Pour aller plus loin

- Regarder l'extrait du film : [https://www.youtube.com/watch?v=3eG\\_O1wEJ40](https://www.youtube.com/watch?v=3eG_O1wEJ40)
- Découvrir le ballet *L'Oiseau de feu* : <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/0823572-l-oiseau-de-feu-d-igor-stravinski.aspx>
- Découvrir le conte russe qui inspira le livret : <http://www.artrusse.ca/contes/1%27oiseau-de-feu.htm>
- Découvrir Stravinski et ses œuvres : <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/0038399-biographie-igor-stravinski.aspx>
- Consulter une analyse de la Danse infernale du Roi Kastcheï : <https://pad.philharmoniedeparis.fr/CMDA/CMDA100002900/default.htm>
- Consulter le dossier de ressources pédagogiques de l'Orchestre de Paris sur *L'Oiseau de feu* : <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/boite-a-outils-oiseau-de-feu.aspx>

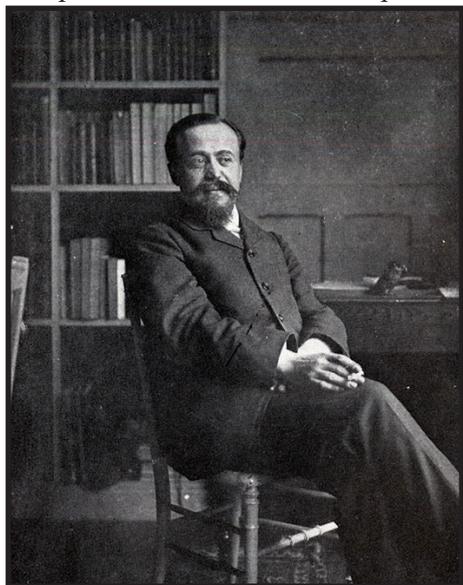
## IV. 7. PAUL DUKAS, L'APPRENTI SORCIER

Fantasia 1940 et 2000

Durée : 9'

### Naissance de l'œuvre

Depuis les années 1870, le poème



Paul Dukas, La Revue Musicale, 1926 DR

symphonique s'épanouit en France. Consistant en une composition orchestrale de forme libre, inspirée d'une idée extra-musicale, généralement en un seul mouvement, ce genre avait tout pour séduire Walt Disney quelques dizaines d'années plus tard, par sa matière poétique et descriptive intrinsèque ! Le compositeur Camille Saint-Saëns avait fait figure de précurseur en la matière en créant quatre modèles du genre, mais les amis de Dukas (Chausson, d'Indy, Debussy) se confrontent aussi à ce genre majeur du romantisme musical.

Cinq ans après le choc du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1892) de Debussy, Dukas produit à son tour un poème symphonique, *L'Apprenti sorcier*, qui rencontre un succès unanime dès sa première audition. Par son orchestration brillante, son humour et sa force évocatrice, cette œuvre lui assure du jour au lendemain une large célébrité.

En racontant musicalement la mésaventure d'un jeune sorcier dépassé par un sortilège dont il ne maîtrise pas les conséquences, Dukas choisit un sujet proche du conte, un univers qu'il affectionne. *L'Apprenti sorcier* est inspiré d'une ballade écrite en 1797 par Johann Wolfgang von Goethe, célèbre dramaturge et poète romantique allemand, intitulée

*Der Zauberlehrling*.

C'est Paul Dukas lui-même qui dirige la première audition de son œuvre en 1897. Trois semaines plus tard, en tant que critique musical cette fois, il publie un compte-rendu du concert qui ne manque pas d'humour : "J'allais omettre de le dire, on exécutait aussi pour la première fois un scherzo\* [...], *L'Apprenti Sorcier*, qui fut accueilli avec indulgence. Comme il est signé par l'auteur de ces lignes, il échappe à ma critique. Ce n'est pas son plus mince avantage."

### A la loupe

A l'écran, le rôle principal de l'apprenti sorcier est tenu par le personnage déjà existant de Mickey Mouse. Disney tenait particulièrement à cette idée, malgré la proposition de Stokowski d'imaginer un nouveau personnage pour cette séquence. Il s'enthousiasme : « C'est l'image d'un petit bonhomme typique et de ce qu'il ferait si on lui donnait les moyens de contrôler totalement la Terre et les éléments. Dans son rêve, Mickey s'amuse énormément sans penser à mal »<sup>14</sup>.

Or Mickey véhicule à l'époque une image un peu trop sage, avec un caractère peu approprié au comique : le studio doit faire évoluer son image.



Dessin d'animation de *L'Apprenti sorcier* ©Disney 1991

14. De Blanche-Neige à Hercule, p. 50

Fred Moore, directeur de l'animation de cette séquence, ajoute des pupilles à la souris et l'affuble d'une robe trop longue, comme il l'avait déjà fait pour le personnage de Simplet dans *Blanche-Neige et les sept nains*. Un traitement particulier doit également être appliqué à ses mouvements : alors qu'il semblait sautiller sans effort dans les précédents films, le Mickey de *Fantasia* a pris du poids et semble plus naturellement soumis à la pesanteur, notamment quand il s'effondre de fatigue dans le fauteuil du magicien.

Les couleurs de ce court-métrage font également l'objet d'un soin tout particulier. Ainsi, alors que la séquence où Mickey coiffe le chapeau du magicien et s'empare de ses pouvoirs commence dans des teintes vives, l'image passe à un noir et blanc sinistre et inquiétant (le procédé Technicolor donnant une teinte brun foncé) lorsque Mickey referme la porte derrière lui après avoir taillé en pièces le balai ensorcelé. Lorsque l'apprenti sorcier entrouvre à nouveau la porte, c'est un rayon de lumière jaune aveuglante qui lui signale la marche inexorable d'une armée de balais envoûtés.

L'animation de l'eau, réalisée par Ugo d'Orsi qui en avait analysé le mouvement image par image à partir de prises de vues réelles, est souvent considérée comme une grande réussite de cette séquence.

Paul Dukas a imaginé quatre thèmes\* ou motifs musicaux pour transcrire le poème de Goethe en musique.

- **Le thème des sortilèges** où de l'eau ruisselle de l'aigu vers le grave. Confié aux violons en sourdine sur les harmoniques des altos et violoncelles, il possède un caractère mystérieux. La deuxième partie de la phrase musicale transformée rythmiquement, donnera naissance au thème du balai (à l'écran : dans l'atmosphère mystérieuse de la demeure du magicien Yensid (soit Disney lu à l'envers !), Mickey l'apprenti sorcier remplit une cuve avec de lourds seaux d'eau).
- **Le thème du scherzo** ou du balai possède un caractère mécanique, dû à son aspect très rythmique (à l'écran : le balai saisit les seaux et se met en marche).
- **Le thème de l'Apprenti**, "très sémillant et d'une verve primesautière" selon Dukas, est écrit en notes piquées et appoggiatures pour suggérer l'insouciance du jeune sorcier (à l'écran : le jeune sorcier descend l'escalier et se dirige vers le fauteuil du maître).
- **Le motif de l'Évocation** ou de la formule magique est un appel des cuivres, au rythme péremptoire (à l'écran : l'apprenti, profitant de l'absence du maître, tente d'ensorceler un balai).

Contrairement à *Casse-Noisette* ou à *L'Oiseau de feu*, par exemple, les illustrations du court-métrage sont en tous points fidèles à la narration musicale de Paul Dukas, qu'elles suivent pas à pas ! Les mots de Goethe, d'abord traduits en musique, deviennent des images...

Le poème symphonique est constitué de deux parties, avec une introduction et une conclusion (coda).

#### • Introduction

Le thème des sortilèges est confié aux cordes en sourdine et aux bois, dans un tempo lent et une nuance piano. L'apprenti, profitant de l'absence du maître, tente d'ensorceler un balai : le thème de la formule magique apparaît aux trompettes en sourdine et aux cors, suivi d'un brusque coup de timbale.

#### • Première partie

L'hésitation du balai est traduite par des accords ténébreux de la clarinette basse et du contrebasson. Puis il saisit les seaux et se met en marche : les trois bassons exposent son thème. Le thème des sortilèges ou de l'eau, joué par les cordes, est entendu tandis que le balai remplit les seaux à la fontaine. La musique devient de plus en plus fluide à mesure que l'eau monte. Tout joyeux devant l'obéissance du balai ensorcelé, le jeune sorcier se dirige vers le fauteuil du maître : le thème de l'apprenti est confié aux bois et au glockenspiel.

Ces trois thèmes sont développés pendant le rêve de puissance de l'apprenti : les bouillonnements de l'eau (gammes descendantes et ascendantes de l'orchestre) sont impuissants à faire taire le thème du balai, qui surnage dans le flot du tutti orchestral.

Lorsque survient le motif de l'évocation aux cors et aux trompettes, l'apprenti se réveille et implore en vain le balai déchaîné. Affolé, il se saisit d'une hache et tranche le balai avec quatre accords secs de tout l'orchestre.

### • Deuxième partie

Du silence émerge le thème du balai, confié au contrebasson rejoint par la clarinette basse : les tronçons de bois se relèvent et repartent l'un après l'autre.

Lorsque l'armée des balais piétine Mickey, on ne distingue presque plus les thèmes du balai et de l'apprenti, qui s'entrelacent au milieu des vagues tumultueuses de l'orchestre : Mickey lutte désespérément pour sauver la maison du maître de la submersion par les eaux. Le motif de l'évocation retentit alors aux cuivres, suivi d'un brusque silence : c'est le maître qui paraît et rétablit l'ordre.

### • Coda

Lentement, les violons reprennent le thème des sortilèges de l'introduction : Mickey, honteux, retire le chapeau qui lui conférait ses pouvoirs et le rend au magicien. On entend des réminiscences du thème de l'apprenti, métamorphosé à l'alto solo, et de celui du balai, étiré par le basson et la clarinette.

Un dernier motif issu du thème du balai, vif et *fortissimo*, conclut l'œuvre avec une pointe d'ironie.



*Der Zauberlehrling (L'Apprenti sorcier)*, extraits de "Goethe's Werke", 1882, dessin de Ferdinand Barth

## Pour aller plus loin

- Regarder l'extrait du film : <https://www.dailymotion.com/video/xzxgpi>
- Découvrir *L'Apprenti sorcier* : guide d'écoute interactif : <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/doc/CIMU/0994132/1-apprenti-sorcier-extrait-de-paul-dukas>
- Dossier pédagogique : <https://pad.philharmoniedeparis.fr/0828298-1-apprenti-sorcier-de-paul-dukas.aspx>
- Découvrir Paul Dukas et ses œuvres : <https://pad.philharmoniedeparis.fr/0043731-biographie-paul-dukas.aspx>

## IV. 8. LES PINS DE ROME (EXTRAITS), OTTORINO RESPIGHI

Fantasia 2000 : Mouvements n°1, 3 et 4

Durée : 10'

### Naissance de l'oeuvre

Le compositeur italien Ottorino Respighi, de retour en Italie après avoir étudié et travaillé en Russie, s'est établi à Rome. Cette ville qu'il affectionne entre toutes devient sa source d'inspiration, à laquelle il puise pour composer trois poèmes symphoniques marquants souvent regroupés sous l'appellation Trilogie Romaine : *Fontaines de Rome* (1916), *Pins de Rome* (1924) et *Fêtes Romaines* (1928), chefs d'œuvre du répertoire symphonique du XXe siècle.

Appartenant à la catégorie de la « musique à programme », comme la plupart de ses compositions symphoniques, ces œuvres sont moins figuratives qu'évocatrices d'une atmosphère. En effet, Respighi sait particulièrement bien capter et restituer musicalement une impression visuelle. Le climat des lieux qu'il dépeint dans le deuxième volet de ce tryptique, à savoir quatre sites riches en pins situés à Rome et dans ses environs, s'enrichissent de couleurs modales\*, empruntées à la musique ancienne italienne car, tout en étant à l'écoute de son temps – il s'essaye au genre moderne du poème symphonique et adopte une orchestration romantique – Respighi s'intéresse aux traditions musicales de son pays, pour la renaissance desquelles il milite. Son talent d'orchestrateur, développé auprès du génial Rimsky-Korsakov, confère également à cette œuvre des couleurs et des textures orchestrales uniques.



Ottorino Respighi, photo de Madeline Grimoldi, 1935.  
Encyclopedia Britannica



Vue générale de Rome prise du Mont Janicule (1862-1876), Jean Andrieu. Rijksmuseum

## A la loupe

*Pins de Rome* est divisé en quatre parties, dont seulement trois ont été conservées et adaptées pour *Fantasia* 2000. Les couleurs sont déterminées par un « tableau d'intensité musicale » élaboré par l'animateur en chef, afin qu'aux éclaircissements de la musique correspondent des dessins plus lumineux, et vice-versa.

Une nouvelle fois, comme pour *Casse-Noisette* ou *L'Oiseau de feu*, les dessinateurs et animateurs du studio créent un tout nouveau conte dont les images n'ont plus rien en commun avec les évocations génératrices de la composition musicale, indiquées par Respighi en exergue de la partition de chacun des quatre tableaux.

### **1<sup>er</sup> mouvement : Pins de la Villa Borghese**

La partition de Respighi précise : « Joyeux ébats d'enfants sous les pins de la Villa Borghese. Danses et rondes ; les plus belliqueux jouent au soldat et à la guerre. Tous se grisent de clameur et de grand air comme des hirondelles à la tombée du jour, et finissent par s'échapper en essaim. Le paysage change tout à coup... »

De cette indication, les animateurs de Disney ont conservé l'idée de joie enfantine et d'agitation, soulignée par le tempo du morceau (*Allegretto vivace. Vivace*) : une famille de baleines volantes ondule et s'égaie, sous la surface de l'eau et dans les airs, entre les icebergs d'un océan glacial.

Les pupitres de l'orchestre dialoguent dans une cacophonie endiablée, comportant de nombreux changements de rythme. Plusieurs thèmes issus de mélodies populaires se succèdent, confiés aux bois toujours frénétiques, interrompus par le surgissement d'appels de trompette. Soutenu par le tambour de basque, le triangle et la petite cymbale, l'orchestre entame une marche de plus en plus frénétique, au-dessus de laquelle les trompettes claironnent 5 fois une note dissonante (dérangeante) à la fin de ce premier tableau.

### **2<sup>e</sup> mouvement : Pins du Janicule**

Sur la partition, on peut lire : « Un frémissement passe dans l'air : les pins du Janicule se profilent au clair d'une lune sereine. Le rossignol chante. »

Les animateurs de Disney se sont appuyés sur cette idée d'une lumière diaphane : après l'effondrement d'un iceberg, le baleineau se retrouve piégé dans une grotte de glace, à travers la paroi de laquelle il distingue la silhouette de ses parents, par transparence. Porté par un rayon lumineux qui l'élève jusqu'au sommet de la grotte, il réussit à sortir à l'air libre et retrouve les siens.

Respighi s'est ici inspiré de compositeurs contemporains : l'introduction mélancolique et lente, avec ses arpèges et progressions parallèles au piano, sonne comme du Debussy.

Un premier thème chantant, entendu à la clarinette, laisse la place à un deuxième thème confié au hautbois, dans un mouvement de va et vient du grave vers l'aigu. L'accompagnement ondoyant et serein de la harpe et du célesta, évoquant le bruissement du vent (et, chez Disney, la fluidité de la nage du baleineau), fait référence au mouvement lent de la 3<sup>e</sup> symphonie de Scriabine. On retrouve le premier thème, repris par le trio flûte, hautbois et clarinette, et les accords arpégés\* du piano qui conduisent vers le morceau suivant (des coupes importantes, notamment la coda, ont été effectuées pour adapter la musique à l'image).

### **3<sup>e</sup> mouvement : Pins de la Via Appia**

La partition précise : « Aube brumeuse sur la Voie Appienne : la campagne tragique est veillée par des pins solitaires. Indistinct, incessant, le rythme d'un pas innombrable. A la fantaisie du poète apparaît une vision de gloires antiques : les buccins retentissent, et une armée consulaire, sous l'éclat du nouveau soleil, fait irruption dans la Voie Sacrée pour monter au triomphe du Capitole. »

Si l'hommage à la Rome antique est manifeste, et appuyé par l'indication *Tempo di marcia* (« Tempo de marche »), c'est effectivement une armée en marche que montre cette séquence de *Fantasia* : un banc de baleines, toujours plus nombreuses, suit la famille tandis qu'elle s'élève dans les airs jusqu'à traverser les nuages et pénétrer au cœur d'une supernova, porte d'entrée d'un monde nouveau.

Musicalement, ce dernier tableau est une marche inexorable, apothéose de l'œuvre. La main gauche du piano, les violoncelles et les contrebasses en pizzicato mettent en place un ostinato inquiétant, dans un registre très grave. Les cors, en sourdine, répondent à la clarinette basse qui perce l'obscurité ambiante. Des violons larmoyants répètent leur plainte, introduisant un thème des bassons et des cors (en réalité le deuxième thème du morceau, le premier n'apparaissant pas dans l'adaptation). Martial et solennel, il est toujours accompagné de l'ostinato du début, renforcé par une pédale d'orgue, les timbales, la grosse caisse et bientôt le tam-tam. Les buccins\* scandent leurs appels au loin : le thème circule entre les cuivres tandis qu'un long crescendo débouche sur un tutti\* solennel, qui clôt la séquence.

## Pour aller plus loin

- Regarder l'extrait du film : <https://vimeo.com/7819629>
- Découvrir Respighi et ses œuvres : <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/0052295-biographie-ottorino-respighi.aspx>

## V. L'ORCHESTRE, LE CHEF ET LE CONDUCTEUR

### V. 1. L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

L'orchestre symphonique apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour répondre aux besoins de la symphonie, on réunit plusieurs familles d'instruments : les instruments à cordes frottées (violons, altos, violoncelles, contrebasses), les instruments à vents divisés en deux "sous-familles" : les bois qui comprennent les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les bassons et contrebassons ; et la "sous-famille" des cuivres : cors, trompettes, trombones, tubas. Les percussions constituent la troisième grande famille d'instruments d'un orchestre symphonique. Au début, l'orchestre comprend entre 35 et 40 musiciens. Le pupitre des cordes compte environ 25 musiciens et celui des vents entre 4 et 10 musiciens selon les compositeurs.

Entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et la fin du XIX<sup>e</sup>, la taille de l'orchestre est multipliée par deux et peut atteindre une centaine de musiciens chez des compositeurs comme Gustav Mahler.

### Les familles d'instruments

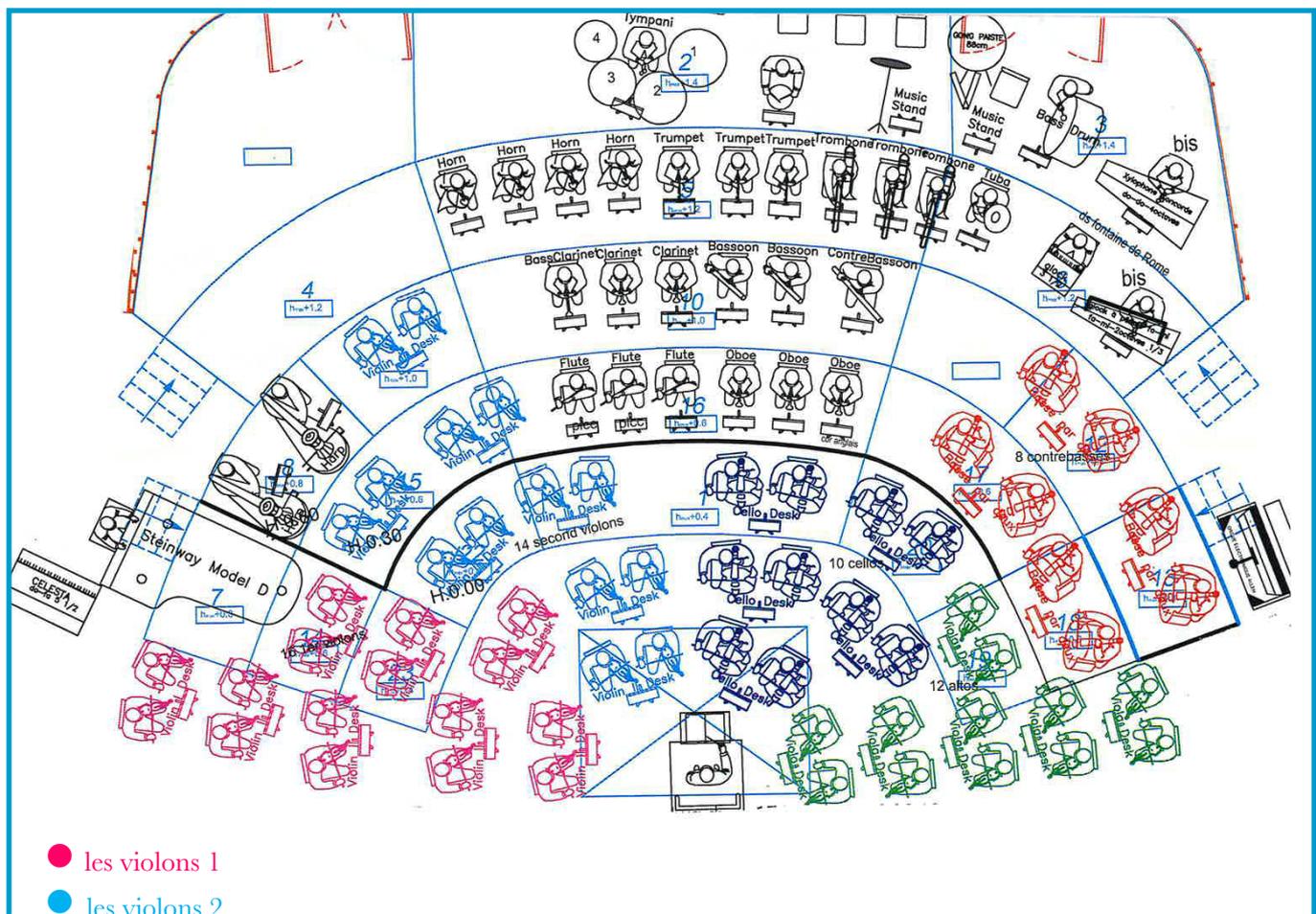
LES CORDES FROTTÉES	LES INSTRUMENTS À VENT		LES PERCUSSIONS
	LES BOIS	LES CUIVRES	
Violons	Flûtes	Cors	Timbales
Altos	Hautbois	Trompettes	Xylophone, célesta, glockenspiel, vibraphone
Violoncelles	Clarinettes	Trombones	Tambours, grosses caisses, cloches, gongs...
Contrebasses	Bassons	Tubas	Triangle, castagnettes,...

## L'organisation de l'orchestre sur scène

La disposition des instruments de l'orchestre privilégie des considérations acoustiques au profit de la clarté du discours musical. Un instrument comme le triangle, bien que de taille petite, est installé au fond car son timbre traverse la salle, on dit qu'il projette le son. En somme, plus un instrument a un timbre perçant et un potentiel dynamique puissant, plus il est au fond de l'orchestre. Ainsi, les instruments à cordes se situent devant, puis les bois, les cuivres et les percussions.

Regardez ci-contre, l'implantation d'un orchestre symphonique sur scène :

Il y a en tout 30 violonistes, 12 altistes, 10 violoncellistes, 8 contrebassistes, 3 flûtistes, 3 hautboïstes, 3 clarinettes, 3 bassonistes (soit 12 bois), 4 cornistes, 3 trompettistes, 3 trombonistes, 1 tubiste, (soit 11 cuivres), 6 percussionnistes, 2 harpistes + 1 piano et un célesta. Au total, 93 musiciens s'apprentent à jouer une symphonie qui sera dirigée par une seule personne, le chef d'orchestre.



● les violons 1

● les violons 2

● les altos

● les violoncelles

● les contrebasses

● les vents (les bois (sur 2 rangées) sont placés devant le cuivres (1 rangée)

● les percussions

- Où se trouve le chef d'orchestre ?

- Quels instruments de percussions reconnaît-on sur le plan ?

- Quels autres instruments figurent sur le plan ? De quelle couleur sont-ils ?

## V. 2. UN CHEF D'ORCHESTRE POUR DIRIGER

Le rôle du chef d'orchestre est essentiel. Il doit veiller à la cohésion sonore du groupe et à ce que chaque musicien, respecte les signes inscrits sur la partition (notes, nuances, vitesse...). Pour cela il existe des codes. Ce sont les gestes du chef appelés « la battue » qui donnent ces indications.

Chaque chef d'orchestre a sa propre lecture de l'œuvre qu'il dirige. Avec ses gestes et/ou sa baguette, il transmet cette sensibilité aux musiciens en leur demandant de faire des nuances ou des changements de tempi qui ne sont pas forcément indiqués sur la partition d'orchestre.

Lorsque l'orchestre était de petite taille, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'était le premier violon solo qui dirigeait avec son archet. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le rôle du chef d'orchestre s'est séparé de celui du premier violon solo; la mèche blanche de l'archet qui était un repère pour l'ensemble des musiciens a été matérialisée en baguette blanche, plus visible. D'ailleurs, Edouard Deldevez, chef d'orchestre français du XIX<sup>e</sup> siècle, appelle la baguette « l'archet du chef d'orchestre »; il différencie l'archet du bâton du chef qui lui, est de plus grosse facture.

Chaque chef d'orchestre lit la partition qu'il dirige avec sa propre sensibilité...

## V. 3. QUELQUES ÉLÉMENTS POUR LIRE UNE PARTITION D'ORCHESTRE

Sur une partition, au début de chaque ligne appelée portée, il y a une « clé » qui permet au musicien de lire plus aisément la musique, en fonction de l'instrument dont il joue.

**clé d'ut** pour les instruments medium (essentiellement les altos, mais certains instruments comme le basson, peut jouer aussi en clé d'ut ...)



**clé de sol** pour les instruments aigus (violons, flûte, hautbois, cor, ...)

**clé de fa** pour les instruments graves (violoncelles, contrebasses, timbales, trombones, tuba...)

Pour un orchestre symphonique d'une centaine de musiciens, la partition ne dispose pas de cent portées car certains instrumentistes jouent la même chose. On regroupe ainsi les instruments par pupitre. On aura donc les pupitres des violons, des altos, etc...

En tête de la partition d'orchestre, on trouve, des plus aigus au plus graves et du haut vers le bas, les bois (de la flûte au basson), puis les cuivres en commençant par les cors.

Viennent ensuite les percussions, leur organisation sur la partition n'est pas aussi déterminée que pour les autres instruments. On distingue les percussions à hauteur déterminée, c'est-à-dire celles qui peuvent jouer des notes, (comme les timbales, le xylophone, le célesta ou le glockenspiel), écrites sur une ou deux portées, des percussions à hauteur indéterminées, écrites sur une simple ligne car seul le rythme est pris en compte, la hauteur des sons émise n'étant pas précise (triangle, castagnettes...).

En théorie, le timbalier ne joue que les timbales, tandis que plusieurs autres percussionnistes se répartissent le reste des instruments.

Le bas de la partition est consacré aux cordes sur cinq portées. Elles sont généralement réunies en premiers violons et seconds violons, altos, violoncelles et les contrebasses. Les cordes frottées sont plutôt des instruments monodiques, qui émettent un son à la fois, mais, en jouant sur plusieurs cordes en même temps (double, triple ou quadruple cordes), ils sont capables d'émettre plusieurs sons simultanément. Par ailleurs, comme il y a plusieurs instruments par pupitre, on peut également scinder les parties écrites en multicordes en deux groupes, ou davantage. La partition indiquera alors la mention "divisée" ou son abbréviation : "div".

L'expression « tous » ou « unis » annule le « div » précédent. Quand la division devient plus complexe, on ajoute des portées pour chaque groupe différent.

Les instrumentistes à cordes peuvent jouer en pizzicato (« pizz »), ce qui signifie que les cordes sont pincées avec le doigt, ou avec l'archet (« arco »). Les différents modes de jeu « arco » sont le martellato, le staccato, le legato, le détaché, le jeté, « sul tasto » (sur la touche) ou « sul ponticello » (sur le chevalet). L'instrumentiste peut par ailleurs ajouter une sourdine, que l'on fixe sur le chevalet pour atténuer le son de l'instrument. On prend alors soin d'indiquer sur la partition : « con sord. » (avec la sourdine), puis « senza sord. » (sans la sourdine).

L'ensemble des instruments a la possibilité de jouer suivant des intensités, ou nuances, identiques ou différentes. Celles-ci sont notées sous chacune des portées selon les codes suivants :

Pianississimo (ppp) : très très faible

Pianissimo (pp) : très faible

Piano (p) : faible

Mezzo-piano (mp) : moyennement faible

Mezzo-forte (mf) : moyennement fort

Forte (f) : fort

Fortissimo (ff) : très fort

Fortississimo (fff) : très très fort

 : Crescendo : en augmentant progressivement le son

 : Decrescendo : en diminuant progressivement le son

## VI. LEXIQUE

**ARPEGE** : accord égrené en une guirlande de notes, ascendante ou descendante

**BUCCIN** : trompette de forme semi-circulaire, en usage dans l'armée romaine durant l'Antiquité. On pourrait comparer son timbre à celui d'une saqueboute, ancêtre du trombone. Utilisé jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle dans les fanfares, il n'est plus guère joué aujourd'hui... mais peut être remplacé par une trompette, un trombone ou un tuba !

**CONTRECHANT** : mélodie secondaire qui vient compléter la mélodie principale, tout « contre » la ligne principale.

**GAMME** : succession d'intervalles ascendants ou descendants suivant une échelle de hauteurs précise. La gamme de do majeur (do, ré, mi, fa, sol, la, si, do) est celle que les apprentis musiciens découvrent souvent en premier !

**INTERVALLE** : écart entre les hauteurs respectives de deux notes

**LIVRET** : texte littéraire, support d'une œuvre musicale telle qu'un opéra, une comédie musicale, un oratorio, un ballet...

**MODE, MODALITE** : agencement des intervalles entre les notes, de façon à former une échelle de hauteurs, ou gamme, spécifique (gamme pentatonique chinoise, mode andalou...) La modalité se distingue de la tonalité, qui se limite aux gammes majeure et mineure (les deux échelles les plus représentatives de la tradition musicale classique).

**OSTINATO** : rythme et/ou mélodie répété.e obstinément. Il s'agit le plus souvent d'un accompagnement, qui crée un effet mécanique ou hypnotique.

**PIZZICATO** : technique de jeu des instruments à cordes frottées, qui consiste à pincer les cordes avec les doigts au lieu d'utiliser l'archet.

**PULSATION** : battement de cœur de la musique, qu'on peut frapper de manière cyclique au début de chaque temps. La vitesse de la pulsation, plus ou moins rapide, indique un certain tempo.

**SCHERZO** : en italien, « scherzare » signifie badiner. Le scherzo est un morceau vif et divertissant, de caractère dansant, souvent à trois temps. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il fait partie d'une sonate ou d'une symphonie. Plus tard, il désigne aussi une œuvre symphonique indépendante qui ne conserve de son origine que le caractère, et non la forme (c'est le cas de L'Apprenti sorcier). Le rythme persistant est un élément central dans le scherzo.

**SOURDINE** : accessoire musical qui sert à réduire la puissance sonore d'un instrument de musique

**SYNCOPE** : rythme caractérisé par ses impacts à contretemps qui créent généralement un effet d'instabilité ou de halètement.

**THEME** : mélodie qu'on peut chanter

**TIMBRE** : « voix » d'une personne ou un instrument de musique, ensemble des caractéristiques qui permettent d'identifier l'émetteur du son sans le voir... Chaque personne, comme chaque type d'instrument, possède un timbre unique qui lui appartient !

**TREMOLO** : technique de jeu des instruments à cordes frottées, consistant à répéter une note très rapidement par de multiples coups d'archet donnant la sensation qu'elle « tremble ». Le trémolo provoque généralement un climat de mystère, ou d'inquiétude...

**TRILLE** : alternance rapide de deux notes répétées produisant un effet de vibration

**TUTTI** : lorsque tous les instruments de l'orchestre jouent ensemble

## VII. CAHIER D'ACTIVITES

### VII. 1. AUTOUR DU FILM D'ANIMATION

#### ARTS VISUELS

##### Fabriquer un Flipbook - CP à 6e

Le flipbook ou folioscope est un petit carnet agrafé, qu'on tient d'une main et qu'on effeuille avec le pouce de l'autre main. Grâce au phénomène de persistance rétinienne, les dessins ou images qu'il contient donnent l'impression d'être animés !

Il faut au minimum 24 images pour créer 1 seconde d'animation : dessins, collages, photos... tout est possible, et chaque étape est clairement explicitée dans de nombreux tutoriels. En voici deux, complémentaires, qui proposent de nombreux exemples avec des techniques accessibles dès le Cycle 2 :

##### Dessin au trait :

<https://www.cynthiadormeyer.com/post/diy-r%C3%A9aliser-un-flip-book-en-4-%C3%A9tapes>

##### Modèles, exemples, patrons :

<https://www.hugolescargot.com/activites-enfants/decoupage/36727-fabriquer-un-flip-book/>

#### ARTS VISUELS

##### Raliser un storyboard - CP à 6e

Un storyboard est une version illustrée d'un scénario, une suite de dessins décrivant les intentions du réalisateur : cadrages, angles, rythme, actions, couleurs...

Plusieurs œuvres musicales de *Fantasia* ne sont pas inspirées d'un récit détaillé : avant de visionner le film, pourquoi ne pas se laisser guider par l'écoute, comme les dessinateurs de Disney, pour élaborer un mini-scénario qui pourra déboucher sur la réalisation d'un « storyboard » ?

##### Œuvres proposées :

*Sixième Symphonie « Pastorale »*, mouvements n°3 à 5, Ludwig van Beethoven

*Clair de Lune*, extrait de la *Suite bergamasque*, Claude Debussy

*Pins de Rome*, Ottorino Respighi

#### LECTURE, ECRITURE, LANGUE FRANÇAISE

##### Activité 3 : Écrire un synopsis - CM1 à 6e

Les concepteurs de *Fantasia* n'ont pas toujours respecté les thématiques ou les récits qui ont inspiré les compositeurs. On peut dégager les lignes directrices d'un court-métrage de *Fantasia*, pour en écrire le synopsis :

- Identifier les personnages, les décrire, leur donner éventuellement des noms
- Lister les péripéties dans l'ordre chronologique
- Définir les différentes parties, ou chapitres, de l'histoire
- Rédiger le livret d'un nouveau ballet !
- Et pourquoi pas, découvrir dans un second temps le récit ou la thématique à l'origine de la musique ?

Œuvres proposées :

*L'Oiseau de feu*, Igor Stravinski

*Pins de Rome*, Ottorino Respighi

## ARTS VISUELS / HISTOIRE DE L'ART

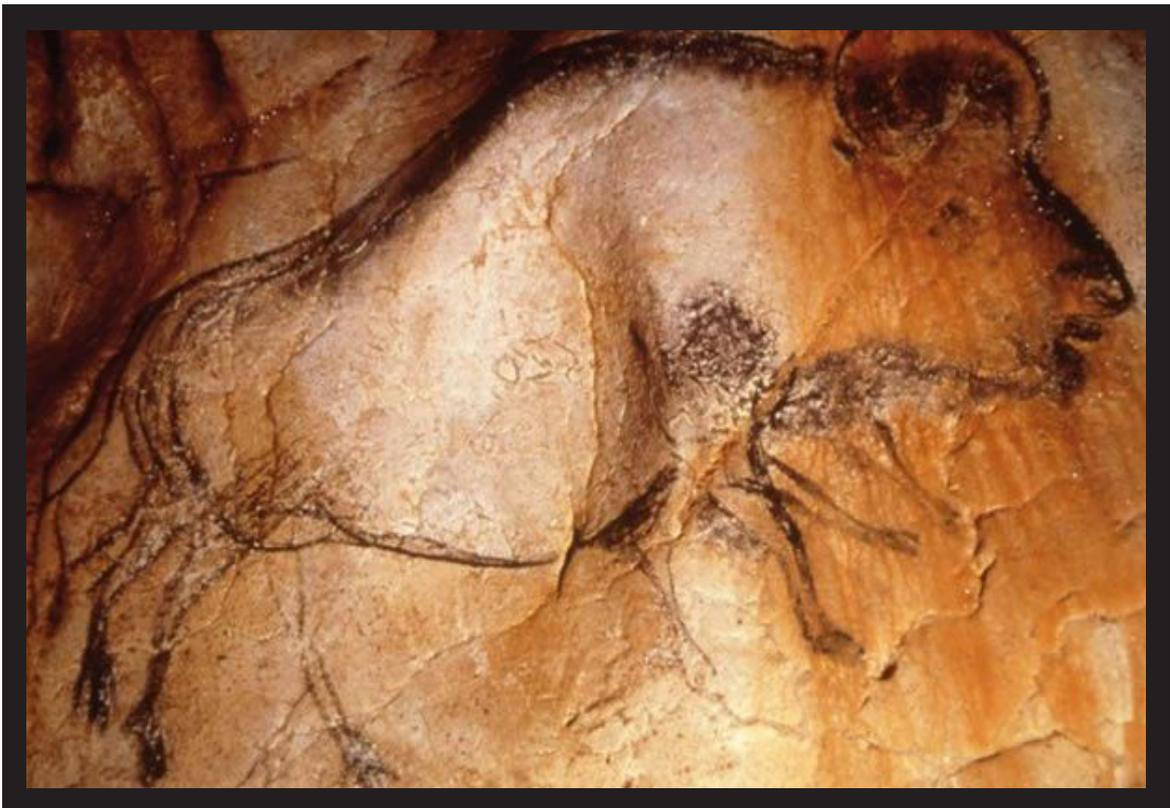
### Décrypter une image - CM1 à 6e

Comment le mouvement est-il figuré dans ces peintures rupestres d'animaux ?

Et dans les tableaux du maître Pieter Bruegel (env. 1525-1569), qui représentent des danses paysannes ?

Ces deux tableaux de danse ne sont pas sans évoquer celles du 3e mouvement de la *Symphonie Pastorale* de Beethoven !

A notre tour, essayons de représenter un mouvement dans une seule image fixe !



Bison de la grotte Chauvet ©DR



Lionnes de la grotte Chauvet - Sciences et avenir.fr ©Ministère de la culture et de la communication



Danse des Paysans, de Pieter Brueghel l'ancien, vers 1568 - Musée d'histoire de l'art, Vienne Autriche

## VII. 2. AUTOUR DES ŒUVRES MUSICALES

### ARTS VISUELS

#### Dessiner une partition graphique - CP à 6e

- A la manière des concepteurs de *Fantasia*, qui ont laissé les impressions sonores laissées par les œuvres guider leurs crayons, il est possible de demander aux élèves de **représenter visuellement la musique entendue**, collectivement ou individuellement.

La proposition peut prendre plusieurs formes, de la plus libre à la plus encadrée :

- Dessin / peinture spontanée, à partir des émotions suscitées par la musique
- A partir de la comparaison de 2 ou 3 extraits musicaux, invention d'un graphisme différent pour chacun d'entre eux
- Représentation chronologique des événements musicaux, de gauche à droite, avec définition d'une forme ou d'une couleur associée, par exemple : aux « personnages » ou thèmes musicaux, aux timbres ou aux familles instrumentales... On prêtera attention à la notation des hauteurs (par exemple : grave en bas / aigu en haut), des nuances (par exemple : fin = doux / épais = fort), etc.

- Dans un second temps, on peut également se prêter au jeu de « **jouer** » **collectivement la partition** élaborée, avec la voix ou les instruments de musique disponibles à l'école.

Dans tous les cas, il sera nécessaire d'écouter plusieurs fois l'extrait sélectionné, avant et pendant le travail !

#### Œuvres proposées :

- *L'Oiseau de feu* : Khorovode ; Danse infernale de Kastcheï ; Final, Igor Stravinski
- Clair de Lune, extrait de la *Suite bergamasque*, Claude Debussy
- *Casse-Noisette* (une ou plusieurs des 6 danses de *Fantasia*), Piotr Ilitch Tchaïkovski
- *Cinquième Symphonie*, 1er mouvement, Ludwig van Beethoven

**On peut s'inspirer de la vidéo** en images animées suivante, qui s'empare du 1er mouvement de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven en jouant sur le principe du trait continu / discontinu :

. <https://www.youtube.com/watch?v=vcBn04IyELc>

### FRANÇAIS / EDUCATION MUSICALE / ARTS VISUELS

#### Composer sa musique - CP à 6e

Certaines œuvres musicales de *Fantasia* appartiennent au genre de la musique « à programme ». Autrement dit, elles sont inspirées par une idée extra-musicale, par exemple un texte littéraire.

- A partir d'un extrait de texte, on peut :
  - Identifier les personnages, les décrire précisément : caractère, âge, etc.
  - Identifier les péripéties et la structure du récit
  - Associer un univers sonore (un timbre\*, un rythme, un registre – grave ou aigu, etc.) aux personnages et aux événements. On peut utiliser la voix ou des instruments de musique disponibles à l'école.
  - Organiser les événements sonores pour créer sa propre musique

Une autre démarche : on peut partir de n'importe lequel des courts-métrages de *Fantasia*, en suivant les mêmes étapes d'analyse du récit visuel !

**Œuvres proposées :**

- *L'Oiseau de feu*, conte russe : <http://www.artrusse.ca/contes/1%27oiseau-de-feu.htm>
- *Casse-Noisette*, conte de E.T.A Hoffmann, dans l'adaptation française de Alexandre Dumas : <https://lireligne.net/livre/Alexandre%20DUMAS/Histoire%20d'un%20casse-noisette/433>
- *Clair de Lune*, poème de Paul Verlaine extrait de *Fêtes galantes*

Clair de Lune

Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques  
Jouant du luth et dansant et quasi  
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur  
L'amour vainqueur et la vie opportune,  
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur  
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,  
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
Et sangloter d'extase les jets d'eau,  
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Paul Verlaine

*L'apprenti sorcier (Der Zauberlehrling)*

Enfin, il s'est donc absenté, le vieux maître sorcier ! Et maintenant c'est à moi aussi de commander à ses Esprits ; j'ai observé ses paroles et ses œuvres, j'ai retenu sa formule, et, avec de la force d'esprit, moi aussi je ferai des miracles.

Que pour l'œuvre l'eau bouillonne et ruisselle, et s'épanche en bain à large seau !  
Et maintenant, approche, viens, viens, balai ! Prends-moi ces mauvaises guenilles ; tu as été domestique assez longtemps ; aujourd'hui songe à remplir ma volonté ! Debout sur deux jambes, une tête en haut, cours vite, et te dépêche de m'aller chercher de l'eau !

Que pour l'œuvre l'eau bouillonne et ruisselle, et s'épanche en bain à large seau !  
Bravo ! il descend au rivage : en vérité, il est déjà au fleuve, et, plus prompt que l'éclair, le voilà ici de retour avec un flot rapide. Déjà, une seconde fois ! Comme chaque cuve s'enfle ! Comme chaque vase s'emplit jusqu'au bord !

Arrête, arrête ! Car nous avons assez de tes services. Ah ! Je m'en aperçois ! Malheur ! Malheur ! j'ai oublié le mot !  
Ah ! la parole qui le rendra enfin ce qu'il était tout à l'heure ? Il court et se démène ! Fusses-tu donc le vieux balai ! Toujours de nouveaux seaux qu'il apporte ! Ah ! et cent fleuves se précipitent sur moi.

Non ! Je ne puis le souffrir plus longtemps ; il faut que je l'empoigne ! C'est trop de malice ! Ah ! Mon angoisse augmente ! Quelle mine ! Quel regard !

Engance de l'enfer ! Faut-il que la maison entière soit engloutie ? Je vois sur chaque seuil courir déjà des torrents d'eau. Un damné balai qui ne veut rien entendre ! Bûche que tu étais, tiens-toi donc tranquille !

Si tu n'en finis pas, prends garde que je ne t'empoigne, et ne fende ton vieux bois au tranchant de la hache !  
Oui-da ! Le voilà qui se traîne encore par ici ! Attends, que je t'attrape ! Un moment, Kobold, et tu seras par terre. Le tranchant poli de la hache l'atteint. Il craque ! Bravo, vraiment fort bien touché ! Voyez, il est deux ! Et maintenant j'espère et je respire !

Malheur ! Malheur ! Deux morceaux s'agitent maintenant, et s'empressent comme des valets debout pour le service ! A mon aide, puissances supérieures !

Comme ils courent ! De plus en plus l'eau gagne la salle et les degrés, quelle effroyable inondation ! Seigneur et Maître ! Entends ma voix ! - Ah ! Voici venir le maître ! Maître, le péril est grand ; les Esprits que j'ai évoqués, je ne peux plus m'en débarrasser.

« Dans le coin, balai ! Balai ! Que cela finisse, car le vieux maître ne vous anime que pour vous faire servir à ses desseins. »

Johann Wolfgang von Goethe

## EDUCATION MUSICALE

### Autour de la Symphonie n° 5 de Beethoven - CP à CE2

Le sous-titre « Pastorale », donné par Beethoven lui-même à sa *Sixième Symphonie*, évoque les impressions et les sentiments que le compositeur éprouvait au contact de la nature.

- Avec les élèves, on pourra :
  - **Écouter, comparer, commenter** d'autres œuvres évoquant la nature : voir pour cela la page très bien documentée disponible sur Eduthèque : <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/contexte-musique-et-nature.aspx>
  - Créer sa propre musique de la nature, avec le corps et la voix. Par exemple :

- . Bruissement des feuilles dans les arbres : frotter les paumes des mains l'une contre l'autre
- . Gouttes de pluie fines : taper avec 1 doigt dans la paume de la main
- . Pluie battante : frapper avec les deux mains sur les cuisses
- . Vent : faire le son « fffffff » ou « vvvvvv »
- . Tonnerre : sauter un par un, en enchaînant très rapidement

• **On pourra organiser ces éléments, les enchaîner, s'enregistrer, commenter, s'améliorer !**

Un exemple vidéo :

- *The lion sleeps tonight* : [https://www.youtube.com/watch?v=HOIzRdDo\\_3I](https://www.youtube.com/watch?v=HOIzRdDo_3I) (du début à 1')

## EDUCATION MUSICALE

### Autour de Casse-Noisette de Tchaïkovski - CP à 6e

#### Valse des fleurs : CP à CE2

- Avec les élèves, on pourra :
  - Frapper le rythme ternaire (à 3 temps) : le 1er temps sur le torse, les deux temps suivants dans la paume de la main. On peut diviser la classe en deux, le premier groupe frappant le 1er temps, et le deuxième groupe les deux temps suivants ;
  - Chercher et fixer un pas de danse pour chaque mélodie ;
  - Regarder la chorégraphie de George Balanchine, interprétée par le New-York City Ballet : <https://www.youtube.com/watch?v=LKcZL8q1eBw>

#### Danse de la Fée Dragée : CP à 6e

- Avec les élèves, on peut jouer avec la musique de l'extrait ci-dessous :
  - [https://www.youtube.com/watch?v=Wz\\_f9B4pPtg](https://www.youtube.com/watch?v=Wz_f9B4pPtg)

S = snaps (claquer des doigts)  
 X = claves ou frapper des mains  
 triangle  
 maracas

0'09

Intro

S	S	S	S	S	S	S	S
---	---	---	---	---	---	---	---

0'20 (puis 1'43)

Thème

				XX X	XX X	XX X			
---	---	---	---	------	------	------	---	---	---

0'30 (puis 1'54)

S		S		S		XX X	XX X	XX X			
---	---	---	---	---	---	------	------	------	---	---	---

0'40 (puis 2'04)

				XX X	XX X	XX X			
---	---	---	---	------	------	------	---	---	---

0'50 (puis 2'14)

S				S				
---	---	---	---	---	---	---	--	---

## Trepak – Danse Russe : CM1 à 6e

• Avec les élèves, on peut danser en cercle et jouer des percussions corporelles sur la musique de l'extrait ci-dessous :

- [https://www.youtube.com/watch?v=1\\_vP7M0Cock](https://www.youtube.com/watch?v=1_vP7M0Cock)

En cercle !

T = Torse (frapper avec la paume de la main sur le torse)

X = frapper des mains

S = snaps (claquer des doigts)



faire un pas



sauter



diriger le regard

0'00

A

T T	XX X	T T	XX X	vers la gauche		Footprint	Footprint	Footprint	Footprint	XX X
-----	------	-----	------	----------------	--	-----------	-----------	-----------	-----------	------

T T	XX X	T T	XX X	vers la droite		Footprint	Footprint	Footprint	Footprint	XX X
-----	------	-----	------	----------------	--	-----------	-----------	-----------	-----------	------

jouer 2X A

0'28

Groupe 1 :

4 pas en avant		4 pas en arrière		Tutti			
Footprint	Footprint	Footprint	Footprint	S S	S S	S S	S S

Groupe 2 :

4 pas en avant		4 pas en arrière		Tutti			
Footprint	Footprint	Footprint	Footprint	S S	S S	S S	S S

0'42

C

vers la gauche		vers la droite		droite	gauche	sur place	
Eyes		Eyes		Eyes	Eyes	Blue arrow	Blue arrow

0'50

A

T T	XX X	T T	XX X	Footprint	Footprint	Footprint	Footprint	XX X
-----	------	-----	------	-----------	-----------	-----------	-----------	------

T T	XX X	T T	XX X	Footprint	Footprint	Footprint	Footprint	XX X
-----	------	-----	------	-----------	-----------	-----------	-----------	------

D

S S	S S	S S	S S	X X	X X	X X	X X
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

sur place

Blue arrow					
------------	------------	------------	------------	------------	------------

## HISTOIRE-GEOGRAPHIE

### Autour des Pins de Rome de Respighi - CM 1 à 6e

• Avec les élèves, on peut **partir à la découverte de la Rome antique et moderne** en écoutant *Pins de Rome*, poème symphonique composé par Ottorino Respighi.

Les 3 extraits entendus dans *Fantasia* évoquent les sites suivants :

- La Villa Borghese
- La colline du Janicule
- La Voie Appienne

• **Les localiser sur un plan de Rome, faire des recherches sur l'histoire de ces lieux, etc.**

• On peut procéder de même avec les **quatre fontaines** choisies par le compositeur dans *Fontaines de Rome* : <https://www.youtube.com/watch?v=XrVSC48tG1w>

- La Fontaine du Val Julia
- La Fontaine du Triton
- La Fontaine de Trevi
- La Fontaine de la villa Medicis

## VIII. SOURCES

Walt Disney et le film d'animation :

- **Le cinéma d'animation**, Bernard Génin, Cahiers du cinéma, Les petits cahiers, Scérén-CNDP, 2003
- **Il était une fois Walt Disney, Aux sources de l'art des studios Disney**, Album de l'exposition, Bruno Girveau, Réunion des Musées Nationaux, 2006
- **100 ans de cinéma d'animation, La fabuleuse aventure du film d'animation à travers le monde**, Olivier Cotte, Dunod, 2015
- **L'art de l'animation, De Mickey à La Belle et la bête**, Bob Thomas, Disney Hachette, 1993
- **Hippo in a tutu, Dancing in Disney animation**, Mindy Aloff, Disney Editions, 2008
- **De Blanche-Neige à Hercule, 28 longs métrages d'animation des Studios Disney**, Christian Renaut, Dreamland éditeur, 1997
- Article : **L'histoire fantastique de « Fantasia » de Walt Disney**, Léopold Tobisch, publié le 23 avril 2020 sur le site internet de France Musique

Les compositeurs et leurs œuvres :

- **Claude Debussy**, François Lesure, Fayard, 2003
- **Claude Debussy**, Edward Lockspeiser et Harry Halbreich, Fayard, 1980
- Debussy, Jean Barraqué, Editions du Seuil, coll. Solfèges, 1962
- **Guide illustré de La musique symphonique de Beethoven**, Michel Lecompte, Fayard, coll. Les indispensables de la musique, 1995
- **Igor Stravinsky**, André Boucourechliev, Fayard, coll. Les indispensables de la musique, 1982
- **Stravinsky**, Marcel Marnat, Éditions du Seuil, coll. Solfèges, 1995

## GUIDE DU PETIT SPECTATEUR

### "Mais pourquoi.....?"

😊 Pourquoi les musiciens s'habillent en noir ? C'est triste....

Peut-être mais si tous les musiciens étaient habillés en rose, vert et rouge ce serait très joli et on passerait plus de temps à les regarder plutôt qu'à les écouter !

😊 Pourquoi tout ce stress bien avant que le concert commence ? Je ne vois pas encore les musiciens...

Si on arrive en retard et que la musique a déjà commencé, on dérange tout le monde en faisant du bruit pour trouver sa place et on empêche le public d'écouter la musique.

😊 Est-ce que je peux parler pendant le concert ? Ou bouger ?

On utilise quatre choses pendant un concert... Les deux yeux et les deux oreilles... Ce sont les seules parties de ton corps qui peuvent bouger pendant la musique, mais peux-tu bouger les oreilles ? Vraiment ??

😊 Et manger ?

Il y a plusieurs centaines d'années, les spectateurs buvaient et mangeaient pendant la musique qui durait parfois plusieurs heures... Mais aujourd'hui c'est différent, et nous nous concentrons seulement sur la musique.

😊 Je peux jouer sur le téléphone de la personne qui m'accompagne si je m'ennuie un peu ?

Les téléphones doivent rester bien rangés dans le sac ou la poche de la personne qui t'accompagne, et tu vas voir qu'elle va même l'éteindre au début du concert !

Comme ça tu ne risques pas de déranger tes voisins ni de faire des bruits de téléphones, qui eux, ne font pas partie du concert !

😊 J'ai envie d'applaudir la musique après un moment que je trouve chouette mais souvent la musique continue ... Alors je peux applaudir ou pas ?

C'est difficile car parfois on a vraiment envie de s'exprimer ! En fait c'est dommage de faire du bruit avec des applaudissements car on risque de rater la suite du concert...

L'astuce ? Regarde le chef d'orchestre : quand il repose son bâton blanc ou quand il se tourne vers le public tu peux applaudir tant que tu veux !

😊 J'ai un peu sommeil.. Si je mets mon manteau sur ma tête et que je m'affale dans mon siège, personne ne me verra...

En fait si ! Les musiciens te verront...

As-tu déjà fait partie d'un spectacle à l'école ou en colonie de vacances ? Si tu voyais le public s'endormir avec leurs manteaux sur la tête après tout le travail que tu as fait pour préparer le spectacle, tu ne serais pas très content.... En plus, ce n'est pas très respectueux et plutôt décourageant non ?

Alors le mieux, c'est de fermer les yeux quelques instants et d'imaginer une histoire, des couleurs ou des images pour aller avec la musique. Les musiciens sauront que tu écoutes toujours !

😊 C'est quoi ce gros instrument avec tous les pistons ?

Hummm, je ne vois pas bien d'ici, mais tu trouveras la réponse sur le site internet l'Orchestre de Paris sous la rubrique Figures de Notes. Presque tous les instruments que tu vois ici sont présentés par les musiciens de l'orchestre.