

ÉVADONS-NOUS EN DANSANT

LA TRILOGIE ROSSINI D'EMANUELE LUZZATI ET GIULIO GIANINI

Les trois films, que l'on a parfois réunis sous le titre générique de « Rossini pour les enfants », comptent parmi les sommets de l'une des œuvres majeures du cinéma d'animation. Saluée par deux nominations aux Oscars et de nombreux prix internationaux, cette œuvre à quatre mains a associé, pendant près de quarante ans, les talents singuliers et complémentaires d'Emanuele Luzzati (1921-2007) et de Giulio Gianini (1927-2009). Le premier est né à Gênes dans une famille juive. Contraint de quitter l'Italie en 1940, il se réfugie à Lausanne où il s'inscrit à l'école des Beaux Arts. De retour dans son pays en 1945, Emanuele Luzzati mène dès lors une carrière de décorateur pour le théâtre, la danse et l'opéra, réalisant de nombreuses scénographies pour les plus grands théâtres italiens et internationaux, comme la Scala de Milan, le London Festival Ballet, le Chicago Opera House ou la Staatsoper de Vienne. Artiste internationalement reconnu dans son domaine, il est aussi auteur et illustrateur de livres pour la jeunesse et céramiste. Giulio Gianini, né quant à lui à Rome, diplômé de l'Académie des Beaux Art, suit des cours d'architecture avant d'entrer dans le cinéma en tant que directeur de la photographie, spécialisé dans l'utilisation de la couleur. Il participe au tournage de nombreux documentaires et longs métrages de fiction avant de rencontrer, par hasard Emanuele Luzzati au milieu des années 1950. Les deux

hommes partagent une passion commune pour le théâtre de marionnettes. En 1957, l'ouverture des chaînes de télévisions publiques italiennes à la publicité crée une demande sans précédent de films d'animation pour la jeunesse. C'est



L'Uccello di fuoco (L'Oiseau de feu), 1981

dans ce cadre que Luzzati et Gianini travaillent ensemble à *La Tarentella di Pulcinella* (1959) une publicité inédite pour Barilla, bientôt suivie par leur premier véritable court-métrage commun : *Il Paladini di Francia* (1960), un épisode de l'histoire des carolingiens conté à la manière du théâtre de marionnettes sicilien. Ce film accomplit d'emblée « la synthèse entre la brillante créativité de coloriste de l'un et le goût et les connaissances techniques de l'autre », comme l'écrivait Giannalberto

Bendazzi. Luzzati se consacre à la création graphique et à l'histoire, tandis que Gianini anime et photographie. Cette répartition des rôles restera la même tout au long de leur collaboration. Leur style est déjà posé, reconnaissable entre tous par la qualité tout à fait particulière de la lumière qui semble comme émaner de l'image, à la manière des peintures de Chagall, de Kirchner ou mêmes des vitraux. Le procédé technique utilisé est celui du papier découpé à la surface duquel Luzzati peint ses personnages et les éléments de son décor. Les figurines articulées, comme des marionnettes à plat, sont ensuite placées sur le banc-titre et animées devant la caméra qui les photographie image par

LA TRILOGIE ROSSINI D'EMANUELE LUZZATI ET GIULIO GIANINI

image. Comparé au dessin animé, le procédé a un avantage notoire : Luzzati ne doit pas redessiner ses personnages à chaque image, au prix d'une simplification de son trait. Au contraire, chaque pantin de papier étant peint et découpé « une fois pour toute », il peut se charger des motifs graphiques et des nuances de couleurs les plus subtiles. En un mot, l'univers pictural de Luzzati se retrouve intact dans ses films et c'est bien-là leur qualité la plus manifeste. L'expérience des deux italiens n'est pas isolée. On peut, au contraire, la tenir

comme partie prenante d'une « école du papier découpé » qui se développe dans l'Europe des années 1950-60. Une jeune génération d'artistes de l'animation, parmi lesquels Henri Gruel, Jan Lenica, René Laloux la plébiscitent alors pour des raisons économiques et cherchent, selon les mots de ce dernier, « à transformer leur handicap en avantage » en privilégiant le graphisme au détriment du mouvement et en traitant des sujets plus audacieux ou tout simplement différents,

Le choix du procédé a une incidence majeure sur l'esthétique des films ainsi produits. Contemporaine de la Nouvelle vague, la production de ces auteurs s'affirme comme une alternative, une dissidence même, vis à vis des canons de l'industrie du dessin animé pour enfants - notamment américaine - en portant à l'écran des univers aussi peu conventionnels que ceux d'Alfred Jarry, de Roland Topor, des dessins d'enfants ou de pensionnaires d'une clinique psychiatrique... Chaque démarche affirme sa singularité. Celle de Luzzati et Gianini tient au choix du théâtre comme espace de référence. Dramaturgie et mise en scène inspirées du spectacle, avec ses jeux de rideaux et de coulisses, per-

sonnages empruntés à la commedia dell'arte et au théâtre de marionnettes, sujets et musiques d'opéra composent un univers de la représentation où la connivence du spectateur est recherchée dès les premières images et les premiers sons. Ce sont, dans *La Pie Voleuse* (1964), les instruments de l'orchestre que l'on entend s'accorder avant le générique de début, ou dans *L'Italienne à Alger* (1968) les tréteaux de théâtre et leur toile peinte sur laquelle la caméra zoome. En montrant les coulisses avant la scène, on se place dans le champ de

la convention dévoilée ; on ne cherche pas à produire un effet de sidération du spectateur mais au contraire à solliciter sa complicité active. Nous voici devant la maison de *Polichinelle* (1973) comme devant un castelet, suivant des yeux, sans le trahir, le mari paresseux qui cherche à se soustraire au courroux de sa femme en se cachant derrière sa maison. Complice, l'œil du spectateur s'accommode volontiers de l'économie de moyens dont usent les réalisateurs : une animation

particulièrement rudimentaire dans *La Pie Voleuse*, quelques mouvements de caméra, peu de profondeur de champ suffisent au récit qui n'en tire que plus de force. : car l'espace dramatique ainsi mis en place est celui du jeu. Jeu permanent avec les codes du spectacle et du cinéma qui autorise l'oiseau rebelle à lancer des œillades narquoises à la caméra, puis à manipuler en demiurge les éléments naturels - les nuages, la mer - contre les trois rois assassins, avant de saluer, triomphale, son public et de disparaître dans le noir du générique final, après un clin d'œil au *Merle* de Norman McLaren (1958). Le jeu place évidemment spectateurs et réalisateurs du côté de la sédition. Le ton



Pucinella e il pesce magico (Polichinelle et le poisson magique), 1982

LA TRILOGIE ROSSINI D'EMANUELE LUZZATI ET GIULIO GIANINI

du film est subversif et joyeux, comme si l'un n'allait pas sans l'autre, dans un monde où l'ordre, la force et le pouvoir autorisent l'holocauste. Pourchassant la pie noire ou pourchassés par leur mauvaise conscience, les tueurs d'oiseaux finissent heureusement dans une cage. Ce retournement final sur le motif du « monde à l'envers » proclame la revanche des plus faibles.

Entre les soldats et la pie se joue aussi une lutte qui oppose la pesanteur à la grâce. Gianini a tiré parti du papier découpé dans la qualité même de l'animation des personnages. Celle-ci ne cherche pas la fluidité mais imprime aux protagonistes des mouvements brisés qui sont ceux de marionnettes articulées, signant ainsi un peu plus encore la référence à l'univers du spectacle. Certaines, comme plus légères, évoluent avec une grâce toute arienne, une élégance de danseurs de ballet, tels Isabella et Lindoro, les amants de *L'italienne à Alger* (1968) fuyant la cage dorée du Sultan sur un pas de danse. Celui-là même qu'esquisse Polichinelle cherchant, après avoir consciencieusement compissé le piédestal d'une statue équestre, à se soustraire aux forces de l'ordre, à sa femme, et finalement à un quotidien sordide. L'échappatoire est dans le rêve qui s'ouvre devant lui comme un théâtre fantasmagique. Polichinelle s'élève jusqu'aux cintres éthérés avant de plonger dans la machinerie de l'enfer et de revenir sur Terre, sur le toit de sa pauvre cabane au pied du Vésuve.

Toute la poésie de Gianini et Luzzati est là : le théâtre d'une part, le merveilleux de l'autre dans une relation d'interdépendance qui nous donne à percevoir l'essence de leur cinéma. Mais aussi l'attention réaliste portée à l'humanité, la

plus précaire soit-elle, dans l'expression de son besoin irrépensible de justice et de liberté : Federico Fellini plaçait ici son admiration pour *Pulcinella*, bien au-delà, de la seule séduction du « jeu dans le jeu ». Cette part d'humanité touchante dont est porteur le personnage, il la doit probablement tout à la fois à la tradition populaire et à l'empathie que lui témoignent les auteurs eux-mêmes qui lui ont consacrés plusieurs de leurs court-métrages.

Pulcinella clôt la trilogie dont chaque opus transpose à l'écran l'ouverture d'un opéra de Rossini : *La Pie Voleuse*, *L'italienne à Alger*, et enfin *Le Turc en Italie*.

À aucun moment, il ne s'agit pour les réalisateurs de faire preuve d'une virtuosité démonstrative dans l'accompagnement visuel de la musique de Rossini : leur projet cinématographique est à l'opposé. Parce qu'elle procède de la dramaturgie musicale, l'écriture de Luzzati et Gianini est en elle-même chorégraphique. Voilà pourquoi Rossini leur va si bien ! Elle trouve-là sa cohérence finale, sa force d'évidence qui fait que l'œuvre se livre toute entière au



Château de cartes
Éditions 2 vives voix - 2008



Ali Baba
1970



L'Uccello di fuoco
(L'Oiseau de feu), 1981

plaisir immédiat des couleurs, des rythmes, des sons, de la peinture presque naïve de paysages avec leurs arbres, leurs rochers, leur ciel bleu, leurs palais et leurs bateaux dansant sur les flots comme sur des lignes mélodiques ondoyantes, dans *L'italienne à Alger*, au graphisme déjà presque abstrait, proche encore une fois de Norman McLaren. Mais ici la subversion de l'art s'énonce simplement : que l'on soit une pie voleuse, une italienne à Alger ou Polichinelle, il faut danser pour échapper à ses poursuivants.

Un texte de Xavier KAWA-TOPOR
Réalisé avec le soutien de l'ACOR