

# LA PIE VOLEUSE

programme de 3 courts métrages de Emanuele Luzzati et Giulio Gianini

## EH BIEN, DANSEZ MAINTENANT !

Le point de vue de Julien Marsa

Devant ce programme de trois courts métrages d'Emanuele Luzzati et Giulio Gianini, qui regroupe *L'Italienne à Alger* (1968), *Polichinelle* (1973) et *La Pie voleuse* (1964), il est peut-être plus aisé, dans un premier temps, de mettre des mots sur le ressenti provoqué par ce déluge d'images et de musique plutôt que de tenter d'expliquer ce que l'on a vu. De brosser d'abord un tableau d'ensemble, un peu à la manière des deux cinéastes italiens, avant de rentrer dans les détails de l'animation. Ce sont des impressions multiples qui persistent, comme celle, entre autres, d'avoir assisté à un ballet de couleurs et d'instruments de musique foisonnant d'imagination, ou de s'être retrouvé face à une peinture en mouvement qui déborde en tous sens. Ou bien encore, tout simplement, d'avoir redécouvert les marionnettes du théâtre de son enfance. Toutes ces impressions enchâssées, qui mêlent à la fois plaisir de la vue et de l'ouïe et nous emmènent intuitivement vers les différentes sources d'inspiration des deux cinéastes italiens.

### À quatre mains

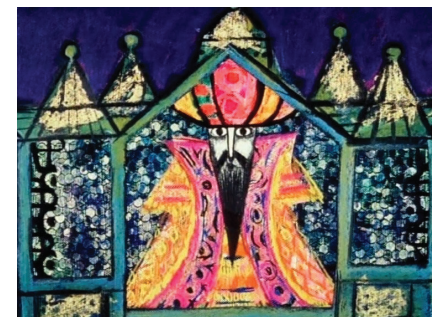
Car tous deux sont diplômés des Beaux-Arts (Lausanne pour Luzzati, Rome pour Gianini), et partagent une passion commune pour la peinture et le théâtre de marionnettes. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si leur premier véritable court métrage, *I Paladini di Francia*

(1960)<sup>1</sup>, s'inspire du théâtre de marionnettes sicilien du XIXe siècle – lui-même fortement influencé par la littérature chevaleresque du Moyen Âge – pour narrer un épisode de l'histoire des Carolingiens. Il y a dans la méthode de travail des deux cinéastes quelque chose qui prend racine dans l'artisanat du théâtre de marionnettes, où les fabricants siciliens sculptaient et peignaient eux-mêmes leurs propres « pupi » avant de les offrir en représentation.

En effet, durant toute la durée de leur collaboration, qui s'étala de 1959 à 1985, Luzzati et Gianini furent parmi les premiers à utiliser, dans le domaine de l'animation, une technique que l'on appelle le « papier découpé ». Sous son aspect figuratif, cette technique n'est pourtant pas nouvelle : on date avec certitude les premiers motifs en papier découpé du VIe siècle, en Chine, sous la forme d'un art nommé le « Jianzhi ». Dans l'Europe des années 1960, au même moment où les deux réalisateurs italiens débute, émerge toute une génération de cinéastes formant ce que l'on pourrait appeler une « école du papier découpé ». De René Laloux et ses collaborations avec l'écrivain et dessinateur Roland Topor (*Les Temps morts* en 1964, *Les Escargots* en 1965) jusqu'au réalisateur et affichiste polonais Jan Lenica (*Mon-sieur Tête* en 1959, *Rhinocéros* en 1965), chacun emprunta des directions assez différentes<sup>2</sup>, du surréalisme à la science-fiction, du cinéma

1. *La Tarantella di Pulcinella*, réalisé en 1959, était une publicité inédite pour la célèbre marque Barilla.

2. La plupart de leurs œuvres sont disponibles en libre accès sur internet.



expérimental à la satire. Le papier découpé est une technique d'animation plane où les figurines articulées, qui sont des marionnettes à plat, sont disposées sur un plateau sous une caméra fixe. Puis on les déplace petit à petit, en photographiant chaque étape du mouvement. Plus récemment, en 2000, c'est cette technique qui a été utilisée par Michel Ocelot, réalisateur du célèbre *Kirikou et la Sorcière*, pour son film d'animation *Princes et Princesses*.

Au sein du duo italien, Luzzati se consacre à la création graphique et à l'histoire, tandis que Gianini anime et photographie. Comparé au dessin animé « classique », la technique du papier découpé est une méthode plus économique qui permet aussi un gain de temps non négligeable : Emanuele Luzzati ne doit pas redessiner ses personnages à chaque image et peut donc travailler sur les détails et les nuances de couleurs dès le début du processus de création (de plus, l'expérience de Giulio Gianini en tant que directeur de la photographie permet de restituer de manière probante ce travail de préparation). Les réalisateurs de la vague du papier découpé ont ainsi pu se permettre de développer des projets très personnels, loin de l'hégémonie du dessin animé américain<sup>3</sup>, et ainsi cultiver leurs propres univers.

### En scène

En ce qui concerne Luzzati et Gianini, ce sont les références au théâtre comme art de la représentation qui fondent leur singularité. Les trois films du programme sont ouvertement influencés par la commedia dell'arte, genre de théâtre populaire italien du XVIe siècle, et son comique principalement gestuel. Les représentations étaient régulièrement ponctuées de numéros de danse et d'acrobaties que les deux cinéastes italiens transposent ici en animation comme autant de scènes de poursuites et d'affrontements, que ce soit entre Isabella, Lindoro et le sultan dans *L'Italienne à Alger*, entre Polichinelle et les gendarmes infiltrés dans son rêve, ou encore entre la pie et ses assaillants. La commedia dell'arte est apparue avec les premières troupes de comédie avec masques en 1528, que les visages des personnages de Luzzati et Gianini rappellent par leurs traits clairement prononcés, ainsi que leur grande expressivité figée par le dessin. La référence à ce genre théâtral va jusqu'aux personnages, notamment à

travers la figure de Polichinelle (qui fera l'objet d'un autre film par le tandem de cinéastes italien, *Polichinelle et le Poisson magique*, en 1982). Dans le domaine de la commedia dell'arte, Polichinelle est un proche d'Arlequin, représenté par un grand nez crochu et, en fonction des différentes traditions de ce genre théâtral, considéré comme voleur, menteur, coureur de jupons ou bon vivant. Luzzati et Gianini ne conservent de cette dimension psychologique que l'aspect irrévérencieux et oisif et le transforment en personnage principal qui, dans son rapport aux gendarmes et à sa femme, n'est pas sans rappeler les affrontements de marionnettes dans le théâtre de Guignol (référence notamment assez claire lorsqu'il prend des coups de bâtons sur la tête). Ironie du sort, le Polichinelle de la commedia dell'arte disparaîtra progressivement, en même temps que ce genre théâtral, et finira en poupée destinée aux enfants.

Mais pour Luzzati et Gianini, le théâtre est également l'espace physique où se déroule la représentation. La scène du théâtre est figurée à plusieurs reprises au sein du programme, notamment dès le début de *L'Italienne à Alger* où l'intrigue commence sur une estrade, ce qui sera rappelé par la suite grâce à des ouvertures de rideau signifiant le passage d'une scène ou d'un tableau à un autre, comme si l'on changeait le décor de la pièce. Et dans *Polichinelle*, le toit où le personnage s'endort se transforme en scène de théâtre itinérant, symbolisant le basculement dans le rêve et la fantasmagorie. Mais ces rappels de certains codes du théâtre dans la forme même des films ne sont pas que des clins d'œil à un art que les deux cinéastes apprécient particulièrement, ils constituent également de véritables infractions à la règle du quatrième mur. Cette règle consiste en un mur imaginaire tendu entre ceux qui sont en position de représentation et leur auditoire, une convention qui veut que les personnages n'aient pas conscience d'être sur scène et que les spectateurs ne puissent pas intervenir dans la fiction. Or, dès le début du rêve de Polichinelle, celui-ci a bien conscience d'être sur la scène d'un théâtre italien, adressant révérences et saluts au public qui remplit progressivement la salle (et indirectement à nous, spectateurs du film), alors que la présence d'un chef d'orchestre dans la fosse fait passer implicitement la musique de l'état extradiégétique à intradiégétique<sup>4</sup>. Dans *La Pie voleuse*, Luzzati et Gianini franchissent un pas de plus dans cet exercice de démythification de la fiction lorsque la pie lance de grandes et significatives œil-



3. À la même époque sortent *Les 101 Dalmatiens* (1961) et *Merlin l'Enchanteur* (1963).

4. Un morceau de musique extradiégétique n'est entendu que par les spectateurs, alors que s'il est intradiégétique, il fait partie de l'univers de la fiction où sa source est identifiable, et peut donc être entendu par les personnages. Au cinéma, la même distinction s'applique à tout élément sonore.

lades (appuyées par un zoom avant) au spectateur que nous sommes, mais aussi s’amuse à réagencer les éléments naturels, en découpant la mer et en manipulant les nuages, comme si elle maîtrisait l’environnement dont elle est elle-même la protagoniste. Toutes ces entorses à la règle du quatrième mur, qui constituent autant d’allers-retours entre la fiction et le réel du spectateur, ont pour vocation de nous maintenir dans une forme de distanciation mouvante. Elles peuvent être considérées comme une sorte de jeu de yo-yo entre les cinéastes italiens et leurs spectateurs, afin que ces derniers puissent à la fois plonger dans le merveilleux de cet univers, mais aussi s’en extirper pour saisir tout le second degré et l’ironie qui traversent l’œuvre de Luzzati et Gianini.

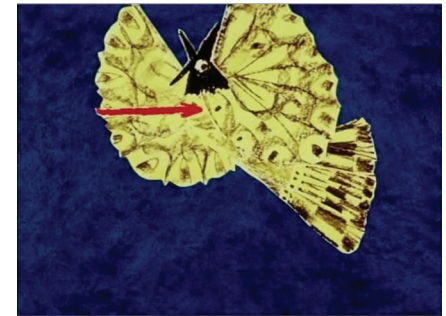
### En musique

Car il y a dans les jeux de cache-cache et les stratégies d’évitement entre les différents personnages de ces trois courts métrages quelque chose de l’ordre d’un rapport profondément comique à la nature humaine. Luzzati et Gianini se jouent des agresseurs (le sultan, les gendarmes, les rois), qui montrent un entêtement absurde à poursuivre leur proie sans jamais voir que cela les expose eux-mêmes au danger. C’est ainsi que le sultan se retrouvera assailli par les courtisanes jalouses de son harem, que les gendarmes resteront coincés à l’intérieur du rêve de Polichinelle ou que les rois subiront le courroux et la vengeance d’une pie. Chaque court métrage orchestre la chute de ces personnages avec une préalable montée crescendo qui doit beaucoup à la musique de Gioachino Rossini, compositeur italien du XIXe siècle resté célèbre dans l’histoire de l’opéra. Le rythme narratif des trois films est calqué sur celui d’un air d’opéra composé par Rossini (*Le Barbier de Séville* pour *L’Italienne à Alger*, *Le Turc en Italie* pour *Polichinelle*, et l’œuvre homonyme pour *La Pie voleuse*), si bien que chaque geste d’un personnage, chaque mouvement de décor ou de caméra correspond au son produit par un instrument de l’orchestre. Pour Luzzati et Gianini, il s’agit ici de penser la narration en musique, de rêver des mouvements et des images sur les airs d’opéra de Rossini (comme cette mer déchaînée au début de *L’Italienne à Alger*), et d’inscrire cette coordination avec la musique dans le tissu même du montage. Lorsque la musique s’emballe et monte crescendo, le montage devient comme incontrôlable, enchaînant une succession de plans courts et de zooms avant. Les échelles de plan se resserrent sur les personnages et entraînent à leur suite un défilé comique de visages

comme surpris par la caméra, comme incapables de se figurer leur propre destin autrement que dans le désir insensé de l’instant qui les pousse à la poursuite de l’autre ou les met en fuite. Cet emballement progressif du montage figure une accélération, celle de la trajectoire de personnages entêtés irrémédiablement lancés comme des boulets de canon vers une conclusion dont ils ne maîtrisent pas l’atterrissage. Car ce montage très rapide, amplifié par les zooms avant, organise une confusion des espaces, où les trajectoires se croisent et s’entrechoquent sans que nous ne puissions en déterminer la géographie précise, si ce n’est au moment où la musique se calme et permet alors aux personnages de prendre conscience de l’endroit où ils se trouvent. Le montage redevient alors plus lent et les échelles de plan plus larges.

L’opéra occupe une place importante dans l’œuvre des deux cinéastes italiens – il faut, sur ce point, rappeler qu’Emanuele Luzzati fut décorateur à la Scala de Milan et à l’opéra de Vienne – mais pas simplement du point de vue de sa fonction rythmique et musicale. Les personnages sont également gagnés par cet emballement, et leurs expressions et gestes renvoient à l’interprétation très démonstrative des chanteurs d’opéra (par exemple, dans *L’Italienne à Alger*, le répertoire de mimiques d’Isabella feignant un malaise devant les soldats du sultan, ou la façon dont elle joue exagérément avec son éventail). Contrairement aux chanteurs d’opéra, les personnages de Luzzati et Gianini sont rarement doués de parole (à peine peut-on entendre quelques onomatopées prononcées par Polichinelle et sa femme, la voix d’un narrateur dans *Ali Baba* en 1970, ou bien des airs d’opéra chantés dans *La Flûte enchantée* en 1978, mais toujours pas par des personnages). Ils doivent compenser cette absence de parole par une recrudescence de gesticulations, dont la pie serait l’exemple emblématique. En tant qu’animal intrinsèquement non doué de parole, la pie trouve un langage à adresser au spectateur par des mimiques en gros plan qui sont également très démonstratives et lui permettent d’accéder à une humanité que les rois, inconscients de leur auditoire et animés de sentiments purement lâches et guerriers, ne pourront jamais atteindre.

Il faut également regarder du côté d’une autre forme de représentation, le ballet (littéralement figuré au début du rêve de Polichinelle), pour saisir un autre élément important de cette composante opératique. Car l’aspect chorégraphique des films de Luzzati et Gianini ne se déploie pas qu’au sein de la corrélation entre mouvements-images



et musique, il gagne lui aussi les personnages, qui trouvent dans la danse plus qu'un moyen d'expression. Dans chacun des trois films du programme, la danse est un moment d'échappatoire, de libération des contraintes, qui permet à Isabella de se soustraire au sultan, et à Polichinelle d'échapper temporairement aux gendarmes (autre exemple, en dehors du programme, dans *La Flûte enchantée*, où la danse des trois dames d'honneur de la reine permet au prince Tamino d'échapper au serpent qui le poursuivait). Dans *La Pie voleuse*, la danse est le premier geste d'effronterie esquissé par l'oiseau après sa chute, qui s'annonce comme ébauche d'un mouvement de libération du joug des rois.

### De la légèreté

Le thème de la persécution est omniprésent dans ces trois courts métrages et l'on ne peut s'empêcher d'y voir la trace de deux cinéastes, encore jeunes au moment où débute la Seconde Guerre mondiale (Luzzati est né en 1921, Gianini en 1927), qui furent marqués par cette période noire de l'Histoire. Plus particulièrement pour ce qui concerne Emanuele Luzzati, dont les origines juives le forcèrent à quitter l'Italie en 1940 lors de l'entrée en guerre de son pays afin de se réfugier à Lausanne. Les trois protagonistes de ce programme sont pourchassés, thématique qui imprime à chacun des films sa trajectoire et son rythme, comme une ligne de fuite pour échapper à un destin peu enviable. On retrouve également des personnages tirailés qui cherchent leur place au sein du récit. Isabella balance entre l'appétit autoritaire de possession du sultan et le désir de Lindoro de s'enfuir avec elle, tout comme Polichinelle se retrouve, à un moment donné de son rêve, écartelé par sa femme et les gendarmes tirant sur ses bras pour se l'approprier.

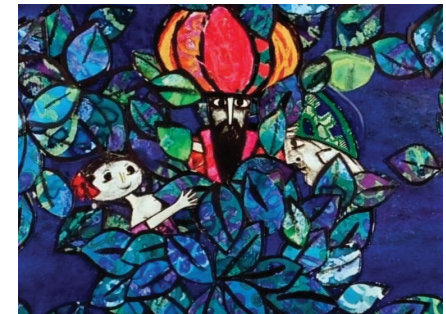
Ces affrontements successifs figurent en vérité une opposition de styles qui se caractérise par une dialectique mettant en conflit lourdeur et légèreté. Ceux qui pourchassent sont ancrés dans le sol et dans une pesanteur qui les empêche d'accéder à leurs fins (même le sultan, lorsqu'il réussira à prendre la mer pour rattraper Isabella, se verra stoppé net dans son élan et ramené à terre par ses courtisanes). Au contraire, ceux qui sont poursuivis trouvent toujours une solution d'envol, comme lorsque Polichinelle, perché sur une colonne, surplombe son ballet de danseurs, ou lorsqu'il décolle dans le ciel

à l'aide de ballons de baudruche. Car les pourchassés se retrouvent en position de danger lorsqu'ils sont empêchés de s'envoler, par exemple dans une séquence emblématique où Polichinelle est cloué au sol par l'apparition de monstrueuses métamorphoses de sa femme. Une confrontation dialectique dont *La Pie voleuse* constitue la pierre angulaire du programme, puisqu'il met en scène l'inversion de ce rapport de force. La puissance et la pesanteur des rois et de leurs soldats, qui font d'abord mouche, sont par la suite mises en échec par la légèreté et l'agilité de la pie. Et c'est encore une fois le motif de la danse, qui est la recherche par excellence de l'élévation du corps – il suffit de penser à la technique des pointes en danse classique – qui vient figurer dans les trois films cette recherche de légèreté.

De ce point de vue, le programme tout entier témoigne d'une véritable défiance à l'égard des figures d'autorité, qu'elles soient monarchiques ou policières. Il s'agit à chaque fois de leur échapper ou de les affronter, même si Luzzati et Gianini ne quittent jamais le registre enjoué, voire parfois franchement comique, pour faire passer leur message. C'est d'ailleurs l'irrévérence dont font preuve leurs personnages qui prête le plus à sourire : l'Italienne touchant avec effronterie le turban du sultan ou feignant la timidité pour mieux lui échapper, Polichinelle montrant ses fesses au public et aux gendarmes, ou encore la pie volant sans gêne les couronnes sur la tête des rois sont autant de manifestations de leur insoumission aux détenteurs du pouvoir. D'une certaine manière, il s'agit pour Luzzati et Gianini de mettre en scène la revanche des plus faibles (une femme, un petit bonhomme sans défense, un oiseau) face aux plus forts (sultan, gendarmes, rois). Car les faibles sont ici aussi les plus légers, et donc ceux qui peuvent aspirer à un désir d'élévation que l'on pourrait même imaginer, pour prolonger la métaphore, comme étant spirituel. Ce que les figures d'autorité, par leur pesanteur, tentent d'empêcher pour ne pas les voir leur échapper.

### Vers l'enfance

La légèreté passe aussi chez les deux cinéastes italiens par un rapport à l'enfance qui traverse presque souterrainement chacun des trois films. Nous avons évoqué jusqu'ici le théâtre de Guignol ou les ballons de baudruche comme possibles motifs liés à l'enfance, mais la technique d'animation de Luzzati et Gianini est également traversée



par des fulgurances juvéniles. Il faut voir, au tout début de *La Pie voleuse*, ou lorsque Polichinelle est poursuivi pour la première fois par les gendarmes, comment les personnages apparaissent à l'écran. Filmés de profil, les soldats et les gendarmes sont représentés en enfilade, avançant successivement collés les uns derrière les autres, comme une ribambelle découpée au ciseau. C'est souvent la mise en mouvement des éléments qui révèle la part enfantine contenue dans l'animation, comme ces jeux de tourbillons de couleurs lorsque la mer gronde au début de *L'Italienne à Alger*. Le tourbillon, qui figure lui aussi, avec le montage et la musique, une forme d'emballage et d'accélération, est d'ailleurs un motif récurrent du programme, notamment l'apparition de la coiffé sur la tête du sultan, ou de ce paon attaquant le palais des rois dans *La Pie voleuse*. Il y a également dans l'utilisation des couleurs et des textures, que ce soit pour les personnages ou les éléments du décor, quelque chose de profondément enfantin. Car malgré la grande complexité et le choix très étudié de la palette de couleurs, son application sur le papier fait souvent l'effet de coloriations qui débordent ou bavent (sur le palais du sultan, par exemple), et la multiplicité des teintes rappelle les ratures ou la façon dont les enfants repassent parfois plusieurs fois sur le même trait – observation assez constante sur les toiles de fond des trois films.

Ce qui fait la force graphique des œuvres de Luzzati et Gianini réside dans le fait que cette part enfantine se mêle à une incroyable sophistication des décors. Le goût de Gianini pour l'architecture, discipline qu'il approcha de près pendant ses années d'études, se fait ici sentir de manière probante, avec des influences très variées. C'est ainsi qu'en visionnant ce programme de trois courts métrages, on peut repérer des éléments mêlant les architectures byzantine, islamique et de la Renaissance italienne dans les motifs de l'intérieur du palais du sultan, son turban rappelant inévitablement les dômes des grandes mosquées musulmanes ou encore le souk que les personnages traversent à la fin de *L'Italienne à Alger*. Dans *Polichinelle*, la colonne au bas de laquelle le personnage se soulage évoque les statues équestres des grands chefs de guerre transalpins, et le début de son rêve nous plonge dans un authentique théâtre à l'italienne. Enfin, dans *La Pie voleuse*, le palais des rois évoque clairement un empilement de vitraux pour former comme une sorte d'étrange chapelle que les oiseaux vont démanteler morceau par morceau. Et pourtant, dans les détails de ces « vitraux », il n'y a pas la moindre référence à l'iconographie religieuse, mais plutôt une évocation de l'influence des grands peintres

du XXe siècle, de Pablo Picasso à Jackson Pollock en passant par Vassily Kandinsky.

Toutes ces influences expriment une véritable générosité des formes et des couleurs dans le cinéma de Luzzati et Gianini, jamais avare du point de vue du plaisir des yeux. Cette générosité est ici intimement liée à celle des airs d'opéra de Rossini, dont la vigueur jamais prise en défaut vient soutenir ce déluge d'images très picturales. Il existe également une proximité de méthode entre les cinéastes et le compositeur italien. Rossini avait pour habitude de reprendre des parties de ses opéras précédents pour composer de nouveaux airs (il réinjecta, par exemple, des passages d'*Elisabetta, regina d'Inghilterra* pour la création du Barbier de Séville). On retrouve chez Luzzati et Gianini cette manière de réutiliser des motifs de film en film, créant ainsi une proximité thématique et esthétique entre leurs différentes œuvres. C'est ainsi que le personnage du sultan dans *L'Italienne à Alger* servira d'inspiration à la création du Maure dans *La Flûte enchantée*, ou que l'on retrouve cette même manière tourbillonnante de faire fondre les oiseaux vers la caméra dans *La Pie voleuse* et les hiboux dans *La Flûte enchantée*. Que Polichinelle reviendra dans un second film déjà évoqué (*Polichinelle* et *Le Poisson magique*) mais aussi dans *Duo de chats* (1985), et qu'un Arlequin interprété par un comédien jouera les entractes de *La Flûte enchantée*. Que les formes ondulantes servent à la fois à peindre la mer ou la terre, au gré des différents films. Ou que la volonté d'élévation et la danse resteront, jusqu'à leur dernière collaboration sur *Duo de chats*, les prérogatives au désir de liberté des personnages de Luzzati et Gianini. En d'autres termes, toutes ces grandes et petites choses qui traversent leurs films et permettent de se sentir immédiatement en terrain familier.

