

QUEL CIRQUE !

Programme de 3 courts métrages, animation, 36 minutes, distribués par Malavida.

« Le cinéma ne peut représenter quelque chose d'immobile¹. »

Le point de vue de Marine Louvet

« ÇA TOURNE »

Que nous nous rendions au cinéma ou au cirque, nous y allons animés par un désir similaire : celui d'être embarqués, saisis, impressionnés par le spectacle qui se déroulera devant nos yeux. Ces deux arts dans lesquels « ça tourne » – sur la piste au cirque et lors du tournage au cinéma – nous entraînent dans un mouvement si rapide qu'il se dérobe à nos yeux. Quelque chose, dans l'essence même du spectacle de cirque, paraît profondément proche de l'art cinématographique. Le mouvement, mis en scène au cirque, est ce que le cinéma a pour vocation d'enregistrer.

Au cinéma, notre œil est incapable de percevoir le nombre d'images qui composent l'image en mouvement (24 par secondes pour la prise de vue réelle et 12 par secondes en moyenne pour le cinéma d'animation). Nous avons ainsi l'impression d'être face au monde « tel qu'il est ». Au cirque, les astuces des trapézistes, acrobates, équilibristes, contorsionnistes ou funambules, les tours de passe-passe des magiciens et autres illusionnistes nous échappent puisqu'il s'agit d'opérer le « truc » dans le mouvement, sans que cela ne se voie, sans que nous ne puissions décomposer l'action.

Dans *L'image-mouvement* (1983), Gilles Deleuze écrivait : « *L'image-mouvement est la manière de faire participer le spectateur au temps du film en excitant ses fonctions sensori-motrices.* » Il ne savait pas alors à quel point il disait vrai. Récemment, des études menées par des neurologues sur des spectateurs de cinéma ont effectivement montré que, d'une part, nos neurones s'activent de la même manière que ceux des autres spectateurs face à un film. Les mêmes zones du cerveau sont donc stimulées. Et, d'autre part, que ces neurones dits « neurones miroirs » réagissent de la même façon lorsqu'on réalise une action que lorsqu'on la regarde être réalisée par un personnage. Prenons un exemple : un personnage à l'écran lève le bras pour attraper quelque chose en hauteur. L'activité neuronale correspondant à la fonction motrice « lever le bras » s'active alors dans notre cerveau.

Face à l'immense écran de cinéma, qu'il soit enfant ou adulte, le spectateur entre en empathie avec les personnages, vibrant avec eux jusque dans son circuit neuronal. Face à un film se déroulant dans un cirque, le jeune spectateur embrasse intérieurement le mouvement qu'on lui donne à voir. Ainsi, il virevolte, saute, bouge, jongle, voltige, disparaît, réapparaît, se jette dans le vide, se rattrape



et salue le public avant de quitter la scène.

Sous le chapiteau d'un cirque, ces mécanismes d'identification sont sans doute également à l'œuvre. Certaines sensations sont même renforcées du fait que le spectacle ait lieu « en vrai ». On peut craindre pour la vie de l'équilibriste suspendu dans le vide, trembler face au lanceur de couteaux et au cracheur de feu ou encore être pris de vertige devant les pyramides humaines. Cependant, l'empathie et l'identification provoquées par la taille de l'écran, l'oubli momentané du public et l'obscurité de la salle sont tout à fait propres au médium cinéma.

CIRQUE ET CINÉMA

Le cirque est l'ancêtre de spectacle de tous bords, des troubadours du Moyen-Âge mais aussi des jeux romains antiques. C'est d'ailleurs de l'Antiquité que remonte le terme « cirque » – du latin « circus » (circulaire). Il désigne alors une « **vaste enceinte à ciel ouvert ou tendue d'un velarium, au sol couvert de sable, entourée de gradins, dans laquelle on donne des jeux publics** ». On reconnaît bien dans cette description les premiers pas de ce que l'on identifie aujourd'hui comme cirque. Le cirque moderne naît en 1768, à Londres. Philip Astley, cavalier séduit par les voltigeurs équestres alors en vogue, loue un champ qu'il cerne d'un enclos et donne à voir une série d'exercices acrobatiques à cheval. Très vite, ces derniers se transforment en spectacle et séduisent un large public. C'est à ce moment-là que Philip Astley impose la figure géométrique du cercle comme composante fondamentale du cirque. Le diamètre de la piste fait alors 13 mètres 50, ce qui correspond au double de la longueur du fouet du dresseur placé en son centre. Cette organisation de l'espace scénique instaure un rapport inédit entre le public et le spectacle.

Le cinéma naît quant à lui à la fin du XIXe siècle. Un siècle d'écart sépare donc ces deux arts du mouvement. Lorsque le cinéma apparaît, le cirque est extrêmement populaire. Si la plupart des « inventeurs » du cinéma – scientifiques, physiciens, magiciens ou encore hommes de théâtre – n'imaginent pas qu'il pourra captiver les foules autant que le cirque, l'un d'entre eux en a immédiatement l'intuition. Il s'agit de Georges Méliès, qui fut magicien avant d'être cinéaste. Il crée des sketches et des saynètes magiques qu'il donne à voir dans les salons. Lorsqu'il fait l'acquisition du

théâtre Robert Houdin en 1888, il montre en fin de spectacle des ombres animées ou des projections à la lanterne magique. S'essayant au cinématographe, il fait une découverte hasardeuse qui sera déterminante pour la suite de sa carrière ainsi que pour le développement de l'art cinématographique. Alors qu'il filme un fiacre place de l'Opéra, sa caméra s'enraye et la pellicule se bloque. Il prend quelques secondes pour la débloquer et reprend son tournage. À ce moment-là, le fiacre s'en est allé et un corbillard passe devant l'objectif. À la lecture de la bande, Georges Méliès découvre le fiacre transformé, comme par magie, en corbillard. Dès lors, l'arrêt de la caméra remplace la trappe de scène du magicien. Méliès, père du cinéma fantastique, a découvert le premier trucage de l'art cinématographique et en découvrira de nombreux autres. Bien qu'il distingue les « illusions scéniques » (tours effectués en direct) des « vues fantastiques » (terme qu'il utilise pour qualifier ses séquences filmées), les racines communes entre l'art du cirque et l'art cinématographique n'en sont pas moins évidentes.

Très vite, le cinématographe profite de ses possibilités artistiques et mécaniques infinies pour défier les limites du corps et du visible. Parce qu'elles attirent des foules de plus en plus grandes, les projections ont lieu dans des foires ou sous les chapiteaux des cirques. L'aboyeur, tout en hyperboles, est chargé d'attirer le public à l'entrée des salles en l'alpaguant, tel un bonimenteur au cirque. Ainsi, le cirque accueille le cinéma des premiers temps tandis que ce dernier s'en inspire. En 1897, les Frères Lumière filment le célèbre duo de clowns Footit et Chocolat dans un film éponyme, Méliès multiplie les tours de magie dans ses vues fantastiques, Charlie Chaplin réalise *Le Cirque* en 1928. Ainsi commence une longue histoire d'amour entre le cirque et le cinéma.

ANIMER

« Animer », au sens large, signifie « donner vie, insuffler la vie ». Plus précisément lorsqu'il s'agit de cinéma, « animer » signifie « donner l'illusion du mouvement à partir d'une suite d'images fixes ». On le fait d'abord avec des images issues de la prise de vue réelle et cela s'appelle le cinéma. Puis, quelques années plus tard, avec le dessin naît le cinéma d'animation. Les prémisses du cinéma d'animation sont pourtant antérieures au cinématographe. Trois ans avant l'invention de ce dernier, les pantomimes lumineuses d'Émile Reynaud, projetées à l'aide de son théâtre optique, font fureur au



musée Grévin. Le dessin animé cinématographique apparaît treize ans plus tard avec *Fantasmagorie* d'Émile Cohl (1908). Néanmoins, nous pourrions dire de tous les films qu'ils sont des films d'animation puisqu'il s'agit toujours de transformer des images fixes en une illusion de mouvement.

Au XXe siècle, une minorité d'artistes fabriquent cependant les films image par image. En 2D, avec le dessin sur papier et la peinture bien sûr, mais aussi en volume grâce à la pâte à modeler, aux marionnettes, aux poupées et à tout matériau susceptible de pouvoir « prendre vie ». De cette seconde manière d'animer, la République tchèque s'est fait une spécialité autour de quelques talents aux mains de génies et à la patience hors pair. En 1947, Jiri Trnka (1912-1969), icône tchèque du cinéma d'animation, crée une école nationale tchèque avec le studio Bratři v triku. Issu du théâtre de marionnettes, il développe alors une technique pour les animer qui étonne par sa fluidité et sa grâce. Bretislav Pojar (1923-2012), réalisateur du premier film qui compose le programme, *Le Petit Parapluie*, est son plus célèbre collaborateur et héritier. Le cinéma d'animation tchèque doit également beaucoup à sa pionnière, Hermína Týrlová (1900-1993). Couturière et bricoleuse, elle crée des animations en stop-motion mariant tissus, bois, ficelles et laine. Karel Zeman (1910-1989), réalisateur du dernier film du programme, *Monsieur Prokoup acrobate*, est l'un de ses plus proches collaborateurs. Quant à Zdeněk Oštrčil (1929-2021), réalisateur de *Deux Cœurs en piste*, il est le plus jeune des trois cinéastes du programme. Décédé en 2021 à l'âge de 92 ans, il a travaillé étroitement avec Karel Zeman. Les œuvres de chacun de ces réalisateurs entretiennent de nombreux points communs aussi bien techniques qu'artistiques. À ce titre, *Le Petit Parapluie* de Bretislav Pojar s'inscrit dans la droite lignée de *Rêve de Noël* (Karel Zeman, 1945) et de *La Révolte des jouets* (Hermína Týrlová, 1947), deux films mettant en scène des jouets qui s'animent comme par magie.

CORPS EN MOUVEMENT

Comme celles de Jiri Trnka, les marionnettes de Bretislav Pojar ne parlent pas et leur expression ne change pas. Jiri Trnka déclarait : « *J'ai toujours essayé de faire en sorte que les marionnettes restent des marionnettes, qu'elles ne soient pas une simple copie*

de l'homme. C'est pour cette raison que leurs visages sont un peu comme des masques. Les masques antiques eux-mêmes avaient une expression dont nous avons besoin au cinéma. L'expression passe par le mouvement, la pantomime, et le visage ne joue pas un si grand rôle que cela. » Le travail de Bretislav Pojar s'est appuyé sur ce credo.

Deux des films du programme « *Quel cirque !* » sont fabriqués à partir de marionnettes : *Le Petit Parapluie* et *Monsieur Prokoup acrobate*. Contrairement à la prise de vue réelle, le cinéma d'animation est un cinéma privé du corps des acteurs, il se trouve ainsi face à un défi colossal : comment donner corps à des objets inanimés, en l'occurrence des marionnettes au visage immobile ? C'est là tout l'art de cette école tchèque dont les trois réalisateurs du programme sont des figures de proue. Grâce à d'astucieux jeux d'ombres et de lumières, à un travail titanesque de positionnement dans l'espace et à une mise en mouvement extrêmement minutieuse, leurs marionnettes expriment une palette d'émotions. Nous parvenons ainsi à nous y identifier et même à craindre pour elles. Pris dans l'œil de la caméra, le cirque offre un espace de jeux formidable pour donner vie à des objets inanimés.

Poupées, marionnettes en fil de fer, en tissu, en bois, cubes, guirlandes de papiers, peluches, pantins deviennent ainsi des personnages à part entière. Dans *Le Petit Parapluie* et *Monsieur Prokoup acrobate*, ils exécutent des numéros si complexes que l'on en oublie qu'ils ne sont qu'un assemblage de matériaux inanimés. Même lorsqu'il utilise des objets, le cinéma parvient à nous faire croire au vivant. On ne prête d'ailleurs pas attention aux quelques fils de nylon qui tirent les marionnettes et brillent parfois dans la lumière. Les enfants, ébahis par le spectacle, ne se demanderont pas comment l'on a fait pour animer ces morceaux de bois ou pour faire tenir ces cubes dans l'air, mais ils se demanderont comment l'équilibriste tient sur sa corde. Comment la danseuse peut-elle continuer son numéro sans son cheval ? Ou encore comment un homme peut-il sortir indemne du ventre d'un lion ? À cet endroit précis, la magie du cinéma opère. Bien qu'il soit réalisé dans un style différent – mélange de dessin animé et de papier découpé – *Deux Cœurs en piste* hérite de cette tradition du mime. Souvent présentés de profil ou légèrement de trois quarts, les visages des personnages n'évoluent que par l'expression d'un sourire qui peut se renverser en une bouche triste.



Ainsi, de même que pour les marionnettes, la majeure partie des émotions est transmise par le mouvement des corps, les choix de mise en scène et le montage.

TEMPO

Le temps d'un spectacle de cirque constitue un espace-temps éminemment cinématographique. Les trois films du programme articulent leur récit autour de cet événement composé de différents numéros pour offrir plus qu'un spectacle, une histoire.

Le Petit Parapluie présente quatre numéros, tous mis en scène par un Monsieur Loyal rappelant Ole Ferme-l'Œil, personnage des contes d'Andersen. Le premier numéro est interprété par un petit bonhomme enfantin composé de bulles soufflées par Ole. Le second nous invite à découvrir des dragons cracheurs de feu confectionnés dans des guirlandes de papier et domptés par un pantin de bois armé d'un fouet. Lors du troisième numéro, un Pierrot funambule tente de garder l'ascendant sur des cubes de bois censés mimer chacune de ses positions. Le quatrième, véritable bouquet final où tous les jouets s'affolent dans une danse féerique, met en scène des grenouilles dans un numéro d'acrobaties. Intradiégétique ou extradiégétique, la musique accompagne et/ou ponctue les numéros de chacun des films, participant de leur rythme effréné. Le Petit Parapluie s'ouvre au son d'une berceuse de boîte à musique. Mais très vite, le rythme s'accélère et s'agrément de sons nouveaux. Un monde se met en mouvement : un éléphant s'empare d'un trombone aidé d'un petit ours en peluche, une poupée tape un couvercle sur une tasse en métal improvisant une timbale. Des dragons se déhanchent sur un air de tango aux accents presque angoissants.

L'action du second film du programme, *Deux Cœurs en piste*, s'articule également autour du temps du spectacle. Après une courte introduction où l'intrigue est posée – une acrobate et un clown amoureux doivent faire face à la jalousie et à l'oppression du reste de la troupe – le spectacle commence. Plus succincts que dans le premier film du programme, les numéros sont au nombre de six. On découvre d'abord la jeune acrobate, puis le dompteur de lion. Le troisième numéro invite à nouveau l'acrobate en scène pour une démonstration de funambulisme. Le quatrième numéro fait place

au clown, le cinquième est consacré au magicien et le sixième au jongleur. La musique, relativement classique (trompettes et autres instruments à vent), accentue le caractère burlesque des numéros. Néanmoins, hors piste, des violons soulignent les émotions des personnages.

Le troisième film du programme, *Monsieur Prokouk acrobate*, propose également six numéros relativement courts : le classique numéro équestre, l'écuyère voltigeuse, le dompteur de lion (Monsieur Prokouk), le duo de patineurs sur glace interprété par Monsieur Prokouk et son acolyte fauve, le pingouin chanteur lyrique, l'homme aux nerfs d'acier (Monsieur Prokouk) et, enfin, le numéro du clown. Les numéros sont ponctués par des plans sur un charmant groupe de musiciens dont l'un est d'ailleurs armé d'une scie et d'un archet. Le film clôt son récit avec un sens du rythme tout à fait remarquable. La jambe enserrée par les bandes, Monsieur Prokouk s'arrête devant la boîte de bois qui a causé son malheur, restée en vrac au sol, les clous offerts au prochain pied qui passera par là. Une bande musicale qui semble encore accompagner un numéro alors que le spectacle est fini se fait entendre au loin. Un gros plan nous fait voir la troupe, roulottes et animaux compris, en marche vers son prochain point de chute, quand, subitement, le cortège s'arrête. Trois notes de trompette sonnent comme une annonce, un roulement de tambours, les membres du cirque sont maintenant spectateurs de quelque chose qui a lieu en contrechamp. Un tonnerre d'applaudissements et nous découvrons Monsieur Prokouk avançant malgré sa blessure, mais surtout, au premier plan : les planches et les clous dûment rangés. Monsieur Loyal fait claquer son fouet et la musique repart. Les numéros, tant visuels que musicaux, rythment les trois films et constituent le tempo sur lequel se cale une trame narrative différente pour chacun des trois courts métrages.

HORS-CHAMP, HORS PISTE

Contrairement au cirque qui ne permet aucun hors-champ, le cinéma a la possibilité de poser son cadre où il le souhaite. Il nous fait alors découvrir ce qu'il se passe avant et après le spectacle, mais aussi pendant le spectacle, en coulisses. Il en profite également pour se rapprocher des personnages, pour offrir des vues en plongée ou en contre-plongée et pour accentuer le caractère sensationnel de certains numéros.



La temporalité des films s'émanche ainsi de l'événement « spectacle » tel que nous le connaissons stricto sensu pour nous inviter à découvrir le hors-champ du cirque. *Le Petit Parapluie* épouse le temps diégétique d'une nuit. À partir du moment où la maison est plongée dans le noir, une course contre la montre commence. Cette course, Ole Ferme-l'Œil, en parfait Monsieur Loyal, en est l'instigateur. À la fois metteur en scène, chef d'orchestre et maître du temps, il lance le début du spectacle et annonce sa fin, montre en main. Entre chaque numéro, il regarde les aiguilles tourner, inquiet. On pense alors au lapin d'*Alice au pays des merveilles*, également muni d'un parapluie, scandant « *en retard, en retard, en retard* » dans le film des studios Walt Disney.

Deux Cœurs en piste débute un matin, avant que le spectacle ne commence. Les premières séquences mettent en scène la routine malheureuse des deux amoureux empêchés, réduits à exécuter les corvées du cirque : faire la lessive, éplucher les pommes de terre, cirer les chaussures et lustrer les tenues des autres membres de la troupe. Les tensions entre les personnages ainsi exposées, le spectacle n'en sera que plus savoureux pour le spectateur ayant la capacité de naviguer des coulisses à la piste.

Le récit du troisième film s'articule également autour du spectacle. Des trois films, *Monsieur Prokouk acrobate* est celui dont les propositions narratives sont les moins conventionnelles et les plus intéressantes. D'abord, le film commence par la fin : le cirque n'arrive pas dans un lieu, il le quitte. Grâce à un long travelling, Karel Zeman nous présente malicieusement l'ensemble du cortège du cirque se déplaçant sur l'eau – autre idée inattendue. Puis, vient un plan des admirateurs du cirque qui, perchés en haut d'un pont, observent le cirque s'en aller. Habitué à voir le début du film coïncider avec le début de l'action, le spectateur est étonné et d'emblée saisi par ce récit qui sait le surprendre. Le film commence alors que quelque chose a déjà eu lieu et nous le saisissons en route. Subitement, nous sommes plongés dans le noir. Le chapiteau se dessine en négatif par des petits points formant une guirlande lumineuse. Les numéros s'enchaînent, entrecoupés par une sorte de compte à rebours : des plans annonçant l'arrivée de Monsieur Prokouk avec tout un tas de superlatifs. Ainsi se crée une tension entre ce qui se trame en coulisses et le spectacle en cours...

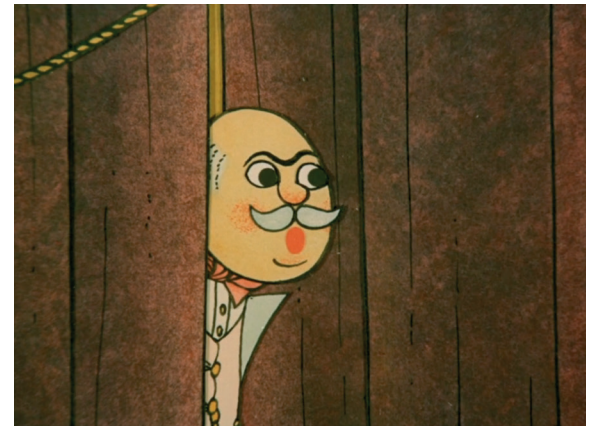
EN COULISSES

Nous assistons au spectacle qui se déroule sur la piste, mais voyons aussi ce qu'il se passe hors de la piste. Ce double espace – la scène, les coulisses – offre des possibilités dramaturgiques réjouissantes puisqu'il permet de faire du spectateur un complice des artistes. Frappé du don d'ubiquité, le spectateur est au cœur du spectacle mais aussi, en coulisses, tel une petite souris. Le public du film ne se confond pas avec le public du cirque car il en sait plus.

Les trois films du programme jouent astucieusement de ces possibilités. Dans *Deux Cœurs en piste* et *Monsieur Prokouk acrobate* le public est mis en scène. Dans le premier, il est hors-champ mais existe au son à travers maints applaudissements, rires et réactions stupéfaites. Dans le second film, on le voit à plusieurs reprises et sur deux modes de représentation différents. Dans un gros plan, le public sérieux est constitué de marionnettes dont celle d'un homme qui suit le spectacle avec des jumelles. Dans un plan plus large ainsi qu'en second plan lors des numéros, le public est représenté par un décor peint fixe en une série de petites silhouettes.

Dans *Le Petit Parapluie*, le public est composé des quelques jouets qui ne prennent pas part aux numéros. C'est le cas, notamment, d'une poupée de porcelaine qui est une sorte de relais du regard de l'enfant spectateur. L'articulation du récit autour de ce double espace tendu entre la piste et les coulisses est le catalyseur des tensions narratives.

Dans *Deux Cœurs en piste*, la jalousie de Monsieur Loyal devient la source d'un spectacle dont les numéros ne se passent pas comme prévu, dérapant crescendo jusqu'à une sorte de bouquet final où le cœur de l'acrobate, arraché par Monsieur Loyal, lui échappe des mains et se retrouve objet du spectacle. Entre les mains du jongleur, ce cœur que l'on malmène transforme le numéro en fiasco. Zdenek Ostrcil choisit de ne jamais montrer la piste en son entier. Au contraire, il la scinde, s'affranchissant de tout réalisme spatial, pour créer des capsules visuelles et narratives qui s'entrechoquent grâce à la magie du montage alterné. De manière concomitante, nous faisons ainsi face à un



plan présentant Monsieur Loyal en colère, un plan sur le jongleur qui « perd les pédales », puis un plan sur le magicien effaré. Tous sont sur la piste, mais jamais dans le même plan. Par le montage, ils apparaissent néanmoins pris dans le même décor. Dans *Monsieur Prokouk acrobate*, on retrouve ce principe de montage alterné entre la scène et les coulisses. Le climax de ce procédé narratif a lieu lorsque s'enchaînent les plans suivants : un premier plan nous montre Monsieur Prokouk dans la cage du lion / un second plan nous fait voir l'installation des planches d'épines sur la piste / un troisième plan nous montre à nouveau la cage du lion, mais Monsieur Prokouk n'est plus là. Il ne reste que le lion dont le ventre a triplé de volume. On comprend alors que ce dernier a avalé Monsieur Prokouk alors qu'il doit entrer en scène. Deux clowns ainsi qu'un Monsieur Loyal enlèvent en cœur leur chapeau et se grattent la tête, soucieux. Le réalisateur enchaîne avec un plan sur le chapiteau qui annonce « *Monsieur Prokouk l'intrépide* ». Le spectateur sait que Monsieur Prokouk est attendu sur scène alors qu'il est dans le ventre du lion. La troupe du cirque tente de trouver une solution en accrochant un combiné téléphonique sur un morceau de jambon pour entrer en communication avec Monsieur Prokouk, un nouveau plan sur le chapiteau indique malicieusement : « *Monsieur Prokouk l'indestructible* ». Pourtant, ce dernier, en fâcheuse posture, semble à cet instant loin d'être indestructible.

Dans *Le Petit Parapluie*, nous sommes dans de la pure féerie. Le spectacle a lieu le temps d'une nuit dans la chambre d'une enfant endormie – nous découvrons son ombre à la fin du film sur la paroi de sa maison de poupée. Dans ce rêve vertigineux, il n'y a pas vraiment de coulisses puisque le spectacle ne se déroule pas sous un chapiteau mais s'improvise dans une chambre, au creux d'une maison de poupée. Néanmoins, la maison de poupée fait à un moment office de coulisses, ou du moins de zone de repli, pour le petit ours en peluche effrayé par les dragons cracheurs de feu. Mais, très vite, il est appelé pour aider l'éléphant à jouer du trombone. Le récit arrange ce contrepoint qui renforce la puissance du spectacle en cours, la peur du petit ours pouvant être celle du jeune spectateur face à ce spectacle aussi magique qu'inquiétant.

Ainsi, le charme de ces trois films ne tient pas qu'à leur esthétique et leur technique ou au fait qu'ils enchaînent les prouesses visuelles,

mais que chacun propose un récit aux ressorts simples, adapté aux jeunes spectateurs. Comme dans les contes de fées, *Deux Cœurs en piste* nous apprend que l'amour l'emporte toujours. Le clou de l'histoire dans *Monsieur Prokouk acrobate* nous rappelle, littéralement, qu'il ne faut pas être trop vaniteux et apprendre à regarder où l'on met les pieds car même un fakir peut finir blessé par un clou. Enfin, tous nous apprennent que malgré les problèmes que les artistes peuvent rencontrer hors de la piste, du trac aux tracas, la règle est toujours la même : « show must go on ».

FIGURES

Ces trois courts métrages sont nourris par des références multiples à des figures héritées de la littérature, du conte et du théâtre. Sans les épuiser toutes, nous pouvons nous amuser à pointer du doigt quelques-unes d'entre elles.

En 1986, une édition des contes d'Andersen est illustrée par le maître de l'animation tchèque Jiri Trnka. On y découvre Ole Ferme-l'Œil, personnage dont le parapluie recèle des histoires qu'il vient distiller la nuit dans les rêves des enfants sages. Chapeau haut-de-forme, veste queue-de-pie, allure de lutin, la marionnette créée par Bretislav Pojar s'inspire directement des illustrations de Trnka. Dans *Le Petit Parapluie*, Ole exerce également cette fonction de conteur d'histoires nocturnes. D'un coup de parapluie, comme d'un coup de baguette magique, il lance les changements de décors et donne le départ pour les numéros. S'il est peut-être le moins élaboré d'un point de vue narratif, mais absolument prodige dans son animation, le film de Bretislav Pojar est néanmoins pétri de références à la littérature. Les toiles peintes qui servent d'arrière-plan au spectacle offrent l'occasion de subtiles mises en abîme. Au premier plan, un petit bonhomme en bulles, observe, fessier en avant et tête baissée entre ses jambes, la scène qui vient d'apparaître sur le décor peint : un jeune enfant reçoit une fessée d'un boulanger armé d'une cuillère en bois. Un peu plus tard, alors que le bonhomme de bulles se pique le doigt sur un papillon et disparaît peu à peu, le décor se concentre sur la Belle au bois dormant que l'on identifie grâce au fuseau de la fileuse duquel elle approche dangereusement son doigt. Hans Christian Andersen et Charles Perrault ne sont donc pas loin.

De même, certaines figures types de la commedia dell'arte traversent le film. On reconnaît un Pierrot par ses larmes de



crocodiles. Celui-là ne pleure pas sa Colombine, mais déplore que son partenaire – une série de cubes sur la corde tendue – ne joue plus avec lui au jeu du miroir. On croise également un Pinocchio transformé en dompteur de dragons, belle revanche pour celui qui, dans le conte, crut se faire brûler par Mangefeu. Les trois films présentent également des figures de clowns qui se caractérisent traditionnellement par leur maladresse. Le Pierrot du premier film endosse ce rôle. Le clown amoureux transi de *Deux Cœurs en piste* prend, quant à lui, sa revanche. Habile, il sait tourner les coups qu'on lui assène à son avantage. Le dernier à entrer en piste, dans *Monsieur Prokouk acrobate*, est allongé sur le dos et jongle avec ses pieds. Il fait d'abord sauter dans l'air un cube qui, par la magie du montage, réapparaît en piano. Burlesque à souhait, la drôlerie du numéro est accentuée par la bande sonore : des coups sur les touches de piano scandent les figures du clown.

Enfin, chacun des trois films présente une vision originale d'un personnage incontournable du cirque : Monsieur Loyal. Hérité d'Anselme-Pierre Loyal (1753-1826), et figure majeure du cirque moderne de Philip Astley, les directeurs de cirque en ont gardé le nom, devenu aujourd'hui générique. Souvent affublé d'une veste queue-de-pie, d'un pantalon noir ou blanc, de bottes et d'un nœud papillon, il est le maître de piste. Souvent bavard dans le réel, il est dans ce programme rendu présent par une gestuelle énergique, une présence charismatique et un grand sens de la direction car dans le cirque, comme au cinéma, il faut de l'ordre !

Le titre du programme « *Quel cirque !* » joue sur ce double sens du terme « cirque » qui désigne bien sûr l'art circassien, mais peut aussi être utilisé pour désigner le désordre, le « bazar ». Ne dit-on pas aux enfants parfois d'arrêter leur cirque ou leur cinéma ? Encore un point commun... À utiliser avec modération pour ne pas vexer les artistes, grands et en devenir.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Henri Wallon, « l'acte perceptif et le cinéma », *Revue internationale de filmologie*, 1953

