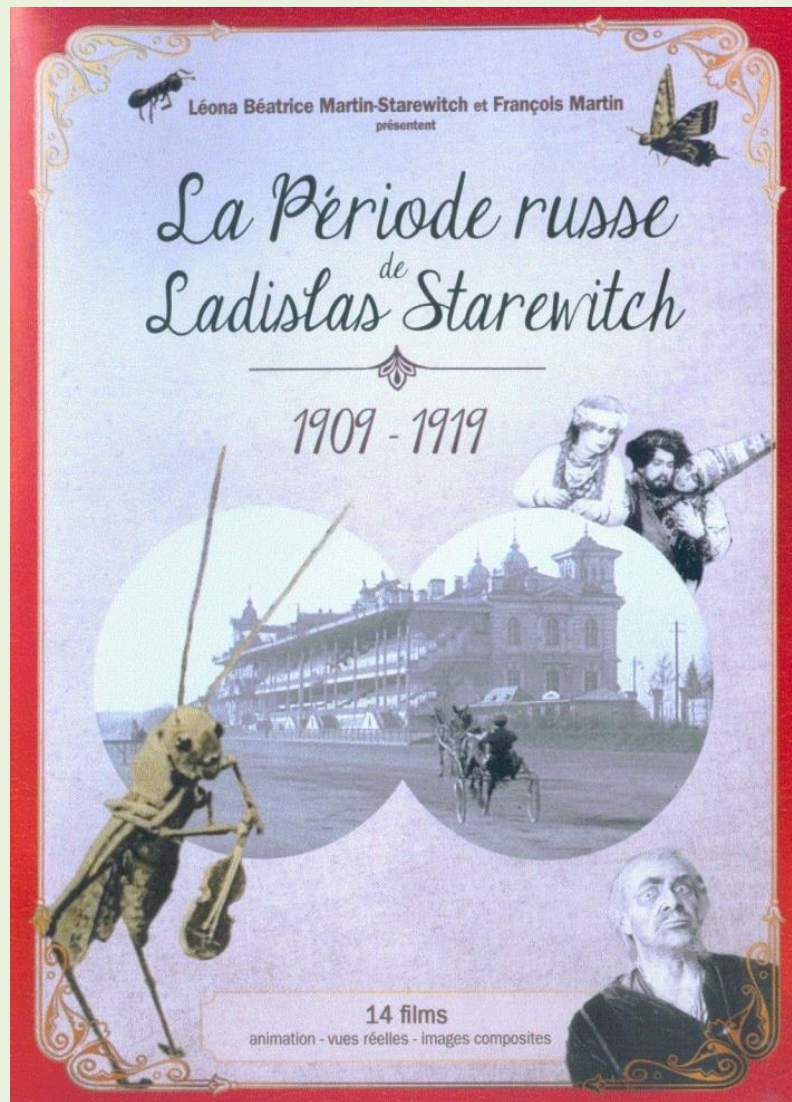


# LA PÉRIODE RUSSE DE LADISLAV STAREWITCH

DVD sorti en décembre 2022



**L. Starewitch a réalisé 64 films de 1909 à 1919 à Kaunas, Moscou et Yalta.  
15 sont conservés et 14 présentés dans ce DVD.  
(animation - vues réelles - images composites)**

***La Belle Lucanide***

1910-1912, couleur, sans intertitres - animation (6'50")

***Scènes amusantes de la vie des animaux***

1912, couleur, intertitres en tchèque, incomplet - animation (5')

***La Vengeance du Ciné-opérateur***

1912, couleur, intertitres en russe - animation (9'36")

***La Cigale et la Fourmi***

1912, couleur, intertitres en français - animation (5'11")

***Le Noël des habitants de la forêt***

1912, couleur, intertitres en hollandais - animation (4'18")

***Le Voyage sur la lune***

1912, n&b, sans intertitres, inachevé - animation et vues réelles (6'13")

***La Nuit de Noël***

1913, n&b, intertitres en russe - effets spéciaux et vues réelles (41'05")

***Le Beau-Fils de Mars***

1914, n&b, sans intertitres - vues réelles (8'34")

***Snegourotchka, la Petite Fille des neiges***

1914, n&b intertitres en français - LB M-S, 2022 - image composite et vues réelles (31'03")

***Le Portrait***

1915, n&b, intertitres en français - LB M-S, 2022 - vues réelles (23'15")

***Le Lys de Belgique***

1915, n&b, intertitres en russe - animation et vues réelles (11'08")

***Sachka le Jockey***

1917, n&b, sans intertitres - vues réelles (28'15")

***Vers le Pouvoir populaire***

1917, n&b, intertitres en russe - vues réelles (23'40")

***Cagliostro***

1918, n&b, intertitres en français - LB M-S. 2022 image composite, trucage et vues réelles (36'36")

**Les Bonus**

***La Revanche du Ciné-opérateur***

1912, version anglaise - animation (11'33")

***La Cigale et la Fourmi***

1913, n&b, intertitres en russe - animation (6')

***Snegourotchka, la Petite Fille des neiges***

1914, n&b intertitres incomplets en russe - image composite et vues réelles (28'44")

\*\*\*\*\*

Traductions : Marina Feodoroff et Léona Béatrice Martin-Starewitch,  
remerciements à Françoise Navailh, Cécile Farkas et Brent Keever.

\*\*\*\*\*

Copyright 2022 Léona Béatrice Martin-Starewitch

\*\*\*\*\*

Dossier réalisé par Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin

## **Ladislav Starewitch invente son cinéma** **La période russe (1909-1919)**

Et pour finir, on arrive au début. En effet ce DVD présentant les films réalisés par Ladislav Starewitch à Kaunas, Moscou et Yalta entre 1909 et 1919, dans l'empire russe, s'ajoute à l'édition des huit DVD, tous édités par Doriane Films, regroupant ses réalisations de la période française, à Joinville-le-Pont et surtout à Fontenay-sous-Bois (1920-1965). Tous les films du réalisateur localisés datant de cette période russe sont désormais édités (sauf un) et chacun peut avoir une idée de l'ensemble de l'œuvre disponible. C'est une grande première. Tous ces films russes ont très vite disparu des écrans au plus tard semble-t-il dans les années 1920, et si certains d'entre eux ont parfois été programmés au cours des dernières décennies, seul ce DVD permet de les regarder tous et c'est un événement.

Certains films d'animation russes ont été à nouveau visibles à partir des années 1970-1980, notamment au Canada, en 1980, lors du Festival International du Cinéma d'Animation d'Ottawa dans un projet de la Cinémathèque québécoise (*La Revanche du Cameraman*) et les premiers films avec acteurs attendent leur premier retour en Italie, lors du 8<sup>ème</sup> Festival du Film Muet de Pordenone, en 1989 (*La Nuit de Noël, Sachka le Jockey...*). Puis d'autres manifestations ont eu lieu, principalement à Fontenay-sous-Bois en 2014 et à Dijon en 2015 qui, à elles deux, ont proposé plus de quarante films de L. Starewitch aboutissant à la publication d'un livre *Animer Starewitch*<sup>1</sup>, qui est un recueil d'analyses et de commentaires d'une dizaine de spécialistes évoquant l'ensemble de cette œuvre de façon globale, russe et française, films d'animation, films avec acteurs et films mêlant les deux.

De 1909, l'année de ses premiers films, à 1919, la dernière année passée à Yalta avant le départ vers l'Italie et la France, L. Starewitch a réalisé soixante-quatre films, dont un resté inachevé et quatre non distribués en salles. Il faut ajouter qu'il était le plus souvent scénariste, metteur en scène, opérateur et éclairagiste dans ses propres films et parfois pour d'autres réalisateurs étant même, en de plus rares occasions, co-réalisateur, acteur ou producteur. Par comparaison, Evgueni Bauer et Iacob Protazanov, les deux autres grands réalisateurs russes de cette période, ont réalisé respectivement plus de quatre-vingt et plus de soixante films chacun. La production russe de ces années s'élève à environ 2 000 films dont environ 280-290 étaient conservés en 1989<sup>2</sup>, aujourd'hui les chiffres tournent autour de 2601 réalisés et 332 conservés<sup>3</sup>.

Quinze des soixante-quatre films réalisés alors par L. Starewitch sont localisés, conservés et visibles : à peine un quart du total. Aux bobines de film, s'ajoutent des commentaires dans la presse lors de la sortie de chacun en salle et des témoignages publiés dus à différentes personnes (producteurs, acteurs, techniciens) qui ont participé aux tournages, ou qui ont croisé

---

<sup>1</sup> F. Martin (dir.) : *Animer Starewitch*, L'Harmattan, 2018, 216 pages.

<sup>2</sup> Trois livres sont essentiels sur ces années :

\* Władisław Jewsiewicki : *Ezop xx wieku, Władisław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*. Wydawnictwa Radia i Telewizji, Varsovie 1989, 231 pages et photographies. « *Esope du XXème siècle, Ladislav Starewitch, pionnier du film de marionnettes et de l'art du cinéma* ».

\* *Silent Witnesses, Russian films 1908-1919 / Testimoni silenziosi, film russi 1908-1919*, Catalogue du 8<sup>ème</sup> Festival du film muet de Pordenone (Italie) 1989. Coédition : British Film Institute / Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1989, sous la direction de Youri Tsivian, avec Paolo Cherchi-Usai, Lorenzo Codelli, Carlo Montanaro et David Robinson. « *Témoins muets, les films russes 1908-1919* ».

\* *Le cinéma russe avant la révolution*, Ramsay cinéma, Paris, 1989.

<sup>3</sup> Intervention de Peter Bagrov (Georges Eastman House, Rochester) par visioconférence en direct lors du Festival « pirmoji banga » (Film heritage without Borders) qui a eu lieu à Vilnius les 17-18-19 septembre 2022. Références données par P. Bagrov : 2601 films réalisés (Deriabin, 2015) et 332 conservés (Semerchuk, 2013).

L. Starewitch à Moscou ou à Yalta. La plupart des films non conservés font également l'objet de ces écrits divers qui permettent en plus d'attester de leur existence, de connaître leur scénario, leur accueil par le public ou par les professionnels du cinéma, ce qui permet dans une certaine mesure de les intégrer à l'ensemble de l'œuvre. De son côté, L. Starewitch a laissé des écrits concernant son travail de telle sorte que, même si le visionnage des films reste essentiel, il est possible de se faire une idée de la façon dont il est venu au cinéma, comment il a développé sa conception et sa pratique du cinéma totalement originale remarquée par ses contemporains ou ce qui l'a intéressé dans tel ou tel film.

Sa façon de faire jouer ses marionnettes, surtout des insectes à ce moment, de les filmer comme s'il s'agissait d'acteurs vivants, sa façon d'utiliser ses marionnettes pour parler de la société des hommes, son goût pour les cadrages, les trucages, les effets spéciaux ont élaboré un style qui le définit et le distingue des autres réalisateurs qui font parfois appel à ses talents pour résoudre leurs propres problèmes. L. Starewitch n'a pas tout inventé dans sa pratique du cinéma, mais il a parfois été dans les premiers, et surtout la façon dont il utilise les possibilités du cinéma comme art nouveau dès ses débuts est totalement originale, d'où son grand succès en Russie et devant tous les publics étrangers. Durant cette décennie, la guerre qui éclate en août 1914 et la révolution de 1917 ont été des marqueurs particuliers et forts dans l'évolution de sa carrière.

### Les premiers films

En 1906, au moment de son mariage avec Anna Zimmermann, Ladislas Starewitch (1882-1965), de nationalité polonaise, occupe un emploi que son père l'a incité à accepter, au cadastre de la ville de Kaunas (à l'époque Kovno, partie de l'empire russe). Depuis plusieurs années il pratique l'entomologie, le théâtre, la peinture, le dessin, la photographie, mais il s'ennuie assez dans son travail et il raconte dans ses souvenirs (*Pamiętnik*) rédigés près de cinquante ans plus tard les initiatives qu'il a prises :

« Au cours des déplacements que j'effectuais de propriété en propriété dans toute la région de Suwalki [*actuellement au nord de la Pologne*], je collectais des informations statistiques pour la Société d'Agriculture de Varsovie ; je photographiais aussi pour mon compte personnel des monuments historiques, des choses traditionnelles typiques, des paysages remarquables, etc... J'offris ces photos au département ethnographique du musée de Kowno.



Le fleuve Niemen vers Kovno. Photo L. Starewitch

En parlant avec Taddée Dowgird, le conservateur de ce musée, je lui fis observer qu'il serait bien que le musée possédât également des films ethnographiques. Nous examinâmes diverses possibilités pour mettre ce projet à exécution et finalement je décidai d'aller voir Khanjonkov

[*producteur de cinéma*] à Moscou. J'achetai une caméra "Urban" (une énorme machine particulièrement mal conçue et peu pratique).

Je me mis d'accord avec Khanjonkov au sujet des éventuelles photos à prendre et il me donna quelques boîtes de pellicules (négatifs).

C'est en 1909 que je réalisai mon premier film *Sur le Niemen* : quelques ruines de vieux châteaux, quelques "*pilkanis*" (terres préhistoriques) ; plusieurs plans avec des tessons de vaisselle cassée et des silex ; le clou de la collection de T. Dogwird était une hache de pierre percée d'un trou.

Le film montrait également la manière dont on perçait les trous dans la pierre avec un morceau de bois, du sable et de l'eau. On y voyait, en outre, des mendiants se disputant l'aumône sur la place de l'église ; une procession de la Fête-Dieu autour de la vieille église de Sapiezyszki ; la dernière scène du film montrait un coucher du soleil sur le Niemen avec un troupeau revenant de boire.

Khanjonkov fut satisfait : il me donna non pas un mais deux positifs dont l'un était pour le musée.

Je tournai encore quelques films de ce genre. »

C'est poussé par la curiosité et son attrait pour un nouveau media, le cinéma, que L. Starewitch tourne ses trois premiers films à sujets ethnographiques. Puis très vite il s'oriente vers ce qui l'intéresse le plus, les insectes, en commençant à utiliser un matériel de prise de vue adapté pour les plans rapprochés et les gros plans. Mais c'est pour filmer un combat de *Lucanus Cervus* qu'il va être obligé, parce que les animaux s'immobilisent dès que les projecteurs de prise de vues sont allumés, de recourir à des animaux morts préparés pour être filmés image par image, selon la technique du dessin animé, et ses connaissances entomologiques lui permettent de décomposer le mouvement des coléoptères et de le recomposer image par image afin d'obtenir un résultat harmonieux à l'écran. Il ne suffit pas, pour ce faire, de reproduire exactement le mouvement, il faut ensuite enlever parfois une image, parfois deux, en doubler une, parfois deux, pour obtenir un résultat visuellement esthétique<sup>4</sup>. Décomposer, recomposer le mouvement, c'est exactement la démarche des peintres qui inventent le cubisme au même moment.

Ce film n'existe plus mais c'est une révélation pour L. Starewitch qui se trouve fortement encouragé : « Le résultat tout à fait satisfaisant que j'obtins en filmant le mouvement artificiel (juin 1910) me donna l'idée de faire un film avec deux scarabées comme protagonistes. »

C'est *La Belle Lucanide*, premier film de fiction, premier film distribué, premier très grand succès et premier film conservé.

### ***La Belle Lucanide***

Si le premier film, *Lucanus Cervus*, mesurait 15 mètres, le deuxième est beaucoup plus long (environ 250 mètres), comme les suivants, et L. Starewitch a désormais besoin de marionnettes solides, il ne se contente plus d'animaux morts articulés, il va les fabriquer. Par exemple, les deux protagonistes de *La Cigale et la fourmi* « étaient toutes deux sculptées dans le bois, leurs pattes également étaient en bois et possédaient une armature de fer, des perles en guise d'yeux et une mâchoire mobile. » Puis il les revêt de différents costumes qui leur donnent l'apparence d'êtres humains. Le scénario est banal : un beau chevalier tombe amoureux de la reine qu'il enlève, le roi cherche à se venger.

---

<sup>4</sup> Voir "Les petits secrets de L. Starewitch", livret du DVD *La Petite Chanteuse*, Doriane Films, p. 10-17.



*La Belle Lucanide*

A. Khanjonkov est enthousiaste : « Cette bande ravit tous les spectateurs et suscita la curiosité générale. On se demandait comment elle avait été réalisée, car on ne comprenait pas comment on avait pu faire un film où tous les rôles étaient tenus par des scarabées. [...] C'est le premier exemple d'animation de marionnettes, genre jusqu'alors inconnu chez nous en Russie mais aussi à l'étranger, car à cette époque on ne tournait que les dessins animés et ici on voit des petites figurines tridimensionnelles (des scarabées artificiels) auxquelles il fallait arranger une attitude différente et même une expression différente pour chaque image prise, et c'était là chose encore absolument inconnue au cinéma. » Et il récompense largement L. Starewitch qui écrit : « Khanjonkov me proposa 300 roubles par mois, un appartement confortablement meublé et, à côté de l'appartement, un studio pour tourner des films de ce genre. J'acceptai sans hésiter. »

On relève également dans les écrits de L. Starewitch et dans la presse russe cette affirmation de la nouveauté que représentent les films de marionnettes animées en Russie « et à l'étranger », mais c'est inexact. Bien que les projections de films ont commencé en Russie dès 1896 alimentées jusqu'en 1908 uniquement par des œuvres étrangères, cela montre que ce type de cinéma, déjà pratiqué par Segundo de Chomon ou Emile Cohl notamment, y reste inconnu et confirme aussi l'ignorance totale des films tournés avec des marionnettes quelques années auparavant par Alexandre Shiryayev, un grand maître de ballet, à Saint-Pétersbourg pour enregistrer les pas de ses danseurs, non diffusés à l'époque et découverts seulement en 1995.

Pourquoi un tel succès de *La Belle Lucanide* qui « fut acheté en Angleterre par la compagnie Brokliss et dans la presse anglaise, on put lire qu'un célèbre entomologiste russe, nommé Loszkin, était parvenu à dresser des scarabées grâce à la musique et à l'électricité et avait réussi à les faire jouer dans un film comme de véritables êtres humains. » Comme l'écrit L. Starewitch, il y a d'abord cette grande surprise de voir des insectes bouger comme des êtres humains, comment cela est-il possible ? Longtemps cette légende du dressage des animaux a persisté d'autant plus que lui-même, devenu un magicien mystérieux aux yeux de beaucoup, a constamment refusé d'expliquer comment il procédait pour faire bouger ses acteurs.

Egalement le ton nouveau adopté par le réalisateur a compté : aux moments les plus touchants, les spectateurs ne pleuraient pas, comme dans les films au scénario comparable, mais bien au contraire, ils riaient. Ils riaient dans les moments les plus dramatiques, par exemple comme celui où la Belle Lucanide fuyant son vieux mari, roi Cervus, se réfugie avec son amoureux dans le donjon qui était en même temps une poudrière et quand les amoureux

enlacés se font sauter en l'air. Ce rire est obtenu par la dimension parodique du film où le jeu mélodramatique des acteurs, les fausses tragédies et souffrances dont les films de l'époque étaient très imprégnés sont moqués.

En 1989, Vladimir Antropov, chef de la section du cinéma russe et soviétique au Gosfilmofond, écrit lors des projections au Festival de Pordenone : « Ce qui étonne tellement dans ce film est la crédibilité avec laquelle les scarabées incarnent leurs rôles. En colère ils secouent leurs antennes et dressent leurs cornes, ils marchent comme des êtres humains. Comment arriver à ce résultat ? Aucun spectateur ne pouvait l'expliquer. »

Une des réponses se trouve sans doute dans la capacité de L. Starewitch à reproduire le mouvement en introduisant des "flous" dans l'image : quand la Belle Lucanide et Cérambyx s'enfuient et marchent dans l'eau en provoquant des éclaboussures, quand les éventails sont agités par les serviteurs, quand la tente s'effondre, ou lorsqu'un obus explose, que le canon tire et pour finir quand le château explose. Le réalisateur reproduit une réalité : à l'époque comme maintenant, en prise de vues réelles, un mouvement très rapide ne peut être enregistré sur la pellicule et cela se traduit par un flou sur les photogrammes. Dès son premier film tourné image par image, L. Starewitch pratique le go motion qui s'ajoute à sa façon de construire le mouvement en retranchant, ou en doublant certaines images comme il l'a expliqué à propos de *Lucanus Cervus*. Le mouvement devient encore plus fluide et le spectateur oublie qu'il s'agit de coléoptères pour ne s'intéresser qu'à l'action. L. Starewitch réutilise ce procédé dans l'incendie de la cabine de projection dans *La Vengeance du ciné-opérateur* ainsi que dans de nombreux autres films postérieurs comme *Le Lys de Belgique*.

Phil Tippett déclarait en 2018 : « Depuis des années, ça remonte à l'animateur russe Ladislav Starewitch, les animateurs de stop motion essayent de donner un aspect flou aux personnages. Si tu tournes un film et que tu regardes ma main, il va y avoir un flou résiduel quand tu regardes image par image. En stop motion, toutes les images et toutes les pauses, tout est très clair et bien défini, ça donne un aspect magique mais ça éloigne aussi de la réalité<sup>5</sup>. » Il attribue bien l'origine de cette pratique à L. Starewitch sans se douter certainement qu'elle était si précoce.

Il faut également remarquer dans ce premier film de fiction, ni documentaire, ni scientifique comme les précédents, la présence de nombreux thèmes qui vont revenir de façon récurrente dans l'œuvre de L. Starewitch : l'amour et l'adultère, la musique et les sons, la violence à travers le duel, l'attaque du château et l'explosion (le film précédant, *Lucanus Cervus*, est déjà l'histoire d'un combat), le fantastique, la nature, et une certaine poésie. D'emblée il utilise les outils du cinéma d'une façon propre au cinéma et il traite des sujets connus de façon très personnelle. « Le théâtre est un large fleuve tranquille. Le cinéma est un torrent qui descend en vagues le long d'une colline<sup>6</sup>. » Il y a de fait dans ce film beaucoup plus de mouvements parmi les protagonistes, d'utilisation de la caméra, de cadrages différents que dans beaucoup de films avec acteurs de l'époque.

*La Belle Lucanide* est réellement une nouveauté et une révélation aussi pour L. Starewitch qui désormais ne va cesser de réaliser d'autres films. Ce fut le premier film produit en Russie à être vendu à l'étranger et il était encore projeté en U.R.S.S. dans les années 1920 sous le titre *La Courtisane sur le trône*.

Quand on connaît l'ensemble de l'œuvre de L. Starewitch, ce qui frappe en premier, avec *La Belle Lucanide*, est que son cinéma ne semble pas connaître de phase d'apprentissage. L'imaginaire, la qualité de l'animation, la compréhension de ce que peut être le cinéma, le grand succès public en Russie et hors de Russie, la reconnaissance de la profession et une

<sup>5</sup> Arte, émission "Tracks" du 18 mai 2018.

<sup>6</sup> Youri Tsivian : *Early cinema in Russia and its cultural reception*, London, and New York, Routledge, 1994, p. 165.

certaine conception du monde existent dès les premiers films tournés à partir de scénarios personnels en 1910-1912. C'est la marque d'une forte personnalité et d'une grande culture artistique et en particulier cinématographique. Avant la réalisation de ses premiers films, il a pratiqué, outre l'entomologie, diverses activités artistiques et déjà vu de nombreux films car il avait l'habitude de peindre des affiches pour les quatre cinémas de la ville de Kaunas en étant rémunéré par des entrées gratuites dans la salle. Il y a certainement vu le film d'E. Cohl *Les Allumettes animées*, un dessin animé, mais d'autres films venus de différents pays qui l'ont initié à ce nouvel art. Il sait déjà ce qu'il veut faire ou ne pas faire.

### **Le succès des ciné-marionnettes.**

*La Vengeance du ciné-opérateur* est encore aujourd'hui considéré comme un de ses chefs-d'œuvre – aux côtés de *La Voix du Rossignol*, *Les Yeux du dragon*, *L'Horloge magique*, *Fétiche Mascotte*, *Le Roman de Renard*, *Fleur de fougère* (si on retient les plus commentés, mais chacun peut avoir sa liste... incluant *La Cigale et la fourmi*, *Le Rat des villes et le rat des champs*...) – même s'il l'introduit avec un grand détachement dans ses souvenirs :

« Comme la construction de mon appartement et du studio à Moscou prenait plus de temps que prévu, je tournai encore quelques films à Kowno, du même type que « Lucanide ». Parmi ceux-ci, "La vengeance du ciné-opérateur", qui se distingue par le fait que la scène se déroule dans un cinéma. Un scarabée spectateur, voulant rejoindre ses congénères sur l'écran, s'envole et déchire la toile.

Pour la première fois au cinéma, on voyait un écran sur un écran. »



*La Vengeance du ciné-opérateur*

S'il s'agit à nouveau de l'histoire d'un adultère, celle-ci est traitée de façon très différente : le contexte est tout à fait contemporain, le mari se déplace en automobile, l'opérateur de cinéma le suit en motocyclette, il est fait allusion aux tournée qu'Isadora Duncan, la danseuse aux pieds nus, a réalisé en Russie et le tout s'achève avec une séance de cinéma populaire telle qu'elle pouvait se tenir dans différentes sortes de baraques à l'époque, cette projection étant l'occasion de prouver l'adultère. A la dimension fictionnelle s'ajoute un net volet documentaire qu'on retrouve dans de nombreux films à venir.

*Vestnik kinematografii* (Le journal du cinéma), publié par la société Khanjonkov, écrit : « Ce que nous avons sous les yeux est un opérateur de cinéma avec son appareil, un artiste dans son studio, et, à la fin, nous assistons à la projection d'un film dans un théâtre électrique, où nous voyons le ciné-opérateur dans la cabine de projection, nous voyons le film



prendre feu et un incendie se déclarer soudainement. [Tout cela joué par] des scarabées et uniquement par des scarabées ». L'article s'achève par une conclusion limpide : « Si le film de la saison précédente provoquait la stupéfaction, celui-ci, encore plus habilement réalisé, sans les quelques défauts strictement techniques relevés dans *La Belle Lucanide* – provoque une stupéfaction plus grande encore. »

De façon plus précise il faut remarquer d'un point de vue technique que, dans la spectaculaire scène de la projection du film, le petit écran est tourné selon un angle d'environ trente degrés par rapport au cadre de notre grand écran. Comment L. Starewitch a-t-il réalisé cette séquence sans que l'image du petit écran ne soit déformée ? La vue en plongée qui suit la poursuite de la voiture du couple par le ciné-opérateur en motocyclette est également inattendue.

La copie de ce film présentée en bonus du DVD illustre la pratique des distributeurs qui n'hésitaient pas à modifier les films. Dans ce cas, à la faveur de la traduction des intertitres en anglais, c'est, avec les mêmes images, une histoire toute différente qui est proposée au public anglo-saxon. Les deux versions sont en couleur.



*La Cigale et la fourmi*

Des différences encore plus importantes ressortent des deux versions de *La Cigale et la fourmi*. Issue des collections de la Cinémathèque de Belgique, la version francophone, dans son générique, témoigne du fait que ce fut un des premiers films à être projeté devant l'héritier du Tsar, qui, très satisfait, a récompensé le producteur et le réalisateur, avant d'être vendu dans de nombreux pays d'où cette copie aux intertitres en français. Mais il y a d'autres différences très intéressantes avec la copie russophone proposée en bonus. Dans la première (en couleur, datée de 1912), le film s'ouvre sur une séquence avec des animaux réels, absente dans la seconde (en noir et blanc, datée de 1913), dans laquelle, par contre, la fin est complète.

Tiré à cent-quarante copies, acheté par Pathé-Frères à Moscou, *La Cigale et la fourmi* est vendu en France, en Angleterre, au Danemark et dans le monde ... A. Khanjonkov est sans doute à nouveau le spectateur le plus conquis et dans ses souvenirs il évoque les « impressions et l'émerveillement causés par un très petit film de 158 mètres [...] réalisé avec de petites marionnettes [...] fabriquées par le metteur en scène lui-même, sans qu'il quitte son petit atelier. » Ces propos expriment l'intensité émotionnelle suscitée par ce film pourtant court et la confusion introduite par L. Starewitch dans l'esprit d'un spectateur pourtant averti en proposant, à travers ses marionnettes jouant des comportements humains, une *réalité*

totale­ment fabri­quée. Puis A. Khanjonkov sou­ligne le parti-pris et l'imagination du réalisateur dans sa façon de traiter la fable : « L'adaptation d'une des fables les plus populaires de Krylov n'est pas toujours fidèle, mais la liberté évidente que Starewicz s'est permise par rapport au texte, est développée de telle façon que cela augmenta encore l'enthousiasme et l'étonnement des spectateurs émerveillés. » Avec en conséquence l'adhésion totale du public : « La construction de la maison par la Fourmi laborieuse, montrée avec tous les détails du travail menuisier, la griserie de la Cigale, petit à petit vidant sa bouteille au milieu des feuilles qui tombent, ont été montrées d'une manière absolument stupéfiante. » Et c'est un producteur satisfait qui conclut en rappelant que *La Cigale et la fourmi* « a été vendu rapidement sur le marché européen et américain, fait tout à fait extraordinaire si on sait que les Américains ne sont habitués qu'à vendre, et non à acheter, ce qui fut remarqué et souligné par toute la presse en Russie. »

*La Cigale et la fourmi* a encore été diffusé durant la guerre qui commence en août 1914 et la révolution d'octobre. Les leaders soviétiques l'ont même projeté pendant la guerre civile au cours de leurs voyages de propagande, notamment dans l'agit-train après des harangues du commissaire du peuple aux Affaires intérieures Grigori Petrovski.

Boris Mikhine, un décorateur important qui a plusieurs fois travaillé avec lui par la suite dans ses films avec acteurs, raconte que « Quand il advint, le succès, mérité, de Starewicz fut soudain et frénétique. Son film *La Libellule et la fourmi*<sup>7</sup> fut montré à la cour [...]. *La Libellule* était à l'évidence une œuvre hautement artistique. Il y avait un décor qui vous plongeait en plein hiver et créait une ambiance hivernale. La scène de l'enterrement de la Libellule sous la neige exhale une vraie poésie. »

L. Starewitch est alors devenu conscient de sa valeur et décidé à donner une nette ampleur à sa réussite : « Il travaillait constamment, il préparait tout seul ses scénarios avec imagination, fantaisie et intuition, ce qui suscitait l'admiration. Sa puissance créatrice et sa capacité de travail étaient légendaires. Il commençait très tôt ses journées et travaillait jusqu'à très tard. Rivé toute la journée à sa caméra il ne quittait pas son atelier durant des semaines et même plus. » B. Mikhine le décrit également comme étant, à cette époque, un réalisateur très avare de ses « secrets professionnels », interdisant l'entrée de son studio à quiconque, surtout aux gens de cinéma, d'une façon très ferme ressentie parfois comme de l'hostilité à partager ses connaissances ceci étant « un de ses défauts majeurs ».

En 1989, toujours lors des projections à Pordenone, Carlo Montanaro élargit le propos : « Pour Starewicz, le conte de fées d'Ivan Krylov (qui fait au minimum écho à la fable de La Fontaine) devient une allégorie de la condition humaine. L'animation, une reproduction artificielle de la vie, atteint ici immédiatement des valeurs symboliques, synthétiques et absolues. »

Ces commentaires correspondent à l'intention de L. Starewitch qui écrit : « J'en voulu aux Anglais de ne mentionner que la patience et la persévérance, car mon film présentait d'autres qualités méritant une plus grande considération ». Il a d'autres ambitions artistiques à travers ses films que simplement "animer" – exprimer quelque chose, provoquer des sensations – et en attend une reconnaissance.

### **Les dessins animés**

L. Starewitch peut se montrer beaucoup plus incisif surtout dans des tout petits dessins animés qu'il réalise pour diverses occasions.

*Le Coq et Pégase* appartient à cette série de dessins animés non distribués. Il s'agit d'une illustration caricaturale de la concurrence entre deux des grandes firmes cinématographiques moscovites : la filiale de Pathé-Frères et la maison Khanjonkov à travers

---

<sup>7</sup> C'est le titre original en russe.

la mise en scène de leurs emblèmes respectifs : un Coq et un Pégase. Dans une cour, un gros coq se pavane en picorant du grain avec application. Arrive une jument – Pégase – maigre, affamée et vorace qui se rue sur le coq et l'avale, son ventre s'arrondit. Mais, très malin, le coq retrouve rapidement sa liberté en sortant par le derrière, sous la queue de la jument. Cela plusieurs fois de suite jusqu'au moment où la haridelle trouve enfin un subterfuge pour mater ce coq narquois. Elle l'avale encore une fois, puis rapidement tourne la tête en tendant la bouche vers sa queue. Cette fois le coq est bien attrapé. Pégase l'a vaincu ! A. Khanjonkov n'a pas osé montrer ce film publiquement craignant un conflit avec la maison Pathé-Frères dont la concurrence pouvait devenir trop redoutable.



*La Vengeance du Ciné-opérateur*

La provocation peut aller très loin. A la fin de l'année 1912, à l'occasion du nouvel an, lors de la séance au cours de laquelle A. Khanjonkov présente ses nouvelles productions à l'ensemble du personnel, L. Starewitch demande à montrer un petit film. Un père Noël arrive sur l'écran et s'immobilise très vite. Les spectateurs entendent encore le bruit du projecteur, mais l'immobilité du père Noël leur fait penser que le film est peut-être bloqué dans l'appareil. Chacun dans la salle commence à s'inquiéter, craignant un début d'incendie de la pellicule. Soudain un point noir apparaît sur l'écran, qui grossit, et se transforme en flammes colorées qui envahissent tout l'écran... Panique dans la salle, certains gagnent précipitamment la sortie, d'autres la cabine de projection. Mais le projectionniste sort de la cabine en s'exclamant « Tout va bien dans la cabine – c'est Starewicz qui a fabriqué l'incendie sur l'écran ! ». Effectivement l'incendie était bien sur l'écran et pas dans la cabine. Rassurés les spectateurs se détendent et A. Khanjonkov conclue ainsi ses souvenirs : « Instantanément soulagés, les invités ricanèrent et plaisantèrent sans fin. Tout le monde rit à la blague de nouvel an de Starewicz. On a appris plus tard que ces « effets de feu » avait été dessinés et en partie grattés et peints sur la pellicule elle-même. » Et il ajoute : « A l'évidence il n'y avait aucune limite à l'inventivité de Starewitch ».

Irène Starewitch, la fille aînée du réalisateur, ajoutait que son père avait mis le projectionniste dans la confidence lui demandant de faire des bruitages pour renforcer l'impression d'un incendie.

En fait dans ce dessin animé, *Une Blague du nouvel an*, L. Starewitch reprend l'idée de l'incendie dans la cabine de projection montrée dans *La Vengeance du ciné-opérateur*, il fait croire aux spectateurs installés dans la salle que le feu a commencé alors que tous ont en mémoire les nombreux accidents qui se produisent à cette époque lors de certaines projections lorsque la pellicule nitrates s'enflamme brusquement provoquant un sinistre ravageur. L'année

précédente un tel incendie a provoqué la mort de cent spectateurs. On mesure alors la terreur de ceux qui ont peut-être peu goûté cette blague.

Le témoignage d'A. Khanjonkov est très intéressant sur un point technique important : L. Starewitch recourt directement au dessin gratté sur la pellicule pour fabriquer ses images. Cette innovation est soulignée par V. Antropov, en 1989 à Pordenone : « Bien avant le célèbre canadien Norman McLaren, Starewitch présenta son [...] dessin animé [*Une Blague du nouvel an*], pour célébrer la nouvelle année 1913, il dessina la fin directement sur le film image par image. Il a inventé la technique du film qui s'enflamme. L'effet fut le même qu'à la première projection du film *L'Arrivée du train* des frères Lumière : tout le public courut vers la sortie. »

Dans la même veine, presque en même temps, aidé d'un scénariste L. Starewitch propose *Le Moqueur*, premier numéro d'un hebdomadaire cinématographique de la maison Khanjonkov. Il s'agit d'un projet d'une chronique satirique qui n'eut en fait qu'un seul exemplaire.

Ces dessins animés, très courts, lui permettaient de donner davantage libre cours à un net penchant, attesté également par d'autres témoignages, pour la caricature et la critique. « C'est un caricaturiste incomparable, excellent, méchant, spirituel, un observateur lucide des choses de la vie. Dès qu'il entrait dans la salle des prises de vues, tout le monde craignait sa langue mordante et son crayon. [...] Ses doigts travaillaient sans cesse, il sortait de sa poche la pâte à modeler afin d'en former sur le coup une caricature, ou bien il dessinait dans son calepin. » déclare B. Mikhine, et Véra-Popova Khanjonkova, seconde épouse d'A. Khanjonkov, qui travaillait dans les années 1910 comme responsable monteuse confirme : « Le penchant de Starewicz pour toutes sortes de blagues et plaisanteries était évident et se manifestait constamment, c'était un trait dominant de son caractère et absolument important dans sa vie et dans son travail. »

Ce registre caricatural, très affirmé dans ces dessins animés, qui ont tous malheureusement disparu, est présent d'une façon différente dans les films de marionnettes animées, plus subtile, teintée d'un certain humour et de poésie. Il est totalement absent de deux films réalisés en 1912 également *Scènes joyeuses de la vie des animaux* (intertitres en hollandais) et *Le Noël des habitants de la forêt* (intertitres en tchèque) destinés à un autre public.

A propos du second L. Starewitch écrit :

« Je tournai également "Le Noël des insectes". Un sapin recouvert de neige scintille mystérieusement de toutes ses bougies.

Les scarabées se réveillent et sortent peu à peu de leurs cachettes. Ils courent et volent vers le sapin, où ils se lancent des boules de neige, font du patin à glace et du ski : à la fin, le Père Noël en personne prend part aux réjouissances.

C'était un film pour enfants, sans trame narrative. Pour la première fois, je créai une marionnette à silhouette humaine : le Père Noël (1911) (Tête et corps en liège, jambes en fil de fer, chaussures en bois. Perles mobiles avec un trou noir pour imiter les yeux et barbe de coton avec armature de fer pouvant simuler le bâillement - 120 mètres). »

L'absence de « trame narrative » signifie que le film présente une simple suite de scénettes sans que des liens ou une intrigue ne soient tissés entre les personnages même si on devine ce qui les rapproche. Le film joue uniquement sur les sensations ressenties par le spectateur, comme dans le dernier film qu'il réalise en 1958, *Carrousel boréal*, réminiscences très certainement d'une enfance heureuse.

Il existe alors dans ces années 1910 en Russie des lieux et des réseaux spécialisés dans la diffusion de films pour les enfants même tout petits comme la Société Moscovite pour l'Education Préscolaire des Enfants qui a programmé ce film. *Le Noël des habitants de la forêt* a également été projeté en France en novembre 1912.



*Le Noël des habitants de la forêt*



*Scènes joyeuses de la vie des animaux*

*Scènes joyeuses de la vie des animaux* est de la même veine, « sans trame narrative » même si les séquences proposées, de music-hall, de libations, concernent un autre public.

### **Un homme très occupé**

L. Starewitch est désormais un homme très occupé. Il a commencé la réalisation de *La Belle Lucanide* dans la seconde moitié de l'année 1910, sitôt après *Lucanus Cervus* (juin 1910). Une projection du film terminé a lieu en janvier 1912 et la première officielle le 26 mars 1912. L. Starewitch date son film 1910, il s'agit très certainement du début de la réalisation qui s'étale jusqu'au cours de l'année 1911, d'où les dates indiquées sur la copie du film 1910-1912. L'année 1911 voit la réalisation de deux autres films *Télégraphe électrique* et *La Semaine de l'aviation des insectes* (tous deux non localisés), et l'année 1912 celle de tous les autres films cités auxquels il faut ajouter *Le Voyage sur la lune*, soit huit films !



*Le Voyage sur la lune*

*Le Voyage sur la lune* est un film particulier qui introduit une scène tournée image par image à des scènes de vues réelles. La copie existante ne propose dans son état original ni générique, ni intertitres, une seule information est écrite sur la pellicule (à 5 minutes et 51 secondes du début du film) : "Путешествие на луну", c'est-à-dire "Le Voyage sur la Lune". L. Starewitch ne le mentionne dans aucun document écrit, et W. Jewsiewicki ne fait aucun commentaire dans le texte de son livre, en le qualifiant, dans sa filmographie, de « film de science-fiction », en ajoutant qu'il est resté inachevé, sans donner de raison. La date même de 1912 est incertaine, et ce film ressemble beaucoup dans sa structure au *Lys de Belgique*, 1915. C'est bien un film de L. Starewitch comme le montre la séquence d'animation qui fait croître une végétation imaginaire sur la lune, ce qu'on retrouve avec un phénomène d'accélération dans *Les Yeux du dragon*, 1925. Les décors stylisés de B. Mikhine ajoutent à cette atmosphère lunaire. Les éclairages sont particulièrement soignés.

Ce film ne peut être qu'un hommage à Georges Méliès et son *Voyage dans la lune*, 1902, dix-huit minutes. Refaire une telle œuvre témoigne d'une certaine audace de la part du jeune réalisateur. Si dans le film de G. Méliès l'arrivée sur la lune se passe assez mal puisque, pourchassés par les Sélénites, les savants doivent réembarquer précipitamment dans leur vaisseau et rentrer sur terre, l'arrivée des explorateurs de L. Starewitch semble plus paisible, mais on n'en connaît pas l'issue. D'autres hommages sont identifiables dans son œuvre comme celui à Emile Cohl, autre grand pionnier, dans *Nez au vent*, 1956 ou bien à Charlie Chaplin et des acteurs américains, *Amour noir et blanc*, 1923.

A ces réalisations filmiques se juxtaposent des activités photographiques qu'il n'a pas semble-t-il abandonnées. L. Starewitch s'y adonnait, comme il l'a décrit, autour de Kaunas et un peu plus loin avant ses premiers films ethnographiques. Encore en 1911-1912-1913 certaines de ses photographies sont publiées dans un journal en langue polonaise "Zemia. Tygodnik Krajoznawczy Ilustrowany" (La Terre – hebdomadaire illustré des amoureux de la nature).

Beaucoup de cinéma (d'animation), encore un peu de photographie, le rythme de travail de L. Starewitch est devenu considérable comme l'a souligné B. Mikhine.

### **Vers un nouveau cinéma**

Travaillant pour la maison Khanjonkov, devenue une des plus grandes maisons de production de films à Moscou, L. Starewitch vit au contact des équipes des studios et cela lui donne l'occasion d'élargir ses activités au cours de l'année 1913. En effet en réalisant tout

seul ses films image par image il acquiert et consolide des compétences dans des domaines variés comme la prise de vue, l'éclairage d'un plateau, la construction de décor, l'écriture de scénarios... c'est-à-dire dans tous les domaines de la réalisation d'un film, et certains réalisateurs vont le solliciter pour travailler sur leurs propres réalisations. C'est ainsi qu'il devient opérateur et décorateur pour deux films réalisés par Piotr Tchardynine *Le Faux Coupon* et *La Petite Maison de Kolomna*. Il est co-réalisateur, opérateur, décorateur et co-scénariste dans *Le Conte du pêcheur et du petit poisson* de A. Ivanov-Gaï et même acteur pour un tout petit rôle dans *Les Frères*, 1913, de P. Tchardynine et son propre producteur pour *Quand résonnent les cordes du cœur*, 1914. Tous ces films sont des longs métrages de fiction avec acteurs.

Ces collaborations peuvent s'avérer parfois compliquées. A propos d'un épisode (Le déluge) de *La Trilogie* L. Starewitch écrit dans *Pamiętnik* :

« En 1913, Edward Puchalski arriva à Moscou pour vendre les droits sur "La Trilogie" de Sienkiewicz<sup>8</sup>. Khanjonkov acheta les droits et m'en proposa la réalisation. Je refusai car ce n'était pas mon "genre".

Tchardynine, lui, accepta ce projet, à la condition que Puchalski s'occupe des costumes et que Starewicz soit derrière la caméra (il en avait déjà assez de l'opérateur français). J'acceptai et l'aidai pendant un mois, jusqu'à ce que l'opérateur Ryllo finisse un documentaire et prenne les rênes du tournage. »

Cet extrait illustre la difficulté d'accorder les intentions de chaque collaborateur dans un projet collectif, ce qui n'est pas très original, mais aussi, ensuite d'accorder à chaque collaborateur le juste crédit de sa part. Qui a fait quoi ? Quels plans ont été tournés par L. Starewitch ou bien par A. Ryllo exactement ? Il y a d'autres exemples de ces difficultés.

L. Starewitch a co-réalisé d'autres films en 1914 avec I. Ivanov-Gaï, *L'Exploit du soldat Vassili Riabov*, Evgueni Bauer, *Page de vie*, et Czesław Sabiński, *Passion irréflechie*.

La collaboration avec P. Tchardynine va aller encore plus loin pour un film de 1913, *L'Alcool et ses ravages* dans lequel L. Starewitch tourne une séquence additionnelle d'animation. Il s'agit d'un film de prévention contre la consommation d'alcool. Le scénario prévoyait une scène dans laquelle un ivrogne se trouve devant une bouteille à moitié vide. De cette bouteille sort un petit diabolin qui saute sur la table, grimpe sur les manches de la veste du buveur et essaie de l'agacer, de le tenter. Louis Forestier confirme qu'il ne réussissait pas à tourner cette scène, aussi A. Khanjonkov s'adressa-t-il à L. Starewitch qui raconte :

« À cette époque, Khanjonkov fit appel à moi pour tourner une petite scène du film "L'alcool et ses conséquences", représentant un diable sortant d'une bouteille, car son opérateur, le Français Forestier, était incapable de la réaliser.

Je modelai un méchant petit diable en pâte à modeler et le mis sur une bouteille. Je fis une autre figurine pour rendre les mouvements et les mimiques ; à la fin, la déformant peu à peu, je la fis entrer dans la bouteille. J'aurai dû filmer cette scène à l'envers. Mais, comme mon "Urban" n'avait pas de marche arrière, je fixai ma caméra à l'envers et tournai normalement. »

B. Mikhine, témoin de ce tournage, le résume avec humour :

« Sur place [Starewicz] modela un diabolin et le posa sur la bouteille. [...] le petit Malin sortit de la bouteille dès la deuxième prise. Guidée par Starewicz, la figurine s'acharnait sur son héros ivre, l'agaçait, sautait sur la table devant lui, le secouait et grimpait sur lui. Si vous aviez vu la rage et la haine de l'acteur épuisé qui essayait de l'attraper comme s'il voulait se venger parce que le diabolin ne s'était pas manifesté plus tôt ».

---

<sup>8</sup> *La trilogie* - cycle de trois romans de Henryk Sienkiewicz (1846-1916) – *Par le fer et le feu* (1884), *Déluge* (1886) et *Messire Wolodyjowski* (1886), NdT.

L. Starewitch conclue : « Cette séquence montée dans le film fut “fondue” dans l’ensemble. C’est ainsi que j’ai réalisé un film avec des photos combinées. » Cet effet avec des marionnettes suscita l’admiration générale et maints commentaires.

En effet la pratique de la fabrication d’une séquence de cinéma image par image ancre l’idée qu’en *fabriquant une image après l’autre* il est possible de construire une solution à des problèmes d’acteurs et des problèmes techniques : on fait appel à L. Starewitch expérimenté en la matière. Ni P. Tchardynine, ni son équipe, qui se “contentent” de tourner la manivelle de la caméra pour filmer ce qui est devant l’objectif n’ont de solution. L. Starewitch n’a pas de limite technique grâce à sa pratique et sa conception du cinéma : l’image ne se tourne pas seulement, elle se fabrique aussi.

L. Starewitch acquiert donc une solide réputation dans les différents domaines du cinéma ce qui va ancrer une nouvelle ambition pour laquelle A. Khanjonkov lui accorde à nouveau toute sa confiance. Malgré sa notoriété fondée essentiellement sur la réalisation de films avec des marionnettes animées, les réalisateurs de films de fiction avec des acteurs restent les plus considérés. L. Starewitch veut en faire partie.

### **Les films avec acteurs**

« J'avais envie d'adapter "Une terrible vengeance" de Gogol pour pouvoir exploiter les possibilités qu'offrait le cinéma. Déjà, à l'école, j'aimais Pouchkine pour son style lumineux et Gogol pour son climat d'étrangeté.

- "En attendant que mon atelier soit terminé, j'aimerais bien tourner "Une terrible vengeance" - proposais-je à mon patron. En bon commerçant, Khanjonkov comprit tout de suite les atouts d'une telle proposition : les mots "Terrible" et "Vengeance" intriguent et attirent l'attention de ceux qui ne connaissent pas l'auteur, et ceux qui connaissent déjà Gogol voudront voir l'adaptation à l'écran. Les Russes aiment et estiment leurs prophètes.

En outre, la nouvelle comporte beaucoup de scènes fantastiques qui sont tout à fait dans les cordes de Starewicz. C'est ce que devait penser Khanjonkov : il accepta ma proposition et me donna "carte blanche".

Je n'écrivis pas de scénario, me contentant de souligner dans le texte original, en rouge, les sous-titres, en bleu, les scènes et en noir, ce que je rejetais.

Ivan Mozjoukhine était le sorcier, Wiczeslaw Turzanski, Danilo et Olga Obolenska, Catherine. J'étais à la fois metteur en scène, opérateur et photographe, et les décors ont été réalisés d'après mes esquisses.

En voici les scènes les plus représentatives :

Trois fantômes sortant de leurs tombeaux et s'envolant au-dessus du Dniepr vers la lune : je tournai quatre images sur la même pellicule (le paysage et les trois fantômes, chacun séparément). Je filmai les fantômes à travers une vitre choisie spécialement pour ses irrégularités, que je déplaçais lentement devant l'objectif : j'obtins ainsi un effet flou et nébuleux.

À l'appel du sorcier, son père, l'âme de Catherine quitte son corps et vient le rejoindre en traversant des paysages nocturnes.

Dans la dernière scène, les spectres vengeurs, ancêtres du sorcier, attendent, les mains tendues, que le dernier représentant de cette famille criminelle leur soit jeté en proie. Pour cette scène, je tournai plus de dix séquences sur la même pellicule, à savoir : les rochers, les groupes rapprochés et éloignés, le feu et la fumée, et l'eau. Tous ces éléments filmés séparément s'accumulaient au fur et à mesure (la scène faisait 20 mètres, j'en fis deux exemplaires. Aucune erreur dans les prises. Le film en son entier mesurait 1500 mètres, ce qui, à l'époque, était un record). »

Au sens du commerce d’A. Khanjonkov qui se glisse dans une tendance du cinéma russe d’adapter des grands classiques de la littérature, s’ajoute le goût de L. Starewitch pour un certain fantastique et qui sélectionne les scènes visuellement susceptibles de produire le plus



d'effet sur l'écran. Il maîtrise toutes les phases de cette réalisation et sa réussite est sans discussion : « Une terrible vengeance » fut projetée au gala d'ouverture du ciné-théâtre nouvellement construit de Khanjonkov, baptisé "Pégase". Je reçus, à cette occasion, le titre de "Docteur Faust" et mon salaire passa de 300 à 500 roubles par mois. »

*Ciné-fono* rend compte du film à sa sortie en 1913, la première a eu lieu le 26 novembre :

« La société A. Khanjonkov et C<sup>o</sup> s'est fixée comme but d'adapter pour le cinéma nos classiques les plus célèbres. On a justement l'occasion de voir un de ces exemples – *Terrible Vengeance* d'après Nicolas Gogol [...].

« Les producteurs russes n'avaient pas fait jusqu'à présent d'efforts pour réaliser des films de trucages par manque d'opérateurs qualifiés. Et on peut dire maintenant que la palme dans ce domaine revient incontestablement à Starewicz, car dans ce film il satisfait un objectif ambitieux : représenter à l'écran le récit de Gogol sans rien perdre de l'intrigue de telle sorte que le spectateur, à la vue du film, puisse dire qu'il éprouve pratiquement la même impression qu'à la lecture du texte de Gogol.

Franchement il faut reconnaître que Starewicz s'en tire à merveille. »

Et l'article ajoute quelques descriptions plus techniques :

« Techniquement le film est excellent. Les métamorphoses sont réalisées de façon très esthétique. Les scènes où le sorcier passe à travers le mur sont très bonnes. C'est exactement ainsi qu'on imagine la surimpression. Le dédoublement de Catherine et les autres scènes sont très bien montrées. En un mot, le niveau technique permet de considérer Starewicz comme maître en la matière. L'intrigue, elle aussi, est présentée d'une façon très convaincante. »

Ces trucages, effets spéciaux, sont une prouesse technique compte tenu de l'absence de marche arrière ou de compteur d'images sur la caméra, comment rembobiner la pellicule et superposer la nouvelle image au bon endroit sur la précédente, cela plusieurs fois de suite.

La réussite d'I. Mosjoukine dans son rôle de composition est relevée par un des collaborateurs du journal de Moscou *Kino Gaziéta*, en 1918 : « Déjà dans un de ses premiers films, *Terrible Vengeance*, d'après Gogol, Ivan Mosjoukine s'est montré comme un mime aux possibilités presque universelles. Se pliant aux exigences du metteur en scène, Ivan Mosjoukine fut obligé de jouer le rôle du vieux magicien en costume et fut forcé de changer complètement de posture et de démarche. » De telle sorte que le souvenir de ce rôle est resté : « L'image d'un vieux sorcier avec un regard insolite, s'est gravée dans la mémoire d'une manière absolument ineffaçable. »

*La Terrible Vengeance*, premier film de fiction avec acteurs de L. Starewitch, d'une longueur de 1 500 mètres reçoit une médaille d'or, dans un concours de films à l'Exposition Internationale de Milan en 1913. Malheureusement il n'est pas conservé. Par contre le film suivant, *La Nuit de Noël*, nouvelle adaptation de N. Gogol, est disponible et permet de comparer les intentions du réalisateur et le résultat.

L. Starewitch procède comme pour le précédent, en retenant particulièrement les scènes susceptible de créer des effets particuliers à l'écran. C'est ce qu'il décrit dans *Pamietnik* :

« Je fis l'esquisse et les maquettes d'un deuxième film d'après Gogol : "La nuit de Noël".

Ivan Mosjoukhine était le diable, P. Lopoukhine, le forgeron Wakoula, A. Gromov, le diacre, Tradenska, Solokha, avec la participation d'O. Obolenska.

Je fabriquai moi-même la queue du diable et fis en sorte qu'elle jouât un grand rôle dans les scènes de séduction entre le diable et Solokha.

Les décors, représentant un village ukrainien en hiver, furent fabriqués en studio. Toute l'équipe participa à la fabrication de la neige et de la glace.



**La Nuit de Noël**

Je tournai la nuit, à la lumière des "Jupiter" et des lampes à mercure (à l'époque, la lumière artificielle était utilisée uniquement pour renforcer la lumière du jour.

À chaque fois que je pouvais, je faisais des gros plans.

Une des scènes contenait une curieuse "curiosité" : le forgeron Vakoula ordonne au diable de disparaître dans sa poche. Mozjoukhine, le diable, jouait son rôle jusqu'au moment de sauter et se faisait de plus en plus petit. À ce moment-là, je le remplaçai par un agrandissement photographique grandeur nature que je rétrécissais peu à peu jusqu'à en faire un diabolin capable de tenir dans la poche du forgeron (j'utilisai le procédé d'animation) : un travail net et sans bavure.

Ce film restituait également à l'écran l'atmosphère de Gogol (1500 mètres).

Cette dernière scène est la traduction cinématographique du texte de N. Gogol qui raconte comment Vakula arrive chez la Tsarine :

« - Faut-il aller tout droit chez la Tsarine ?

« Non, ça me fait trop peur, se dit le forgeron. Il y a ici, mais je ne sais pas où, les Zaporogues qui ont passé par Dikanda cet automne. Ils venaient de la Setch et étaient porteurs d'écrits pour la Tsarine. Il vaudrait tout de même mieux leur demander conseil. » - Hé Satan ! tu vas te faufiler dans ma poche et me mener chez les Zaporogues !

En un clin d'œil le diable s'amenuisa au point de devenir si petit qu'il entra sans peine dans la poche de Vakula. Celui-ci n'eut pas plus tôt tourné la tête qu'il se trouva devant une grande maison ; ... ».<sup>9</sup>

L. Starewitch remplace la silhouette de l'acteur Mosjoukhine par une photographie de l'acteur, puis par une photographie de plus en plus petite, de telle sorte que, rétréci, l'acteur peut se glisser dans la poche de Vakula. On imagine le temps passé à fabriquer ce trucage image par image et à l'intégrer dans l'image où se tient l'acteur qui joue Vakula. Se rétrécissant de haut en bas sur la gauche de l'écran, la silhouette va ensuite le traverser en diagonale vers le haut à droite pour se glisser dans la poche. Ce dernier mouvement attire l'œil du spectateur qui ne se rend pas compte de certaines imperfections du trucage. Dans *L'Horloge magique*, 1928, d'une façon plus fluide, Nina se rétrécit rapidement pour disparaître face aux arbres menaçants. L. Starewitch aurait pu éluder ce passage du texte de N. Gogol, au contraire c'est ce qui l'intéresse. C'est la même démarche que pour faire sortir le

<sup>9</sup> Nicolas Gogol : *La Nuit de Noël*, Librio, 1998, traduction Eugénie Tchernosvitow, p. 53.

diabole de la bouteille dans *L'Alcool et ses ravages* mais dans cette scène de *La Nuit de Noël* il mêle la technique de l'animation "image par image" à la prise de vue réelle.



*La Nuit de Noël* (à gauche : I. Mosjoukine – à droite : la photo d'I. Mosjoukine)

Il a procédé de la même façon, un peu avant, face au passage de N. Gogol qui décrit le repas de Patziouk :

« A ce moment Vakula constata qu'il n'y avait plus devant le Ventre ni cuveau ni plat de boulettes ; à leur place, il vit par terre deux écuelles de bois: l'une était pleine de petits pâtés au fromage blanc, tandis que d'autres contenaient de la crème aigre. Ses pensées et ses regards se concentrèrent involontairement sur ces mets : Voyons, se disait-il à lui-même, comment Patziouk va s'y prendre pour manger les pâtés de fromage blanc ? Il ne voudra assurément pas se pencher pour les aspirer comme il l'a fait pour les boulettes ; ce n'est d'ailleurs guère possible : il faut commencer par tremper les pâtés dans la crème.

A peine eut-il le temps de penser cela que Patziouk ouvrit toute grande la bouche, regarda les pâtés, écarta les lèvres encore davantage. A cet instant, un pâté sauta de l'écuelle où il était, se trempa dans la crème, se retourna sur l'autre face, sauta en l'air et s'engouffra juste entre ses dents. Patziouk l'avalait et ouvrit de nouveau la bouche ; un deuxième pâté s'y précipita de la même manière. Quant au mangeur, il n'avait que la peine de mâcher et d'avalier. »<sup>10</sup>

« La particularité des films de Starewitch [...] tient à la manière dont il embrasse littéralement les possibilités techniques du cinéma pour en intégrer les différents aspects au cœur de ses récits. [...] il n'hésite pas à projeter des images en prises de vues réelles à l'intérieur même de son décor, [...] ! Ce qui frappe aujourd'hui, c'est sans doute sa position de précurseur dans un domaine qui a totalement envahi le cinéma, celui des images composites. » écrit Denis Walgenwitz à propos de *Fétiche Prestidigitateur* et de *Fétiche Mascotte* près d'un siècle après<sup>11</sup>. Dans les deux exemples de *La Nuit de Noël*, L. Starewitch ajoute de l'animation à une image réelle pour le même résultat, des images composites qui dynamisent la narration.

C'est un type de cinéma présent dès les années 1910 chez L. Starewitch qu'on retrouve dans l'entre-deux guerres dans *La Petite Chanteuse des rues* ou dans les films cités par D. Walgenwitz et qui en fait bien le précurseur de O'Brien, Harry Harryhausen ou Phil Tippett qui tous connaissaient ou connaissent ses films...

« Harryhausen est le père de la stop motion au cinéma, Willis O'Brien (animateur de la célèbre marionnette de King Kong) est son grand-père. Je finirai la phrase en rajoutant : Alors, Ladislav Starewitch est son arrière-grand-père. » écrit l'auteur (trice) sur le site *L'Arène*

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 39-40.

<sup>11</sup> Denis Walgenwitz : « Fétiche prestidigitateur », in *du praxinoscope au cellulo, un demi-siècle de cinéma d'animation en France (1892-1948)*, CNC, 2007, p. 81.

*d’Airain* dans un article publié récemment : “Ladislas Starewitch : pionnier des marionnettes et de l’animation en volume”<sup>12</sup> avant d’avoir vu ses films russes.

C’est cette dimension du cinéma de L. Starewitch que retient A. Khanjonkov : « Dans *La Nuit de Noël*, avec I. Moșjoukine dans le rôle du diable et O. Obolenskaya dans celui d’Oksana, Starewicz brilla avec toute une série d’effets spéciaux : le diable vole la lune dans le ciel ; Vakula le forgeron vole dans les airs sur le dos du diable ; le diable devient soudainement si petit qu’il peut sauter dans la poche de Vakula, et ainsi de suite [...]. » On remarque également la lune éclairée de l’intérieur comme le sera le verre de lait dans *Suspicion*, 1941, d’Alfred Hitchcock.

Lors du Festival de Pordenone, Paolo Cherchi-Usai met l’accent sur l’utilisation de la caméra : « Pendant la course de la sorcière sur un balai, la caméra approche d’elle avec la fougue agitée d’une caméra tenue à la main (une technique vraiment d’avant-garde en 1913) ». Et il ajoute « un des premiers exemples connus postérieurs se trouve dans la version, en 1915, de *The Raven*, réalisé par Charles J. Brabin pour Essanay). » L. Starewitch serait-il pionnier dans cette façon d’utiliser la caméra ? On retrouve une scène comparable, d’une caméra qui semble portée sur l’épaule, quand Renard enlève la Poule dans *Le Roman de Renard*.

Tous les films ne recourent pas à ces trucages, mais ils contribuent au style du réalisateur aisément identifiable dans ce cinéma russe des années 1910.

Au début de l’année 1914, il réalise *La Petite Fille des neiges* d’après Alexandre Ostrovski.

« C’était un conte poétique qui s’inspirait d’une légende slave populaire. Histoire d’atmosphère, sans "effets spéciaux", et pleine du charme hivernal et printanier du grand Nord. Le film combla mes espérances et eut beaucoup de succès. »

Dans ses *Mémoires* publiées en 1969 Sofia Gosłavskaïa qui joua dans ce film, et considérait son rôle de Lioudmila dans *Rouslan et Lioudmila*, réalisé également par L. Starewitch, comme sa plus grande réussite artistique, tient des propos qui permettent de mieux connaître certaines facettes de la conception du cinéma du réalisateur et de la place qu’il attribuait parfois aux acteurs. Elle raconte comment il l’a abordée pour lui proposer un rôle (la fée du printemps) dans *La Petite Fille des neiges* :

« Une fois j’étais dans la cantine en train de prendre mon petit déjeuner. Starewicz m’a alors dit d’une voix douce :

- J’ai un rôle pour vous, un vrai rêve.
- Dites ce que c’est, s’il vous plaît, cessez de me titiller.
- Connaissez-vous « Sniégourotchka » d’Ostrovski ?
- Tout le monde la connaît.
- Voudriez-vous incarner Printemps ?
- Avec la plus grande joie mon cher Władisław Alexandrovitch.
- Alors veuillez bien y réfléchir, préparez-vous..., car nous commençons après-demain... »

Puis elle énumère ses tracas pour trouver un costume, une perruque, un maquillage, le texte d’A. Ostrovski, comment elle a répété son rôle pour trouver le ton et les gestes justes... avant de proposer à L. Starewitch de commencer les répétitions. Mais ce dernier lui fait comprendre qu’il n’en a pas besoin et lui demande juste de se mettre sur un divan médiocre, d’étendre ses bras et de faire des mouvements de bras pour nager et encore nager. « Furieuse [...], je me débats en nageuse sur ce divan sale et peu flatteur en pensant fermement que notre alchimiste est certainement devenu fou » pendant que L. Starewitch, très calmement, prend la manivelle de la caméra et tourne. « C’est parfait, dit Starewicz. Maintenant veuillez bien vous mettre

<sup>12</sup> <http://larenedairain.fr/2021/11/19/ladislas-starewitch-pionnier-des-marionnettes-et-de-lanimation-en-volume/>

debout et vous incliner à droite, puis à gauche, tenez bien la tête et les mains en haut..., tournez en rond, dansez... Oui c'est ça, c'est bien, parfait. Je vous remercie, vous êtes libre. » S. Goslavskaïa proteste qu'elle n'a pas encore joué, mais L. Starewitch confirme que c'est fini, qu'elle est libre. Quand, quelques jours plus tard le réalisateur la convie à la projection, elle est dans une grande expectative.



*Snegourotchka, La Petite Fille des neiges*

« Viésna-Krasna [*la fée du printemps*] plane dans les nuages, comme un cygne, superbement enluminée, baignée dans les lueurs du soleil. Elle vit dans le ciel avec un tel naturel qu'on la croirait chez elle. Elle se pavane, [...] se couche sur le dos, nage sur un nuage doré, et joue avec des rayons de soleil. Elle se lève et marche sur les nuages comme sur un tapis. Elle danse, radieuse... Tout le monde est ravi, enchanté, enthousiasmé. Moi aussi, bien évidemment je suis ravie... ».

Certaines de ces images se trouvent à la fin du générique de début du film.

Tous les professionnels du cinéma, metteurs en scène, scénaristes, techniciens, etc. la complimentent – L. Starewitch encore davantage – tous convaincus que « dans l'art du cinéma débute une nouvelle époque. [...] C'est pour ce genre de merveilles que Starewicz fut souvent appelé "l'alchimiste" et "le magicien". Il a étonné et surpris tout le monde et le monde entier. » Et finalement elle affirme avoir été transformée par cette expérience : « L'actrice vexée et boudée continua à vivre en moi encore un certain temps, mais finalement j'ai dû me résigner, car je me suis rendu compte que l'invention de Starewicz était d'une grande importance, et d'une portée mondiale ce qui lui donna la notoriété et la gloire internationale ». Mais d'autres acteurs, ajoute-t-elle, « pas aussi modestes ni aussi dociles que moi », ont refusé absolument d'être dirigés de la sorte ne voulant en aucun cas renoncer à leurs habitudes jusqu'à se révolter et refuser de jouer ce que lui, L. Starewitch, alors « profondément blessé » ne semblait pas comprendre.

« Il avait parfaitement maîtrisé les lois du clair-obscur, grâce à la surprenante dextérité de ses mains les nuages s'envolaient et les nues respiraient... Il savait jouer avec des rayons de soleil..., dominer les forces de la nature dont il connaissait tous les secrets, il pouvait même changer leur forme à volonté. Pourtant il lui était absolument impossible de trouver quelques

points communs avec cette façon de penser qu'avaient les acteurs. Ils ne se comprenaient pas. »

En fait L. Starewitch utilise, ici, l'actrice comme une marionnette, il lui dit quoi faire et elle obtempère. C'est nier l'apport possible de S. Gosłavskaïa, comme d'autres acteurs dans la même situation, pour satisfaire sa seule attente, sa seule imagination. En plus il s'épargne le long travail d'une animation image par image.

S. Gosłavskaïa conclue ses propos sur la relation entre les metteurs en scène et les acteurs avec des regrets : il y avait à Moscou des réalisateurs sachant travailler avec des acteurs, mais « un seul et unique metteur en scène [...] savait faire des miracles avec la technique » mais pas avec les acteurs, pas avec tous.

« [...] Nous, les acteurs, ne devons-nous pas faire un effort pour comprendre le génie de l'inventeur et aller à sa rencontre ? Il y a eu des acteurs qui l'aimaient et l'estimaient. Certains considéraient son amitié comme un très grand honneur. Tchardynine et Mosjoukine furent les premiers parmi ses amis, et grand admirateur de son talent, Alexandre Khanjonkov le tenait en une très grande estime, il louait l'originalité de ses convictions et ses idées artistiques. [...]

« Pour Bauer, la maîtrise de Starewicz fut "troublante", il essayait de rivaliser avec lui, mais honnêtement il avouait sa supériorité technique et lui prodiguait généreusement des louanges ».

Elle affirme, par contre, la position unique qui était reconnue à L. Starewitch en matière de films d'animation.

### **Le tournant d'août 1914**

« Avoir un bon patron, c'est bien mais être son propre patron, c'est encore mieux. C'est sur ces mots que je pris congé de Khanjonkov. Il me comprit et ne fit pas de difficultés pour rompre mon contrat avant terme. Je louai, à Chabolova [*un des quartiers de Moscou*], un vaste atelier de peintre avec un appartement à côté. »

En effet au début de l'année 1914, L. Starewitch souhaite s'installer dans son propre studio et revenir au film d'animation qu'il a délaissé depuis une bonne année, c'est un premier tournant qui peut s'expliquer de plusieurs façons. S'il bénéficie de la confiance totale d'A. Khanjonkov, L. Starewitch est plus réticent devant l'attitude souvent intrusive de son épouse dans son travail. Sa relation problématique avec certains acteurs, comme on l'a vu, qu'il retrouve avec d'autres gens du cinéma, le contrarie également. Et l'animation est un domaine dans lequel il se retrouve à travailler tout seul et sans rival, tranquille.

Mais, second tournant, la guerre éclate qui remet tout en cause. Pour échapper à une mobilisation qui pourrait le mener au front, il s'engage en 1915 dans le Comité Skobelev dont le rôle consiste principalement à aider les soldats et leurs familles victimes du conflit, ainsi qu'à soutenir le moral de la population et l'effort de guerre. La section cinéma du Comité bénéficiait d'un monopole pour tourner au front, et produisait des bandes d'actualités et des films de fiction.

« Le gérant de la firme [*le Comité Skobelev*], le colonel Levochko, me proposa de travailler exclusivement pour le Comité et me signifia qu'au cas où je serais mobilisé, je pourrais continuer à travailler sans être inquiété le moins du monde.

J'acceptai la proposition, sans montrer toutefois mon immense satisfaction d'échapper ainsi à la mobilisation. Je respirais enfin. [...]

Nous n'étions pas libres de choisir nos scénarios. Monsieur K. réclamait des comédies, des drames, des vaudevilles et autres, sans toutefois ignorer totalement nos revendications.

Pendant la guerre, les conditions de travail étaient difficiles. En plus de cela, il régnait au Comité un climat de découragement. J'y filmai une bonne douzaine de films de qualité artistique moyenne mais aucun chef-d'œuvre. »

D'août 1914 jusqu'en février 1917 il réalise près de trente films et participe, en tant qu'opérateur et/ou décorateur, à quelques autres. Exceptées quelques séquences dans *Le Lys de Belgique*, il renonce effectivement à l'animation pour tourner des films avec acteurs. S'il les a parfois qualifiés de "films alimentaires" (« aucun chef-d'œuvre ») certains possèdent un grand intérêt et tous témoignent de ce style reconnaissable.



*Le Lys de Belgique*

*Le Lys de Belgique* évoque l'invasion de la Belgique, pays neutre, par l'Allemagne. C'est ouvertement une satire politique. A Fontenay-sous-Bois en 2014, un spectateur a relevé la façon étonnante qu'a L. Starewitch de coller à l'actualité : dans un décor, au fond, on reconnaît très bien la grande place de Bruxelles avec le beffroi et les inondations, les Belges ayant fait sauter leurs digues pour gêner l'avance des soldats allemands, et détruit leurs voies ferrées. Il a intégré à son film des scènes d'événements intervenus quelques semaines auparavant.

Jean Douchet de son côté a relevé le discours pacifiste et humaniste, et le phénomène d'émerveillement qui se dégage du film, le phénomène même de l'émerveillement, « et ce n'est pas donné à tout le monde que d'émerveiller, il faut reconnaître à Starewitch l'art de savoir le faire. »

*Portrait*, un film noir fantastique, propose des effets spéciaux spectaculaires notamment lorsque le portrait quitte son cadre pour entrer dans la pièce du peintre Tchartkov. J. Douchet est très sensible à une séquence en particulier : « On a affaire à un film qui vous parle, en tout cas qui parle déjà de "qu'est-ce que le cinéma" et des questions de cinéma, en d'autres termes, vous avez l'idée de l'image, de l'image fixe et de l'image mouvante. Vous avez pu remarquer qu'il a compris vraiment ce qu'est le cinéma. Sur le cadre : la façon par exemple, quand le jeune homme, le jeune peintre est dans la chambre et qu'il y a le portrait derrière lui, à ce moment-là, de dédoubler le cadre, de mettre un paravent derrière le jeune homme qui est allongé de telle façon qu'il y a son cadre à lui et le cadre du tableau, plus ce cadre de tableau lui-même resserré par le fait qu'il y a le chevalet. A ce moment-là d'emblée, uniquement par le jeu du cadre, on vous crée la sensation – en tout cas, à l'époque, elle se ressentait très fort, mais même encore aujourd'hui d'ailleurs – de l'idée maléfique, immédiatement. Bien sûr que

le tableau lui-même aide à cette idée maléfique, ce tableau qui se transforme peu à peu d'une chose qui est fixe, c'est-à-dire une photographie ou tableau pictural, en quelque chose qui peu à peu va s'animer et rentrer dans la vie réelle, dans la vie et devenir vivant. »

L. Starewitch transmet des sensations par la façon dont il construit l'image.



*Le Portrait*

*Pan Twardovski* est un cas particulier. La copie existante propose une histoire complète avec des intertitres bilingues anglais/polonais. Nous n'en connaissons qu'un exemplaire conservé à la Georges Eastman House, à Rochester (E.U.A.) qui nous en refuse, à travers des propos dilatoires, toute copie, toute utilisation. C'est le seul film conservé de ces années russes absent du DVD.

*Sachka le Jockey* est le dernier film de fiction conservé de cette période du Comité Skobelev, la première a lieu le 22 juillet 1917. En 2015, à Dijon, J. Douchet analyse ce film : « C'est un film sans intertitres<sup>13</sup> et qui s'en passe très bien, on comprend tout et les réalisateurs capables de cela étaient rares. Le côté tri-dimensionnel (horizontalité, verticalité, profondeur) est remarquablement travaillé et tous les plans ont un sens. La dimension de l'espace-temps est admirablement travaillée. [...] aucun moment trop long, ou trop court d'ailleurs, et le temps est nécessaire et l'action se suit parfaitement bien. Ce n'est pas si fréquent que ça même [*par rapport*] aux Feuillade par exemple... ce n'est pas toujours aussi parfait les Feuillade. Même si c'est très beau<sup>14</sup>. [...] ». Puis il insiste sur les cadres, les recadrages quand la caméra suit la course des chevaux, la profondeur de champ, et sur le fait que dans les scènes de conversation au téléphone, on pense entendre ce qui est dit.

D'une façon plus générale J. Douchet pense que L. Starewitch « est quand même quelqu'un qui a fait évoluer le cinéma. Il n'est pas du tout quelqu'un qui illustre le cinéma, il est quelqu'un qui fait bouger le cinéma et qui a une place dans l'évolution même de l'art cinématographique dans le fait même d'être présent dans les trois couches, les trois pôles que

<sup>13</sup> La présence de nombreuses croix noires sur la copie indique qu'ils ont existé. En 1914, E. Bauer a réalisé un film, volontairement, sans intertitres : *Silent Witnesses* (Témoins muets).

<sup>14</sup> J. Douchet : "La manière de travailler le cinéma" et "Une pensée simple mais exacte sur la réalité même de l'existence", in F. Martin (dir.) : *Animer Starewitch, op. cit.*



le cinéma a déjà trouvés à cette époque, celui du documentaire, celui de l'animation et celui de la fiction : dans ces trois domaines, il est tout à fait important, [...] ce qui est intéressant ce n'est pas [*la chronologie de*] l'avancée des techniques, c'est la façon dont certains cinéastes se servent de ces avancées par rapport à d'autres et c'est là qu'on se rend compte que lui, il a vraiment un sens profond du cinéma... ».



*Sachka le Jockey*



*Vers le Pouvoir populaire*

*Vers le Pouvoir populaire* est directement lié à la préparation des élections à l'Assemblée constituante qui se déroulent finalement du 12 au 14 novembre 1917 en Russie.

A travers une intrigue dans laquelle le patron d'une entreprise accuse un ouvrier, dirigeant syndical, d'un vol fictif pour le discréditer tout en convoitant sa fiancée, il s'agit d'un film d'éducation populaire visant à inciter chacun à s'inscrire sur la liste électorale, et à participer

au vote... A la fin, candidat à la députation sur la liste Socialiste-Révolutionnaire, c'est l'ouvrier qui l'emporte face au patron.

Le titre du film et son contenu expriment surtout l'espoir que, lors de ces premières élections générales organisées dans le pays, les électeurs et les électrices vont être en mesure de peser sur les événements. On sait comment cet espoir a tourné. C'est un film très original dans cette filmographie par son sujet et par sa forme qui reste strictement narrative, sans effet spécial, ni recherche esthétique particulière. Très réaliste, les spectateurs pourraient le voir comme un documentaire.

A sa sortie, ce film a été projeté dans les cinémas de différentes villes et en plein air, gratuitement, avec parfois plusieurs projections par jour mais pendant très peu de temps.



*Film à identifier !  
De quel film s'agit-il ?  
(à gauche : L. Starewitch)*

### **Le tournant de 1917**

Enfin la révolution ! Insurrection dans les "tranchées" du Comité.

- "Tous les camarades au bureau du directeur, rue de Tver !". Et dans le bureau, Michine s'empare d'un encrier et le jette contre un mur... [...]

À partir de ce jour, je fus libre.

[...] Après mon départ du Comité, je fus engagé immédiatement par Trofimov (de la firme Rus). Je tournai deux longs-métrages : "Cagliostro" (j'ai oublié le nom des acteurs) et "Yola" d'après un scénario de Zulawski avec Gzowska et Gaidarov.

Durant la période troublée qui s'annonce, L. Starewitch va tourner une bonne vingtaine de films dont un seul est conservé, *Cagliostro*, et le dernier qui laisse un grand souvenir, *Stella Maris*.

Avec *Cagliostro*, L. Starewitch revient à son cinéma avec le souci de l'effet produit, en fabriquant ses images mais cela ne convient pas au producteur comme le raconte le metteur en scène, Youri Želabužski, en 1935 : L. Starewitch « a changé le caractère du film par rapport au scénario en se laissant aller à ses penchants cinématographiques, les trucages, ce qui a entraîné son éviction du projet ». En effet « [...] chargé de montrer la franc-maçonnerie russe en tant que phénomène socio-historique [...] il a fait un film d'aventure, basé sur des trucages.

Quand on a constaté ce changement, la réalisation de la seconde partie du film, *Les Francs-Maçons*, a été confiée à un autre réalisateur. » De fait les surimpressions renvoient le plus souvent au surnaturel.



*Cagliostro*

Dans un témoignage encore plus tardif, publié en 1968, Serguëï Kozlowski du MKhAT, décorateur dans le film aux côtés de Vl. Simov, décrit le travail effectué pour obtenir la profondeur de champ souhaitée et certains de ces trucages dans *Cagliostro*. Pour représenter un grand hall dans un petit studio de vingt mètres sur douze, l'équipe a construit un décor représentant une salle, avec des colonnes, et derrière a été disposée une grande toile peinte représentant la suite de la salle à manger avec encore des colonnes, le parquet, le plafond et des miroirs. Dans un autre décor la maison de Lorenza est représentée dans une image composite : sur un fond montrant une ville avec des lumières, une seconde image se superpose avec les yeux de Cagliostro hypnotisant Lorenza de loin. Ce trucage fut réalisé en filmant d'abord le reflet de la ville et des nuages dans une boule de verre, et ensuite, par surimpression, la seconde image : les yeux de Cagliostro. Et S. Kozlowski ajoute : « Des années plus tard j'allais voir des photos truquées similaires dans le film *Trilby*, une production américaine, de 1923, réalisée par James Young. »

E. Bauer excellait également dans la profondeur de champ.

L. Starewitch écrit à propos du dernier film qu'il a réalisé en Russie :

« J'arrivai à Yalta en mai 1918.

C'est là que je réalisai "Stella Maris" d'après le roman de William Locke (long-métrage) avec Wiazemska, Wagram, Borisov, Duchesne, Zielinska, Kherouvimov. Les conditions de travail étaient extraordinairement difficiles. Khanjonkov n'avait pas d'argent. Aussi ne fis-je aucune allusion à mon salaire.

Il me laissa entendre qu'aussitôt le film rentabilisé, je ne regretterais pas ma peine. Malgré de nombreuses difficultés, le film fut une réussite tant au point de vue artistique que financier.

Khanjonkov réussit si bien à rentabiliser le film, que les recettes en Crimée lui permirent d'acquérir une deuxième propriété.<sup>15</sup>

Quant à moi, je reçus une grosse enveloppe de billets qui me suffit à peine à acheter deux kilos de chocolat (Khanjonkov était malade à ce moment-là et cloué au lit par sa maladie, ceci expliquant peut-être cela).

De tous les articles de presse écrits pendant ma période russe, il ne me reste qu'un article concernant "Stella Maris", dont je livre ici la traduction :

"Art et Théâtre" - Au Théâtre municipal, on peut voir actuellement un film d'une rare valeur, il s'agit de "Stella Maris", tourné d'après un roman de William Locke.

Il convient de saluer le talent de son auteur qui, malgré les modestes moyens de l'industrie cinématographique de Yalta, a su donner à son film une profondeur et un charme rares.

Une belle jeune fille malade clouée à un fauteuil d'invalides, entourée de luxe et vivant dans un monde de conte de fées, loin de la vulgarité qui l'entoure, se réveille de son enchantement [et se retrouve face à la réalité]. A. Wiazziemska joue admirablement le rôle de "la princesse des rêves" et rend hommage au talent de l'auteur.

Ernesto Wagram est magnifique dans le rôle du rêveur John.

W.W. Duchesne joue avec beaucoup d'émotion le personnage de la pupille de John.

E.M. Zielinska est troublante.

P. E. Borysov, moins bon que ses collègues arrive tout de même à nous émouvoir dans la scène de "Roméo et Juliette".

La mise en scène est impeccable. W. Starewicz et son décorateur W. Rachals ont recréé une véritable féerie dans la scène du "Palais des rêves". Le palais enchanté sur la mer et les créatures fantastiques qui l'habitent sont saisissants.

Quelle somme de travail et d'imagination ce remarquable metteur en scène a-t-il pu mettre au profit de son film !

La scène du « Chaos de la vie » est également stupéfiante : on y voit un amas de corps nus disparaître d'une manière fulgurante dans l'espace infini. La qualité de l'image est remarquable et les prises de vue en décor naturel sont particulièrement réussies.

La seule chose qu'on pourrait conseiller, c'est de supprimer la scène du meurtre commis par le cordonnier sur sa femme car elle détone dans l'atmosphère générale du film.

Après avoir vu ce film, on peut affirmer avec joie, qu'en ces temps difficiles, le cinéma russe ne cesse de progresser. [signé] Evgueni Pfaler."

En ce qui concerne la scène incriminée, je ne donne pas raison à Pfaler. Ce contraste était pour moi nécessaire afin de mettre en valeur la scène où Stella se retrouve pour la première fois face à la réalité la plus horrible qui soit, suivant en cela le canevas de William Locke. »

Selon le témoignage de W. Jewsiewicki, L. Starewitch considérait *Stella Maris* comme le meilleur de tous les films qu'il avait tournés jusqu'à cette date. Et Irène Starewitch également.

En quittant la Crimée en 1919, A. Khanjonkov emporta le négatif et la copie de *Stella Maris*. Il alla en Autriche puis s'établit à Baden. Quelque temps plus tard, à court d'argent (d'après le témoignage de sa seconde épouse Véra Khanjonkova), il aurait vendu ce film à un banquier, un certain Deutsch. Hélas, malgré les recherches poussées dans les cinémathèques, ce film demeure toujours introuvable.

Dans ses *Mémoires*, A. Khanjonkov a consacré à *Stella Maris* une place importante en disant toute sa satisfaction : « Starewicz avait employé plusieurs procédés tout à fait nouveaux de sa propre invention, considérés à l'époque, comme de vraies découvertes. et il en décrit certains :

« [...] Quant aux transparences, en ce temps-là elles étaient quasiment inconnues, et lui, il s'est servi des expositions multiples dans une séquence où apparaît l'image symbolique de la tempête sur la mer. Par exemple, sur la même pellicule négative, sur le même cadre, il avait

---

<sup>15</sup> Dans ce contexte de guerre civile, il existe encore un marché de la distribution des films qui permet de tels bénéfices.

superposé plusieurs images successivement : des nuages descendant des montagnes, puis la mer montant avec ses houles, ensuite un brusque coup d'épée sur les nuages qui prennent l'apparence d'une fille nue, image qui devait symboliser l'éclair, enfin, un amas de corps humains se débattant dans la tourmente. »

Puis il décrit une scène qui fait penser aux souvenirs de S. Gosłavskaïa, nageuse dans *La Petite Fille des neiges* :

« [...] L'idée de Starewitch était ingénieuse, sur un fond de velours noir couvrant le plancher du studio, il a disposé une trentaine de personnes en costumes appropriés, allongées comme si elles prenaient un bain de soleil sur la plage, il leur a indiqué les mouvements à faire. Puis avec sa caméra, il est monté sur le toit vitré du studio et, tout en en fixant la caméra sur un dispositif tournant, il a filmé en plongée pour obtenir les images nécessaires. L'effet final fut franchement extraordinaire. Sur un fond, on voyait des nuages ondoyants et des vagues écumeuses d'où émergeaient et disparaissaient des corps enlacés. »

V. Antropov en 1989, lors de la rétrospective à Pordenone, confirme les avancées techniques proposées par L. Starewitch :

« En 1919, Władysław Starewicz quitta sa patrie<sup>16</sup> définitivement. En Russie il a réalisé environ 50<sup>17</sup> films longs métrages. Son dernier fut *Stella Maris* d'après une nouvelle de Locke dans lequel, pour la première fois dans le cinéma russe, il utilisa des fondus, des surimpressions répétées et complexes, des rotations de la caméra sur son axe, des superpositions pour l'histoire féérique d'un palais en dentelle dressé sur les vagues de la mer, l'orchestre du palais étant composé d'enfants-musiciens de 17 centimètres de hauteur. Ce fut le seul film qu'A. Khanjonkov emporta dans l'émigration. »

Dans *Pamiętnik* L. Starewitch décrit la fin de cette période russe, le départ de Crimée vers d'autres horizons :

« En automne 1919, le producteur Khapsaïev (des films "Ikarus") engagea un groupe d'acteurs du Théâtre d'Art de Moscou pour tourner en Italie... Je devais me joindre à eux en qualité de metteur en scène. Je pris ma femme, mes enfants, mon chien, mes appareils et nous arrivâmes sans encombre à Milan.

À ce moment-là, il s'avéra que le collaborateur de Khapsaïev (le capital !) renonçait à produire des films, ayant ouvert une fabrique de chapeaux melons et autres couvre-chefs. Nous nous retrouvâmes quasiment à la rue. Par bonheur, je reçus une lettre de Tieman à Paris, dans laquelle il me proposait de travailler pour lui. Cette proposition me tombait du ciel : je partis.

Tieman travaillait déjà avec deux metteurs en scène, Protazanov et Ouralski : je devais être le troisième. Je commençai comme opérateur, travaillant pour l'un et l'autre, en attendant de pouvoir tourner mes propres films. Mais je n'en eus pas l'occasion : la firme fit faillite.

Quoi qu'il en soit, ce travail me permit de prendre un nouveau départ. »

Désormais avec Anna, sa femme, et ses deux filles, Irène et Jeanina, il est installé en région parisienne, à Joinville-le-Pont, avant de gagner Fontenay-sous-Bois en 1924.

Outre certains films conservés dont il est fait mention ici, il reste d'autres témoignages de cette période russe à côté des différents écrits mentionnés ci-dessus, L. Starewitch n'est pas arrivé sans bagages de Moscou, ni de Yalta. Il apporte du matériel de cinéma, des livres, de la vaisselle... Il apporte des marionnettes de *La Belle Lucanide* et de *La Cigale et la fourmi*, et ces petites marionnettes curieuses représentant notamment Charlie Chaplin à ses débuts...

---

<sup>16</sup> Sic. L. Starewitch était de nationalité polonaise et s'est toujours affirmé polonais, tout en ayant vécu et travaillé dans l'empire russe.

<sup>17</sup> Davantage, soixante-quatre avec les films d'animation, on l'a vu.

Des boîtes de papillons comme celles accrochées au mur du bureau du grand-père dans *Le Lys de Belgique* et le tableau carré de la jeune fille accroché au milieu du mur “au bazar Chtchoukine” dans *Le Portrait*.

\*\*\*

Les copies des films proposées dans ce DVD ont fait l’objet d’une restauration de l’image. Nous n’avons pas eu accès aux versions originales 35mm des films avec acteurs et nous avons travaillé avec de copies numériques. Certains films sont incomplets. Pour ces différentes raisons nous avons fait le choix de ne pas proposer de composition musicale en accord avec les images. Pour certains films, qui sont les adaptations d’œuvres connues, des intertitres en français ont été reconstitués, en totalité pour *Le Portrait* et *Cagliostro*, partiellement pour *La Petite Fille des neiges* qui conservait quelques cartons en russe. A part ces trois cas, la diversité des langues utilisées dans les autres intertitres reflète la diffusion des films dans les différents pays et la disponibilité de ces copies à défaut des copies originales qui étaient en russe.

Un seul film conserve des images abîmées, quelques unes dans le générique du début et davantage dans les dernières minutes de *La Petite fille des neiges*.

Léona Béatrice Martin-Starewitch  
François Martin  
Décembre 2022

Voir aussi :

Notre site : [www.starewitch.fr](http://www.starewitch.fr)

F. Martin : *Le vingtième siècle de Ladislav Starewitch, filmographie et historiographie*, à paraître.

### Index du dossier

- |                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| Amour, <i>noir et blanc</i> , 14     | Gromov, Andrei, 17                                  |
| Antropov, Vladimir, 7, 29            | Gzowska, 26   |
| Bauer, Evgueni, 3, 15, 22, 27        | Harryhausen, Harry, 19                              |
| Borisov, P. E., 27, 28               | Hitchcock, Alfred, 20                               |
| Brabin, Charles J., 20               | Ivanov-Gaï, Alexandre, 15                           |
| <i>Cagliostro</i> , 26, 27           | Jewsiewicki, Władisław, 14, 28                      |
| <i>Carrousel boréal</i> , 12         | Khanjonkov, Alexandre, 5, 6, 9-17, 22, 28           |
| Chaplin, Charlie, 14, 29             | Khanjonkova, Véra-Popova, 12, 28                    |
| Cherchi-Usai, Paolo, 20              | Khapsaïev, 29                                       |
| Chomon de, Segundo, 6                | Kherouvimov, Alexandre, 27                          |
| Cohl, Emile, 6, 8, 14                | Kozłowski, Serguéï, 27                              |
| Comité Skobelev, 22                  | Krylov, Ivan, 10                                    |
| Dogwird, Tadaus., 5                  | <i>La Belle Lucanide</i> , 5-7, 9, 13, 29           |
| Douchet, Jean, 23, 24                | ( <i>La Courtisane sur le trône</i> )               |
| Duchesne, W. W., 27, 28              | <i>La Cigale et la fourmi</i> , 5, 8-10, 29         |
| <i>Fétiche Mascotte</i> , 8, 19      | <i>La Courtisane sur le trône</i> , 7               |
| <i>Fétiche Prestidigitateur</i> , 19 | <i>La Nuit de Noël</i> , 3, 17- 20                  |
| Feuillade, Louis, 24                 | <i>La Petite Fille des neiges</i> , 20, 21, 29      |
| <i>Fleur de fougère</i> , 8          | <i>La Petite Maison de Kolomna</i> , 15             |
| Forestier, Louis, 15                 | <i>La Semaine de l’aviation des insectes</i> , 13   |
| Gaidarov, 26                         | <i>La Terrible Vengeance</i> , 17                   |
| Gogol, Nicolas, 16-18                | <i>La Trilogie</i> , 15                             |
| Goslavskaïa, Sofia, 20-22, 29        | <i>La Vengeance du Ciné-opérateur</i> , 3, 7, 8, 11 |

- (*La Revanche du Cameraman*)  
*La Voix du Rossignol*, 8  
*L'Alcool et ses ravages*, 15, 19  
*L'Arrivée du train en gare de La Ciotat*, 12  
*L'Exploit du soldat Vassili Riabov*, 15  
*Le Conte du pêcheur et du petit poisson*, 15  
*Le Coq et Pégase*, 10  
*Le Faux Coupon*, 15  
*Le Lys de Belgique*, 7, 23, 30  
*Le Moqueur*, 12  
*Le Noël des habitants de la forêt*, 12, 13  
*Le Rat des villes et le rat des champs*, 8  
*Le Roman de Renard*, 8, 20  
*Le Voyage sur la lune*, 13, 14 (L. Starewitch)  
*Le Voyage dans la lune*, 14 (G. Méliès)  
*Les Allumettes animées*, 8  
*Les Francs-Maçons*, 26  
*Les Frères*, 15  
*Les Yeux du dragon*, 8, 14  
*L'Horloge magique*, 8, 18  
Locke, William, 27  
Lopoukhine, Piotr, 17  
Loszkin, 6  
*Lucanus Cervus*, 7, 13  
Méliès, Georges, 14  
Mikhine, Boris, 10, 12, 14, 15  
Montanaro, Carlo, 10,  
Mozjoukhine, Ivan, 16-18, 20, 22  
*Nez au vent*, 14  
O'Brien, Willis, 19  
Obolenska, Olga, 16, 17, 20  
Ostrovski, Alexandre, 20  
Ouralski, 29  
*Page de vie*, 15  
*Pan Twardovski*, 24  
*Passion irréflechie*, 15  
Petrovski, Grigori, 10  
*Portrait*, 23, 24, 30  
Protazanov, Iacob, 3, 29  
Puchalski, Edward, 15  
*Quand résonnent les cordes du cœur*, 15  
Rachals, W., 28  
*Rouslan et Lioudmil*, 20  
Ryllo, A., 15  
Sabiński, Czesław, 15  
*Sachka le Jockey*, 3, 24, 25  
*Scènes joyeuses de la vie des animaux*, 12, 13  
Shiryaev, Alexandre, 6  
Simov, Vl., 27  
Starewitch, Irène, 11, 28  
*Sur le Niemen*, 5  
*Stella Maris*, 26-29  
*Suspicion*, 20  
Tchardynine, Piotr, 15, 16, 22  
*Télégraphe électrique*, 13  
*The Raven*, 20  
Thieman, Paul, 29  
Tippett, Phil, 7, 19  
*Trilby*, 27  
Turzanski, Wiczesław, 16  
*Une Blague du nouvel an*, 11, 12  
*Vers le Pouvoir populaire*, 25  
Wagram, Ernesto, 27, 28  
Walgenwitz, Denis, 19  
Wiaziemska, 27  
*Yola*, 26  
Young, James, 27  
Želabužski, Youri, 26  
Zielinska, E.M., 27, 28  
Zimmermann, Anna, 4, 29  
Zulawski, 26

