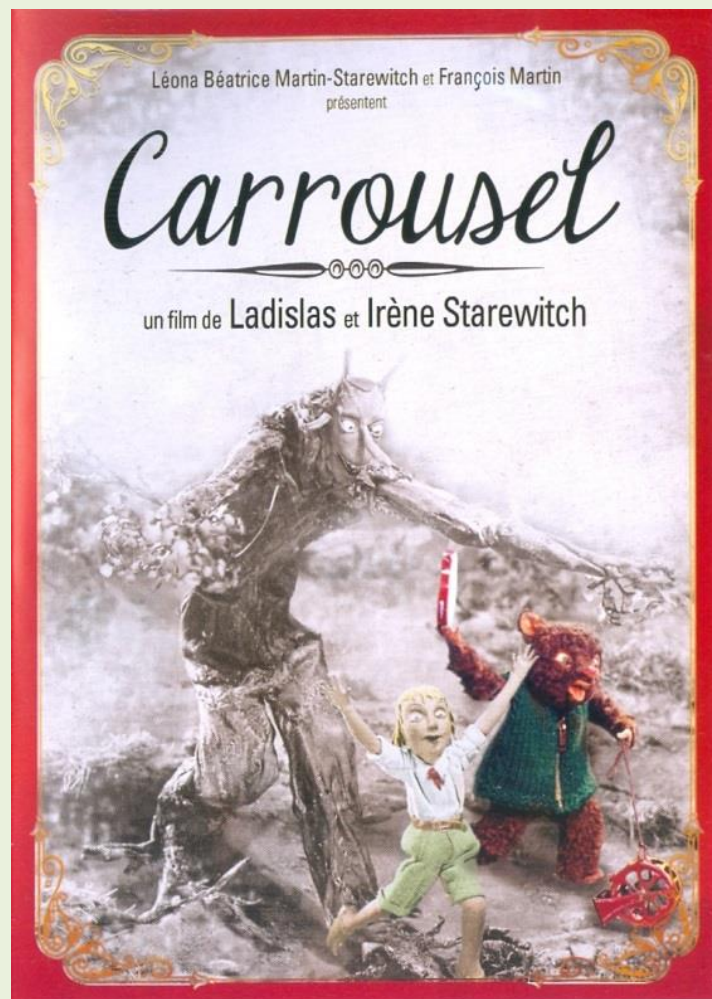


CARROUSEL

DVD sorti en décembre 2018



www.starewitch.fr

CINQ FILMS sont réunis dans ce programme :

Fleur de fougère, 1949, couleur, sonore, 25'
Gazouilly petit oiseau, 1953, couleur, sonore, 13'
Un Dimanche de Gazouilly, 1955, couleur, sonore, 13'
Nez au vent, 1956, couleur, sonore, 13'
Carrousel boréal, 1958, couleur, sonore, 13'

réalisés par

Ladislas et Irène Starewitch

compositions musicales

Fleur de fougère Daniel Lesur
Gazouilly petit oiseau André Muscat
Un Dimanche de Gazouilly André Muscat
Nez au vent Daniel White
Carrousel boréal Daniel white

sous-titres anglais

de L. B. Martin-Starewitch

en extras :

Films inachevés
Scènes et images complémentaires ne figurant pas dans les films achevés
Scènes ne correspondant à aucun film identifié
(*Plastique animée ou le mouvement imaginaire*)
Scène décomposée pour l'observation des trucages
La collaboration avec Jacques de Baroncelli
Film-Stop / Reliefothèque
Films publicitaires (projets)
Etudes techniques
Le dernier projet (*Comme Chien et chat*)
Ladislas s'amuse 3

DVD : Copyright 2018 Léona Béatrice Martin-Starewitch

www.starewitch.fr

CARROUSEL

en DVD
distribué par :



Le Dossier

Sommaire :

Introduction	p. 4
Les cinq films	p. 5
L'inflexion d'une œuvre	p. 7
<i>Le Songe d'une nuit d'été</i> , plus qu'un simple projet	p. 20
<i>Zanzabelle à Paris</i>	p. 28
Starewitch, Modot et Buñuel, la liberté d'esprit en partage	p. 48
Sonika Bo, le film pour enfants	p. 58
Les ciné-marionnettes, une suggestion	p. 72
<i>Fleur de fougère</i>	p. 81
La vie, ma vie...	p. 91
Les bonus	p. 101
Annexes	p. 118
Index	p. 151

Dossier réalisé par Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin
mai 2020

© Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin

Tous les DVD de L. Starewitch chez :



Tout sur Starewitch : www.starewitch.fr

www.starewitch.fr

Ce dossier est dédié à Fernanda et à Tomé.

INTRODUCTION

Editeur et distributeur de ce septième DVD *Carrousel* consacré aux films de la période française de L. Starewitch, Doriane Films a accompagné le DVD d'un livret illustré. Le présent dossier consultable sur le site www.starewitch.fr est donc à lire en parallèle et en complément du texte intitulé « L. Starewitch, subtil et pudique » proposé dans ledit livret.

Le coffret réunissant cinq DVDs, édité en 2015, est, comme *Carrousel*, accompagné d'un livret illustré qui doit être complété par la lecture de chacun des cinq dossiers consacrés à chaque DVD sur le même site.

Le DVD du *Roman de Renard* dispose d'un dossier disponible sur le site.

Les bonus contenus dans ce DVD *Carrousel* revêtent une dimension particulière. En effet tout comme les bonus des autres DVDs, ceux de ce DVD proposent des versions alternatives et des documents complémentaires concernant les films du DVD, mais dans *Carrousel* sont ajoutées toutes les images filmées par L. Starewitch conservées dans ses archives et qui ne trouvaient pas de place en complément des autres programmes. C'est-à-dire des essais cinématographiques, des films inachevés, et bien d'autres documents¹. Ainsi, depuis que le huitième et dernier DVD² consacré aux films de la période française est disponible, toutes les images réalisées par L. Starewitch, en France, et identifiées à ce jour sont disponibles.

Il reste désormais à établir une filmographie raisonnée de la période russe et de diffuser tous les films conservés de cette période, soit actuellement quinze films, d'animation, de prises de vues directes avec acteurs, ou bien mêlant les deux. Alors chacun pourra percevoir la continuité de l'art de L. Starewitch ancré dans cette période lituano-russe.

Ce dossier traite de deux films très particuliers : *Le Songe d'une nuit d'été* qui n'a jamais été réalisé et *Zanzabelle à Paris* qui, bien que réalisé en 1947, est absent de ce DVD. Le premier nous semble être bien plus qu'un projet inabouti et tenir dans l'œuvre de L. Starewitch une place beaucoup plus grande qu'un simple projet avorté, d'où sa présence ici. L'absence du second sur le DVD relève d'une question de droits mais son intégration dans ce dossier permet de lui conserver sa place et de le situer dans l'œuvre de L. Starewitch qui, dans ce film, rend hommage à Emile Cohl, Luis Buñuel et Gaston Modot³.

¹ Voir la partie consacrée aux bonus dans le livret du DVD et dans ce dossier, p. 101.

² Il s'agit de [La Petite Chanteuse](#) contenant trois titres : *La Petite Chanteuse des rues*, 1924, *L'Horloge magique*, 1928, et *La Petite Parade*, 1928. Paru en septembre 2019.

³ Voir les deux parties homonymes : « Le Songe d'une nuit d'été », p. 20, « Zanzabelle à Paris », p. 28, ainsi que « Starewitch, Modot et Buñuel, *la liberté d'esprit en partage* », p. 48.

LES CINQ FILMS

résumés

Fleur de fougère, 1949, couleur, sonore, 25'



Grand-père raconte à Jeannot l'histoire de la fleur de fougère : elle fleurit la nuit de la Saint-Jean et celui qui la cueille voit tous ses vœux satisfaits... à condition de n'en faire profiter personne d'autre.

Adaptation d'un conte de l'auteur polonais Joseph-Ignace Kraszewski (1812-1887).

Premier prix pour le meilleur dessin animé au XIème Festival du film pour enfants dans le cadre de la Biennale de Venise, 1950.

Gazouilly petit oiseau, 1953, couleur, sonore, 13'

A Paris, place du Tertre, naissent Gazouilly et son frère dans une famille traditionnelle, suivent les premiers apprentissages : voler, se nourrir, se balader, jouer, éviter les pièges et faire ses premières bêtises.



Un Dimanche de Gazouilly, 1955, couleur, sonore, 13'



Gazouilly et son frère partent en excursion à la campagne en voiture. Après un accident et une panne, aidés par une tortue prise en stop, ils arrivent tout fiers au camping. Le temps de se prélasser, de pique-niquer, de se faire des amis, après l'orage, il faut déjà rentrer.

Prix du festival du film pour enfants à la VIIIème Mostra Internationale de Venise, dans la « catégorie A, films récréatifs pour enfants jusqu'à 7 ans » en 1956.

Nez au vent, 1956, couleur, sonore, 13'

Deux jeunes garçons perturbent le travail de leurs camarades dans une salle de classe, en France, et Patapouf, petit ours brun, peine à se concentrer. Puni, attiré par une musique venue de l'extérieur, il s'évade par la fenêtre et rejoint la joyeuse bande itinérante. Jeux, libations, amitié... la vraie liberté. De retour à l'école, Patapouf est à nouveau puni.



Carrousel boréal, 1958, couleur, sonore, 13'



C'est l'hiver, la neige recouvre tout, le même ours brun, un lapin et une petite chienne blanche venue des neiges boréales patinent sur un lac gelé, se livrent à des jeux enfantins, parfois mutins : colin-maillard, tours de manège, dégustation de sucettes. Puis le bonhomme de neige perd son visage de glace, laissant paraître le printemps et l'été. La végétation se ranime, les paysages reprennent des couleurs, les jeux continuent, avec la même insouciance et d'autres amis.

Parmi les bonus...

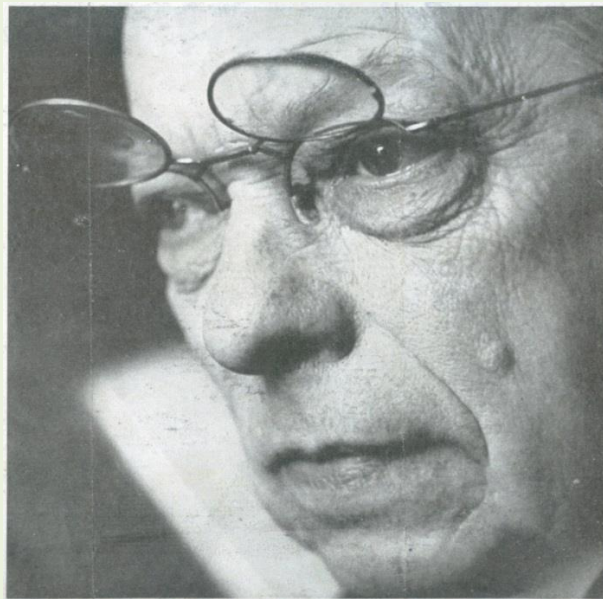


Poucette, 1931, film inachevé

L'INFLEXION D'UNE ŒUVRE

« Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue. »⁴

Nombre de thèmes récurrents dans l'œuvre de L. Starewitch se retrouvent à la perfection dans *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare. Le temps d'une nuit, l'infinité des possibles se développe entre des êtres manipulés qui dénouent et renouent des relations sans contraintes. La réalité rejoint le fantastique, « Que ces mortels sont fous » dit Puck⁵. L. Starewitch dessine les premières esquisses, fabrique des marionnettes, le film est annoncé dans la presse ; l'imaginaire de L. Starewitch peut à nouveau donner toute sa démesure⁶. Ce projet d'un film de long métrage, environ 2 000 mètres prévus, reflète une très grande ambition déjà exprimée par le projet de *Création* nourri au tout début des années 1930 et contemporain du *Roman de Renard*. Mais le producteur fait défaut et le projet n'aboutit pas, provoquant certainement chez L. Starewitch une certaine incertitude voire de l'inquiétude quant à la perspective de tourner à nouveau des films.



© collection Martin-Starewitch

En effet il reste sur les difficultés de la réalisation sonore du *Roman de Renard* qui ont abouti à une sortie en France à la fin de l'hiver 1941 dans un contexte très peu

⁴ Dante : *La Divine comédie*, L'Enfer, I, 1-3. L. Starewitch cite un autre passage de ce texte dans *Fétiche* 33-12, le diable ricane : « Vous qui entrez ici, laissez vos espérances... », L'Enfer, III, 9.

⁵ Acte II, scène 2, ligne 115.

⁶ Voir la partie « Le Songe d'une nuit d'été », infra, p. 20.

favorable. Ce film a circulé sur le territoire jusqu'à la Libération mais n'a jamais connu le succès espéré, ni apporté à son auteur la notoriété attendue. L'autoproduction et la réalisation d'un film de 1000 mètres en 1933, qui à la suite de fortes amputations par le distributeur devient *Fétiche mascotte*, ouvre néanmoins la voie au projet d'une série de courts métrages très ambitieuse autour du petit chien qui donne son nom à la série produite par Gelma-Films⁷. Mais des douze épisodes prévus par le contrat, seuls trois sont effectivement achevés avant que les malversations avérées du producteur ne mettent fin à cette collaboration en 1936. Puis, durant la Seconde Guerre mondiale, résistant aux pressions allemandes à Berlin et exclu de la profession par la législation de Vichy en France, L. Starewitch ne réalise aucun film malgré ses nombreux projets⁸.

Incertitudes quant à la possibilité de tourner à nouveau, interrogations également sur les drames développés au cours de ce dernier conflit mondial. Les deux registres, professionnel et civilisationnel, apparaissent étroitement liés auxquels s'ajoutent des troubles familiaux, et se conjuguent pour suggérer quelques explications à l'évolution de son œuvre cinématographique dans cet après-guerre, évolution dont le fond et la forme sont étroitement liés comme toujours.

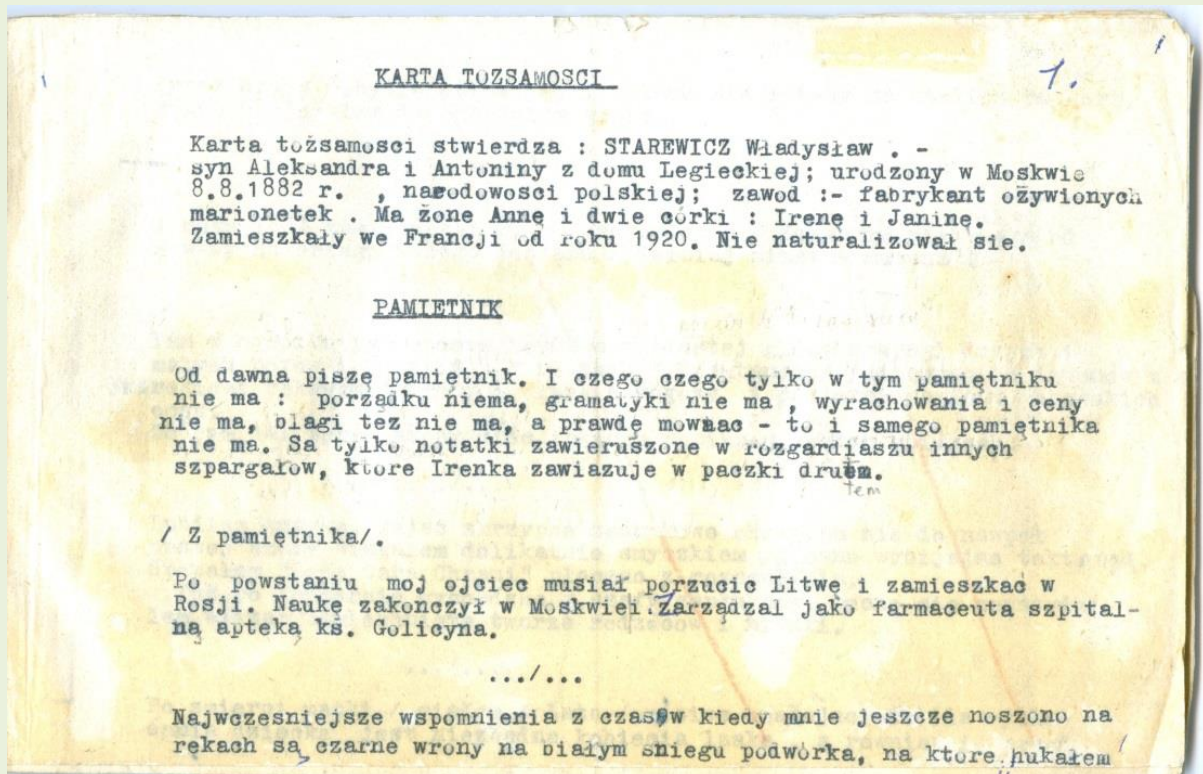
L. Starewitch a consacré sa vie au cinéma à partir de 1909-1910, et l'exil a par deux fois été une solution pour affirmer cette vocation et donner, ou redonner, un réel essor à sa carrière. Il quitte Kaunas pour Moscou, la capitale russe du cinéma vers 1912, où il va travailler avec les plus grands studios, d'abord celui d'Alexandre Khanjonkov ; puis il quitte Moscou pour la Crimée et, au final, la France. Dans les années 1930 il refuse les sollicitations des Etats-Unis d'Amérique et reste à Fontenay-sous-Bois pendant l'Occupation, excepté ce bref et contraint épisode berlinois. Après 1945, il n'y a plus d'exil sinon ces retours vers l'enfance, vers la Lituanie, vers ce qu'a été sa vie, sorte d'exil intérieur. C'est le sens de l'évolution des derniers éléments de sa filmographie, et une orientation nettement marquée par la rédaction de plusieurs textes dont le principal, de la fin des années 1940 et début des années 1950, sans être daté plus précisément, écrit en polonais (vraisemblablement sa langue maternelle), traite essentiellement de ce qui s'affirme comme les deux éléments importants de sa vie : son enfance en Lituanie, et le cinéma. Il s'agit de *Pamietnik* – en français : *Journal*. Ce texte s'achève par une filmographie dont le dernier titre est *Gazouilly petit oiseau*, 1953.

S'il a rédigé, en français, une courte biographie au début des années 1930 qui s'achève avec *Création* ou *Les Deux Fables*, 1932, selon les versions, sa filmographie ne dépasse pas *Gueule de bois*, 1954 : 38 titres en Russie, 23 titres en France et 5 films inachevés sont mentionnés⁹.

⁷ Voir les DVDs et les dossiers [Fétiche 33-12](#) et [Les Aventures de Fétiche](#).

⁸ Sur cette période, voir Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin : *Ladislav Starewitch (1882-1965)*, L'Harmattan, 2003, pp. 166-167. Pour compléter les difficultés de cette période, il faut ajouter que Nina, devenue chirurgien-dentiste avant la guerre et qui s'est mariée en janvier 1942 acquérant de ce fait la nationalité française, est frappée d'interdiction professionnelle en novembre 1942 en tant que française d'origine étrangère (*Journal officiel de l'Etat français*, n°276 du mercredi 18 novembre 1942, Secrétariat à la santé, Arrêtés du 13 novembre 1942, pp. 3831-3832).

⁹ Sa filmographie comprend en réalité plus de cent titres.



Première page de *Pamiętnik*

----- traduction¹⁰-----

CARTE D'IDENTITE

Voici ce qu'on peut lire sur ma carte d'identité : STAREWICZ Władysław, fils d'Alexandre et d'Antonina Legiecka. Né à Moscou le 8 août 1882, de nationalité polonaise. Profession : fabricant de marionnettes. Marié à Anna. Deux filles : Irena et Janina. Réside en France depuis 1920. N'a pas été naturalisé.

JOURNAL

J'écris mon journal depuis longtemps. Et que n'y a-t-il pas dans ce journal ? Il n'y a ni ordre, ni grammaire, ni bilans, ni jugements, ni artifices : à vrai dire, il n'y a pas de journal. Ce ne sont que des notes égarées dans un fatras de paperasses diverses que ma fille Irena a agrafées par paquets.

/Extrait du journal/

Après l'insurrection, mon père dut quitter la Lituanie pour s'installer en Russie. Il acheva ses études à Moscou et s'établit comme pharmacien dans l'officine de l'hôpital du prince Galitsine.

.../...

Mes souvenirs les plus anciens remontent à l'époque où on me portait encore dans les bras. Des corbeaux noirs sur la neige blanche de la cour : je leur criais dessus à travers la fenêtre, pour les faire fuir.

¹⁰ Traduction Claire Boniec (1997), revue par David Sansault (2017).

NOTICE BIOGRAPHIQUE.

L. Starewitch, ayant fait à Kaunas et en Russie ses études universitaires et un stage à l'Ecole des Beaux Arts, commença sa carrière cinématographique en 1911.

De 1905 à 1911, tout en faisant un stage à la Chambre de Finances de Kaunas, L. Starewitch s'occupe avec Monsieur Tadas Daugirdas de l'organisation du Musée de Kaunas et de la composition des collections ethnographiques, archéologiques et zoologiques.

A partir de 1911 L. Starewitch fait, pour la maison Hanjenkeff une série de prises de vues cinématographiques d'Histoire Naturelle et des films pour présenter la vie et les mœurs du peuple Lithuanien.

Le Cinéma intéresse tellement L. Starewitch, que pour pouvoir s'y adonner complètement, il quitte Kaunas pour aller à Moscou, alors centre de la production cinématographique. Là il met en scène, pour la Société Hanjenkeff, "La cigale & la fourmi.", film qui présenté au Tsar Nicolas II et à son fils obtient une récompense. C'est le premier film russe qui passe les frontières et est présenté à Paris au Gaumont Palace.

L. Starewitch réalise ensuite pour le compte de cette même société des films adaptés en plus grande partie d'oeuvres de classiques russes: Pouchkine, Lermontoff, Gogol etc. et des scénarios de sa propre composition; des films qui passèrent avec succès sur les écrans américains Etats Unis et Europe Occidentale, et qui y ouvrirent le marché des films russes: "Rousslane & Ludmila" de Pouchkine "Terrible vengeance" de Gogol, "Sniegeurechka" etc. etc.

En 1915 L. Starewitch travaille pour lui dans son studio

En 1916 il travaille pour le Comité d'Aide aux Familles Victimes de la Guerre.

En Russie L. Starewitch réalise environ soixante et quel que films avec différents acteurs, parmi lesquels: Baklanova du Théâtre Artistique Russe, Chevchenko du Th. Art. R. Xenia Desni, Fehner, Gaidareff, Gzovskaia, Hmara du Th. A. R. Iourieva, Jdanova du Th. A. R., Lazareff du Th. A. R., Mesjoukine, Saltykoff, Strijevski, Tekarskaia du Th. A. R., Tehekeff du Th. A. R., Teurjansky du Th. A. R., Vahtangeff du Th. A. R., J. Vichnievski etc. etc.

Enfin les événements de la révolution obligent L. Starewitch à se réfugier en France, où il se spécialise dans la

création des films avec des marionnettes animées, et de
jusqu'à ce jour il réalise 15 films, dont un "La Voix
du Rossignol" reçoit aux Etats Unis la Riesenfeld Gold me
dal pour le meilleur et le plus original film de 1925.

L.S. travaille en collaboration avec sa fille Irène.
Tous les scénarios sont soit composés soit adaptés de
classiques par L.S. lui-même

Première page d'une notice biographique rédigée par L. Starewitch



L. Starewitch se filme en train de marcher, de courir... étude du mouvement,
au début des années 1950
Bonus du DVD *Les Aventures de Fétiche*

Il retourne vers ses recherches du début et se filme avec Irène en train de courir, de sauter d'un pied sur l'autre de différentes façons¹¹, comme Marey décomposait le mouvement, comme lui-même reconstruisait les mouvements de ses *Lucanus Cervus* image par image en 1910, en sélectionnant les pauses qu'il allait retenir. Les seules photos de L. Starewitch chassant les papillons, ce qui est à l'origine de son goût pour l'entomologie et de sa grande connaissance du mouvement des insectes et des mammifères, datent de cette même période, vers 1950¹².

Dans *Zanzabelle à Paris*, il y a vraiment un double hommage à Emile Cohl : par le petit personnage dessiné au trait blanc, comme Fantoche, et peu après par le crocodile en silhouette¹³. C'est vraiment l'idée, de la part de L. Starewitch, qu'il a pensé ne plus pouvoir tourner à nouveau et que dans ce premier film d'après-guerre en 1947 il glisse ces références évidentes à celui qui l'a inspiré à ses tout débuts quand il dit dans *Pamietnik* que pour animer ses premiers lucanes, il a pensé aux allumettes qui se rangeaient toutes seules dans une boîte (certainement le film d'E. Cohl projeté à Kaunas, *Les Allumettes animées*, 1908), aux folioscopes qu'il dessinait en marge de ses cahiers d'écolier et à son expérience de la lanterne magique.

Le mouvement du corps, l'entomologie, Emile Cohl..., ces quelques éléments fondamentaux de l'univers intellectuel et culturel de L. Starewitch qui se sont conjugués au moment des premiers films animés lui reviennent à l'esprit à cette époque.



Les larmes du crocodile
Zanzabelle à Paris

Dans les années 1910, sa réussite en Russie se fondait sur ses films de marionnettes, sur ses films en prise de vues directes avec acteurs souvent célèbres, sur le mélange marionnettes / trucages / prises de vues directes et sur la collaboration avec les principaux réalisateurs des studios moscovites. Au lendemain de la Première Guerre mondiale et de la Révolution russe, la prise de vues directes est abandonnée, les collaborations grandement réduites, il se consacre aux

¹¹ Voir les bonus du DVD *Les Aventures de Fétiche*.

¹² Voir les bonus de ce DVD *Carrousel*.

¹³ Pierre Courtet-Cohl et Bernard Génin : *Emile Cohl, l'inventeur du dessin animé*, Omniscience, 2008, p. 89. Voir le photogramme, infra, p. 32 et « Les Bonus », pp.103 et 109.

marionnettes. Moins présents, les acteurs se mélangent aux « ciné-marionnettes » : Ladislav se met en scène avec Nina dans *L'Épouvantail*, Irène et Nina jouent ensemble, pour l'unique fois en France, dans le film inachevé *Poucette*. Quelques acteurs, aux noms souvent inconnus, interviennent dans les prologues de certains films comme le forain de *La Reine des papillons*, Bombastus et Bertrand (Bogdan Zoubovitch) dans *L'Horloge magique* et le couple mère / fille dans *Fétiche mascotte / Fétiche 33-12*. La présence humaine devient rare. Mais après la Seconde Guerre mondiale celle-ci disparaît totalement, avec comme seule exception les deux enfants anecdotiques de *Nez au vent*. Même les marionnettes anthropomorphes désertent le studio de L. Starewitch après *Fleur de fougère*, le personnage jouant le passage de l'hiver au printemps dans *Carrousel boréal* ne pouvant être considéré comme anthropomorphe. Ces mortels sont-ils devenus encore plus fous ? aurait pu surenchérir Puck. C'est le bilan qu'a peut-être dressé L. Starewitch de cette première moitié du vingtième siècle, de ce second conflit mondial pire que le précédent, développant non pas une misanthropie, mais au moins un certain retrait du monde. C'est ce qu'expriment son œuvre et cette évolution nette qu'elle propose au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

L. Starewitch n'a pas été artistiquement « tué »¹⁴ par la guerre, ni même profondément transformé par la guerre et la révolution, ses œuvres gardent, avec toute son imagination souvent réjouissante et parfois déconcertante, ce classicisme de la forme des contes, de la narration qui le distingue de nouveaux courants artistiques post 14-18 comme le dadaïsme ou une certaine avant-garde des années 1920. Une coupure dans la forme des films intervient seulement dans les années 1927-1928 avec *La Reine des papillons* et *L'Horloge magique* et surtout *Fétiche 33-12*¹⁵. Néanmoins, bien qu'épargné par l'expérience du front, par l'expérience de pouvoir mourir à tout moment cerné par la destruction du corps des autres soldats et donc par cette « décharge émotionnelle »¹⁶, il est gagné par une gravité qui bien qu'absente directement de son œuvre s'inscrit en filigrane dans cette tendance à une disparition des êtres humains, scandée par les deux conflits mondiaux, le second encore plus tragique que le premier. Les ciné-marionnettes comme un refuge, ainsi qu'une certaine solitude dans le travail sont les signes d'une évolution, d'une affirmation, de son attitude face au monde, sans exclure une vie sociale bien réelle.

Les marionnettes elles-mêmes acquièrent dans cet après Seconde Guerre mondiale un visage très stylisé, très simplifié par rapport à celles de l'époque du *Roman de Renard* d'un naturalisme troublant, comme une prise de distance à l'égard de l'humanité de celles-ci. Elles évoluent vers plus de fixité dans les visages (*Le Songe d'une nuit d'été*, *Fleur de fougère*) jusqu'à devenir de simples jouets en

¹⁴ Laurence Campa : *Guillaume Apollinaire*, Gallimard, 2013, p. 778.

¹⁵ Voir Jacques Cambra : « De temps en temps Starewitch passe à la musique atonale », dans *Animer Starewitch*, François Martin (dir.), L'Harmattan, 2018, pp. 101-118.

¹⁶ « Ce qu'on cherche à nommer là n'est pas une réaction mécanique, purement physiologique, post-accident, mais l'existence d'une réponse à un malheur tragique, à l'insensé qui est tombé sur le monde, à une menace existentielle qui chosifie le sujet. [...] Retrouver la trace du point de rupture et d'un avant où fantasme et rêve avaient leur place. Car la mort, la sienne, qu'on a vue en face, n'a pas de représentation. » Claude Barrois, cité par Annette Becker : *La Grande Guerre d'Apollinaire, un poète combattant*, Texto, 2014, p. 167.

peluche et en laine comme ceux avec lesquels chacun a joué durant son enfance, au début de sa vie (*Nez au vent, Carrousel boréal*)¹⁷.

Toute tendance surréaliste, toute velléité d'expérimentation, tout recours à des trucages ou des effets spéciaux disparaissent pour un retour aux codes du cinéma « muet » dépourvu de tout intertitre. Pas besoin de paroles pour dire ce qu'on veut exprimer, l'image seule fait ressentir au spectateur le propos du réalisateur.

Il n'y a plus de violence, ni de cruauté. Le premier film proposait un combat (*Lucanus Cervus*), le dernier combat est dans *Le Roman de Renard*. Si les êtres humains désertent ses films, la violence fait de même pour un retour à un certain émerveillement, à l'innocence de l'enfance. De même disparaissent les références à la réalité, à l'actualité.

La structure des films évolue dans le même temps. Elle délaisse également la forme du conte ou du rêve si fréquente. Souvent dans l'entre-deux-guerres le corps du film est introduit par le truchement d'un enfant qui s'endort, commence à rêver et vit une aventure fantastique qu'il s'agisse d'adaptation de textes traditionnels ou bien plus fréquemment de scénarios personnels. En exception, dans *L'Épouvantail* c'est L. Starewitch lui-même qui s'endort victime de l'alcool et la suite est l'illustration du proverbe russe « Boire jusqu'à voir le diable »¹⁸. Par contre les deux derniers films, réalisés en 1956 et 1958, entrent directement dans un propos très réaliste avec *Nez au vent*, plus fantastique avec *Carrousel boréal* sans besoin de préambule : le spectateur entre directement dans le vif du sujet, plus besoin d'artifice, le propos devient direct.

Fleur de fougère symbolise ces évolutions et marque une coupure. Après une sorte de prologue qui présente l'enjeu du récit, un long passage dans la forêt – qui renvoie à Nina avançant dans la forêt de *L'Horloge magique*, lieu fantastique où les effets spéciaux se succèdent jusqu'à la rencontre avec le Monstre de la Forêt – emmène Jeannot à la recherche de la fougère. De même le cheval de Jeannot renvoie au cheval de Bertrand, également dans *L'Horloge magique*. Puis une fois la fleur de fougère cueillie, le récit devient linéaire et au premier degré. Les séquences qui évoquent certaines fables de La Fontaine sont totalement dépourvues des digressions, des aspects documentaires ou de l'humour de celles qui nourrissaient les adaptations qu'en fit Starewitch dans l'entre-deux-guerres. Entre les deux parties du film, la transition est assez brutale, absente même. La stylisation des visages des marionnettes évite désormais tout naturalisme, les fait constamment percevoir comme des objets bien qu'il s'agisse de marionnettes anthropomorphes. *Fleur de fougère* est l'adaptation de l'auteur polonais J.-I. Kraszewski dont L. Starewitch avait déjà adapté *Pan Twarkovski* en 1917 ; c'est, parmi les nombreux auteurs, essentiellement russes, qu'il avait adaptés en Russie, le seul qui resurgit après l'exil en France – nouvelle trace d'un retour au « pays natal »¹⁹.

¹⁷ Voir la partie « Les marionnettes », p. 72.

¹⁸ De façon comparable *Le Roman de Renard* commence par le feuilletage des pages d'un livre qui introduit à l'histoire qui va être montrée à l'écran.

¹⁹ On pense également à un autre Lituanien, Jonas Mekas (1922-2019) qui avait des souvenirs plus précis de ce pays puisque, originaire du petit village de Semeniskiai près de la frontière lettone, il avait appris à parler le dialecte de sa région, puis, arrivé à l'école, il a dû apprendre le lituanien de l'école, le

S'ajoute une évolution plus personnelle et familiale. L. Starewitch, qui travaillait dans une certaine solitude avec sa petite équipe familiale, devient encore plus seul progressivement après la guerre. Irène continue d'aider son père mais elle est devenue totalement aveugle vers 1950, et Anna meurt en 1956²⁰, Nina et Béatrice arrivent bien à cette même époque dans la maison de Fontenay, mais le rythme de travail s'est considérablement ralenti²¹ même si la petite main de Béatrice visible dans *Comme Chien et chat* répond bien parfois au courrier... D'où les résonances des deux derniers films, *Nez au vent* un retour à l'enfance, apologie de l'école buissonnière, et *Carrousel boréal* un hymne à la vie qui toujours recommence.



Préparation du tournage de *Fleur de fougère*

lituanien littéraire. J. Mekas a quitté la Lituanie au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et réalise près d'un quart de siècle après *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1971-1972, qui inclue un retour dans ce village des origines où il retrouve sa mère après vingt-sept ans de séparation. Voir Jonas Mekas : *A Dance with Fred Astaire*, Anthology Editions, New York, 2017, pp. 438 et 443.

J. Mekas a également conservé une relation particulière à la Lituanie : « ... je n'appartiens qu'à un lieu, qu'à ce lieu que fut mon enfance et qui s'en est allé pour toujours. », voir : J. Mekas, *Ciné-journal, un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, Paris Expérimental, 1992, cité dans le programme de la Cinémathèque française lors de la rétrospective consacrée au cinéma lituanien en janvier 2018, p. 52.

Déjà une trentaine d'années auparavant, Antoine de Saint-Exupéry écrivait : « L'enfance, ce grand territoire d'où chacun est sorti ! D'où suis-je ? Je suis de mon enfance. Je suis de mon enfance comme d'un pays. », *Pilote de guerre*, 1942, chapitre XIV.

²⁰ C'est à ce moment qu'il décline l'invitation de Pierre Barbin à participer aux premières journées consacrées au cinéma d'animation à Cannes en 1956.

²¹ Nina tient le carnet de tournage de *Carrousel boréal* : du 20 mars au 29 septembre 1958, il faut pratiquement six mois pour tourner 350 mètres. On est loin du rythme du *Roman de Renard*, des *Deux Fables* ou de *Fétiche mascotte* ! Voir Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin : *Ladislas Starewitch (1882-1965)*, op. cit. pp. 302-304.



La main de Béatrice dans *Comme Chien et chat*, 1958-59
Bonus du DVD *Carrousel*

Ces deux films marquent la fin d'une œuvre et quasiment la fin d'une vie. Hymne à la vie, conjurer la mort, retour à l'enfance. L'enfance comme talisman face à la destruction, face à la mort. L'amitié aussi, il n'y a de plaisir que collectif, loin de toute misanthropie.

Et pourtant L. Starewitch a perdu sa mère à l'âge de quatre ans. Qu'est-ce qui dans son œuvre évoque cet événement ? Les mères présentes dans ses films sont surtout des femmes impuissantes à satisfaire le besoin de leur enfant. Dans *La Petite Chanteuse des rues* elle est incapable de payer le loyer de la maison et se voit expulsée avec sa fille, dans *Fétiche mascotte*, elle ne peut acheter une orange à sa fille malade, et dans *Fleur de fougère* elle se trouve à court d'histoires à raconter à son fils et le grand-père la remplace.

C'est à cette même époque également que L. Starewitch s'interroge sur la pérennité de son œuvre en écrivant dans *Pamiętnik* :

« Ici à Fontenay, j'ai devant moi un portrait au crayon de 30 sur 40.

Le visage d'une petite fille, presque une enfant, chevelure soignée, menton étroit et de grands yeux clairs.

Son teint me semble pâle. Au cou, un foulard à pois jaune passé. Son col de dentelles rabattu vers le bas est dessiné avec précision et tendresse.

Au-dessous, comme tracée sur une ligne, on peut lire cette inscription modeste mais explicite : "DESSINÉ PAR ALEXANDRE STAREWICZ, 1858"

En lisant ces mots, j'ajoutai pour moi-même : "ICI REPOSE LE TALENT D'ALEXANDRE".

C'est l'œuvre d'un élève du lycée Kiejdanski avant l'insurrection.

"Prends notre relique. C'est le portrait de Stefa Szymulewicz. Oles²² l'a encadré lui-même", me dit mon oncle Constantin en me donnant ce portrait.

²² Oles : diminutif d'Alexandre. NdT

Le cadre est concave, large, bordé (vraisemblablement) d'un papier de verre bleu foncé. Tout autour, on a imprimé un filet d'or patiné.

Le cadre entier est recouvert d'une plaque de verre.

C'est le verre d'origine. Et pourtant ! Après Kowno, Moscou, Kiev, la Crimée, Constantinople, l'Italie, Paris, pas même une éraflure.

L'œuvre d'Alexandre Starewicz a perduré presque un siècle entier... Et la mienne ?... « L'émulsion argentique d'une pellicule a une durée de vie bien limitée », me dis-je désabusé. »

C'est pourtant dans cette décennie que naît un intérêt nouveau pour cette œuvre dont l'avenir préoccupe son auteur. En France, si elle projette très peu ses films, la Cinémathèque française a intégré des marionnettes à plusieurs expositions qu'elle a organisées en 1948, 1955, 1957²³ du vivant de L. Starewitch. Des visiteurs venus d'URSS (MM. Guinzbourg et Kornilov²⁴), du Japon et de Pologne se succèdent pour observer, discuter, filmer... Tadahito Mochinaga (1919-1999) visionne *L'Horloge magique* sur Pathé-Baby et se lance dans la réalisation de films d'animation. Wladislas Jewsiewicki vient à Fontenay-sous-Bois et correspond un certain temps avec L. Starewitch avant de publier, en 1989, le premier livre²⁵ consacré au réalisateur. De son côté, dans ces années 1960, la nouvelle critique du cinéma d'animation qui se développe en France, dans le mouvement du festival d'Annecy naissant, considère ces films sans grand intérêt.

Bien plus W. Jewsiewicki est le premier à se soucier de rechercher les films réalisés et lance à cet effet un appel dans le bulletin de la Fédération Internationale des Archives du Film en février 1962 (bulletin n°23). David Sheppard en ce début des années 1960 a déjà collecté quelques films anciens et demande à L. Starewitch de lui en confier d'autres, et les diffuse aux Etats-Unis ce qui a certainement contribué à sa notoriété dans les pays anglo-saxons.

C'est sans doute ce regain d'intérêt dans différents pays qui lui donne l'idée de son dernier grand projet « Plastique animée ou le mouvement imaginaire » qui doit présenter son travail et son œuvre à travers divers extraits de films, comme *La Table tournante* réalisé par Paul Grimault quelques décennies plus tard.

Finalement il faut attendre la fin des années 1980 pour qu'un réel travail systématique de recherche des films soit entrepris et mené à bien par Irène Starewitch (jusqu'à son décès en décembre 1993), Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin²⁶.

²³ Puis deux autres, toujours à l'initiative d'Henri Langlois, en 1966 et 1972-1973.

²⁴ Voir Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin : *Ladislas Starewitch (1882-1965)*, op. cit. pp. 300-301, 320 et 340.

²⁵ Wladislas Jewsiewicki : *Ezop xx wieku, Wladislaw Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*. Wydawnictwa Radia i Telewizji, Varsovie 1989.

²⁶ Voir Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin : « Garder ces traces de l'histoire des films et du travail du réalisateur », dans *Animer Starewitch*, op. cit., pp. 119-137.



L. Starewitch chasse le papillon au début des années 1950
Bonus du DVD *Carrousel*



L. Starewitch partage sa passion avec de jeunes lycéens.
*Les Papillons*²⁷, L. Starewitch, 1946-1952

²⁷ Voir dans les bonus du DVD *Carrousel* à la rubrique « Film-Stop » et infra, p. 115.

Juste au lendemain de la guerre des journalistes évoquent encore l'œuvre antérieure de L. Starewitch comme en témoigne cet article de G. Zuniga, mais très vite cette mémoire va, le plus souvent, disparaître²⁸...

regards 15 Décembre 1945 38/1

POUPÉES Vedettes de cinéma

CONNAISSEZ-VOUS les films de poupées ?... Ils sont presque aussi vieux que le cinéma. En effet, nous trouvons les premiers films de ce genre dans la production de Méliès. Et malgré cela, ils sont peu connus du grand public, non par manque d'intérêt, mais parce que les difficultés techniques de réalisation déterminent une production réduite.

— Oui, mais, allez-vous me dire, comment fait-on les films de poupées ?...

— Sur un plateau réduit à leur échelle, dans des décors, aussi construits que les décors ordinaires, évoluent les marionnettes. Celles-ci sont construites spécialement pour le cinéma.

— Comment sont-elles animées ?

— Chaque mouvement corporel et chaque changement d'expression sont décomposés et photographiés image par image : pour reproduire un bras qui se lève, geste qui dure, par exemple, une seconde à la projection, le cinéaste est obligé de prendre vingt-quatre photos différentes, changeant à chacune la position du bras.

Vous pouvez, ainsi, imaginer facilement la complexité de réalisation d'une scène à plusieurs personnages évoluant en même temps dans le décor.

Différentes sortes de poupées ont été essayées : les unes en bois et tout à fait rigides, avec lesquelles Georges Pal a fait « Aladin et la lampe merveilleuse », d'autres, en plastiline colorée, employés par René Bertrand et Jean Painlevé, pour leur beau film « Barbe-Bleue ». Le visage des poupées était remodelé à cha-

Producteur, scénariste, metteur en scène, opérateur, décorateur, maquilleur, mécanicien et poète, Ladislas Starewitch réunit toutes ces activités. Depuis vingt-cinq ans, il a fabriqué lui-même des milliers de poupées, conçu des scénarios et tourné plusieurs films dont certains, comme Le Roman du Renard, lui ont demandé dix années de travail.

Une seule chose que Starewitch prétend faire seul : la fabrication et la réparation des appareils de prises de vues. C'est sa manière à lui de se distraire après avoir joué avec les poupées.

Mlle Starewitch est la fidèle collaboratrice de son père. Comme lui elle participe à la réalisation complète des films. La voici colorant la tête du dragon.

intéret incontestable à réaliser des films de ce genre spécialement conçus pour les enfants.

Dernièrement, nous sommes allés rendre visite à Ladislas Starewitch, le plus grand animateur de films de poupées. Nous l'avons trouvé dans sa retraite de banlieue occupé à la construction d'un appareil de prises de vues spécial pour la couleur. Son studio, endommagé par des éclats de D.C.A., n'a pas retrouvé son activité d'avant guerre. Il y a vingt-cinq ans que Starewitch travaille inlassablement avec ses poupées. Avec la collaboration de sa fille, il a réalisé des films devenus classiques dans l'histoire du cinéma : « L'Horloge magique », « Les Yeux du dragon », « Le Roman du Renard », « Les Aventures de Félicie », etc.

Mais les producteurs se désintéressent de ce genre de film. Il serait pourtant souhaitable de voir ce grand artiste entouré d'une équipe de jeunes cinéastes désireux d'assimiler la technique particulière à ce type de production, car il est permis d'espérer que le cinéma en relief réservera un magnifique essor aux films de poupées, qui contribueront au rayonnement du cinéma français.

G. ZUNIGA.



était remodelé à chaque image cinquante-deux fois par mètre de pellicule — pour donner la vie aux acteurs.

Au début, Starewitch avait essayé, en faisant une série de masques pour chaque poupée, masque produisant différents mouvements de physionomie, qu'il changeait à chaque image. Il a, depuis longtemps, abandonné cette méthode pour utiliser des poupées entièrement articulées jusqu'au petit doigt et dont la face, recouverte de matière plastique, permet les mouvements des paupières, des yeux, des lèvres. En U.R.S.S., les metteurs en scène Ptouchko et Kadotchnikov ont employé ce système pour la réalisation du « Nouveau Gulliver ».

Starewitch a obtenu des résultats merveilleux. Ses vedettes, les chiens « Félicie », « Ric et Rac » et son « Renard », sont étonnantes par la perfection de leurs gestes et leur vivacité d'expression.

La réalisation des films de poupées demande des connaissances approfondies de la technique cinématographique, ils posent tous les problèmes des productions normales additionnés des difficultés techniques de la prise de vues image par image. C'est là, la différence fondamentale avec le dessin animé. Pour les films de poupées, il faut étudier le décor en profondeur, les éclairages, les effets artistiques qui en découlent, l'emplacement et les déplacements des acteurs, les angles de prises de vues et les mouvements de camera.

Il serait profitable aux futurs techniciens de se servir d'un plateau de poupées pour étudier des effets afin de les réaliser sans hésitation dans les films avec acteurs humains.

Les films de poupées sont les mieux appropriés aux sujets d'imagination, tout y est possible, le fantastique et le merveilleux. Une histoire contée par les poupées est pour nous plus émouvante que par le dessin animé. C'est sans doute que, comme tous les enfants, nous avons eu plus de tendresse pour les poupées ou les jeunes animaux, que pour les dessins. Il y aurait donc un

Après des mois passés à confectionner les poupées et préparer le film il faudra d'autres mois pour tourner toutes les scènes.

²⁸ Voir par exemple, infra, la présentation de *Zanzabelle à Paris* par Robert Thill, pp. 35-36.

LE SONGE D'UNE NUIT D'ETE, PLUS QU'UN SIMPLE PROJET.

La transgression, la liberté, l'humour, le désir, le jeu dans le jeu, la féerie, le fantastique, la manipulation, la réalité suspendue, la poésie, la nature... tous ces thèmes présents dans la pièce de William Shakespeare sont également des thèmes chers à L. Starewitch, récurrents dans son œuvre, et on comprend aisément son envie d'en réaliser une adaptation cinématographique. On comprend dans le même temps que, compte tenu de ses précédentes adaptations d'œuvres littéraires, L. Starewitch aurait été fidèle à l'œuvre tout en la modifiant et l'interprétant, en l'enrichissant à sa façon, selon son imaginaire et ses envies. On pense à son adaptation du *Rat des villes et du rat des champs* de La Fontaine par exemple ou du *Roman de Renard* à partir de Goethe.

« Cela m'intéresse beaucoup d'entreprendre « Le Songe d'une nuit d'été ». Je crois que cette œuvre est la plus appropriée à ma technique et à ma recherche du féérique et du magique. »²⁹



Dessins préparatoires de L. Starewitch pour *Le Songe d'une nuit d'été*

L'échec de ce projet à cause de la défaillance du producteur est fortement regrettable à au moins deux titres, il nous prive de la rencontre sans doute somptueuse entre W. Shakespeare et L. Starewitch, il nous prive également de la

²⁹ L. Starewitch dans *Combat*, 8 avril 1948, article de René Guilly reproduit en annexes, p. 129.

rencontre entre L. Starewitch et Jiří Trnka qui réalise cette adaptation quelques années après, même si on peut se demander si J. Trnka se serait tout de même lancé dans une telle adaptation à la suite de L. Starewitch³⁰, d'autant que le projet de ce dernier se rapproche grandement de l'esthétique des marionnettes tchèques comme on va le voir, tout en reprenant l'esthétique des *Yeux du dragon*, 1925.



Le Songe d'une nuit d'été, plateau de tournage avec la marionnette de Titania
Photographie L. Starewitch

Il y a dans le texte de W. Shakespeare nombre d'éléments qui entrent en correspondance étroite avec l'œuvre de L. Starewitch, l'œuvre à venir mais aussi l'œuvre antérieure à cet après-guerre de telle sorte que ce projet semble être bien plus qu'un projet, il s'apparente à un élément structurant d'un moment de l'œuvre de L. Starewitch, un élément qui aurait pu servir de point d'appui à L. Starewitch dès les années 1930 et jusqu'à son dernier film *Carrousel boréal*.

Le titre même de la pièce est riche d'évocations. La notion de *songe* est inhérente à l'œuvre de L. Starewitch, ce mélange entre le songe, le rêve et la réalité structure plusieurs films dans lesquels l'histoire commence quand un enfant s'endort (*La Reine des papillons*), quand un homme a trop bu (*L'Épouvantail*, *Fétiche 33-12*), et se développe une étrangeté certaine qui atteint le fantastique comme dans la pièce de W. Shakespeare après que Obéron, le roi des fées, a eu l'idée d'étendre son philtre sur les paupières de Titania, la reine des fées, et de Démétrius (par erreur), un citoyen d'Athènes. Ce faisant Obéron, aidé par son acolyte Puck, devient un grand manipulateur qui décide de modifier le comportement des êtres, de changer le cours de leur vie de façon temporaire pour contraindre Titania à lui céder ce qu'elle lui refuse et forcer Démétrius à respecter sa première parole vis-à-vis d'Helena. Voici deux grands démiurges, Obéron qui manipule Titania et Démétrius grâce à son

³⁰ L. Starewitch lui-même a écrit, dans *Pamiętnik*, à propos de son long métrage *Le Roman de Renard* : « Je pense que si mon film, LE ROMAN DE RENARD, avait été tourné par quelqu'un d'autre, j'aurais peut-être renoncé à poursuivre dans cette direction ».

philtre et L. Starewitch qui invente et anime ses marionnettes comme bon lui semble image par image.

Puck Goodfellow, Robin Bonenfant ou Robin Bon Diable est aussi ce personnage qui guidé par Obéron, ou de sa propre initiative intervient dans le royaume des fées et auprès des humains pour les perturber³¹, les agacer ou leur faciliter la vie... à l'image de ce diable très présent en Lituanie encore à la fin du XIXème et au début du XXème siècle³².

La période dans laquelle se déroule la pièce, d'après son titre (« Midsummer »), est la nuit de la Saint-Jean³³, cette nuit si particulière au cours de laquelle tout est possible et qu'on retrouve au cœur du film *Fleur de fougère* réalisé par L. Starewitch en 1949 d'après le texte de J.-I. Kraszewski, comme si, n'ayant pu tourner une histoire de la Saint-Jean avec W. Shakespeare, il se tournait vers un autre auteur, polonais.

De même le texte de W. Shakespeare recèle une sorte de paraphrase d'un moment important du scénario de *Carrousel boréal*.

« C'est à la suite de nos discordes que nous voyons les saisons changer : les gelées blanches tombent dans le cœur riant des roses cramoisies, tandis que la calvitie glacée du bonhomme Hiver se pare ironiquement d'une couronne de fleurs d'été parfumées ; le printemps et l'été, le prolifique automne et le hargneux hiver ont échangé entre eux leur attirail accoutumé ; l'univers, confondu par leurs productions, ne reconnaît plus l'un de l'autre ; et toute cette géniture de malheurs provient de notre zizanie, de notre discord ; nous sommes leurs parents, leur source originelle. »³⁴

« Ant Thorough this ditemperature we see
The seasons alter: hoary-headed frosts
Fall in the fresh lap of crimson rose;
And on old Hiems' thin and icy crown
An odorous chaplet of sweet summer buds
Is, as in mockery, set: the spring, the summer,
The chiding autumn, angry winter, change
Their wonted liveries; and the mazed world,
By their increase, now knows not which is which:

³¹ C'est Puck qui place la tête d'âne sur Lefond. Nous proposons un résumé de la pièce, infra, pp. 119-127.

³² En présentant le Musée du Diable de Kaunas, Daina Kamarauskienė, écrit : ... « Il est intéressant de préciser que dans la sagesse populaire lituanienne (coutumes, contes, proverbes, énigmes), le diable est présenté sous la forme d'un gentilhomme plutôt beau, pas trop malin, gai, riche, qui cherche l'amitié des hommes et l'amour des femmes. Même s'il habite en Enfer, il refait souvent surface pour se promener dans la forêt et dans les cimetières ; il fait la fête dans les moulins, va au sauna mais craint la croix et l'église. » Voir : Daina Kamarauskienė : « Les collections du Musée national M. K. Čiurlionis de Kaunas », pp. 26-31, Cahiers lituaniens, n°1, septembre 2000, p. 30.

³³ Même si dans le texte il est question du mois de mai, il y a une contradiction chronologique que chaque commentateur souligne.

³⁴ W. Shakespeare : *Le Songe d'une nuit d'été*, traduction par Maurice Castelain, Aubier-Flammarion, 1968, acte II, scène 1, lignes 106 à 114, pp. 76-78 pour le texte anglais, pp. 77-79 pour la traduction française.

And this same progeny of evils comes
From our debate, from our dissension;
We are their parents and original.



Carrousel boréal, 1958

« Le Songe d'une nuit d'été », peut ainsi être considéré comme une sorte de matrice fondatrice de l'œuvre à venir si on laisse de côté les films avec Sonika Bo : la nuit de la Saint-Jean reprise dans *Fleur de fougère* et l'idée de ce carrousel des saisons de *Carrousel boréal*. Si le film n'a pas été réalisé, il marque de son empreinte les dernières étapes de la filmographie de L. Starewitch.

Mais dès les années 1930, l'œuvre de L. Starewitch semble se faire l'écho du texte de W. Shakespeare.

« C'est l'heure où le lion rugit,
L'heure où le loup hurle à la lune,
Où, fatigué d'un lourd labeur,
Ronfle le laboureur lassé ;
Où les tisons consumés luisent ;
Où la chouette au cri strident
Rappelle au malheureux qui souffre
En son triste lit le linceul.
C'est l'heure nocturne où les tombes
S'ouvrent béantes pour laisser
Leurs fantômes s'aventurer
Dans les chemins du cimetière ;
C'est l'heure où s'ébattent les Fées,
Qui, fuyant l'éclat du soleil,
Près du char de la triple Hécate
Poursuivant la nuit comme un rêve.

Nulle souris ne troublera
La maison sainte ; et devant elles,
Je viens balayer la poussière
Qu'on laissa derrière les portes. »³⁵

Cette tirade évoque directement ce passage de *Fétiche 33-12* quand, après minuit, le buveur éméché assis sur un banc (L. Starewitch lui-même) lance sa bouteille qui tombe et d'où sort le diable. Puis, à la porte de l'enfer, le diable ricane à ses invités qui arrivent ces paroles tirées directement de Dante : "*Vous qui entrez ici, laissez vos espérances au vestiaire...*"³⁶. Ainsi ce film *Fétiche 33-12*, serait-il, à ce moment, une rencontre entre Dante (1265-1321), Shakespeare (1564-1616) et Starewitch, au moment où ce dernier vient d'adapter *Le Roman de Renard* d'après Goethe (1749-1832) ?



Fétiche 33-12, 1933

De plus, les deux œuvres, la pièce de Shakespeare et le film de L. Starewitch, proposent une transgression majeure : Titania manipulée devient amoureuse d'un être à tête d'âne qu'elle caresse et enlace³⁷... comme le singe et l'araignée qui embrassent la danseuse dans *Fétiche 33-12*. Il s'agit bien de relations inattendues : Titania, reine des fées dont la nature est indéterminée – sans doute proche de l'humain – aime un animal, alors que la danseuse, agressée par deux animaux, est bien un être humain³⁸.

³⁵ Puck, acte V, scène 1.

³⁶ Dante : "*Vous qui entrez ici laissez toute espérance.*" (*La Divine Comédie, L'Enfer*, chant III, ligne 9).

³⁷ Acte III, scène 1 et Acte IV, scène 1.

³⁸ Ce thème de la transgression sexuelle est fréquent dans les films de L. Starewitch. Voir François Martin : « Ladislav Starewitch, « el hombre fronterizo » dans le catalogue de l'exposition « Metamorphosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Svankmajer y los hermanos Quay », CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), 2014, pp. 60-85, texte en anglais pp. 175-177.



Fétiche 33-12, 1933

Depuis quand L. Starewitch a-t-il connaissance de ce texte de W. Shakespeare ? Au moins depuis 1933, date de la réalisation de *Fétiche 33-12* ? Il a également réalisé des photographies de pages de livres consacrés à W. Shakespeare, des reproductions du théâtre du Globe et des textes divers en anglais, celles-ci ont-elles été réalisées en novembre 1935 au cours de son seul voyage à Londres³⁹ ?

Il est néanmoins certain que cette pièce tient dans l'œuvre de L. Starewitch une place autrement plus grande que ce projet inabouti du lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

« Le Songe d'une nuit d'été » propose pareillement un écho à cette attitude de L. Starewitch à l'égard du monde perceptible à travers ses films⁴⁰, cette sorte de retrait, de réticence à l'égard des actions humaines, de prise de recul qui permet de juger : « Lord, what fools those mortals be ! »⁴¹

L'évolution des marionnettes, très stylisées, exprime cette évolution, cette prise de recul, le plus curieux étant que ces nouvelles marionnettes ressemblent en fait à certaines marionnettes tchèques... Pourquoi ? Comment⁴² ?

Cette question des marionnettes est posée par Paul Carrière, journaliste du *Figaro* à René Lalou, spécialiste de Shakespeare :

« - Ne redoutez-vous pas que la « caricaturisation » des poupées ne nuise à l'expression de la poésie et de la vérité shakespeariennes ?

- Justement, parce que les poupées excluent tout réalisme, elles permettent l'emploi d'une poésie soutenue que ne peut toujours traduire le jeu des acteurs. Pour ce qui concerne leur utilisation dans un film tiré du *Songe*, il ne faut pas ignorer que les

³⁹ Voir Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin : Ladislav Starewitch (1882-1965), op. cit., p. 240.

⁴⁰ Voir supra « Ladislav Starewitch, l'inflexion d'une œuvre », p. 7 et le texte du livret du DVD *Carrousel*.

⁴¹ « Seigneur, que ces mortels sont fous ! », acte II, scène 2, ligne 115.

⁴² Voir infra : Les ciné-marionnettes, une suggestion, p. 72.

personnages de cette pièce sont déjà des marionnettes. Ils évoluent dans un monde où le réel et l'irréel sont étroitement mêlés dès que le lutin Puck a versé sa liqueur magique sur les yeux des amants athéniens et transmué leurs sentiments.

- Quels principes président à votre travail ?

- On ne peut se permettre d'ajouter une seule syllabe au texte de Shakespeare. En revanche, on ne saurait le conserver intégralement, mais on peut déplacer certaines parties de l'œuvre originale. Je suis certain que nous ne trahisons nullement le poète si nous parvenons à jouer surtout dans le climat de féerie. »⁴³



Le Songe d'une nuit d'été, marionnette de Puck. Photographie L. Starewitch⁴⁴

Mais comment L. Starewitch voit-il lui-même ce projet ? Jacques Chastel, journaliste de *Combat*, essaye de l'interroger sur ses intentions :

« M. Ladislas Starevitch est un des derniers représentants de cette race de cinéastes qui travaillent en chambre et tirent leur merveilleux de collages méticuleux et de personnages en peluche. Placé dans l'anthologie du cinéma dans la catégorie des magiciens discrets et bricoleurs, il croit et croira toujours que la légende peut naître dans un pavillon de banlieue, sur un établi, grâce à des scies à découper et à de minuscules pinceaux. Il le croit mais ne le dit pas. Sa fille parle pour lui, s'avoue un peu bavarde pour raconter de vieux souvenirs sur Mosjoukine, ou sur les premiers films de marionnettes que son père fit en 1913.

Peu à peu nous nous acheminons vers le présent. Le passé nous regarde dans les vitrines. Il y a le Renard, le Lion, tous immobiles, un peu poussiéreux. Le présent, c'est Shakespeare dont M. Starevitch prépare une adaptation du « *Songe d'une nuit d'été* » avec le concours de notre shakespearien patenté M. René Lalou.

Ce qui intéresse M. Starevitch dans « *Le Songe d'une nuit d'été* » c'est le travail d'imagination que Shakespeare lui-même a permis et même conseillé de faire sur son œuvre. Mlle Starevitch me cite un passage où Puck se fait l'interprète de cette pensée.

Avec cette autorisation, M. Starevitch a construit en liège et en bois d'immenses décors qui tiennent sur une table. A côté il y a la forêt avec les arbres pourvus d'œils et

⁴³ *Le Figaro*, 12 mars 1948.

⁴⁴ Voir d'autres photographies dans le bonus de ce DVD *Carrousel* : « Films inachevés (photographies, rushes et séquences) – *Le Songe d'une nuit d'été*, et infra, p. 106.

de têtes chevelues. Puck dort dans un tiroir. Il a les yeux fermés. M. Starewitch les lui ouvre avec une pince, le fait sourire et le recouche. Dans un autre tiroir, trois Titanya, vaporeuses et frêles dorment aussi. On les réveille. Puis ce sont les elfes, vents et tourmentes. Tout cela dans des tiroirs en carton comme des chaussures. Je demande pourquoi trois Titanya de tailles différentes. Mlle Starewitch m'explique alors les secrets de la patience, le travail, image par image, l'animation des foules avec les pinces ; la grande Titanya sera pour les gros plans, la moyenne pour les plans moyens et la petite pour les ensembles. C'est elle qui ira dans l'immense forêt qui est là à côté de nous.

Pendant ce temps M. Starewitch dessine sur une planchette des feuilles - « il crée tout » me dit-elle.

Elle me raconte qu'il erre dans le jardin à la recherche d'un détail, le trouve dans une racine, le dessine, le sculpte et le peint.

Nous revenons dans un bureau cosu et calme. Visiblement nous pensons encore à Puck dans son tiroir.

- Ce sera pour mon père un grand travail. Mais on nous laisse carte blanche. On nous a toujours laissé carte blanche.

Lui ne dit rien. Il dessine, comme devait dessiner Méliès, en pensant à ce qu'il fera demain. »⁴⁵

⁴⁵ *Combat*, 5 février 1949.