

Ladislav Starewitch : parler de cinéma

Martin François

► **To cite this version:**

Martin François. Ladislav Starewitch : parler de cinéma. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49, <<http://www.inalco.fr/presses-inalco>>. <hal-02053219>

HAL Id: hal-02053219

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053219>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



LADISLAS STAREWITCH : PARLER DE CINÉMA

François MARTIN
Chercheur indépendant

Écrire sur Ladislas Starewitch (Moscou 1882 – Fontenay-sous-Bois 1965) relève en partie du défi compte tenu de la quasi-absence de sources et de documents¹. Il ne s'est pas répandu en interviews, ni en publications présentant son travail, ses films, son idée du cinéma. Il n'existe pas d'enregistrement sonore de la voix de Starewitch, contrairement à de nombreux réalisateurs des années 1920 et 1930². Restent quelques propos dans la presse et un nombre de textes très limité écrits de sa main dans les années 1930 et 1940. Starewitch n'est pas un guide, ou trop rarement, dans l'appréhension de son œuvre, de telle sorte que ses films constituent la voie centrale de toute approche. Et deux écueils surgissent aussitôt : d'un côté, ses films, qui ont à peu près totalement disparu des écrans dans les décennies qui suivent la Seconde Guerre mondiale, ne sont à nouveau visibles progressivement que depuis une petite trentaine d'années ; de l'autre, par le souci actuel dominant de contextualisation des œuvres développé par nombre d'historiens du cinéma, les films eux-mêmes disparaissent largement du champ des études, ce qui exclut Starewitch de l'horizon de ces chercheurs puisqu'il faudrait travailler à partir des films. Les films connus de Starewitch étant surtout des courts métrages, qui plus

1. MARTIN, 1993, p. 91-95 ; MARTIN, 2014, p. 75-84.

2. Deux courts documentaires montrent Starewitch au travail : CHENAL Pierre, 1928, *Paris Cinéma* et Starewitch lui-même dans STAREWITCH Ladislas, 1932, *Comment naît et s'anime une ciné-marionnette*. Aucun ne propose sa voix.

est d'animation, il aggrave lui-même son cas en s'épanouissant dans des genres peu prisés³. Seuls ceux qu'on nomme les critiques de cinéma s'attachant d'abord à voir les films pour en parler peuvent s'intéresser à cette œuvre qui connaît un renouveau fondamental concernant les films d'animation, et plus récemment les films avec acteurs des années 1910 en Russie. Le festival du cinéma muet de Pordenone a présenté en 1989 des films russes avec acteurs de Starewitch⁴, d'autres festivals ont présenté des rétrospectives de ses films d'animation (Annecy en 1991, Pordenone en 2007, La Rochelle et le Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA) en 2009). Dans le même temps, de nouveaux films ont été restaurés et diffusés en salle⁵ ou en DVD⁶. Deux événements majeurs se sont produits récemment : des journées consacrées à la cinématographie de Starewitch, ponctuées de débats et d'interventions diverses à Fontenay-sous-Bois en avril 2014⁷ et à Dijon en avril 2015⁸. Ce dernier événement a été filmé par Gérard Courant, qui a réalisé à cette occasion huit épisodes de sa série les « Carnets Filmés⁹ ».

Au cours de ces journées, quarante-quatre films¹⁰ ont été proposés au public sur les cinquante films localisés et collectés actuellement, vingt-huit à Fontenay-sous-Bois et trente-six à Dijon. C'est-à-dire pratiquement toute l'œuvre disponible sur une filmographie comprenant près de cent titres¹¹, ce qui a rendu possible une appréciation nouvelle. Il faudrait ajouter des projets inachevés et la piste des films publicitaires.

3. Par exemple, Starewitch, comme Emile Cohl, Robert Lortac ou O'Galop, est absent du *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895*, revue de l'A.F.R.H.C., 2001, 33.

4. Voir le catalogue du festival : TSIVIAN et *al.*, 1989.

5. Deux programmes de courts métrages ont été diffusés dans les salles françaises : *Les Contes de l'horloge magique* (plus de 80 000 spectateurs) en 2003, *Les Fables de Starewitch d'après La Fontaine* en 2011.

6. Édités par Doriane Films, 145 rue de Belleville, 75019 Paris.

7. « Les Journées d'études Ladislav Starewitch » organisées par le service Archives-Documentation en collaboration avec la direction de la culture de la mairie de Fontenay-sous-Bois, les 14 et 15 avril 2014 au cinéma Le Kosmos.

8. « Dialogue(s) Starewitch » organisés par la cinémathèque régionale de Bourgogne Jean Douchet, les 23 et 24 avril 2015 au cinéma Eldorado.

9. Voir sur <http://www.starewitch.fr/> (onglet « Événements », comme les expositions mentionnées *infra*) et www.gerardcourant.com/, les interventions de Jean Douchet, Hervé Aubron, Jacques Cambra, Léona Béatrice, Martin Starewitch, François Martin.

10. Dont quatorze films des années 1910, tournés à Kaunas et à Moscou.

11. Pour la filmographie voir : MARTIN, 1991, et surtout 2003.

Dans le même temps, de nombreuses expositions ont présenté le matériel non film de la collection Martin-Starewitch (des marionnettes, des éléments de décors, des boîtes de papillons, du matériel de cinéma, des scénarios, etc.). Certaines sont consacrées à Starewitch lui-même, la première au festival d'Annecy en 1991 et la dernière en date au musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MACVAL) en octobre 2013 ; d'autres replacent Starewitch dans les grands courants de l'animation comme "Metamorphosis, Fantasy Visions in Starewitch, Švankmajer and the Quay Brothers", créée au CCCB de Barcelone en 2014 et reprise à Madrid (200 000 entrées au total), ou bien l'intègrent à des tendances plus larges de l'art contemporain comme "In Praise of Shadows" présentée à Dublin, Athènes et Istanbul en 2008-2009¹².

Ce qui frappe en premier dans l'œuvre de Starewitch 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 certaine conception du monde existent dès les premiers films tournés à partir de scénarios personnels en 1910-1911. Les trois premières décennies proposent une grande continuité au-delà de certaines nuances, il faut attendre le mitan du xx^e siècle pour déceler un tournant certain et profond.

Déjà les premiers films, à travers un aspect documentaire, une façon de représenter la réalité et une dimension féérique liée à l'animation et aux trucages, mêlent les deux facettes ethnographique et entomologique qui sont la marque de l'œuvre de Starewitch. Les tout premiers films, actuellement non localisés, ont été réalisés pour le Musée de la ville de Kaunas et portent sur des manifestations populaires dans la région et sur les insectes, on retrouve ensuite cette double veine dans l'essentiel de ses films.

Starewitch lui-même se dit étonné, dès 1910, par la qualité du mouvement reproduit avec des animaux morts obtenue en filmant image par image dans son premier film d'« animation » *Lucanus Cervus*¹³. Celle-ci est due à sa grande connaissance des insectes, des papillons, comme en témoigne sa collection personnelle constituée de ses propres chasses, d'achats et d'échanges. Très jeune il s'est aussi initié à la technique des projections de plaques lumineuses comme à la fabrique de folioscopes, ce qui l'a introduit aux processus de décomposition et de recombinaison du mouvement, mais dès ses premières réalisations, il ajoute une

12. Voir sur le site consacré à Starewitch cité en note 9.

13. De même, plusieurs décennies plus tard, il écrit à propos du *Roman de Renard* : « J'exprime également mon enthousiasme. Je pense que si mon film *Le Roman de Renard* avait été tourné par quelqu'un d'autre, j'aurais renoncé à poursuivre dans cette direction. »

préoccupation esthétique, c'est-à-dire cinématographique. En effet, il constate, dès ses premiers films, que s'il se contente de reproduire le mouvement tel qu'il l'observe, le résultat est disgracieux, il lui faut ajouter des « pauses¹⁴ » ou en enlever pour obtenir un mouvement visuellement satisfaisant. Il faut construire le mouvement pour obtenir le meilleur effet. Ce souci (« Quel est l'effet produit sur le spectateur ? ») va devenir une constante qu'il affirme à nouveau dès ses premières adaptations d'œuvres littéraires choisies en fonction des effets cinématographiques qu'elles peuvent produire¹⁵.

Il va aussi comprendre tout de suite les possibilités du cinéma, c'est-à-dire qu'avec un scénario, avec des décors, des costumes, il peut raconter une histoire qui va intéresser des spectateurs : les insectes deviennent les acteurs d'une histoire humaine. C'est *La Belle Lucanide* (1910) qui fait entrer Starewitch dans le monde des fabulistes. C'est une révélation pour lui, voire une révolution, alors qu'il n'a pas trente ans. Jusque-là, il s'ennuyait dans son travail de petit fonctionnaire, désormais il trouve la possibilité d'utiliser toutes les connaissances qu'il a accumulées durant ses années de formation à Kaunas¹⁶ en matière de théâtre, de presse, de peinture, de dessin ou de photographie pour la mise en scène, la fabrication des décors, la rédaction des scénarios, la définition de personnages pour des films dont il va devenir le maître d'œuvre.

Il est, au départ, dans la même démarche qu'un autre réalisateur qui l'a précédé de quelques années, Aleksandr Chiriaev¹⁷. De même que Starewitch a réalisé *Lucanus Cervus* pour montrer à ses étudiants le combat des deux insectes, Chiriaev, très grand maître de ballet à Saint-Petersbourg, a réalisé de petits films d'animation pour enregistrer le mouvement de ses danseurs. Mais tous ses films conservent le même cadre fixe reproduisant la salle de spectacle, c'est toujours le point de vue du spectateur de théâtre assis au fond de l'orchestre qui regarde les danseurs sur la scène. Starewitch, lui, saisit les possibilités du cinéma, fait bouger sa caméra, change les points de vue, met en scène et s'envole vers une carrière nouvelle.

14. Ladislav Starewitch, sd, *Pamietnik*. Une pause est une image.

15. Premier exemple : *Terrible Vengeance*, 1912, adapté de Nicolas Gogol, auquel participe Ivan Mosjoukine, film actuellement non localisé, médaille d'or à l'exposition internationale de Milan en 1913, projeté jusqu'au Japon, voir *Pamietnik*.

16. MARTIN, 2015, p. 24-28.

17. Sur A. Chiriaev, dont les films ne furent redécouverts qu'en 1995, voir le catalogue du Festival du film muet de Pordenone, 2008, p. 35-41, et le documentaire *A Belated Premiere*, réalisé par Viktor Bocharov, 2003 (<https://vimeo.com/50213327> [consulté en mars 2017]).

Dès *La Belle Lucanide*, une histoire d'adultère devient une comédie, l'attaque du château se termine par une grande explosion. Dans *La Revanche du ciné-opérateur* (1911), un cameraman chevauchant une motocyclette suit le mari adultère pour enregistrer sur la pellicule les scènes compromettantes, et la projection publique du film provoque un immense tohu-bohu jusqu'à l'incendie de la cabine de projection. C'est le cinéma dans le cinéma et le cinéma comme preuve de l'adultère. Les films, y compris d'animation, intègrent une part de réalité qui les situe dans un contexte précis. *Le Rat de ville et le Rat des champs*, dans ses deux versions de 1926 et 1932, est une évocation transparente de la vie parisienne des années 1920. Et le radio-reporter qui commente le combat du renard et du loup dans *Le Roman de Renard* renvoie directement à cette nouvelle pratique de la retransmission radiophonique des événements qui s'affirme dans les années 1930. Les exemples sont nombreux qui montrent que l'imagination débordante développée par Starewitch allie fantaisie et réalité en déployant toutes les possibilités du langage cinématographique qui se définit progressivement : les cadres, la profondeur de champ (davantage encore dans les films avec acteurs¹⁸), les éclairages, la densité de la mise en scène, le jeu des acteurs (humains ou marionnettes), le mélange de vues réelles et d'animation, les multiples trucages, la construction d'images composites (par les surimpressions). C'est la définition d'un style propre à Starewitch.

Ce sont des éléments qui fondent son succès auprès du public dès les premiers films très appréciés en Russie et à l'étranger. En effet, le public est pris à contrepied, il rit alors qu'il pleurait avec *La Belle Lucanide*, tandis que *La Cigale et la Fourmi* (1911) accentue les possibilités dramatiques du texte de la fable de Krylov avec deux scènes d'enterrement et la mort poignante de la cigale (en fait une sauterelle)¹⁹. Ce dernier film est tiré à cent quarante copies et largement exporté. Ce grand succès public international se retrouve dans l'entre-deux-guerres avec les productions françaises, au moment où le public français se détourne de Méliès, Cohl, Lortac ou O'Galop, et permet à Starewitch d'installer son propre studio à Fontenay-sous-Bois dès 1924, peu de temps après son arrivée. Dès ses

18. Lors des journées consacrées à Ladislas Starewitch à Fontenay et à Dijon, *Portrait* (1915) et surtout *Sashka Jockey* (1917) ont retenu l'attention de Jean Douchet pour la mise en scène, l'utilisation de la profondeur de champ, les recadrages, le jeu des acteurs et le scénario. Jean Douchet les compare sans hésitation aux films de Louis Feuillade de la même époque. *Vers le pouvoir populaire* (1917) est un film de commande totalement atypique dans l'œuvre de Starewitch ; voir MARTIN, 2018, p. 17-34.

19. TSIVIAN, 1994 ; MOSJOUKINE, 1926.

débuts, il a vécu très confortablement de son travail. C'est un public populaire au sens le plus large à une époque où le cinéma n'est pas segmenté en genres, c'est aussi un public qui devient plus exigeant également et qui fait participer certaines œuvres à des projections dites d'avant-garde à la fin des années 1920.

Si Starewitch produit seul ses premiers films à Kaunas, il est très vite happé par Moscou, capitale du cinéma russe de l'époque. En effet, autant le succès public diminue nettement à partir de la fin des années 1930, autant la reconnaissance de la profession a été constante. Les témoignages divergent sur sa rencontre avec Aleksandr Khanjonkov, qui l'engage en 1912 en lui donnant un revenu comparable à celui de ses meilleurs réalisateurs, mais la confiance que Khanjonkov lui accorde reste indéfectible dès son arrivée à Moscou et encore quand la guerre civile éclate, plongeant Starewitch dans la difficulté. En 1928, Louis Nalpas, qui précédemment distribuait des films de Starewitch pour Pathé, annonce qu'il est devenu son producteur. Ces deux producteurs, chacun leur tour, vont permettre à Starewitch de satisfaire une ambition précise. En 1912, Khanjonkov lui permet de réaliser des films avec acteurs, et Nalpas, en 1929, finance – c'est unique en France à l'époque – la réalisation d'un long métrage d'animation. À ces deux moments, quel que soit le succès de ses courts métrages d'animation, Starewitch a conscience qu'il est limité dans sa notoriété et son succès, qu'il lui faut tourner des films de fiction avec acteurs en Russie en 1912 et qu'il lui faut passer au long métrage en France à la fin des années 1920. Si la collaboration avec Khanjonkov est une grande réussite, le projet du *Roman de Renard* va connaître des difficultés avec Nalpas. Puis c'est avec Alexandre Kamenka qu'il retrouve toute la confiance d'un producteur qui le laisse totalement libre dans son travail pour ses deux derniers films sensibles et subtils bien que d'une autre veine : *Nez au vent* (1956), évocation de son enfance en Lituanie, et *Carrousel boréal* (1958), hymne à la vie et allusion directe à l'un de ses premiers films *Le Noël des insectes* (1911).

Ce n'est pas le passage au son ou à la couleur qui pose réellement problème à Starewitch, c'est la défaillance des producteurs. La sonorisation des *Deux lions* (1932), de *Fétiche* (1933), qui correspond exactement à sa conception de l'utilisation du son, et même des deux versions tardives du *Roman de Renard*²⁰, est une réussite, mais il se heurte au mauvais choix technique de Nalpas, à la malhonnêteté de Gelbart et à la volatilisation du producteur pressenti pour *Le Songe d'une nuit d'été*, un grand projet de la fin des années 1940.

D'autres producteurs vont le solliciter ponctuellement. En Russie, outre ses propres réalisations, il devient surtout le spécialiste des trucages, et son

20. La version allemande *Reineke Fuchs*, 1937, et la française, 1941.

savoir-faire permet d'apporter des solutions à différents problèmes face auxquels ses collègues restent impuissants²¹. Georg Asagaroff le sollicite en 1927 pour tourner la partie animée de son film *Jugend Rausch*, qui devient la seconde version de *La Cigale et la Fourmi*. De même, Starewitch réalise la partie animée dans *Crainquebille* et *Chansons de Paris* de Jacques de Baroncelli en 1934.

Bien plus, des récompenses particulières couronnent certains films à une époque où celles-ci étaient beaucoup plus rares que maintenant. *La Cigale et la Fourmi*, dont une copie est offerte par Khanjonkov à l'héritier du trône, reçoit un cadeau exceptionnel de Nicolas II. *La Voix du rossignol* (1923) reçoit le prix Hugo Riesenfeld du meilleur court métrage de l'année aux États-Unis en 1925. Et même quand ses films deviennent classés « films pour enfant », *Zanzabelle à Paris* reçoit la médaille d'or au Festival de Venise en 1949 et *Fleur de fougère*, le premier prix du dessin animé en 1950 dans le cadre de la Biennale de Venise.

Mais par sa personnalité et par sa conception du cinéma, Starewitch n'est en fait bien accepté que par une partie de la profession, qui le juge critique, voire sarcastique, très individualiste, fort directif à l'égard des acteurs. Si certains d'entre eux, réalisateurs, acteurs ou techniciens, veulent travailler avec lui, il se heurte à d'autres, à toute une part de ce monde du cinéma en Russie, ce qui explique au moins en partie sa difficulté à retrouver sa place au sein de la profession immigrée en France au début des années 1920 et ce choix de se consacrer désormais au cinéma d'animation en redevenant pour un temps son propre producteur, comme à ses débuts. Cependant, il est capable également d'évoluer et il s'ouvre davantage à la fin des années 1920, accueillant des journalistes dans son studio, et même un « collaborateur », Bogdan Zoubovitch, pendant près de deux ans, donnant quelques conférences à la demande notamment du « Groupement des spectateurs d'avant-garde », tournant ce documentaire dans lequel il explique son travail *Comment naît et s'anime une ciné-marionnette* (1932) et acceptant même qu'on lui fournisse des scénarios pour la série *Fétiche* ou bien que les producteurs interviennent dans les versions allemande et française du *Roman de Renard*, ce qui explique leurs différences appréciables. Cette période correspond à l'apogée de sa carrière, entre *La Reine des papillons* (1927) et *Fétiche Mascotte*²², une partie de la

21. Comment faire sortir un petit diabolin d'une bouteille pour Piotr Chardynine en 1913 (cf. *Pamietnik*). Sur cette période russe, nombreux renseignements et témoignages dans : JEWISIEWICKI, 1989.

22. Dont la version originale a été reconstituée en 2012 sous le titre de *Fétiche 33-12*, avec une durée de 38 minutes, comme elle avait été conçue par Starewitch en 1933 avant d'être coupée par le distributeur.

presse attend la sortie du *Roman de Renard* dès 1930, puis le compare à Disney à un moment où il refuse la proposition d'aller travailler aux États-Unis²³.

À cette reconnaissance de son vivant s'ajoute une reconnaissance par des réalisateurs encore en activité au début du XXI^e siècle. Reconnaissance explicite de la part de Youri Norstein, qui place Starewitch très haut dans l'animation russe²⁴, de Jan Švankmajer qui le décrit comme le « Méliès » du cinéma d'animation en étant frappé par la nature de son imagination²⁵, de Terry Gilliam, qui installe *Fétiche Mascotte* en tête de ses films d'animation préférés²⁶, jusqu'à Wes Anderson, qui présente son film *Fantastic Mister Fox* comme un hommage direct au *Roman de Renard*²⁷. Reconnaissance plus implicite de la part de Julian Schnabel, qui intègre des séquences des *Grenouilles qui demandent un roi* (1922) dans

23. Le soir de Noël 1934, quatorze ans jour pour jour après son arrivée en France, *Le Figaro* pose cette question : « Mickey va-t-il avoir un concurrent ? » Dès le début de l'année 1933, P. Demang demandait : « Les marionnettes vont-elles remplacer les dessins animés ? [...] En trois dimensions, les marionnettes ont plus de possibilités ; mais l'animation de marionnettes représente un travail plus lourd que le dessin animé. [...] Les films de L. Starewitch] valent tous les Mickey du monde », *La Volonté*, 6 janvier 1933.

24. « Si notre cinéma d'animation avait gardé la voie suivie par Starévitch, Tsékhanovski et Alexeïeff, son niveau actuel serait sublime. », voir BENDAZZI, 2001, p 32.

25. « *Of course I didn't meet Starewitch personally. I saw his films many years ago. For me, he is the Méliès of animated film. At times, it seems as his insects have come straight out of my collection of natural specimens. I recall that I was very struck by the absurd imagination of his films* », voir le catalogue de l'exposition : LOPEZ CABALLERO, 2014, p 188.

26. « *It was at the Sitges Film Festival that I first saw an exhibition of work by the pioneering Russian animator Wladyslaw Starewicz, and the puppets were so enrapturing that when I got home I ordered up all the tapes I could find of his work. His work is absolutely breathtaking, surreal, inventive and extraordinary, encompassing everything that Jan Švankmajer, Walerian Borowczyk and the Quay Brothers would do subsequently. This is his last film, after The Tale of the Fox from 1930; it is all right there in this cosmic animation soup. It is important, before you journey through all these mind-bending worlds, to remember that it was all done years ago, by someone most of us have forgotten about now. This is where it all began* », in *The Guardian*, vendredi 27 avril 2001.

27. « J'ai toujours voulu réaliser un film d'animation en *stop motion* (image par image) avec des personnages à fourrure » répond Anderson quand on l'interroge sur son intérêt soudain pour une forme de cinéma qui lui était jusqu'alors étrangère. Suppléé par une équipe dont l'essentiel des cadres a travaillé avec Tim Burton sur *Les Noces funèbres* ou pour les studios Aardman (Tristan Oliver, le directeur de la photo, est un fidèle de Nick Park), le cinéaste américain s'est vite mis au diapason. « Mon modèle était *Le Roman de Renard*, réalisé en 1930 par Ladislav Starewitch. Comme dans ce classique de l'animation, nous disposons de poupées articulées de quatre tailles différentes. [...] », *Première*, n° 389, p 92-95.

son film *Basquiat* (1996), sans que Starewitch soit crédité au générique, ou Peter Jackson identifié par un jeune garçon qui en voyant les arbres animés par Starewitch dans *Fleur de fougère* et *L'Horloge magique* exposés au MACVAL s'exclame « *Le Seigneur des anneaux !* ». De même, l'imaginaire de Starewitch est parfois perceptible chez Tim Burton²⁸. Sa virtuosité technique reste encore impressionnante, et plusieurs animateurs moins connus originaires d'Europe centrale ou des États-Unis avouent qu'après avoir particulièrement bien réussi un mouvement, ils se disent : « J'ai fait du Starewitch ».

L'URSS diffuse encore certains de ses films dans les années 1920 et est le seul pays, avec la Pologne, à commémorer le centenaire de sa naissance en 1982.

Chacun peut également trouver ses références : *Fantasia* (1941) de Disney peut être vu comme une anthologie de l'animation antérieure²⁹, où l'on peut identifier McCay, Reiniger, Alexeïeff, Starewitch tout comme d'autres réalisateurs. Les courses des paysans dans *Les Sept Samourais* peuvent évoquer les courses de Renard dans *Le Roman de Renard*, etc.

Il est certain que Starewitch est précurseur de certaines images devenues des références dans l'histoire du cinéma : la lune que le Diable manipule dans *La Nuit de Noël* (1912) est éclairée de l'intérieur comme le verre de lait d'Hitchcock (*Suspicion*, 1941), dans *L'Horloge magique* (1928), Nina se débat dans la main d'un géant cinq ans avant que Fay Wray ne cherche à échapper à celle de King Kong, et l'éléphant volant de *Dumbo* (1941) renvoie à l'image créée dans *Le Lion devenu vieux* (1932).

Il est un pionnier à l'évidence parce qu'il appartient aux débuts du cinéma, mais aussi par ce qu'il invente et apporte au cinéma. Certains trucages sont encore inexplicables, et son univers, extrêmement personnel, souvent d'une forme narrative très classique, se déploie aussi dans des moments surréalistes – au sens que Guillaume Apollinaire a le premier, en tant que son créateur, donné à ce mot – « une sorte d'analyse-synthèse embrassant tous [l]es éléments visibles et quelque

28. Gilles Ciment écrit à propos de *L'Étrange Noël de Monsieur Jack* de Tim Burton et Henry Selick (1993) : « Rica Henrichs, déjà coréalisateur de Vincent et conseiller visuel sur tous les films de Tim Burton, eut un rôle important : il commença par projeter à l'équipe tous les films de Ladislav Starewitch », <http://gciment.free.fr/cacritiquecstrangenocel.htm> [consulté le 08/12/2017] et PILLING, 1997, p. XVII, note n° 4.

29. Souvenirs de Marc Davis (1913-2000), animateur fidèle de Disney : « Nous voyions chaque ballet, chaque film. Si un film était bon, nous le regardions cinq fois [...]. Tout ce qui pouvait stimuler la croissance, être motivant : le montage des scènes, la mise en scène, comment les différentes séquences étaient regroupées... », cité dans BENDAZZI, 2001, p. 82.

chose de plus, si possible, une schématisation intégrale qui chercherait à concilier les contradictions en renonçant parfois délibérément à rendre l'aspect immédiat de l'objet³⁰ ». C'est ce qui retient l'attention de ces réalisateurs, ce mélange de réalité et d'inconscient, de naturalisme, de surréalisme et de fantastique, jusqu'à l'inquiétante étrangeté de *Fétiche Mascotte* et *Fétiche 33-12*. C'est également ce qu'on retrouve moins ou plus du tout dans certaines réalisations d'après la Seconde Guerre mondiale.

Son œuvre souligne la réussite de Starewitch dans des synthèses rares : entre une grande exigence novatrice et la compréhension du public ; entre l'expression de la fantaisie et la prise en compte de la réalité, c'est-à-dire entre ces héritages longtemps opposés des Lumières et de Méliès ; entre la reconnaissance de la profession, d'une certaine avant-garde et du grand public. C'est ce qui lui a permis de traverser le temps en étant toujours une référence aujourd'hui.

Elle exprime également une conception du monde qui prend racine dans ses années d'enfance et de formation à Kaunas où se mêlent les cultures lituanienne, polonaise, russe, juive³¹, mais pas seulement³², à l'origine d'un multiculturalisme³³ clairement défini par cette expression de l'« homme des confins » :

L'homme des confins est toujours et partout un homme interculturel, un homme « entre ». C'est quelqu'un qui dès l'enfance, depuis ses jeux dans la cour avec ses copains, sait que les gens sont différents et que la différence n'est qu'une particularité de l'individu... [...] pour les enfants des confins, les autres cultures ne sont pas différentes de la leur, elles en font partie³⁴...

30. Guillaume Apollinaire, programme de *Parade*, cité par CAMPA, 2013, p 688.

31. PLASSERAUD & MINCZELES, 1996.

32. À Moscou, il adapte un texte danois, *Les Quatre Diables* d'Herman Bang, et un texte anglais *Stella Maris* de William Locke en 1913 et en 1918, deux films non localisés actuellement. Dans *Les Quatre Diables*, Starewitch fait jouer les mouvements constants des acrobates par des grenouilles. Pour Khanjonkov *Stella Maris* est un film très important, une réussite artistique et commerciale, voir STAREWITCH, *Pamiętnik* et JEWSEWICKI, 1989, p 100-101.

33. En même temps, ce multiculturalisme est le cadre d'enjeux politiques importants : les élites lituanienes se sont largement « polonisées » à la suite de la mise en place de l'Union de Lublin qui crée le Grand-Duché polono-lituanien en 1569. À partir de la fin du XVIII^e siècle, l'Empire russe occupe ce territoire lituanien où, par exemple, l'usage de la langue lituanienne est interdit jusqu'en 1904. Cette région d'Europe connaît alors, comme d'autres, des mouvements nationalistes importants.

34. Ryszard Kapuściński, cité dans DOMOSŁAWSKI, 2011.

Ce fonds culturel multiple dont Starewitch est porteur se retrouve dans son œuvre, évidemment, mais a aussi été pour lui un atout considérable au cours de sa vie et de sa carrière, de telle sorte que les deux exils qu'il a connus devinrent pour lui des opportunités.

Quitter Kaunas pour rejoindre Khanjonkov à Moscou représente un premier exil choisi pour des raisons professionnelles, mais à risque puisqu'il rejoint le cœur cinématographique de la puissance occupante. « Je suis Polonais, ici ou ailleurs, je suis Polonais », affirme-t-il à ses amis³⁵, et il reste fidèle à cette nationalité – c'est avec un passeport polonais qu'il arrive en France à la fin de l'année 1920 – qui l'empêche pourtant d'être nommé à la tête de la section cinéma du comité Skobelev pendant la guerre quand il est pressenti pour ce poste³⁶.

Le second exil est subi. Il quitte Moscou en 1918, de façon sans doute pensée comme temporaire, pour rejoindre Khanjonkov en Crimée, puis, la presque île devenue menacée par l'Armée rouge, il s'embarque vers Constantinople, l'Italie et la France, et s'installe à Fontenay-sous-Bois en 1924.

Ce séjour moscovite lui permet d'intégrer un des plus grands studios, de tourner des films avec les meilleurs acteurs, d'être largement diffusé, de gagner beaucoup plus d'argent jusqu'à créer son studio personnel quelques mois avant que la guerre n'éclate. Il tourne des films avec acteurs, adapte des œuvres littéraires entouré d'équipes de professionnels. C'est dire tous les avantages apportés par cette décision de quitter Kaunas, au moins jusqu'au moment où il se retrouve au cœur de la tourmente révolutionnaire. S'éloigner de Moscou, puis de la Crimée, ne répond pas principalement à une attitude politique mais au souci de trouver des conditions favorables à la réalisation de films.

L'arrivée en France correspond également à un grand moment d'ouverture et de nouvelles opportunités. En effet, le cinéma de Starewitch évolue grandement sur certains plans. D'un côté, après avoir travaillé quelque temps comme cameraman au sein de la communauté russe immigrée, il se tourne exclusivement vers les films d'animation, où il continue à souvent mêler des vues réelles, qu'il tourne chez lui à l'arrière de sa maison, entouré d'une équipe très familiale. Anna, son épouse, prépare des costumes. Nina, leur fille cadette, tourne dans plusieurs films des années 1920 et Irène, leur fille aînée, après avoir été actrice dans les années 1910,

35. Déjà, à l'âge de quatre ans, quand sa mère et sa sœur meurent, il quitte son lieu de naissance, Moscou, pour Kaunas, à la suite d'une décision de son père qui, entre autres raisons, craignait qu'il ne se « russifie ». On pourrait déjà considérer ce départ comme un premier exil qui l'intègre, en Lituanie, à un cadre familial élargi qui a été essentiel à sa formation et toujours bienveillant.

36. JEWSIEWICKI, 1989, p 107.

devient la collaboratrice de son père à partir de la fin des années 1920. C'est donc d'abord seul, comme à ses débuts à Kaunas, puis aidé essentiellement d'Irène, que Starewitch réalise tous ses films à partir de son arrivée en France. Une si petite équipe pour de tels films est un exploit unique, les images du *Roman de Renard* ont été tournées en dix-huit mois seulement. Starewitch retrouve le savoir-faire de ses débuts enrichi de son expérience du travail avec des acteurs et de nouvelles trouvailles.

D'un autre côté, cet « homme des confins » possède les outils propices pour s'ouvrir pleinement à de nouveaux mondes cinématographiques et culturels à son arrivée en France. Plusieurs des films conçus dans la première décennie sont des hommages à des cinématographies étrangères telles qu'elles se définissent dans ces années 1910-1920 et à des thèmes nouveaux : *Amour noir et blanc*, 1923, *road movie* aux marionnettes anthropomorphes (Charlie Chaplin, Marie Pickford, Ben Turpin³⁷, ...) est une référence directe au cinéma des États-Unis d'Amérique, certainement son préféré ; *Dans les griffes de l'araignée* (1920), à l'expressionnisme allemand ; *Les Yeux du dragon* reprennent une vieille légende chinoise ; *L'Horloge magique* (1928) intègre la psychanalyse au moment où Starewitch est proche d'Otto Rank.

Plus significative encore est l'évolution du choix des adaptations littéraires. Starewitch a tourné essentiellement à partir de scénarios originaux dont il est parfois l'auteur à Moscou, toujours à Kaunas et en France. Sur la soixantaine de films réalisés entre Kaunas et Moscou, quinze sont des adaptations d'œuvres littéraires, onze d'auteurs russes, dont six fois Gogol³⁸. En France, sur vingt-sept titres, seuls sept sont des adaptations d'œuvres littéraires, dont cinq fois La Fontaine, Goethe (*Le Roman de Renard*) et le Polonais Kraszewski (*Fleur de fougère*). On remarque la capacité de Starewitch à affronter des œuvres souvent exceptionnelles bien connues du public (*Fleur de fougère* est un conte très connu en Pologne et en Lituanie), avec à chaque fois une réinterprétation qui le place en situation d'*alter ego* de l'auteur. On remarque aussi et surtout que si les auteurs russes dominent largement dans les années 1910, Nicolas Gogol en tête, ils disparaissent totalement ensuite. La Fontaine est évidemment pour nombre de ses textes dans la suite d'Ésope et repris par Krylov, mais désormais c'est à l'auteur français que Starewitch se réfère³⁹. Cet exil est donc bien une nouvelle phase d'ouverture, comme l'a toujours été la vie de Starewitch.

37. Un couple d'acteurs noirs y joue un rôle égal à celui des grandes vedettes américaines.

38. Également Krylov, Pouchkine, Ostrovski, Lermontov, Salias.

39. Sur Starewitch fabuliste et adaptateur des grandes fables du patrimoine littéraire russe et européen, voir GÉRY, 2016, p. 14-27.

Si Youri Norstein peut écrire « Tout ce qu’Alexeïeff a fait dans l’émigration était plus ou moins lié aussi bien à l’art russe qu’au “thème russe” en général [...] ⁴⁰ », on voit bien qu’arrivé en France, Starewitch a évolué bien différemment, la principale raison étant son expérience, acquise dès le plus jeune âge, de la coexistence de cultures différentes et son aptitude à s’en enrichir.

D’où, et là il y a une grande continuité entre les périodes lituanienne, russe et française, une conception du monde héritière de cette culture familiale qu’il dessine à travers son œuvre libertaire, faite d’une grande poésie, d’humour, de réalisme et d’humanisme, inscrite dans une large tradition européenne (également graphique : on pense à Grandville, Kaulbach,...), et qui acquiert une dimension particulière dans le contexte des drames et des destructions du vingtième siècle, face auxquels l’artiste développe la poésie d’une enfance heureuse restée intacte avec l’âge. « L’enfance comme talisman face à la destruction ⁴¹ », l’enfance comme possible moment d’une conciliation harmonieuse entre les contraires, la nature et les sociétés humaines. Ces hymnes à une nature qui a été perturbée par les turpitudes humaines, à une harmonie retrouvée, sont assez fréquents chez Starewitch. De même, dans certains films, c’est à travers le sommeil, le rêve d’une enfant que se développe son imaginaire si particulier, qui rejoint l’univers des contes, comme dans *La Reine des papillons*.

Avec des thèmes récurrents. La violence est très présente comme une référence à la réalité de la vie et du monde, à ce premier film réussi, *Lucanus Cervus*, qui, déjà, était un combat et également une sorte de prouesse toujours renouvelée puisque que, de l’avis de tous les animateurs, les scènes de combat, de poursuites... sont les plus difficiles à réussir en *stop motion*. Omniprésente aussi, la fête : la danse, le cabaret, le spectacle où domine la musique. Très présent, le Diable rappelle que Starewitch a été à Kaunas le contemporain du peintre Antanas Žmuidzinavičius, dont la collection personnelle de figurines est à l’origine de l’actuel musée du Diable de la ville ; la Lituanie a conservé longtemps un fonds païen important, face à la Pologne catholique et à la Russie orthodoxe, qui laisse au Diable une place particulière.

Ce cinéma d’animation reste dominé par la qualité du mouvement et de l’expression des marionnettes. Ces marionnettes sont essentiellement animalières, héritage de sa connaissance des lépidoptères et coléoptères, et totalement uniques dans leur capacité à jouer des rôles et exprimer des sentiments, surtout par leurs visages, qui distinguent Starewitch de tous les autres grands maîtres de l’animation

40. BENDAZZI, 2001, p 32.

41. Expression entendue dans l’émission « Concordance des temps », France Culture, 5 juillet 2014 consacrée au livre de Laurence Campa (CAMP, 2013).

en ce domaine, comme Jiri Trnka ou Břetislav Pojar, dont le style est tout opposé, avec des marionnettes au visage fixe. Le sommet est atteint par les marionnettes de plus grande taille du lion ou de la lionne utilisées dans *Le Roman de Renard*, *Le Lion et le Moucheron* et *Le Lion devenu vieux*, où le lion qui pleure introduit une confusion entre l'humain et le non-humain. Est-on face à des marionnettes, face à des acteurs – cette question est dépassée par la sensation ressentie par le spectateur. « Donner le mouvement à une marionnette est à la portée de n'importe qui, leur donner la vie est un art⁴² », affirme Starewitch, qui est en rupture totale avec la conception du mouvement du Monsieur C. de Heinrich von Kleist et en opposition totale avec les mannequins de Bruno Schulz⁴³.

Mais c'est aussi toute l'image qui est animée, et si chacune est très travaillée, très construite, Starewitch sait dès le début que le mouvement est créé aussi par ce qui se passe entre chaque photogramme, c'est la particularité du cinéma et encore plus du cinéma image par image parce que le réalisateur fabrique lui-même chaque image et leur intervalle.

Le travail de Starewitch est un travail artisanal, un travail manuel⁴⁴, un travail inouï qui exige d'affronter une matière résistante, la marionnette, pour lui donner le mouvement, et inscrire sa vie dans un imaginaire difficile à partager lors du processus de création, d'où sa dimension très solitaire. C'est l'époque aussi du travail sur pellicule argentique dont l'esthétique, avec son rythme parfois un peu saccadé, appartient à une époque révolue.

Bibliographie

BENDAZZI Giannalberto (dir.), 2001, *Alexeïeff: itinéraire d'un maître*, Centre international du cinéma d'animation ; Dreamland : Cinémathèque française, Annecy : Paris.

CAMPA Laurence, 2013, *Guillaume Apollinaire*, Gallimard (coll. Biographies NRF), Paris.

42. Dernière phrase du documentaire *Comment naît et s'anime une ciné-marionnette*.

43. KLEIST, 1810 ; SCHULZ, 2015, avec le texte « La rue des crocodiles » qui a inspiré les Frères Quay. STAREWITCH, « Plastique animée », 1946.

44. Il est évident que les marionnettes de *Fantastic Mister Fox* n'atteignent en rien le rendu et l'expressivité de celles de Starewitch.

- CIMENT Gilles, Le sitouèbe de Gilles Ciment, <http://gciment.free.fr/cacritiqueetrangenoeel.htm> (consulté le 12 août 2017).
- COLLECTIF, 2008, *Catalogue du 27^e Festival du film muet de Pordenone*.
- COURANT Gérard, Site officiel du cinéaste Gérard Courant, <http://www.gerardcourant.com/> (consulté le 12 août 2017).
- DOMOSŁAWSKI Artur, 2011, *Kapuściński : le vrai et le plus que vrai*, Les Arènes, Paris.
- GÉRY Catherine, 2016, « L'univers fabuleux de Ladislas Starewitch », in *KinoFabula : essais sur la littérature et le cinéma russes*, Presses de l'Inalco, Paris, p. 14-27, <http://books.openedition.org/pressesinalco/111> (consulté le 11 février 2016).
- JEWSEWICKI Władisław, 1989, *Ezop xx wieku, Władisław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej* [L'Ésope du XXe siècle, Władisław Starewicz – un pionnier du film de marionnettes et de l'art cinématographique], Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa, 231 p.
- KLEIST Heinrich (von), 1810, *Sur le théâtre de Marionnettes*.
- MARTIN François, 1993, « Le fonds Starewitch », in *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 1, vol. 13, p. 91-95, DOI : 10.3406/1895.1993.1041.
- MARTIN François, 2014, « Le fonds Starewitch vingt ans après », in Denis Sébastien (dir.), *Archives et acteurs des cinémas d'animation en France*, L'Harmattan, Paris.
- MARTIN François, 2015, « Ladislas Starewitch, précurseur à Kaunas du cinéma lituanien », in *Cahiers lituaniens*, n° 14, p. 23-28.
- MARTIN François (dir.), 2018, *Animer Starewitch*, L'Harmattan (coll. Champs visuels), Paris.
- MARTIN François, Ladislas Starewitch, <http://www.starewitch.fr>.

MARTIN LÉONA Béatrice & MARTIN François, 1991, *Ladislav Starewitch, filmographie illustrée et commentée*, JICA Diffusion, édition française et anglaise, Annecy.

MARTIN LÉONA Béatrice & MARTIN François, 2003, *Ladislav Starewitch : 1882-1965 ; « le cinéma... rend visibles les rêves de l'imagination »*, L'Harmattan, Paris.

MOSJOUSKINE Ivan, 1926, *Quand j'étais Michel Strogoff*, La Renaissance du livre, Paris.

PILLING Jayne & SOCIETY OF ANIMATION STUDIES (dir.), 1997, *A Reader in Animation Studies*, J. Libbey, London.

PLASSERAUD Yves & MINCZELES Henri (dir.), 1999, *Lituanie juive, 1918-1940 : message d'un monde englouti*, Autrement (coll. Collection Mémoires), Paris.

SCHULZ Bruno, 2005, *Les Boutiques de cannelle*, Gallimard, Paris.

TSIVIAN Yuri & al., 1989, *Testimoni silenziosi, film russi 1908-1919. (Silent Witnesses, Russian Films 1908-1919)*. Catalogue du 8^e festival du film muet de Pordenone.

TSIVIAN Yuri & TAYLOR Richard, 1994, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, Hoboken.

LOPEZ CABALLERO Carolina, 2014, *Metamorfosis: las visiones fantásticas de Starewitch, Svankmajer y los hermanos Quay*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona.

Première, 2009, « Quand Wes Anderson joue avec les poupées ».

La Volonté, 6 janvier 1933, « Les marionnettes vont-elles remplacer les dessins animés ? ».

Le Figaro, 25 décembre 1934, « Mickey va-t-il avoir un concurrent ? ».

The Guardian, vendredi 27 avril 2001, "The 10 Best Animated Films of All Time", <http://www.guardian.co.uk/film/2001/apr/27/culture.features1> (consulté le 12 août 2017).

Résumé : Désormais la disponibilité des films de L. Starewitch, une cinquantaine sur une filmographie qui en compte le double, et les expositions récentes de matériel non-film de la collection Martin-Starewitch permettent une appréciation nouvelle de son œuvre, de sa personnalité, de sa conception du cinéma comme du monde et de son imaginaire. On comprend mieux sa place dans l'histoire du cinéma et pourquoi plusieurs réalisateurs actuels se réfèrent à lui comme à un maître. Entre fantastique, réalisme et poésie, avec l'enfance comme fil conducteur et une prodigieuse qualité d'animation, son œuvre est unique.

Mots-clés : image animée, image composite, reconnaissance, exil, multiculturalisme, imaginaire, réalité, fantaisie, inconscient, marionnette.

Ladislav Starewitch: Talking about Cinema

Abstract: Now that fifty out of the nearly one hundred films in Ladislav Starewitch's filmography are available, now that recent exhibits of non-film material from the collection Martin-Starewitch have been presented to thousands of people, in various parts of the world, at least, a new approach to Starewitch's work, to his personal conception of cinema, his view of the world and imagination can be attempted.

Now we can better understand his crucial place in cinema history and why various actual major directors refer to Starewitch as the master.

Between his fantastic visions, realism and poetry, following the path of childhood and thanks to his prodigious ability in animating, his work is unique.

Keywords: moving image, composite image, gratitude, exile, multiculturalism, fantasy, reality, fancy, unconciouness, puppet.

Ладислав Стареви́ч: говорить о кино

Абстракт: Теперь, когда доступны пятьдесят из почти что ста фильмов фильмографии Ладислава Стареви́ча; когда недавние выставки познакомили тысячи людей, в различных частях света, с не-киноматериалами из коллекции Мартэн-Стареви́ча – то может быть предпринята попытка нового подхода к творчеству Стареви́ча, его индивидуально-собственной киноконцепции, его картине мира и воображения.

Теперь мы можем лучше понять его ключевое место в истории кинематографии и то, почему различные современные крупные режиссёры называют Стареви́ча своим учителем.

Картины, рождённые его воображением, реализм и поэзия, берущие исток в его детстве, и его удивительный дар в искусстве анимации делают творчество Стареви́ча уникальным.

SLOVO

32 À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique – n° 48/49

Ключевые слова: анимация, разнородная картина, благодарность, эмиграция, мультикультурализм, вымысел, воображение, действительность, подсознательное, кукла.