

LADISLAS STAREWITCH, « l'homme des confins ».

En 1909-1910 Ladislas Starewitch est employé au cadastre de la ville de Kovno (actuellement Kaunas en Lituanie) et collabore avec le Musée d'Histoire naturelle de la ville. Sa vie de fonctionnaire l'ennuie mais lui donne l'opportunité de parcourir la région, de chasser les papillons, sa grande passion (dès l'adolescence il est en contact avec d'autres collectionneurs) et de découvrir les diverses populations qu'il commence à photographier et à filmer avec l'appui du directeur du musée. Ses premiers films, en 1909, sont ethnographiques et enregistrent les mœurs régionales. Puis il réalise son premier film image par image pour reproduire le combat de deux *Lucanus Cervus*.

Toute sa vie L. Starewitch a conservé dans son portefeuille un photogramme de ce film (*Lucanus Cervus*, 1910). Cette première réussite lui fait comprendre les possibilités d'expression de ces images animées, il ajoute un scénario, des costumes, une mise en scène, des décors, soigne l'éclairage... et commence à raconter des histoires, à tourner d'autres films ce qu'il va faire toute sa vie¹. Il trouve sa voie jeune à la différence de Méliès, Cohl... pour lesquels le cinéma est une seconde carrière, il connaît son apogée dans l'entre-deux-guerres au moment où ces pionniers ont abandonné ce métier.

A peine âgé de trente ans, L. Starewitch possède une solide formation. Peu intéressé par l'école il a grandi dans une famille très ouverte, cultivée, qui l'a toujours soutenu dans ses envies et laissé s'enrichir de différentes rencontres. Outre l'entomologie, les arts graphiques (il a suivi une année d'école de peinture et de sculpture à Vilnius), le journalisme, la caricature, le théâtre (il reçoit différents prix pour ses costumes) puis la photographie constituent ses centres multiples d'intérêts de telle sorte qu'arrivant au cinéma il possède une solide pratique artistique polymorphe. Jusque-là il cherchait sa voie, le cinéma va lui permettre de concentrer tous ses savoir-faire dans la réalisation de films.

Mais le cinéma ne sert pas qu'à raconter des histoires, il a ses propres techniques, son propre langage qui permettent des effets particuliers. Très vite c'est l'effet produit sur le spectateur qui intéresse L. Starewitch plus que l'intrigue même : il faut surprendre le spectateur par des effets extraordinaires tout en créant des ambiances presque envoutantes. C'est ce qu'il privilégie dès ses premières adaptations : l'effet visuel plus que le récit même. *Terrible Vengeance*, auquel participe Ivan Mosjoukine, qui reçoit une médaille d'or à l'exposition internationale de Milan en 1913, qui est projeté jusqu'au Japon est un des premiers à connaître ce sort, d'où certainement cette caricature qu'il dessine montrant Gogol lui tirant l'oreille.

A la différence de Méliès, grand précurseur en la matière, L. Starewitch inscrit ses trucages dans la narration. Le « truc » n'est plus une fin en soi mais participe par un rebondissement, par un enrichissement du récit à la densité même de la narration. Ces séquences fantastiques, surréalistes qui nécessitent un travail complexe et très précis s'inscrivent elles-mêmes dans la réalité et la prolongent (surtout dans *Fétiche 33-12*², 1933). C'est la transition qui compte, l'art est dans la transition qui fait basculer vers un autre monde fantastique, surréaliste. A cet égard L. Starewitch construit lui-même des images qu'on retrouve dans des réalisations ultérieures de cinéastes surtout anglo-saxons : dans *La Nuit de Noël*, 1912, la lune manipulée

¹ A la différence d'Alexander Shiryayev (1867-1941) qui montre une grande habilité à tourner de petits films de danse quelques années auparavant et suspend aussitôt ses activités cinématographiques.

² Film que L. Starewitch présente ainsi : « Musical, chantant et parlant. Acteurs vivants et marionnettes. Histoire simplement humaine et sentimentale avec quelques visions funambulesques et mystérieuses, telles que peut les présenter la fantaisie enfiévrée d'un enfant malade. »

par le diable est éclairée de l'intérieur comme le fameux verre de lait dans *Suspicion*, 1941, d'Hitchcock. Dans une scène surréaliste du *Lion devenu vieux*, 1932, il fait voler un éléphant quelques années avant *Dumbo*, 1941, de même que dans *L'Horloge magique*, 1928, Nina s'agite dans une main humaine bien avant que Fay Wray ne cherche à s'échapper de celle de *King Kong*, 1933, ou bien ces arbres humanisés de *Fleur de fougère*, 1949, qui évoquent *Les deux Tours*, 2002, de Peter Jackson.

Au travail sur la pellicule (les nombreuses surimpressions, retours en arrière...), à l'extraordinaire dextérité de l'animation, s'ajoute la maîtrise de l'éclairage : la séquence de la pêche à la lune (*Le Roman de Renard*, 1929-1941) dégage une atmosphère très particulière de brouillard, de transparence grâce à des lumières filtrées ; dans ce film aussi certains trucages ou procédés techniques sont utilisés pour soutenir le récit : quand Renard raconte au roi que le Loup, le Chat et l'Ours veulent le tuer on voit ces trois personnages déformés par des miroirs, ces anamorphoses expriment le mensonge et la turpitude.

Sa formation d'entomologiste est fondamentale, elle explique la précision de l'animation. La science du mouvement et le réalisme des marionnettes éloignent radicalement l'esthétique de L. Starewitch de cette tradition de la marionnette d'Europe centrale (Trnka, Pojar, Barta notamment) : aux faces immobiles des très belles marionnettes tchèques s'oppose l'expressivité extraordinaire des visages de ses ciné-marionnettes. Aux connaissances de l'entomologiste se greffent les expériences culturelles mentionnées dans différents domaines (mise en scène, décors...) qui ont permis très vite à L. Starewitch de maîtriser toutes les nécessités de la réalisation d'un film. Encore dans les années 1950 il se filme courant à la manière de Marey ou Muybridge pour étudier le mouvement. Il fabriquait lui-même ses décors, ses accessoires et ses marionnettes, aidé de sa femme Anna pour la confection des marionnettes, de sa fille aînée Irène qui est devenue sa collaboratrice à partir de la fin des années 1920 et sa fille cadette Nina a joué dans plusieurs films des années 1920 : c'est une œuvre au plus familiale, essentiellement solitaire.

Le succès est rapide et de grande ampleur. *La Cigale et la fourmi*, 1911, est tiré à 140 exemplaires, c'est le premier film russe à pénétrer à la cour du tsar. Mais dans cette Russie de l'époque les grands réalisateurs honorés, considérés et mieux payés travaillent avec des acteurs réels. C'est ce qu'entreprend L. Starewitch à partir de 1912 à Moscou grâce à la confiance du producteur Alexandre Khanjonkov. Ainsi jusqu'en 1918 réalise-t-il une œuvre prolifique de près de 50 titres (de 600 à 1600 mètres) dont très peu sont conservés et aucun n'est complet³. Mais on devine bien l'utilisation que fait L. Starewitch des acteurs qui doivent servir ses propres fins sans grande liberté sur le plateau⁴, d'où des réactions mitigées de leur part et le fait qu'à partir de 1920, date de son arrivée en France, il se consacre uniquement au film de marionnettes même si fréquemment quelques acteurs humains interviennent. Ceci

³ *Testimoni silenziosi, film russi 1908-1919. (Silent witnesses, Russians films 1908-1919)*. Catalogue du Festival de Pordenone (Italie) 1989. Coédition : Editioni Biblioteca dell'Immagine/British Film Institute.

⁴ A propos du film *Stella Maris*, 1918 : « Par exemple, sur la même pellicule négative, sur le même cadre, il avait superposé plusieurs images successivement : des nuages descendant des montagnes, puis la houle de la mer montante, ensuite un brusque coup d'épée sur les nuages qui prennent l'apparence d'une fille nue, image qui devait symboliser l'éclair, enfin, un amas de corps humains se débattant dans la tourmente... L'idée de Starewitch était ingénieuse, sur un fond de velours noir couvrant le plancher du studio, il a disposé une trentaine de personnes costumées, allongées comme si elles prenaient un bain de soleil sur la plage, il leur a indiqué les mouvements à faire. Puis avec sa caméra il est monté sur le toit vitré du studio et, tout en fixant la caméra sur un dispositif tournant, il a filmé en plongée pour obtenir les images nécessaires. L'effet fut franchement extraordinaire. On voyait des nuages ondoyants et des vagues écumeuses d'où émergeaient et disparaissaient des corps enlacés. » Władysław Jiewiewicki : *Esop XX wieku, Wladislaw Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Varsovie 1989, pp. 100-101.

pour sa propre tranquillité (les marionnettes ne protestent pas) et pour celle des acteurs qui échappent aux effets psychologiques collatéraux : aucun être humain n'est malmené pendant le tournage !⁵

L'animation permet tout, laisse le réalisateur totalement maître de sa création et L. Starewitch développe totalement cette liberté à travers une œuvre féconde : un long métrage de 65 minutes (*Le Roman de Renard*) et une quarantaine de films de court-métrages pour une durée totale supérieure à 11 heures (tous ces films d'animation sont conservés et visibles de *La Belle Lucanide*, 1910, à *Carrousel Boréal*, 1958). Soit l'équivalent de douze longs métrages comme *Le Roman de Renard*. Il faut ajouter quelques films inachevés, quelques collaborations (*Le Rêve de Crainquebille* de Jacques de Baroncelli, 1934) et d'autres ébauches.

Cette œuvre aurait pu être encore plus abondante et plus rayonnante : si le producteur du *Roman de Renard* avait fait le bon choix de sonorisation ce film serait sorti dès 1930-1931, sans la malhonnêteté du producteur de la série *Fétiche*, ce petit chien aurait peut-être réellement concurrencé Mickey dès les années 1930 ! Néanmoins L. Starewitch a très vite rencontré un grand succès en Russie et en France, plutôt riche il a très bien vécu tout au long de sa carrière. Ses films ont été distribués dans le monde entier et on en retrouve aujourd'hui des traces dans toute l'Europe, en Amérique du Nord, du Sud, jusqu'au Japon.

Maître de ses créations, L. Starewitch développe sa vision du monde, une conception du monde très originale. Construits très souvent comme des contes ses films, par le truchement d'un enfant qui s'endort, qui imagine, qui rêve, ouvrent des portes au-delà d'horizons où tout devient possible, quand l'esprit divague le réel côtoie le fantastique et l'impossible. Les marionnettes dont la plupart sont des animaux qui jouent des rôles humains comme dans la grande tradition européenne permettent tous les dépassements de la réalité et même de la morale dépassant certains tabous.

Lors d'un bal masqué à Kovno en 1907-1908 déguisé en femme, il subit réellement les assauts d'un homme très entreprenant. Cette confusion des genres, des sexes est un thème qu'on retrouve fréquemment dans ses films. Bien sûr il met en scène l'adultère, la tentation, le jeu des couples mais bien plus encore. Dans *Fétiche Prestidigitateur*, 1934, devant la défaillance de l'écuyère *Fétiche* se pare de sa jupette et réalise le numéro avant de redevenir masculin pour le numéro de domptage. Dans *Fétiche 33-12* une danseuse subit les assauts d'une araignée qui parvient à l'embrasser (relation inattendue entre une jolie danseuse et l'animal sans doute le plus répugnant au plus grand nombre, scène possible uniquement parce qu'il s'agit de marionnettes !) après qu'un singe lui-même l'ait embrassée aussi de force.

En même temps à la fin de *Fétiche 33-12* ce petit héros qu'on imagine masculin, qui a traversé l'enfer et affronté tous les dangers est réduit à son rôle de poupée quand la petite fille lui met une jupe avant de le bercer dans ses bras. La série *Fétiche* qui sous la pression des distributeurs devait éliminer tout ce qui ne concerne pas directement les enfants est au contraire celle de l'épanouissement de ce thème de la relation amoureuse, de la transgression sexuelle à travers ses différents épisodes et le projet de réaliser un long métrage d'après le texte de Shakespeare (*Le Songe d'une nuit d'été* en 1947) certainement l'aboutissement.

D'autres thèmes reviennent : les attaques de château aussi fréquentes chez L. Starewitch que dans la trilogie *Le Seigneur des anneaux*, 2001-2003 et souvent l'utilisation de miroirs multiplie le nombre de protagonistes. La musique (au temps du muet !) est également omniprésente, presque tous les films proposent des scènes de musiques, d'orchestre, de fêtes... à tel point que certains journalistes, rendant compte des *Yeux du dragon*, 1925, ont surtout évoqué sa dimension musicale.

⁵ Voir le film d' Ari Folman : *The Congress*.

Ces films accessibles au plus grand nombre à une époque où le public n'est pas encore segmenté ont séduit à la fois le grand public (quoique les court-métrages n'étaient le plus souvent que des compléments de programme) mais aussi une certaine avant-garde qui associe dans ses programmes L. Starewitch à des noms comme Jacques Feyder, Marcel L'Herbier, Alberto Cavalcanti, Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel Carné, Jean Mitry, Jean Vigo, Fritz Lang, Charlie Chaplin, King Vidor, S. M. Eisenstein, Carl Dreyer, Pudowkine...

C'est l'époque, la fin des années 1920-début des années 1930, à laquelle des associations comme le « Groupement des spectateurs d'avant-garde » convient L. Starewitch à prononcer des conférences.

Né en 1882 et décédé en 1965, L. Starewitch a traversé nombre de vicissitudes de ce XX^{ème} siècle. Né à Moscou, il passe sa jeunesse à Kaunas où il tourne ses premiers films, puis il gagne Moscou en 1910-1911, puis Yalta au moment de la révolution et arrive en France en 1920⁶. Etabli très vite à Fontenay-sous-Bois, il y reste jusqu'à son décès. Il a toujours conservé sa nationalité polonaise et l'attribution d'un passeport en 1920 lui permet d'échapper au statut d'apatride et au passeport Nansen. Le monde de ses films exprime une position par rapport aux grands événements qu'il a connus : l'antimilitarisme, l'égalité entre les êtres humains, mais dessine surtout cet univers pacifique, bienveillant hérité de l'optimisme des Lumières même si toute l'œuvre évoque la réalité parfois cruelle de tous les sentiments, de tous les comportements humains. Il est l'héritier de plusieurs cultures (principalement lituanienne, polonaise, russe toutes au contact d'une importante communauté juive). Ses références sont d'Europe centrale, c'est un « 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 partie... »⁷.

C'est ce monde que retrace et perpétue L. Starewitch. Il est « entre » le rêve et la réalité, entre la réalité et le fantastique, entre le cinéma muet (auquel il reste très fidèle dans la forme) et le cinéma sonore, entre l'animation et les acteurs (qui sont rarement loin)... Il est « entre » les cinématographies telles qu'elles s'identifient dans les années 1910-1920, américaine par le rythme, le montage et les marionnettes anthropomorphes de Marie Pickford ou Charlie Chaplin...), allemande par les éclairages et les atmosphères, russe par ce qu'il garde parfois de la lenteur russe⁸...

La culture française devient aussi très présente : l'Apache des fortifications, Jocko le singe, les scènes de Music-hall avec les premiers acteurs noirs. A Krylov, Lermontov ou Goethe s'ajoutent La Fontaine, Grandville...

Au centre d'influences diverses lui-même a influencé des réalisateurs plus contemporains comme Julian Schnabel, Tim Burton, Wes Anderson ou bien Terry Gilliam qui déclare à propos de *Fétiche Mascotte*, 1933 : « Son travail est absolument à couper le souffle, surréaliste, inventif et extraordinaire, englobant tous les éléments que Jan Svankmajer, Walerian Borowczyk et les Frères Quay ont fait par la suite. [...] C'est là que tout a commencé. »⁹.

⁶ Peu après son arrivée il adopte une nouvelle transcription de son nom : Starewitch.

⁷ Ryszard Kapuściński, cité dans Artur Domoślawski : *Kapuściński, le vrai et le plus que vrai*. Paris, 2011

⁸ Youri Tsivian : *Early cinema in Russia and its cultural reception*, London and New York, Routledge, 1994, p. 165.

⁹ Terry Gilliam, The Guardian, vendredi 27 avril 2001.

Homme de grande culture au croisement des diverses cultures qu'il a rencontrées, L. Starewitch a développé le cinéma d'un auteur qui aime la vie, qui l'honore et la retrace de façon unique, c'est le sens encore de son dernier film *Carrousel Boréal* réalisé en 1958.¹⁰

François Martin

¹⁰ Pour l'ensemble de l'œuvre de Ladislav Starewitch, voir aussi :

* Léona Béatrice et François Martin : *Ladislav Starewitch, filmographie illustrée et commentée*. JICA Diffusion, Annecy 1991. Edition française et anglaise. 80 pages, nombreuses illustrations.

* Léona Béatrice et François Martin : *Ladislav Starewitch (1882-1965), le cinéma rend visibles les rêves de l'imagination*. L'Harmattan, Paris 2003, 484 pages, collection Champs visuels.

* site web : www.starewitch.fr

* Quatre nouveaux DVD ont été édités en 2013 et 2014 : <http://www.dorianefilms.com>