

STAREWITCH, MODOT et BUÑUEL La liberté d'esprit en partage.

Vers la fin de *Zanzabelle à Paris*, dont une girafe est l'héroïne, la marionnette du vendeur du billet de retour vers son pays d'origine au guichet des Messageries Maritimes ressemble fortement à Gaston Modot. Déjà dans la partie animée du film de J. de Baroncelli, *Crainquebille*, 1934, réalisée par L. Starewitch, Gaston Modot avait sa marionnette ainsi que d'autres acteurs connus de l'époque¹.

Quel autre film réunit une girafe et Gaston Modot ? *L'Âge d'or* de Luis Buñuel en 1930.

Dans ce film G. Modot, qui joue le rôle de l'homme du couple central, jette par une fenêtre différents éléments, des plumes d'édredon et des branches en feu, un archevêque, un araire, une pique qui tombent dans la cour, puis une girafe un peu raide qui tombe, grâce aux joies du montage, dans la mer ; G. Modot y joue un des rôles principaux et la girafe un rôle secondaire, dans *Zanzabelle à Paris*, c'est l'inverse, la girafe joue le rôle principal et G. Modot un rôle secondaire. Il y a bien là un double hommage à un acteur et à un réalisateur.

Pourquoi cette référence, ce clin d'œil, à ces deux éminents artistes du cinéma français en 1947-1948 ? Dans ces années, la carrière de G. Modot est déjà bien avancée tandis que celle de L. Buñuel semble alors suspendue depuis ses trois premiers films, *Un Chien andalou*, 1929, *L'Âge d'or*, 1930, et *Terre sans pain*, 1933. Et comme d'habitude L. Starewitch n'étant d'aucun secours pour répondre à cette question si ce n'est ce film *Zanzabelle à Paris*, il est juste possible de suggérer quelques pistes qui pourront être confirmées ou infirmées.

La référence à l'acteur Gaston Modot (1887-1970) est certaine. C'est la seule marionnette identifiable sans aucun doute, presque un gros plan, alors que les autres marionnettes anthropomorphes de *Zanzabelle à Paris* sont très stylisées et anonymes, et la ressemblance physique avec le Gaston Modot de *L'Âge d'or* est frappante. G. Modot est l'acteur qui a construit avec les plus grands réalisateurs essentiellement français une filmographie exceptionnelle de 1909 à 1962, en participant notamment aux chefs-d'œuvre du cinéma français des années 1930. A la veille de la Grande Guerre il a tourné dans un grand nombre d'épisodes d'*Onésime*, « apogée de l'esprit anarchique burlesque français »². Avant *L'Âge d'or* de Buñuel, 1930, il a déjà tourné avec Abel Gance, Germaine Dulac ou Louis Delluc ; puis : *Crainquebille* de Jacques de Baroncelli, 1933, *Quatorze juillet* de René Clair, 1933, *La Règle du jeu* de Jean Renoir, 1939 ; *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné, 1944 ; et si on dépasse un peu l'année de réalisation de *Zanzabelle à Paris* : *Casque*

¹ Voir l'intervention de L. B. Martin-Starewitch au cours du colloque consacré à Jacques de Baroncelli au musée d'Orsay en avril 2005 : <http://www.starewitch.fr/post/Colloque-Jacques-de-Baroncelli-Mus%C3%A9e-d-Orsay-1-et-2-avril-2005>

² *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, 1895, revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n°33, juin 2001, pp. 276-277.

d'or de Jacques Becker, 1951. Il vient de tourner dans *Le Silence est d'or* de René Clair en 1946.



G. Modot dans *L'Age d'or*, 1930, (droits réservés)



sa marionnette dans *Crainquebille*³, 1934,



et, un peu vieilli⁴, dans *Zanzabelle à Paris*, 1947

³ Voir cette séquence dans le bonus du DVD *Carrousel* : La collaboration avec Jacques de Baroncelli, et infra, pp. 113-114.

⁴ Même si la moustache est davantage celle de Pierre Larquey (1884-1962).

« Modot est en effet l'incarnation, la représentation vivante d'une époque où le cinéma français a trouvé une sorte d'apogée. C'était entre 1935 et 1945, à l'époque où sur les écrans éclatait la poésie de Prévert. »⁵

Et G. Modot précise :

« Mon rôle préféré, c'est l'amant dans *l'Age d'or*, puis Schumacher, le garde-chasse de *la Règle du jeu* et enfin, Peachum, roi des mendiants de *l'Opéra de quat'sous*. »⁶

Dès 1921, Louis Delluc a souligné, dans un article, sa grande capacité à jouer des rôles de composition très différents. « Le parlant est venu renforcer la conviction de son jeu, il ajoute le ton juste à la solidité et au naturel qui le caractérisaient. »⁷

Avec *Conte cruel – la Torture par l'espérance*, court métrage réalisé en 1928, il devient l'auteur d'une seul et unique film :

« Modot s'y livre à une expérience figurative qui est aussi un problème d'acteur, comment représenter l'angoisse ? [...] Comme d'autres grands acteurs après lui, Charles Laughton, Marlon Brando, Barbara Loden aux Etats-Unis, Jean-Pierre Kalfon, Lou Castel ou Alain Cuny en France, Gaston Modot n'a réalisé qu'un film et c'est un chef d'œuvre. »⁸

En tant que spectateur très curieux et éclectique, il a certainement vu des films de L. Starewitch :

« Je vois tout ce qui est bon. En particulier les burlesques, les dessins animés. Et les westerns, mais seulement quand ils sont en vo. Ah ! les dessins animés, quand ma nièce était plus jeune, je saisisais tous les prétextes pour l'amener dans une salle de l'avenue de l'Opéra où on ne passait que ça durant tout le programme. »⁹

L. Starewitch a déjà rendu un hommage direct à des acteurs dans *Amour noir et blanc*, il s'agissait notamment de Mary Pickford, Charlie Chaplin et Ben Turpin, acteurs américains, ou bien à Hayakawa Sessue, acteur japonais ayant surtout travaillé aux E.U.A., dans *Les Yeux du dragon*, mais c'est la première fois qu'il rend un hommage à un acteur français, caractérisé par une forte personnalité représentative de tout un pan significatif du cinéma français¹⁰.

La référence à Luis Buñuel (1900-1983) et à son film *L'Age d'or*, emblématique du surréalisme, anticonformiste, et qui a fortement choqué à sa sortie semble plus explicite.

Un premier point commun entre le Buñuel et le Starewitch de cette époque est le recours aux outils propres au cinéma pour construire une œuvre qui exprime

⁵ Francis Lacassin : *Pour une contre-histoire du cinéma*, 1994, institut Lumière / Actes sud, p. 296.

⁶ *Ibidem*, p. 295.

⁷ *Ibidem*, p. 293.

⁸ *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, op. cit., pp. 276-277.

⁹ F. Lacassin, op. cit., pp. 288-289. Cette citation souligne bien également que les dessins animés sont catalogués « films pour enfants ».

¹⁰ Lire une biographie partielle de Gaston Modot écrite en 1935 sur le site [La Belle Equipe](https://www.la-belle-equipe.fr/2015/03/29/notice-biographique-de-gaston-modot-pour-vous-1935/) : <https://www.la-belle-equipe.fr/2015/03/29/notice-biographique-de-gaston-modot-pour-vous-1935/>

l'ontologie de ce média à travers le montage, les coq-à-l'âne, les ruptures dans le récit, couronnés d'idées anticonformistes. Même si le cinéma de L. Starewitch n'est pas celui de L. Buñuel, il s'en approche par cette volonté de recourir à ce média pour exprimer quelque chose qui ne peut s'exprimer que par le cinéma et par le fait que cette démarche surréaliste ponctue l'œuvre de L. Starewitch. Tout est possible dans le cinéma pourvu qu'on en utilise l'ensemble des outils et qu'on refuse toute limite mentale. Et l'animation permet encore davantage que le cinéma en vues réelles.

C'est ce qu'écrit Benjamin Capps en introduisant une programmation incluant *Le Roman de Renard* de L. Starewitch intitulée « The Dreamlike State: Surrealist Stop Motion Cinema » à l'université de Chicago en janvier 2016¹¹.

« French poet and writer André Breton in his 1924 First Manifesto of Surrealism defines the art-form in this way:

“SURREALISM, n. Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express — verbally, by means of the written word, or in any other manner — the actual functioning of thought. Dictated by the thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern.”

Through this definition, Stop Motion Animation may be called the truest form of Surrealist filmmaking, its techniques possessing an inherent dream-like quality. An illusion of life is created directly from the mind of the animator as they manipulate their characters and mise-en-scène by hand, expressing their vision without any intermediary. Surrealism is often the modus operandi of stop-motion filmmaking not the end, as the stories told transcend all genres. [...] »¹²

De fait, dans *Fétiche 33-12* qui est certainement le film le plus surréaliste de L. Starewitch, l'animation image par image permet toutes les situations dont certaines heurtaient suffisamment¹³ au moment de la sortie du film, en 1933, pour que le distributeur impose des coupes. Le ballet du diable relève bien de ce surréalisme, comme Pierrot décapité qui retrouve une autre tête que la sienne, une tête d'oignon, à la fin du film, ou bien le singe et l'araignée qui, tour à tour, embrassent la danseuse dans des scènes montrant des animaux physiquement attirés par des êtres humains, une femme en l'occurrence. L'imagination de L. Starewitch est totalement débridée.

Mais chez Buñuel ces « incohérences » sont la nature même du film, c'est ce qu'écrit A. Bergala à propos du *Chien andalou* :

« Dès l'écriture, toute logique de liaison rationnelle des images (la narration, la psychologie, les rapports de causalité ou de temporalité) est éradiquée au profit de la seule logique de l'inconscient pour lequel ni le temps, ni l'espace n'existent. Le processus de surgissement et d'enchaînement des images relève des figures du

¹¹ « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »

¹² Voir sur le site : <http://www.starewitch.fr/post/Le-Roman-de-Renard-The-Dreamlike-State%3A-Surrealist-Stop-Motion-Cinema-Universit%C3%A9-de-Chicago-31-janvier-2016>

¹³ Voir le dossier du DVD *Fétiche 33-12*, et le catalogue de l'exposition « Metamorfosis Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay » op. cit., pp. 60-87 et 175-177.

déplacement et de la condensation analytique analysées par Freud dans *L'interprétation des rêves*. »¹⁴

Souvent dans les films de L. Starewitch, la réalité, la logique rationnelle, sont délaissées à partir du moment où un enfant s'endort et commence à rêver (*La Reine des papillons*, 1927), quand le temps est dérégulé (*L'Horloge magique*, 1928). Dans *Fétiche 33-12* ces « incohérences » prennent corps dans l'esprit halluciné d'une enfant atteinte par la fièvre. Il s'agit à chaque fois d'une petite fille. Mais cette structure de ses films montre qu'il a encore besoin de la forme d'un récit, Buñuel non, même si *L'Âge d'or*, comme *Le Chien andalou*, racontent une histoire. C'est une différence importante, la narration de l'un reste pour l'essentiel linéaire et rationnelle, pas pour l'autre du moins au premier regard. Et dans ce récit parfois, par le truchement d'une enfant qui rêve ou qui délire, « L. Starewitch passe à la musique atonale »¹⁵ comme l'a écrit Jacques Cambra.



Fétiche 33-12, 1933

C'est aussi ce qui relie ce L. Starewitch à J. Švankmajer qui se revendique ouvertement du surréalisme quelques décennies plus tard, également à W. Borowczyk, aux frères Quay et à quelques autres¹⁶... c'est-à-dire à tout un courant de l'animation en volume contemporaine.

C'est exactement ce qu'écrit Terry Gilliam en 2001 à propos de *Fétiche mascotte* (la version courte, distribuée, de *Fétiche 33-12*) :

« 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.

¹⁴ Alain Bergala : *Luis Buñuel*, Le Monde / Les Cahiers du cinéma, 2007, p. 17.

¹⁵ Jacques Cambra : « De temps en temps Starewitch passe à la musique atonale », dans François Martin : *Animer Starewitch*, op. cit. pp. 101-118.

¹⁶ François Martin : « Ladislav Starewitch : parler de cinéma », *Slovo* n°48/49, année 2017/2018, revue du CREE (Centre de Recherches Europe-Eurasie), Presses de l'Inalco, année 2017/2018. Paru en mars 2019.

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. »¹⁷

Et Jan Švankmajer ajoute, en 2014 :

« 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. »¹⁸

Mais L. Starewitch ne cède pas à l'écriture automatique, du moins à ses apparences, et conserve le contrôle de sa narration. C'est ce qu'il écrit dans un texte, *L'enfant naturel du cinéma* (1961), quand il réfléchit au début des années 1960, à un long métrage qui présenterait sa carrière :

« Je ne pense pas que le but de l'animation soit, à la suite de recherches, la mise au point d'un système extraordinaire provoquant l'accumulation et la sélection d'effets techniques subtils ou bien la déformation systématique des formes et des mouvements. L'art et la maîtrise du professionnel ne sont qu'au service de son imagination. »

Malgré le pouvoir directeur accordé à son imagination, il se fixe bien un cadre, des limites, alors que la technique de l'animation image par image où tout est fabriqué par le réalisateur permet la mise en scène de toutes les images, toutes les représentations et toutes les idées générées par l'imagination de l'artiste. Le truchement du rêve ou de l'hallucination d'un enfant, d'une créature innocente, rend aussi possible – que ce rêve ou cette hallucination aient eu lieu ou qu'ils servent seulement d'alibi – la mise en scène de cette idée ou de cette situation impossible autrement. C'est ce qu'écrit L. Buñuel à propos de *Viridiana* :

« L'idée d'avoir à sa merci une femme endormie me semble très stimulante. Je peux la réaliser dans l'imaginaire, mais dans la pratique, cela me fait peur. »¹⁹

Il reste encore une différence entre les deux réalisateurs dans leur rapport à la réalité qui relève de la différence entre le cinéma en prises de vues réelles et le cinéma d'animation, et de leur perception respective par le spectateur. Si cette première séquence de l'œil découpé par un scalpel en gros plan dans *Un Chien andalou* reste difficile à supporter encore aujourd'hui à chaque projection, le Pierrot de *Fétiche* 33-12 qui se pose la tête d'un autre, un oignon, sur son cou décapité avant d'aller chanter la sérénade à la danseuse, aux vêtements salis et déchirés, dévastée d'avoir été embrassée, souillée, par un singe et une araignée, et rejetée par le public, ne produit pas du tout le même effet de rejet ou d'effroi bien

¹⁷ The Guardian, 27 avril 2001, Terry Gilliam : « The 10 best animated films of all time », <http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4176091,00.html>

¹⁸ Catalogue de l'exposition « Metamorfosis Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay », op. cit. p. 188.

¹⁹ A. Bergala, op. cit. p. 57.

qu'autrement plus douloureuse et improbable. Cette greffe d'une tête étrangère produirait certainement un profond malaise dans un film en vues réelles.

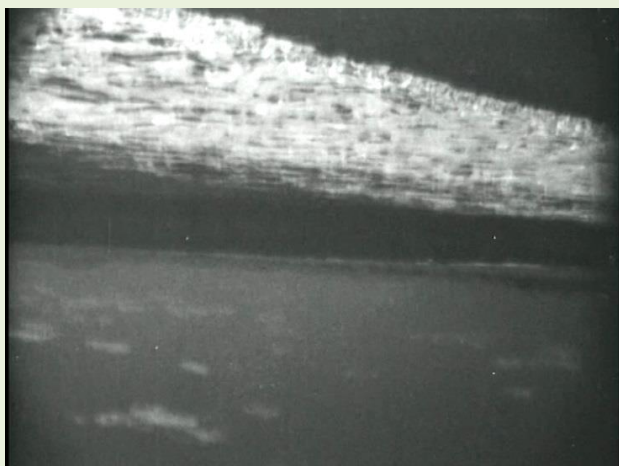


Fétiche 33-12, 1933



Dans deux films inachevés à peu près contemporains de *Fétiche 33-12*, *Idylle* tourné vers 1930 et *Poucette*²⁰ en 1931, L. Starewitch va plus loin, d'un point de vue formel, dans le « travail » sur l'image puisqu'il utilise des images inversées à deux reprises. Dans *Idylle*, un nuage traverse l'écran et dans la séquence suivante un couple traverse l'écran sur un trapèze de la même façon, et en regardant ce plan à l'envers, le bas en haut, l'image révèle un paysage de golfe marin avec le bel arrondi d'une plage en bas sur laquelle une vague éclate et un beau ciel dégagé en haut.

²⁰ Pour ces deux films inachevés, voir dans les bonus du DVD *Carrousel* pour les images du film et dans ce dossier pp. 101-106.



Idylle : photogramme du film
(image inversée)



(image réelle, dans le bon sens)

Dans *Poucette*²¹, peu de temps après, il va plus loin en superposant deux images : une image d'aquarium dans laquelle les bulles montent vers le haut et une image inversée de poissons qui nagent – la nageoire dorsale vers le bas. Cette image à double sens aussi bizarre soit-elle s'intègre bien au récit parce que la jeune femme en quête d'enfant décide d'aller voir la Sorcière et L. Starewitch arrive chez la Sorcière en deux plans : une cascade au débit impressionnant annonce que des forces particulières sont à l'œuvre, puis les deux images inversées des poissons et des bulles que désormais tout est possible, alors la Sorcière apparaît.

Ces deux effets s'intègrent bien au récit tout en étant des images totalement dépourvues de réalité. La capacité de L. Starewitch à travailler l'image dans tous les sens pour produire l'effet recherché jusqu'au non-sens dans le cas de poissons évoluant sur le dos dans une forme d'acrobatie aquatique est bien établie. Ce procédé n'est pourtant utilisé dans aucun film achevé et distribué. Pourquoi ?



Poucette, 1931

²¹ Voir cette séquence dans les bonus du DVD *Carrousel* : Films inachevés, et infra, pp. 104-106.

L. Starewitch semble s'être fixé des limites non pas dans la conception ou la fabrication de ses images, mais dans leur utilisation à l'écran à la différence de L. Buñuel ou d'autres artistes.

Par ailleurs, sans qu'on sache si une quelconque relation, ou même une rencontre, a pu avoir lieu entre eux, il a pu exister des connexions plus personnelles entre les deux artistes.

A cause de difficultés de natures différentes, tous les deux ont connu une longue interruption, à peu près contemporaine, dans leur travail. En 1947, quand l'un entreprend la réalisation de *Zanzabelle à Paris* qui marque son retour effectif à la table de tournage délaissée depuis 1936-37, l'autre n'a plus réalisé depuis *Terre sans pain*, 1932, et *Le Grand Casino*, en 1946, marque son retour à des réalisations régulières. Chacun doit alors faire face à des contraintes nouvelles assez fortes : les souhaits pressants de Sonika Bo²² d'un côté, et le système de production mexicain qui impose le sujet, certains acteurs... de l'autre. Ce n'est plus la même liberté.

A une époque de leur vie, les deux ont choisi l'exil face à des situations politiques nouvelles : l'arrivée du bolchévisme en Russie et du franquisme en Espagne. L. Starewitch quitte la Russie pour ne plus y retourner et arrive à Paris en 1920 ; L. Buñuel quitte l'Espagne en 1936 pour, de façon provisoire, Paris, et n'y retourne que brièvement en 1960 le temps d'un film, *Viridiana*.

Et, si L. Starewitch arrive au cinéma d'animation par l'entomologie qui prend une grande place dans son œuvre²³, ces petits animaux sont bien présents dans les premiers films de L. Buñuel : fourmis et papillons dans *Un Chien andalou*²⁴, quand *L'Âge d'or* commence par un petit documentaire sur les scorpions. L. Buñuel était également attiré par les sciences naturelles et l'entomologie qu'il a étudiée²⁵.

Par contre L. Starewitch est largement autodidacte et peu adepte du sport, à la différence de L. Buñuel.

Et si on se livre au jeu des citations peut-être un peu sorties de leur contexte, ils se rejoignent tous deux dans une même définition du cinéma. En écho à cette phrase de L. Starewitch :

« Le cinéma, pouvant fermer l'œil sur la cause pour ne l'ouvrir que sur l'effet, rend visibles les rêves de l'imagination. »²⁶

répondent celles de L. Buñuel :

« Le cinéma est une arme merveilleuse et dangereuse lorsqu'elle est maniée par un esprit libre. C'est le meilleur instrument pour exprimer le monde des rêves, des émotions, de l'instinct. Le mécanisme producteur d'images cinématographiques, par sa façon de fonctionner, est, parmi tous les moyens d'expression humains, celui qui

²² Voir infra : Sonika Bo, le film pour enfants, p. 58.

²³ Néanmoins, les premiers films de L. Starewitch sont des films documentaires en vues réelles.

²⁴ C'est cette image d'une main sur laquelle courent des fourmis qui est retenue dans le catalogue de l'exposition « Metamorphosis Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay », op. cit. p. 54.

²⁵ *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, op. cit., p. 63.

²⁶ L. Starewitch : « Le Conte, le Jouet et le Cinéma », *Cinegraph*, 1 janvier 1930.

ressemble le plus à l'esprit de l'homme, ou, mieux encore, celui qui imite le mieux le fonctionnement de l'esprit pendant le sommeil. »²⁷

C'est certainement cette liberté d'esprit qui réunit les trois hommes. Il y a un triangle entre eux. L. Starewitch rend hommage aux deux autres qui eux-mêmes ont une relation forte, et ce film, *L'Âge d'or*, semble être au cœur de cette relation.

« L'année 1930 est sans doute la plus importante de sa carrière, celle de sa rencontre avec Buñuel et René Clair.

[...] Modot, c'est Buñuel ; Modot, c'est *l'Âge d'or*, c'est tout simplement un des plus beaux films de l'histoire du cinéma.

Lorsqu'il parle de Buñuel, Modot perd quelque chose de l'indifférence et du détachement qu'il affecte d'habitude, il adopte un ton de sympathie chaleureuse sous lequel pointe une émotion. »

« Avant, après *l'Âge d'or*, si l'on suit la carrière de Modot, on rencontre les signes de cette liberté d'esprit qu'il partageait avec Buñuel. »²⁸

Evidemment *Zanzabelle à Paris* n'a pas suscité les mêmes réactions que *L'Âge d'or* à sa sortie même s'il reconsidérerait à rebrousse-poil, de façon non conformiste, la relation établie par la plupart des Européens envers l'Afrique et ses habitants.

Il reste étonnant que ce film *Zanzabelle à Paris*, sans doute un des plus éloignés du surréalisme et de cette avant-garde des années 1920 dans la filmographie de L. Starewitch, serve de cadre à cet hommage à deux très grandes figures de cette tendance artistique au cinéma que sont Luis Buñuel et Gaston Modot. Un acte de résistance et un besoin de réaffirmer sa conception du cinéma face au premier degré imposé par le cahier des charges et les pressions de Sonika Bo ?

En mars 2017, la « Nuit Blanche » de l'opéra de Francfort (Alte Oper), sur le thème « les années 1920 » réunit *L'Horloge magique* de Ladislav Starewitch, *Les Aventures du Prince Ahmed* de Lotte Reiniger, *Alice Comedies* de Walt Disney, *Entracte* de René Clair, et *Un Chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí.²⁹

²⁷ Extrait d'une conférence donnée à l'université de Mexico, décembre 1953, dans Luis Buñuel : *Le Christ à cran d'arrêt*, Plon, 1955, cité par A. Bergala, op. cit., p. 46.

²⁸ F. Lacassin, op. cit., pp. 293 et 299.

²⁹ <http://www.starewitch.fr/post/La-%C2%AB-Nuit-Blanche-%C2%BB-de-l-op%C3%A9ra-de-Francfort-%28Alte-Oper%29-18-mars-2017>

SONIKA BO *Le film pour enfants*

En décembre 1934, le club Cendrillon annonce son programme pour les fêtes de Noël :

« Mes petits amis,

Le Club Cinématographique « Cendrillon » vous souhaite un Joyeux Noël et une bonne et heureuse année.

Le Club a pensé à vous : pendant les fêtes, un programme de choix vous attend et vous réserve des heures de gaieté.

Vous verrez à l'écran des comédies hilarantes, des films d'aventure et de voyages, des scènes de la vie des animaux sauvages, des dessins animés, des Mickey...

Vous verrez et vous entendrez Alain de Saint Ogan, le célèbre créateur du Pingouin Alfred et de Zig et Puce, qui vous racontera sur ses héros des histoires amusantes et inédites.

Aimez-vous les marionnettes ? Vous en verrez des quantités, aussi bien sur la scène que sur l'écran – car le Club vous présentera, pour la première fois, des films entiers joués par les marionnettes, M. Starewitch, le grand animateur des poupées, viendra lui-même vous expliquer comment on les fait marcher et vivre, tandis qu'une exposition des marionnettes qui se tiendra le jour même au Club vous permettra de les toucher avec vos propres doigts et de voir comment elles sont faites. [...] »³⁰

L'invitation est lancée par Sonika Bo, fondatrice du club Cendrillon, pour ce qui est très certainement la première présentation de films et de marionnettes de L. Starewitch dans le cadre de son club tout récemment fondé en 1933 pour les enfants de 6 à 12 ans³¹. Nous ne savons pas quel(s) film(s) de L. Starewitch sont projetés, très certainement *Comment naît et s'anime une ciné-marionnette* précédé des *Deux Fables*³², mais Irène, à cette occasion, prononce une courte conférence présentant la façon de travailler de son père³³.

Cette initiative envers la jeunesse n'est pas la seule à cette époque. En effet, dans un hommage rendu à Louis Lumière³⁴ avec pour thème « Le cinématographe appliqué à l'éducation, à l'enseignement et à la recherche scientifique et artistique » au Musée Galliera fin 1935-début 1936 des films de L. Starewitch sont programmés dans les matinées enfantines organisées par une Commission présidée par le directeur de l'Office cinématographique d'Enseignement et d'Education de

³⁰ Extrait d'un tract du club Cendrillon, Paris, décembre 1934. L. Starewitch et A. de Saint Ogan ont déjà été réunis dans le film de Pierre Chenal, *Paris-Cinéma*, 1928.

³¹ La déclaration de la conformité du club Cendrillon à la loi paraît au Journal officiel du 29 août 1934. Voir L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *Ladislav Starewitch*, op. cit. pp. 280 et suivantes.

³² Ce programme, *Les Deux Fables*, est composé principalement de deux films : *Le Lion et le moucheron* et *Le Lion devenu vieux* et s'achève avec le petit documentaire *Comment naît et s'anime une ciné-marionnette*.

³³ Voir le texte de la conférence d'Irène Starewitch, pp. 73-74.

³⁴ Voir le catalogue de la manifestation : *Hommage à Louis Lumière. Le cinématographe appliqué à l'éducation, à l'enseignement et à la recherche scientifique et artistique*, Ville de Paris, Musée Galliera, décembre 1935 – janvier-février 1936. Sans pagination.

l'Académie de Paris et des marionnettes sont exposées parmi les « éditeurs de films d'enseignement et d'éducation ».

Puis les relations entre L. Starewitch et S. Bo continuent, *Les Deux Fables* est projeté en janvier 1935... Les activités du club

« se poursuivirent avec un succès croissant jusqu'en 1940 date à laquelle Mme Sonika Bô renonça à poursuivre, sous l'occupation, une œuvre qui risquait d'être détournée de son but.

Dès la libération de Paris Mme Sonika Bô reprit ses activités, organisa des séances régulières au Palais de Chaillot, des séances gratuites pour l'hôpital des enfants malades, les orphelinats, étendit son action en banlieue, en Province, et bientôt dans certains pays. »³⁵

Elle entreprend de constituer une cinémathèque qui atteint huit-cents titres au début de 1952 pour alimenter ses projections et qui, dès le début de 1946, intègre des copies de *Fétiche prestidigitateur* et *Fétiche se marie* désormais propriété du club Cendrillon pour ses projections en France uniquement, la Pologne étant la seule exception hors de France.

Le succès devient tel que trois séances par semaine sont données à Paris, deux dans la salle du Musée de l'Homme (chaque jeudi et dimanche après-midi), au Palais de Chaillot et une à Ménilmontant, un des quartiers les plus populaires de la ville, avec quatre changements de programme par saison. Des séances ont lieu également devant les enfants du personnel de grandes entreprises et à l'étranger.

La programmation privilégie les courts métrages qui, loin de n'être que des « compléments de programme », sont conçus comme éléments constitutifs de programmes complets. Ces initiatives promouvant les courts métrages à travers des programmations spécifiques sont soutenues par des salles comme le Panthéon ou les Ursulines³⁶. Et c'est par manque de films adaptés à ses besoins que Sonika Bo s'est lancée dans la production en sollicitant L. Starewitch pour réaliser *Zanzabelle à Paris*, en 1947.

Même si le club Cendrillon a déjà une quinzaine d'années, c'est dans l'après-guerre que se voit être confortée cette notion de films pour enfants.

« En 1946 a lieu à Cannes le premier Festival Mondial du film pour enfants, tandis que durant le « Mois de l'U.N.E.S.C.O. » des manifestations ont lieu devant six-cents délégués et deux mille enfants. Et l'année suivante, Venise accueillait dans le cadre de la Biennale le premier Congrès International de Cinéma pour enfants où participent quatorze pays qui s'entendent pour mettre sur pied une production internationale, des échanges et des archives de films pour enfants. »³⁷

³⁵ Coupure de presse non identifiée de janvier 1952 : Fonds Sadoul, dossier « SADOUL 709-B49 » aux archives de la Cinémathèque française. Ce dossier rassemble des articles de presse et des revues concernant le cinéma d'animation. L'article cité est inclus dans une rubrique intitulée « Initiatives françaises » et propose une présentation assez fournie du club Cendrillon depuis ses origines, illustrée par une photographie du film *Zanzabelle à Paris*.

³⁶ Article cité du Fonds Sadoul.

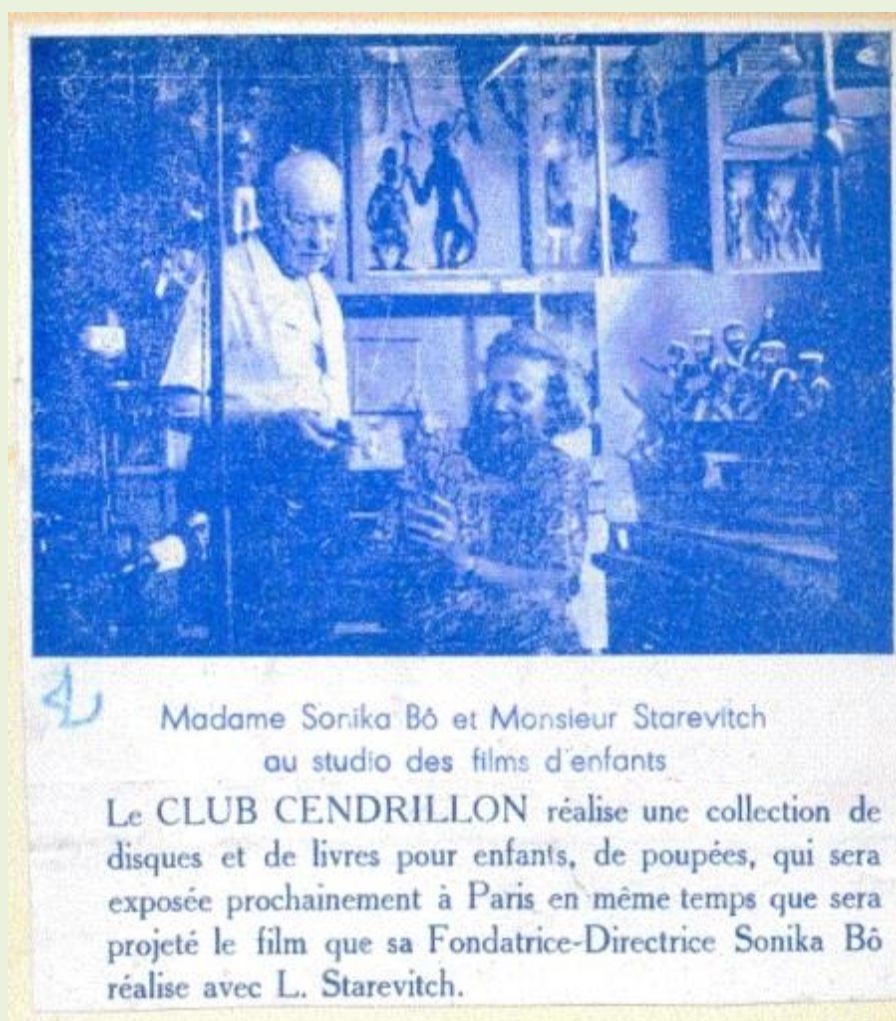
³⁷ *Ibidem*.

Mais surtout cette période voit la création de toutes sortes de catégories qui permettent de classer les films et d'en récompenser dans chacune d'elles.

C'est le cas dans les premiers grands festivals de longs métrages. Par exemple, le Festival de Venise en 1949 propose douze catégories : Prix internationaux, de la mi-



La Cinématographie Française, 30 août 1952



Coupure de presse, sans référence, vers 1948

La photographie a été prise dans le studio de L. Starewitch à Fontenay-sous-Bois

se en scène, du meilleur acteur, de la meilleure actrice, du scénario, de la photographie, du décor, de la musique, du meilleur film italien, du documentaire, du court métrage, du film pour enfants (*Zanzabelle à Paris* de Starewitch)³⁸.

En matière de courts métrages, il en va de même, c'est ce que montre, autre exemple, le palmarès du III^{ème} Festival International du Court Métrage de Rio de Janeiro qui, en décembre 1950, distingue dix catégories outre le grand prix : dessins animés, marionnettes et maquettes (remporté par *Zanzabelle à Paris*), films poétiques, films sur l'Art, reportages, films sociaux, films expérimentaux, films dramatiques et biographiques, films scientifiques, meilleur film latino-américain³⁹.

Désormais, tant les films que les publics vont être classés dans ces différentes catégories par les festivals, mais aussi par les critiques, et la notion de « cinéma d'animation » date de ce début des années 1950. Désormais chaque artiste est

³⁸ L'Ecran français, 5 septembre 1949, voir p. 63.

³⁹ L'Indépendant du Matin, Perpignan, 27 décembre 1950, voir p. 64.

d'abord un réalisateur (sous-entendu de films en vues réelles avec des acteurs) ou réalisateur de film d'animation (qui devient une catégorie), de documentaire... perdant de vue, diluant, l'unicité de ce mode d'expression.

S. Bo développe une conception particulière de ce cinéma pour enfants :

« *Zanzabelle à Paris* a été vendu dans le monde entier et même le Ministère des Affaires Etrangères a acheté les droits non commerciaux de ce film pour sa propagande culturelle à l'étranger. Ni M. Starewitch ni moi, nous n'avons négligé aucun détail sous prétexte que c'était « pour les petits et qu'ils ne comprennent rien ». Et c'est grâce à ses qualités artistiques que ce film a été primé à Venise, en 1949, et à Rio de Janeiro, en 1950.

L'enfant aime tout ce qui est beau et logique et on ne peut pas le tromper avec des choses fausses. Je répète que le film pour enfants n'est pas le film tout court. L'enfant n'a pas besoin de technique et de trouvailles. Voilà pourquoi le film pour enfants peut être exploité pendant des années car il ne se démode pas : les petits grandissent, et à leur place d'autres petits viennent apprécier un beau spectacle. Le petit ne supporte pas de gros plans, la tête de chien ou de vache agrandie les effraie, le panoramique pour eux n'a pas de sens : si vous voulez montrer le chat sur le toit, pourquoi faut-il promener la caméra à travers toute la cour ; l'enfant n'a pas le temps de noter les détails, son attention étant fixée sur le chat, c'est logique et simple. Les films pour enfants n'ont pas besoin de raccords. J'ai montré un très beau film sur les moutons et le troupeau de moutons a été coupé par un raccord, c'est-à-dire qu'à un certain moment on ne voit que les pattes des moutons : beaucoup d'enfants ont manifesté leur mécontentement exactement de la même manière que si le film avait été mal cadré. A la fin je leur ai expliqué que c'est la technique du cinéma qui impose la liaison des images et ils m'ont répondu que lorsqu'on regarde un mouton, on le voit tout entier et si on ne peut voir que les pattes, il faut mettre la main devant les yeux pour cacher le haut du mouton, ce qui n'est pas commode du tout... C'est très juste et très logique et je suis entièrement du même avis.

Les histoires fantastiques les amusent peu car leur imagination est beaucoup plus riche en fantaisie que la nôtre. Les films portant à l'écran les histoires qu'ils connaissent doivent rigoureusement interpréter l'original comme ils ont l'habitude de le lire, c'est-à-dire que *Le Petit Chaperon Rouge* devrait être mangé par le Loup et que les sept filles de l'ogre dans le conte du « Petit Poucet » devraient être massacrées. Sinon ils vont protester que ce n'est pas exact. Aussi, comme l'impression visuelle est plus forte que l'impression donnée à la lecture – faut-il renoncer à ces sujets.

Ils adorent les dessins animés mais pourtant ceux-ci ne laissent aucune trace sur eux. Je finis toujours mon programme par un dessin animé ; sur le moment ils sont enthousiasmés par les couleurs, les gags, etc... Mais les couleurs vives, les mouvements trop rapides et les images qui passent trop vite ne leur permettent pas de retenir l'histoire. Si je leur demande de me la raconter ils mélangent tout, il n'y a pas de suite dans leurs idées et s'ils retiennent quelques gags qui les ont frappés, 24 heures après ils les ont aussi oubliés. Tandis que les films aux histoires simples et véridiques entrent dans leur mémoire, et un an après ils reviennent pour me demander de les projeter à nouveau.

Comme vous voyez, il faut étudier chaque film. Il y a des cinéastes qui connaissent bien leur métier, mais ignorent totalement le public enfantin – il y a les éducateurs qui se penchent sur l'enfance et avec succès mais qui ne comprennent rien aux films ;

malheureusement, peu de personnes connaissent en même temps et l'enfance et le cinéma : le succès de cette entreprise dépend uniquement de cet ensemble.

5 SEPTEMBRE 1949
nos envoyés spéciaux à Venise
L'ÉCRAN FRANÇAIS
12, rue du Crémant, II^e
André BAZIN, Jean NERY...

SUCCES FRANCAIS

Grâce à son organisation, seul de toute la presse cinématographique, L'ÉCRAN FRANÇAIS est en mesure de donner immédiatement à ses lecteurs le palmarès du festival de Venise et également les derniers échos de cette manifestation internationale

LE PALMARÈS

Grand Prix : *Manon*, de Henri-Georges Clouzot.

Trois prix internationaux : *Quiet One*, de Sydney Meyers (U.S.A.) ; *Snake Pitt*, d'Anatol Litvak (U.S.A.) ; *Berliner Ballade*, de K.-A. Stemmlé (Allemagne).

Prix de la mise en scène : Augusto Genina (*Cielo sulla Palude*).
Prix du meilleur acteur : Joseph Cotten (*Portrait de Jenny*).
Prix de la meilleure actrice : Olivia de Havilland (*Snake Pitt*).
Prix du scénario : *Jour de fête*, de Jacques Tati (France).
Prix de la photographie : Figueroa pour *Malquerida* (Mexique).
Prix du décor : *Kind Hearts and Coronets* (Angleterre).
Prix de la musique : *Last days of Dowling* (Angleterre).
Prix du meilleur film italien : *Cielo sulla Palude*.
Prix du documentaire : *L'Équateur aux cent visages* (A. Cauvin).
Prix du court métrage (quatre prix) : *Houle céleste* (Suisse) ; 1848 (France) ; *Zingarenga* (Suède) ; *Thibet* (Italie).
Prix du film pour enfants (mention particulière) : *Zanzabelle à Paris*, de Starewitch.

L'Ecran français, 5 septembre 1949⁴⁰

⁴⁰ Cet article est reproduit dans *André Bazin Ecrits complets*, édition établie par Hervé Joubert-Laurencin, 2018, Dracula, tome 1, article n°675, pp. 586-587. Dans cet article, le journal, L'Ecran français, se flatte de « donner immédiatement à ses lecteurs » le palmarès. Pourtant André Bazin se plaint, dans un autre article publié dans Le Parisien libéré le même jour, que les journalistes étrangers n'aient pas été informés « officieusement » du palmarès avant la cérémonie de remise des prix comme le veut la coutume. Ils ont dû attendre la fin de ladite cérémonie pour informer leur journal, avec retard, donc, par rapport à leurs collègues italiens. Voir l'article du Parisien libéré du 5 septembre 1949, *André Bazin Ecrits complets*, op. cit., article n°676, pp. 587-588.

FILMS DIVERS DE COURT MÉTRAGE

sélectionnés pour les "Sections Spéciales"

D'autres films de court métrage ont été sélectionnés pour être présentés dans les « Sections spéciales » de l'Exposition Internationale du Film Scientifique et du Documentaire d'Art.

A — FILMS CULTURELS.

SECTION I. — Documentaire du Folklore et du Paysage :
MONTMARTRE (450 m.). Producteur : R. Richebè. Réalisateur : Schwab.

SECTION II. — Documentaire géographique :
AU FIL DE LA CHARENTE (680 m.). Producteur : S.D.A.C. Réalisateur : Magnin.

SECTION III. — Documentaire des Réalisations Sociales :
LA MONTAGNE QUI BRILLE (450 m.). Producteur : Pathé-Journal. Réalisateur : H. Champetier.

SECTION IV. — Documentaires divers :
FLEURS DE FOUGERES (650 m.). Producteur : Alkam. Réalisateur : Starewitch.
AUTOUR DE 1905 (300 m.). Producteur : « En dème temps ». Réalisateur : Bauer.
AUTOUR D'UNE COLLECTION (300 m.). Producteur : Sacha Gordine. Réalisateur : J.-C. Huisman.

B — DOCUMENTAIRES D'ART.

SECTION I. — Œuvres de peinture :
LE DOUANIER ROUSSEAU (350 m.). Producteur : Les Ecrans Modernes. Réalisateur : Lo Duca.

GAUGHIN (300 m.). Producteur : Films du Panthéon. Réalisateur : Alain Resnais.

SECTION II. — Sculpture (Pas de sélection).

SECTION III. — Œuvres d'architecture :
EGLISES DU VIEUX PARIS (500 m.). Producteur : Films Rhodaniens. Réalisateur : de Cassembrook.

SECTION IV. — Films de caractère musical :
MUSIQUE EN PROVENCE (350 m.). Producteur : Maurice Cloche. Réalisateur : Maurice Cloche.
PABLO CASALS (600 m.). Producteur : Télé-Productions. Réalisateur : Freedland et Michel Ferry.

C — FILMS SCIENTIFIQUES.

SECTION I. — Groupe Physique et Mathématiques :
LIEUX GEOMETRIQUES (480 m.). Producteur : Jean Mineyr. Réalisateur : Cantagrel.

SECTION II. — Groupe chimique (pas de sélection).

SECTION III. — Groupe Médecine :
LE PRATICIEN DEVANT LA RADIOGRAPHIE VERTEBRALE (900 m.). Producteur : S.D.A.C. Réalisateur : Schiltz.
ŒIL POUR ŒIL (450 m.). Producteur : Union Cinématographique Lyonnaise. Réalisateur : J. Arroy.

SECTIONS IV ET V. — Chirurgie et Sciences Naturelles. (Pas de sélection).

SECTION VI. — Groupe des Sciences mécaniques :
RECTIFICATION (700 m.). Producteur : Tadié Cinéma. Réalisateur : Jean Tadié.

SECTION VII. — Groupe Technique du Travail :
HAUDRONNIER (620 m.). Producteur : Lal. Réalisateur : Georges Rouquier.

Le Film français, 28 juillet 1950

Triomphe du cinéma français

au festival international de Rio-de-Janeiro

RIO-DE-JANEIRO. — Le troisième Festival International du court métrage cinématographique de Rio-de-Janeiro vient de se terminer par un succès du cinéma français. Outre le Grand Prix remporté par « Pacific 231 », de Jean Mitry, la France a obtenu cinq autres prix avec « Images médiévales » pour le meilleur film d'art ; « Zanzabelle à Paris », meilleur film de marionnettes ; « Voleur de paratonnerre », meilleur dessin animé ; « Bateau ivre », meilleur film poétique ; et « Balzac », meilleur film biographique. Ce dernier ex-æquo avec Zelazowa Woia », film polonais.

D'autres prix ont été attribués à « Steel », film anglais, pour le meilleur reportage ; à « Pneumonia total direita », film brésilien, pour le meilleur scientifique ; « Waleheren », film polonais, pour le meilleur film social, et « Nordeste », film brésilien, pour le meilleur court métrage latino-américain.

Le film belge « De Renoir à Picasso » a obtenu le prix du moyen métrage, et le film brésilien « Aspetos de alto ixingu » celui du film amateur.

L'Indépendant du Matin, Perpignan, 27 décembre 1950

Je suis en train de faire un essai de film dessiné pour enfants : « Gazouilly petit oiseau ». L'histoire est simple, les couleurs sont douces, la musique facile à retenir ; les dessins seront peu animés et les mouvements seront créés par la promenade de la caméra : je crois que ce sera moins fatigant. »⁴¹

Cette conception qui tourne le dos au langage propre au cinéma et qui prive le réalisateur du droit d'emmener ses spectateurs où il le souhaite est bien éloignée de celle de L. Starewitch qui a réalisé des films pour enfants avant de rencontrer Sonika Bo. Déjà dans la Russie d'avant la Première Guerre mondiale un comité avait été créé pour réfléchir à la meilleure façon d'utiliser ce nouveau média comme un outil efficace pour l'éducation des enfants et L. Starewitch présente *Le Noël des insectes*, 1911, comme « une fantaisie pour enfants ». Un peu plus tard, *Les Deux Fables*, 1932, a pour objectif d'intéresser une classe turbulente d'enfants d'une école primaire à ces œuvres de Jean de La Fontaine. Dans aucun cas L. Starewitch ne se prive des outils à sa disposition, comme le gros plan ou le panoramique, ou bien ne bride son imagination dans un respect pointilleux des textes de La Fontaine pour ne pas égarer ses spectateurs. Cette différence provoque, entre ces deux personnalités, certaines tensions reflétées par leur correspondance lors du tournage de *Zanzabelle à Paris*.

En mai 1947, S. Bo se plaint auprès de L. Starewitch de ce qu'il n'écoute pas ses conseils :

« Je pars demain en tournée en Dordogne et en Corrèze, et je serai de retour à Paris le 1er juin.

Je suis désagréablement surprise de ne recevoir aucune nouvelle du film.

Lorsque Monsieur Wiener vous demande de modifier les vers, ou vous donne des conseils, vous êtes toujours d'accord avec lui, lorsqu'il s'agit de moi, vous vous opposez d'avance et vous trouvez toujours le moyen d'annuler mes projets.

J'ai une grande admiration pour votre talent et c'est pourquoi j'ai insisté auprès de Monsieur Paulvé pour que vous réalisiez ce film, et je suis très peinée de constater que nous ne pouvons continuer à collaborer dans une atmosphère amicale. Vous n'ignorez pas que j'ai une grande expérience de plus de 20 ans, et, en conséquence, vous deviez prendre en considération les quelques conseils que je vous donnais, car je veux absolument que ce film soit destiné uniquement aux enfants, ainsi qu'il en avait été convenu avec Monsieur Paulvé.

J'espère que ce n'était qu'un petit malentendu entre nous, et que, dès mon retour, nos relations amicales reprendront. »⁴²

La réponse de L. Starewitch est nette, il accuse réception de la lettre de S. Bo

« [...] et vous confirme que dans ma réalisation du film : « Zanzabelle à Paris » je prends en considération votre désir d'en faire un film pour enfants.

Il est évident que dans mon adaptation cinématographique de votre conte « Jeannot à Paris » je ne négligerai pas de faire état de vos désirs d'auteur de ce conte, comme je l'ai déjà fait pour l'établissement de mon scénario et découpage.

⁴¹ Sonika Bo : « L'Enfant a-t-il besoin de cinéma ? », Ciné-Club, mars 1951. Voir le texte intégral en annexe, pp. 134-135.

⁴² Lettre de S. Bo à L. Starewitch, 16 mai 1947.

Je suis absolument d'accord avec vous, qu'une collaboration amicale sera d'un excellent apport pour le film, et j'accepterai avec plaisir toutes suggestions, qui ne seront pas contraires à ma conception artistique et technique du film.

Je note également, que j'ai rencontré en Monsieur Wiener un compositeur de talent et de finesse compréhensive, dont je me réjouis sincèrement.

Par ailleurs j'ai le plaisir de vous communiquer, que le premier tour de manivelle a déjà été donné [...] ⁴³

Le silence de L. Starewitch sur le talent et la collaboration de S. Bo est assez cinglant.

De fait Ladislav et Irène ont modifié le conte de S. Bo dans leur scénario : les deux chiots l'un de chasse et l'autre de race, comme le perroquet sont ajoutés ; le jardin d'acclimatation devient le zoo de Vincennes, très proche de leur domicile, et que Ladislav photographiait régulièrement ; ou bien l'agence Cook devient Les Messageries Maritimes.

A qui des deux revient le prix (la médaille) décernée à *Zanzabelle à Paris* à la biennale de Venise ? L. Starewitch, absent lors de sa remise, doit insister pour l'obtenir ⁴⁴ et l'attribution des scénarios de *Gazouilly petit oiseau* et *Un dimanche de Gazouilly* va faire l'objet des mêmes discussions ⁴⁵.

Les difficultés portent également sur la tendance développée par S. Bo à s'attribuer un travail qui n'est pas le sien. En mars 1948, Irène lui adresse une lettre recommandée :

[...] Par ailleurs j'ai attiré votre attention sur le fait que des échos de presse, parus à la suite d'informations que vous avez fournies, et dont vous avez connaissance, portent des indications erronées vous attribuant à tort soit la réalisation soit le scénario du film.

Je vous serais gré de faire les rectifications voulues et de préciser, lorsque vous donnez des informations à la presse, que je suis l'auteur du scénario « Zanzabelle à Paris » - inspiré de votre conte « Jeannot à Paris » - et que ce film a été réalisé et animé par mon Père et moi-même. ⁴⁶

Les erreurs peuvent aussi être nombreuses comme en témoigne le petit encart paru dans L'Ecran français du 31 octobre 1949 ⁴⁷.

Dans cette collaboration Starewitch / Bo, ces erreurs d'attribution sont fréquentes et toujours dans le même sens. Dans un programme de la Cinémathèque française du 24 septembre 1949, *Zanzabelle à Paris* est présenté comme une réalisation de Sonika Bo. Et la famille Starewitch demande plusieurs fois des rectificatifs à certains journaux. L. Starewitch n'a jamais rencontré ce type de problèmes avec personne d'autre, mais, par exemple, Bogdan Zoubovitch a rencontré les mêmes problèmes avec Sonika Bo.

⁴³ Lettre de L. Starewitch à S. Bo, 26 mai 1947.

⁴⁴ L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *Ladislav Starewitch*, op. cit. pp. 316-317.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 286-287.

⁴⁶ Lettre d'Irène Starewitch à S. Bo, 5 mars 1948. Ce n'est pas la seule lettre sur ce sujet.

⁴⁷ Voir page suivante.



L'Ecran français, 31 octobre 1949⁴⁸

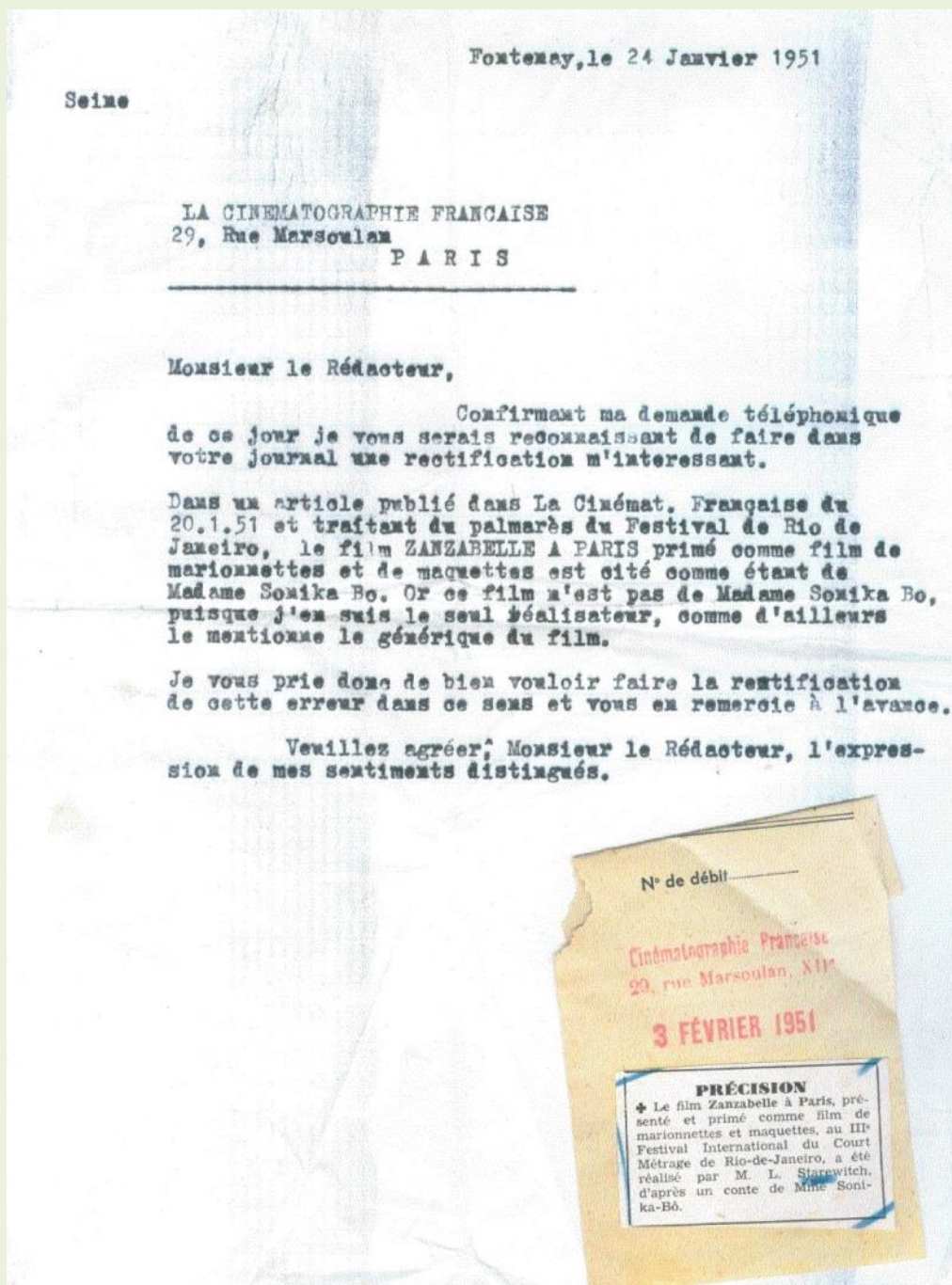
Néanmoins cette collaboration permet à L. Starewitch de tourner, de retourner après la Seconde Guerre mondiale. *Zanzabelle à Paris* est le premier film qu'il tourne depuis *Fétiche chez les sirènes*, 1937, qui n'a jamais été sonorisé, ni distribué, et le premier film distribué depuis *Fétiche en voyage de nocces*, 1936. Après l'échec de la production du *Songe d'une nuit d'été*, il revient sur les écrans avec un nouveau film, largement reconnu et distribué, avant d'en tourner d'autres dans la décennie à venir. C'est le grand apport de Sonika Bo à la carrière de L. Starewitch malgré leurs différends de diverses natures et le classement de ces films dans la catégorie désormais restrictive de « film pour enfants ».

Or dans ce domaine L. Starewitch reçoit une reconnaissance certaine à travers les prix qu'il reçoit et à travers une part de la critique.

Dans ses comptes rendus du Festival de Venise de 1949 André Bazin, après avoir souligné, dans *Le Parisien libéré*, « une terrible déception » face à la programmation proposée, écrit :

⁴⁸ Pourtant si on lit le palmarès publié par L'Ecran français le 5 septembre 1949 *Zanzabelle à Paris* est crédité à Starewitch ! Voir supra p. 63. Et dans le texte d'André Bazin incriminé par S. Bo, la réalisation de *Zanzabelle à Paris* est en fait attribuée à « Sonika Bô et Starewitch » ! Voir infra p. 69. Une certaine confusion règne...

« Ainsi à Venise, cette année, n'y avait-il pas plus de quatre ou cinq films dignes, à notre sens, d'un palmarès international... [...] Même le Festival pour enfants, initiative très originale, a été très décevant. Seul, à notre sens, le petit film de Sonika Bô, *Zanzabelle à Paris*, mérite le prix qu'il obtiendra probablement [...] ».⁴⁹



Lettre de L. Starewitch à la Cinématographie Française, et le rectificatif

⁴⁹ Le Parisien libéré, 2 septembre 1949, cité dans *André Bazin Ecrits complets*, op. cit. p. 585. On remarque que là aussi le film est attribué à Sonika Bo.

Mais pour L'Ecran français, dans un article cosigné avec Jean Néry, il développe un peu plus, en laissant surtout la parole à Sonika Bo, consacrée ainsi comme personnalité incontournable du film pour enfants :

« [...] ... et les *ragazzi*

Il y avait, au Festival de Venise, deux mystères : celui de la « section spéciale » et celui des *ragazzi*.

Quand je dis les *ragazzi*, j'abrège la formule officielle « 1^{er} Festival film *ragazzi* », c'est-à-dire du film pour enfants. Je dois être un des rares journalistes à m'y être aventuré tant il était difficile d'en connaître le programme moins de trois heures avant la projection et cela est bien dommage, car nous y aurions peut-être puisé quelques consolations à nos ennuis d'adultes.

Ce festival du film pour enfants est sorti des Journées internationales du congrès de Cannes d'il y a deux ans. Son intérêt théorique est donc très grand, puisqu'il suppose une production régulière et de classe internationale. J'ai demandé à Sonika Bô, animatrice du ciné-club Cendrillon, et qui le fut aussi, bon gré mal gré, de ce Festival, si l'intérêt pratique de la compétition cette année était à la hauteur des espoirs de pionniers du cinéma pour enfants. Imprudente question qui me valut de subir, pauvre profane, l'indignation bien connue de Sonika Bô, indignation à la mesure de l'enthousiasme avec lequel elle travaille depuis quinze ans au cinéma des tout-petits.

A part un film suédois, rien n'était digne, à son gré, du public infantin. La plus grosse production nationale spécialisée dans le film pour enfants a présenté trois films. Deux scénarios comportaient un vol et le troisième était une apologie des bons Anglais sauvant les aristocrates français de la fureur de sans-culottes d'image d'Epinal. Les deux dessins animés italiens de long métrage présentés aux enfants n'étaient pas plus faits pour eux que *Blanche-Neige* dont ils accentuent encore les défauts. Aussi partisane qu'elle soit du libéralisme dans la production du film pour enfants, Sonika Bô déplore l'absence évidente de connaissance réelle de la psychologie enfantine dans la plupart de ces films et, surtout, leur mauvais goût et leur laideur, qui constituent de véritables abus de confiance à l'égard d'un public sans défense. Savez-vous par exemple, que les enfants ont peur des gros plans, qu'ils comprennent le panoramique à l'envers et s'imaginent que le décor bouge, qu'ils n'aiment guère le cinéma en couleur (sauf pour le dessin animé), etc.

Le Festival des *ragazzi* est donc un succès dans la mesure où il existe, mais ces résultats sont, jusqu'à présent, plus que décevants : dangereux, car mieux vaut encore utiliser, comme le fait Sonika Bô, certains films pour adultes d'excellente qualité artistique, capables de plaire aux enfants, que de soi-disant films pour enfants déformant leur goût et leur sensibilité. Il est certain que pour relativement modeste que soit la réalisation de Sonika Bô et de Starewitch, *Zanzabelle à Paris*, dont *L'Ecran français* vous a déjà entretenu, est du moins un authentique film pour enfants, tenant compte de la psychologie du spectateur de huit à dix ans, d'une sensibilité et d'un goût exquis. »⁵⁰

Le ton de l'article laisse paraître une certaine distance entre son auteur (est-ce le fait d'A. Bazin, de J. Néry, ou des deux ?) et les affirmations de Sonika Bo, présentée

⁵⁰ L'Ecran français, 5 septembre 1949, cité dans *André Bazin Ecrits complets*, op. cit. pp. 586-587. Cet article est cosigné avec Jean Néry.

comme dotée d'une forte personnalité, concernant ce que doit être un film pour enfants et son rejet de la grammaire cinématographique. Néanmoins *Zanzabelle à Paris*, « pour relativement modeste que soit » cette réalisation est, « du moins un authentique film pour enfants [...] d'une sensibilité et d'un goût exquis. »⁵¹ Il lui laisse la parole et évoque de façon favorable les succès qu'elle rencontre dans divers festivals où il la croise comme à Sao Paulo en 1954⁵² ou Cannes, 1955⁵³.

Et pourtant ce film propose des gros plans, des panoramiques, des images composites qui mêlent animation et réalité : c'est le style Starewitch ! De plus un âne coiffé de son bonnet lit *Apologie de Socrate* de Platon⁵⁴.



Zanzabelle à Paris, 1947, la maîtresse d'école

Certains critiques ont fait preuve de moins d'intérêt, de moins de mansuétude à l'égard de Sonika Bo et de ses films pour enfants. En effet, en France dans ces années 1950 les films pour enfants vont être assimilés aux films projetés par S. Bo dans le cadre de son club Cendrillon et affublés d'une piètre réputation. C'est ce qui ressort de cette présentation de celui qui devient un des principaux critiques de films d'animation :

« André Martin [...] défend des positions parfois paradoxales, a vu de nombreux films, défend l'animation, que l'on considère comme un sous-produit cinématographique réservé au Ciné-club Cendrillon, animé par Sonika Bo. »⁵⁵

En 1956 ont lieu les premières journées consacrées au cinéma d'animation dans le cadre du Festival de Cannes. L. Starewitch y est invité par Pierre Barbin, mais il décline l'invitation en raison d'« un deuil récent »⁵⁶. A cette occasion une brochure est éditée intitulée : « Pour lire entre les images » dans laquelle A. Martin est bref et peu nuancé :

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Pour les lecteurs du *Parisien libéré* (19 février 1954), de *Radio-Cinéma-Télévision* du 7 mars 1954, de *Ciné-Club* d'avril 1954 et des *Cahiers du Cinéma* d'avril 1954, voir dans *André Bazin Ecrits complets*, op. cit., les articles 1529, 1535, 1549 et 1551.

⁵³ *André Bazin Ecrits complets*, op. cit., article 1786.

⁵⁴ Voir le chapitre précédent.

⁵⁵ Bernard Clarens : *André Martin, écrits sur l'animation 1*, Dreamland éditeur, Paris, 2000, pp. 21-22.

⁵⁶ Anna, sa femme, est décédée le 30 avril 1956. Cette absence le prive de figurer sur la fameuse photo légendée : « Le Gotha de l'animation mondiale détendu, après le colloque à Cannes en 1956. »

« L'extraordinaire maîtrise de Starewitch ou du russe Ptouchko va enfin faire du film de marionnette un genre. Mais leur animation souvent parfaite n'est jamais soutenue par une expression personnelle.

Le premier grand artiste de la marionnette est le Hongrois Georg Pal, ... »⁵⁷

Les dizaines de films antérieurs réalisés par L. Starewitch ayant quasiment disparu des écrans, ce sont les nouvelles productions d'après la guerre, marquées par la double étiquette « Sonika Bo » et « Films pour enfants », que découvre la nouvelle génération de critiques et de cinéastes d'animation qui se rencontrent à partir du milieu des années 1950 pour finalement créer le Festival d'Animation d'Annecy. Ces nouveaux venus veulent un cinéma d'animation plus dynamique, plus critique, plus irrévérencieux et ils condamnent

« [...] avec une grande énergie tout film ayant une quelconque ressemblance avec le cartoon et le spectacle pour enfants. Et pour que nous acceptions la forme comique, il fallait qu'elle véhicule de préférence un humour noir et des idées bêtes et méchantes... ou tout simplement anticléricales... »⁵⁸

L. Starewitch est désormais exclu de cette communauté de l'animation par ceux qui donnent le ton de façon parfois très directive, du moins en France. Il faut attendre les années 1980 et surtout les décennies suivantes pour qu'un vent nouveau souffle, surtout, d'abord, du monde anglo-saxon.

Il reste qu'après une bonne décennie de silence, Sonika Bo a donné, en 1947-1948, à Ladislav Starewitch l'occasion de revenir dans la réalisation de films.



Sonika Bo, photographie Ladislav Starewitch

⁵⁷ Bernard Clarens : *André Martin, écrits sur l'animation.1*, op. cit., pp. 89-90.

⁵⁸ René Laloux : *Ces dessins qui bougent, 1892-1992, Cent Ans de Cinéma d'Animation*, Paris, Dreamland éditeur, 1996, p. 103.

LES CINE-MARIONNETTES

Une suggestion...

Pourquoi revenir à nouveau sur les ciné-marionnettes de L. Starewitch ?

Centrales dans l'ensemble de son œuvre, elles le sont aussi dans son esprit et dans ses préoccupations en ce lendemain de Seconde Guerre mondiale. C'est à ce moment qu'il en dresse une sorte de typologie dans la lettre qu'il écrit à Sonika Bo à propos de *Zanzabelle à Paris*⁵⁹, et la même année, en 1946, qu'il rédige le texte « Plastique animée » qui décrit leur fabrication⁶⁰, avant d'écrire dans *Pamietnik*⁶¹, en face de « profession : fabricant de marionnettes » alors qu'en enregistrant la société « Films L. Starewitch » au tribunal de commerce de Paris en 1935, il se déclarait « Producteur de films »⁶². Le contexte artistique change également : alors qu'il dominait largement ce domaine de la ciné-marionnette par l'abondance de ses films et sa dextérité à les animer depuis plusieurs décennies, désormais plusieurs réalisateurs, tchécoslovaques principalement, deviennent très présents dans ce domaine avec un style bien différent et surtout une reconnaissance plus large.

Il y a différents types de marionnettes dans le cinéma de L. Starewitch.

Les marionnettes entomologiques : Lucanus Cervus (les premières), les sauterelles, les fourmis... qui se font plus rares progressivement dans les années 1930. C'est un scarabée sacré qui « dit un dernier adieu » à l'oiseau mort en traversant le désert du Sahara pour venir à Paris dans *Zanzabelle à Paris*, avant que les fourmis et la sauterelle ne reviennent pour un tour final dans *Carrousel boréal*.

Les marionnettes atypiques en matière plastique⁶³ un peu molle d'un seul film, *Dans les Griffes de l'araignée*, dont plus aucune n'existe.

Les marionnettes très naturalistes du *Roman de Renard* qui permettent toutes les expressions du visage grâce aux mouvements des moustaches, des sourcils, des yeux, des lèvres, des rides... des mammifères qu'on retrouve dans *Le Lion et le moucheron* et *Le Lion devenu vieux*.

Les marionnettes stylisées présentes dans *Les Yeux du dragon* et qu'on retrouve dans le projet *Le Songe d'une nuit d'été* ou *Zanzabelle à Paris*, au visage fixe dont l'animation repose sur les attitudes du corps et les éclairages. Elles représentent des personnages humains dans le premier et surtout des animaux dans les derniers.

Les marionnettes anthropomorphes : Le Père Noël du *Noël des habitants de la forêt*, les effigies d'acteurs américains, Mary Pickford, Charlie Chaplin, Tom Mix...

⁵⁹ Voir supra : *Zanzabelle à Paris*, pp. 44-45.

⁶⁰ Voir Lenny Borger : "Ladislas Starewitch : le magicien de Kovno, dans *Le Cinéma russe avant la révolution Ramsay-Cinéma*, Paris, 1989, pp.72-87.

⁶¹ Voir supra : L'inflexion d'une œuvre, p. 9.

⁶² Voir le dossier du DVD *Les Aventures de Fétiche*, p. 29.

⁶³ Ici l'expression désigne un produit à base de polymère. L'expression « plastique animée » désigne un phénomène de nature totalement différente, c'est ce qu'écrit L. Starewitch au début du texte qui porte ce titre : « Le mode d'expression cinématographique donnant le mouvement - imaginaire - à des objets incapables de se mouvoir par eux-mêmes, n'a pas encore reçu d'appellation propre.

Celle de « plastique animée » englobe le plus complètement toutes les variantes de cette forme d'art. Art absolument nouveau, créant le mouvement, un mouvement non réel d'être imaginaire. »

dans *Amour noir et blanc*, Sessue Hayakawa dans *Les Yeux de dragon*, les paysans de *L'Horloge magique* et du *Roman de Renard*... et, bien sûr, Gaston Modot dans deux films : la partie animée de *Crainquebille* de Jacques de Baroncelli et *Zanzabelle à Paris*.

S'ajoutent des marionnettes atypiques : les modelages en pâte à modeler des *Yeux du dragon*, en fil de fer dans *Fétiche 33-12*, en papier crépon de *Zanzabelle à Paris* les jouets en peluche et en laine de *Nez au vent* et *Carrousel boréal*...

L. Starewitch, de son côté, ne distingue que deux types de marionnettes dans la lettre qu'il écrit à S. Bo en janvier 1946⁶⁴ :

- les marionnettes du genre des jouets du film « Fétiche se Marie » où les animaux et les êtres humains possèdent une mimique variée et expressive et jouent dans des décors d'un style correspondant.

- les marionnettes « du genre des films « L'Horloge Magique » et « Le Roman de Renard », où le décor [...] est soit absolument réel soit très proche de la réalité, et les marionnettes, représentant les humains et les animaux, possèdent des mouvements et une mimique, qui donnent l'illusion de créatures vivantes pourvues de qualités spirituelles. »

L. Starewitch connaît bien l'histoire de la marionnette même s'il ne se réfère ici qu'à ses propres fabrications. Irène a prononcé une courte « causerie » qui retrace une brève histoire des marionnettes devant les enfants du club Cendrillon en décembre 1934, après leur avoir projeté *Le Lion et le moucheron*, *Le Lion devenu vieux* et *Comment naît et s'anime une ciné-marionnette* :

« Mes petits amis,

Madame Sonika Bo, la charmante animatrice de votre si intéressant club m'a demandé de clore cette séance par une causerie.

J'éprouve beaucoup de fierté et je suis très heureuse de me présenter devant un auditoire aussi jeune.

Vous venez de voir des films joués par des poupées et des marionnettes.

Vous savez maintenant comment ces marionnettes sont fabriquées, habillées et animées.

Je n'ai donc presque plus rien à dire sur les marionnettes cinématographiques, mais je voudrais vous présenter les titres de noblesse des petits acteurs que vous avez vus sur l'écran et qui sont présents en « chair et en os », je devrais dire en « chiffon et en bois » dans les vitrines exposées dans cette salle.

La plus noble et la plus lointaine aïeule de la marionnette cinématographique est la poupée. Celle avec laquelle jouaient déjà les enfants des temps les plus reculés. A l'époque préhistorique en Afrique, dans l'ancienne Egypte, les petits enfants avaient, tout comme vous, des poupées qu'ils dorlotaient, avec lesquelles ils jouaient, et pour lesquelles ils inventaient et imaginaient d'innombrables histoires merveilleuses (aujourd'hui on nomme cela des scénarios), des aventures extraordinaires où se trouvaient mêlés également tous les autres jouets.

Ensuite viennent les marionnettes, qui tout d'abord furent de petites figurines sculptées de la Vierge Marie dans les « Mystères de Noël » ressemblant à nos crèches actuelles. Plus tard les « Marie » ou « Marion » s'appellent marionnettes et par la suite ce terme s'applique à tous les théâtres de poupées.

⁶⁴ Voir supra : Sonika Bo, les films pour enfants, pp. 44-45.

Il y a eu et il existe encore des théâtres de marionnettes dans tous les pays. En Grèce les marionnettes jouaient des pièces très sérieuses, les mêmes que les acteurs vivants. A Rome les marionnettes étaient plus gaies et c'est à Naples que naît la première vedette-poupée, c'est Pulcinelle, qui s'appelle ainsi parce qu'il a un nez crochu et une petite voix de poussin.

Maintenant vous avez certainement deviné que Pulcinelle est le père de notre Polichinelle, qui reste la figure la plus populaire du théâtre de marionnettes, Polichinelle le querelleur, le tapageur, le gourmand, célèbre pour ses coups de bâtons, son rire jovial, ses facéties et sa voix perçante et nasillarde, et ses deux bosses naturellement.

Le frère cadet de Polichinelle, c'est le fameux Guignol, et je ne vous ferai pas l'injure de vous le décrire, vous savez combien il est spirituel et comme il sait bien rosser le gendarme.

Vous devez savoir également que Polichinelle et Guignol ont de nombreux cousins, en Angleterre c'est Punch le plus turbulent de tous, de l'autre côté du Rhin c'est le gros gourmand Hanswurst, il y a aussi Petrouchka le petit garçon russe gai et insouciant, en Turquie il y a Caraguez, et dans chaque pays, en Chine, en Perse, où sais-je encore, il y a un théâtre de marionnettes avec une marionnette-héros tout comme Polichinelle.

Vous voyez donc que la marionnette cinématographique a une très belle parenté, mais elle est plus moderne et diffère de ses frères et sœurs.

Les marionnettes théâtrales sont mises en mouvement par différents moyens : soit par des ficelles comme le théâtre des Piccoli italiens, soit enfilées sur la main comme le Guignol – théâtre lyonnais –, soit enfin au moyen d'un bâtonnet comme le théâtre de Java, dont vous avez pu voir des marionnettes exposées dans différents musées.

La marionnette cinématographique n'a qu'un seul animateur et c'est le cinéma lui-même. Elle est articulée mais ne peut être animée qu'au cinéma.

C'est pourquoi, si le cinéma n'existait pas, mon Père n'aurait pas pu créer ses marionnettes, ni les animer pour leur faire vivre toutes sortes d'aventures merveilleuses. »⁶⁵

La tradition tchèque de la marionnette n'est pas citée, mais Ladislav et Irène la connaissent, très certainement.

Les marionnettes fabriquées pour *Le Songe d'une nuit d'été* tournent donc le dos au naturalisme de celles, principalement, du *Roman de Renard* et deviennent beaucoup plus stylisées, les visages semblent fixes et peu propices à l'expressivité ou aux mimiques des marionnettes de son long métrage. Ce choix esthétique correspond sans doute au sujet à traiter – les personnages de la pièce sont eux-mêmes des marionnettes manipulées par Obéron et Puck – ou bien peut-on y déceler une influence des premiers films de poupées animées tchèques diffusés dès l'après-guerre et, pour certains, primés dans les festivals ? L'interview de René

⁶⁵ Document dactylographié, archives L. Starewitch. Curieusement on trouve ce même texte, un peu développé attribué à Marc Gelbart, publié dans Cinédocument, bulletin mensuel des méthodes nouvelles de l'enseignement public, n°13, mars 1933, intitulé « Film de marionnettes ». M. Gelbart a traité ce sujet lors d'une séance de l'association consacrée à L. Starewitch au cours de laquelle a été projeté *Les Yeux du dragon*. M. Gelbart termine son propos en reprenant la fin du texte de *Comment naît et s'anime une ciné-marionnette*. Merci à Valérie Vignaux de nous avoir communiqué ce document.



Marionnettes de *Nez au vent*



Documentation de L. Starewitch, non datée

Lalou⁶⁶ au Figaro penche vers la première possibilité, exclure tout réalisme, mais la seconde ne peut être délaissée, L. Starewitch ayant déjà montré dans les années 1930 sa capacité à tenter de satisfaire certaines tendances du « marché » pour atteindre davantage de public⁶⁷.

Il est certain que l'animation des visages qui avait atteint un sommet resté inégalé et unique, avec les marionnettes du *Roman de Renard* délaissent désormais tout souci d'anthropomorphisme, les visages sont toujours réalisés en peau de chamois, mais désormais seuls les yeux et les lèvres bougent, comme dans certaines marionnettes tchèques. Les marionnettes préparées pour *Le Songe d'une nuit d'été* sont de cette veine. Leur stylisation contribue aussi désormais à des images plus apaisées, plus distantes. Le passage dans lequel Jeannot part à la recherche de la fleur de la Saint-Jean dans la forêt de *Fleur de fougère* avec ses arbres qui deviennent des personnages inquiétants reste la seule exception dans les films suivants. Le dernier tournant à venir est pris avec les marionnettes des deux derniers films qui – métaphore du retour à l'enfance – sont des jouets qu'on peut trouver dans n'importe quelle chambre d'enfants, c'est-à-dire dans n'importe quelle boutique, à tel point que dans la documentation de L. Starewitch se trouve cette présentation de jouets Pintel très semblables à certaines marionnettes de *Nez au vent* et *Carrousel boréal*, de vraies peluches, L. Starewitch leur a ajouté des doigts aux mains et des chaussures.

Mais la présence de ces marionnettes stylisées dès 1925 dans *Les Yeux du dragon* suggère aussi une filiation inverse entre les marionnettes de L. Starewitch et ces marionnettes tchèques, celles de J. Trnka notamment.

Ondřej Sekora⁶⁸ (1899-1967), dessinateur, caricaturiste, journaliste tchécoslovaque a réalisé plusieurs séjours prolongés à Paris en 1923-1924 et en 1927-1928 comme correspondant du journal Lidové Noviny qui publie ses dessins dès 1921, et pour lequel il réalise des reportages sur des sujets divers concernant la France ; il contribue également à des journaux français et, tout en fréquentant des cours de dessins, suit l'actualité de la scène artistique française. Il revient à Paris pour couvrir l'exposition coloniale de 1931. Outre ses activités de journaliste, il crée, avec ses dessins, des séries populaires représentant des personnages animaux et humains pour les publics d'enfants et d'adultes, notamment Ferda la Fourmi dont il publie un premier album en 1936 et qu'Hermína Týrlová utilise en 1944 pour créer le premier film d'animation de marionnettes tchèque. Ce film fait penser à l'œuvre de L. Starewitch par ses décors, l'importance de la nature, certains personnages comme cette fourmi dotée de mandibules de Lucanus Cervus ou bien certaines scènes comme celle d'une fourmi poussant une brouette pleine de petits morceaux de bois coupés comme dans *La Cigale et la fourmi*, 1927, ou encore la présence d'envahissantes toiles d'araignée comme dans le film *Dans les Griffes de l'araignée*, 1920. Il est à peu près impossible que, compte tenu de ses centres d'intérêts et de

⁶⁶ Voir supra : *Le Songe d'une nuit d'été*, plus qu'un simple projet, p.20.

⁶⁷ Comme sa proposition de placement de produit dans *Fétiche prestidigitateur* (voir le dossier du DVD *Les Aventures de Fétiche*, pp. 20-22), ou bien l'acceptation du remontage de son film dans les contrats avec la UFA ou Roger Richebé pour *Le Roman de Renard* (voir le dossier du DVD *Le Roman de Renard*).

⁶⁸ Une exposition lui a été consacrée au Centre culturel tchèque à Paris, du 13 janvier au 10 février 2017.

ses longs séjours à Paris, Ondřej Sekora n'ait pas assisté à des projections de films de L. Starewitch très diffusés dans cette décennie, et à travers ses dessins certaines influences se seraient transmises.

Il en va de même pour Karel Zeman (1910-1989) qui a séjourné plusieurs années en France dans les années 1920 quand il était étudiant avant d'être embauché dans un studio publicitaire à Marseille en 1930-36. Il a déjà réalisé des films d'animation publicitaires quand il rencontre Hermína Týrlová qui vient de terminer *Ferda la Fourmi*. Ensemble ils réalisent *Rêves de Noël*, primé à Cannes en 1946, court métrage de marionnettes animées avec quelques personnages humains notamment une petite fille. Ce film évoque également certaines productions de L. Starewitch de l'entre-deux-guerres : la petite fille s'endort et voit des jouets s'animer comme dans *La Reine des papillons*, elle assiste à une série de numéros joués par un petit personnage qui cherche à la distraire comme dans *Fétiche prestidigitateur*... et parmi ses jouets intervient une girafe, comme l'héroïne du conte de Sonika Bo qui va devenir la vedette du film de L. et I. Starewitch *Zanzabelle à Paris*.

Inversement, Simone Dubreuilh établit une relation entre des marionnettes de L. Starewitch et de K. Zeman dans Libération en août 1950 à propos de *Fleur de fougère* :

[...] « Fleur de Fougère » est le dernier né de Ladislav Starevitch. Réalisé en couleurs, « Fleur de fougère » s'inspire d'une légende slave de la nuit de la Saint-Jean.

Les personnages sont en fil de fer et en matière plastique.

Leurs yeux presque vivants sont des perles transparentes dans des orbites réelles ; d'une mobilité étonnante, les paupières qui les recouvrent sont en peau de chamois et rétractiles.

L'illusion est parfaite.

Les scènes de chevauchées, nombreuses ont été réalisées grâce à un minuscule tapis roulant.

Le carrosse translucide de la Belle au Bois dormant fait songer aux animaux de verre utilisés par Karel Zeman dans « Inspiration ». Il est en plexiglass. [...]

Minutieux, artisanal, comme tous les films de marionnettes, « Fleur de Fougère » courra sa chance à Venise aux côtés des films tchèques de Zeman et Trnka.

Souhaitons-lui bonne chance. » S. D.⁶⁹

Et on retrouve les influences, à la fois incertaines et évidentes, propres au domaine de l'art qui dessinent sinon des filiations du moins des correspondances. Il y a des correspondances, sans doute dans les deux sens, entre l'œuvre de L. Starewitch et les premiers films tchèques d'animation de poupées même si ces premiers films tchèques s'adressent directement à des enfants, tandis que les films de L. Starewitch, souvent plus complexes, concernent un public très large.

Bien sûr, alors, les marionnettes de L. Starewitch, très stylisées, de l'après-guerre ressemblent à celles de Jiří Trnka mais n'est-ce pas l'inverse ? Même si J. Trnka affirme le contraire en répondant à une question en 1956 :

⁶⁹ « Ladislav Starevitch vit depuis 30 ans parmi les marionnettes. Son dernier film « La Fleur de Fougère » est sélectionné pour Venise. », Libération 12-13 août 1950. S. D. Voir le fac-similé en annexe, p. 136.

« Qu'est-ce qui vous a donné l'idée, après vos premiers succès dans le dessin animé, de vous consacrer entièrement à ce domaine, si peu connu encore et si peu apprécié à l'étranger du film de marionnettes ?

Il faut avouer que le film de marionnettes m'a intéressé, dès le début, bien plus que les dessins animés. Probablement parce que je m'étais occupé de marionnettes autrefois, à l'époque où je dirigeais à Prague un théâtre de marionnettes pour les enfants. Pendant bien longtemps, je suis resté étranger à tout ce qui touche le cinéma. Ce n'est qu'en 1945 que je m'y suis mis, lorsque le cinéma tchécoslovaque ayant été centralisé et nationalisé, j'ai été invité à travailler dans le studio des dessins animés, fondé dans le cadre du Film d'Etat tchécoslovaque.

Après cette première prise de contact avec les ateliers de cinéma, où les possibilités inouïes d'utilisation des trucages dans les dessins animés m'ont frappé, mon vieil amour pour les marionnettes ne tarda pas à reprendre le dessus, et le désir m'envahit d'animer aussi sur l'écran où « tout est possible », les marionnettes, qui jouent dans l'espace, à l'encontre des héros des dessins animés. Mais je n'ai jamais songé à ce moment-là à emprunter la technique du film de marionnettes à l'un de mes prédécesseurs, dont je ne connaissais d'ailleurs pas les productions, à l'exception du *Nouveau Gulliver* de Ptouchko. Dès le début, j'ai eu ma propre conception du style des marionnettes : chacune d'elles avait, bien entendu, son expression individuelle et immuable, différant ainsi des marionnettes capables, grâce à divers dispositifs techniques, de changer d'expression, et d'atteindre ainsi une réalité plus vivante. »⁷⁰

J. Trnka n'a pas tout inventé dans sa pratique du film d'animation de marionnettes et il serait bien un des rares artistes à n'avoir subi, ou à ne s'être enrichi, d'aucune influence. Son premier film de marionnettes animées sort à la fin de 1947, *L'Année tchèque*, et force est de constater que l'esthétique de ses marionnettes ressemble beaucoup à celle de L. Starewitch dans *Les Yeux du dragon* et dans le projet *Le Songe d'une nuit d'été*, l'esthétique du film de L. Starewitch restant plus légère. De la même façon que L. Starewitch utilise des clous traversant les pieds des marionnettes pour les fixer sur la table du studio, J. Trnka utilise des vis⁷¹. Et si J. Trnka fabrique lui-même ses marionnettes, il ne les anime pas lui-même en s'appuyant sur toute une équipe, dont Bretislav Pojar dès le début, où pourraient se trouver d'autres vecteurs d'influences.

J. Trnka a par ailleurs évoqué quelques références comme la tradition du théâtre, de la pantomime, du théâtre antique :

« J'ai toujours voulu que les marionnettes restent des marionnettes, qu'elles ne soient pas une imitation de l'homme. C'est pour cela que leur visage fonctionne comme des masques. Le masque est utilisé dans la pantomime depuis la nuit des temps. Les masques antiques fonctionnaient déjà parfaitement. Le plus important,

⁷⁰ Jaroslav Broz « La technique ne doit pas éclipser l'idée de l'artiste – entretien avec Trnka », Film a doba n°5 (1956), reproduit dans *Jiri Trnka*, Fantasmagorie n°5, Paris, Artefact, 1981, p. 8. Un extrait de ce passage est cité par Pascal Vimenet dans *Clés pour Trnka*, livret d'accompagnement du DVD Les Vieilles Légendes tchèques, Artus Films, 2019, p. 22, extrait dans lequel « Ptousko » du texte original devient « Ptusko ». La question et sa réponse, reproduites ici, illustrent une réalité qui se retrouve parfois ailleurs dans l'après Seconde Guerre mondiale et pendant quelques années : L. Starewitch n'existe pas.

⁷¹ Voir *Jiri Trnka*, Fantasmagorie n°5, *ibidem*, p. 46.

c'est l'expression du mouvement. Dans la pantomime, le visage est moins important. L'expression du visage joue un rôle important mais seulement dans le détail. »⁷²

Les films de L. Starewitch ont été diffusés dans toute l'Europe durant plusieurs décennies et de façon particulièrement précoce en Tchécoslovaquie ou dans les territoires qui la composent puisqu'il existe une copie conservée encore aujourd'hui du film *Joyeuses Scènes de la vie des insectes* (*Veselé scény ze života hmyzu*), 1912, avec des intertitres en tchèque. En 1950 des films de K. Zeman, J. Trnka et L. Starewitch concourent ensemble à la Biennale de Venise ! Certains observateurs ont établi une filiation entre L. Starewitch et J. Trnka, notamment lors de la sortie de *Prince Bayaya*, en 1951 :

« Jiri Trnka est le digne successeur de Starewitch. Il a réussi à donner à ce genre si difficile qu'est le film de poupée, un langage d'une remarquable souplesse. Aussi est-il en droit de se demander s'il est possible d'aller beaucoup plus loin dans une formule qui ne possède ni les libertés ni les facilités du dessin animé. [...]. » L. S.⁷³

Ainsi, Ondřej Sekora pourrait-il être, parmi d'autres, un chaînon manquant entre L. Starewitch et certains réalisateurs tchèques – suggestion qu'il faudrait approfondir –, tout comme Mochinaga Tadahito a certainement été le vecteur de l'influence de L. Starewitch au Japon et en Chine dans les années 1950⁷⁴.

Même si ces propos de J. Trnka, toujours en 1956, laissent fortement penser que ce dernier n'a pas vu de films de L. Starewitch antérieurs à la Seconde Guerre mondiale, pas plus que le journaliste qui lui a posé la question reproduite ci-dessus :

« Pour ma part, j'aimerais beaucoup pouvoir vérifier l'effet du film de marionnettes en noir et blanc, sur une bande non plastique et muette, où je pourrais compter uniquement sur le jeu des marionnettes. Je suis persuadé que, même dans ces conditions, on pourrait réaliser un film vraiment réussi. »⁷⁵

Et pourtant...

De son côté, B. Pojar a confirmé lors d'une rencontre en mars 2006 que les films de L. Starewitch n'étaient pas visibles en Tchécoslovaquie avant les années 1960. Mais quand ont-ils disparu ?

Dans *Les Yeux du dragon*, réalisé en 1925, intervient un autre type de marionnettes qu'on retrouve dans *L'Horloge magique*, c'est un dragon personnage extraordinaire à chaque fois très menaçant. 1925 est également l'année de sortie du long métrage *Le Monde perdu*. On retrouve ces marionnettes effrayantes dans *King Kong* en 1933. Et si L. Starewitch délaisse cette veine de monstres plutôt préhistoriques permettant des animations spectaculaires, il est certain que ce genre se développe dans l'après Seconde Guerre mondiale avec les réalisations de Ray Harryhausen, qui connaissait les films de L. Starewitch, ou le premier épisode de *Godzilla* de Hishiro Honda en 1954. Il y a là un autre élément qui pourrait expliquer le

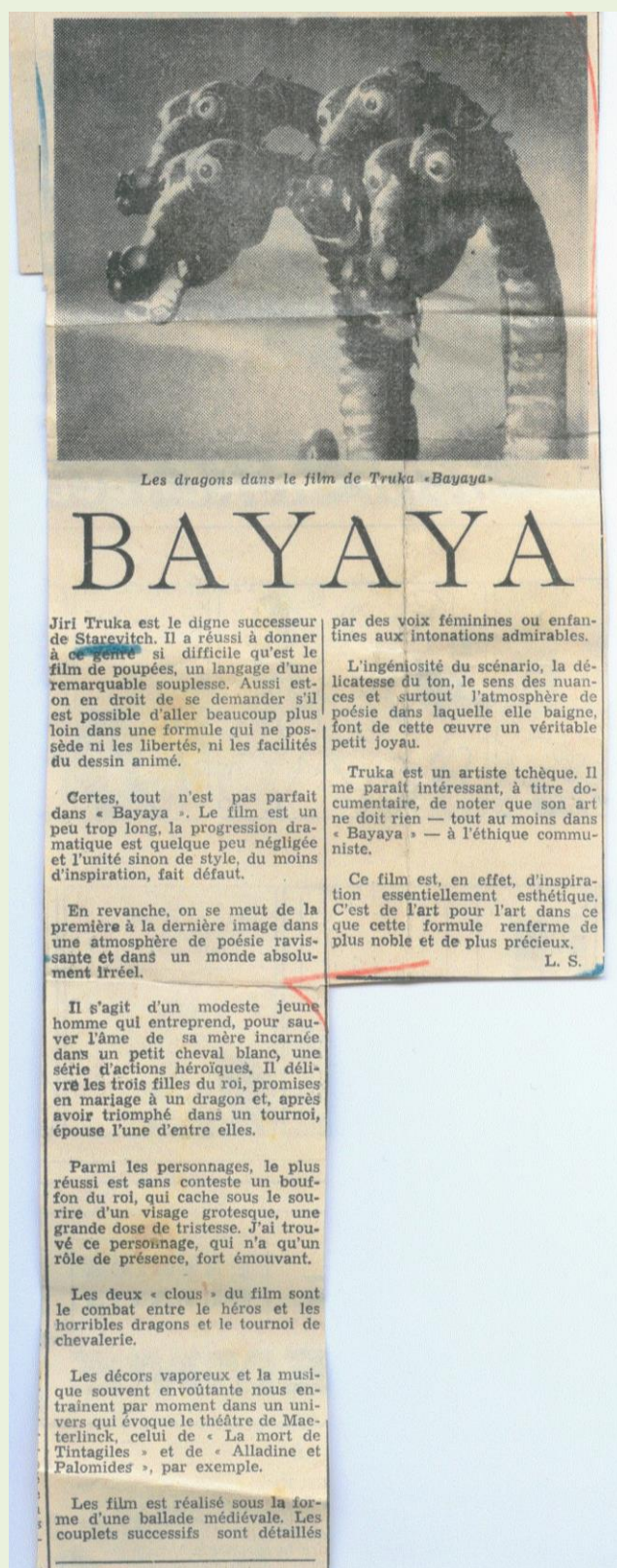
⁷² Voir le documentaire : Jiří Trnka, l'ami retrouvé, réalisé par Joël Farges avec la collaboration de Tereza Brdečková, 2019. Ces propos ne sont malheureusement pas datés.

⁷³ « Bayaya », La Lanterne, Bruxelles, 16 mars 1951. L'article est reproduit page suivante.

⁷⁴ Voir : <http://www.starewitch.fr/post/sur-Starewitch%2C-son-influence-et-sa-place...-Shanghai>

⁷⁵ Jaroslav Broz « La technique ne doit pas éclipser l'idée de l'artiste – entretien avec Trnka », article cité, p. 10.

moindre succès des films de L. Starewitch durant cette période. Tandis que ses films sont réduits à des films pour enfants, l'animation se tourne vers de nouvelles images tutélaires dont il est absent.



La Lanterne, Bruxelles, 16 mars 1951