

François MARTIN

Présentation et commentaire du livre dirigé par

Stanislav Dedinskiy

Le dresseur de scarabées. Ladislav Starewitch fonde l'animation

publié à Moscou, Russie

Станислав Дединский : Дрессировщик жуков. Владислав Старевич - создает анимацию
Москва , Издательство Дедиского, www.1895.io, 2021.

Stanislav Dedinskiy : Le dresseur de scarabées. Ladislav Starewitch fonde l'animation
Moscou, éditions Dedinskiy, www.1895.io, 2021, 776 pages.

Mai 2024

**Présentation et commentaire général sur le livre dirigé par Stanislav Dedinskiy
*Le dresseur de scarabées. Ladislav Starewitch fonde l'animation.***

Ce livre dirigé par Stanislav Dedinskiy¹ est construit autour de la publication en russe du livre de Władisław Jewsiewicki publié en polonais, il y a plus de trente ans, *Ezop xx wieku, Władisław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Varsovie 1989, 231 pages et photographies (Esopé du XXème siècle, Ladislav Starewitch, pionnier du film de marionnettes et de l'art du cinéma).

Dès que nous nous sommes procuré le livre de W. Jewsiewicki, lors de sa parution, nous l'avons fait traduire en français, et lu avec grand intérêt. Nous l'avons utilisé dans notre première publication concernant L. Starewitch, sa filmographie illustrée éditée dans le cadre du Festival International du Film d'Animation d'Annecy en 1991. A cette époque Irek Dembovski, le traducteur du polonais en français, nous avait posé la question d'une éventuelle publication du livre de W. Jewsiewicki en français. Outre le fait que la traduction proposée nécessitait une solide relecture, ce qui ne posait pas de problème, ce livre très riche par son contenu, d'autant qu'il était la première monographie sur L. Starewitch et puisait à des sources essentielles, nous paraissait assez lourd dans la forme, souvent répétitif et peu sélectif dans les nombreux témoignages livrés. C'est-à-dire, qu'outre la question des droits concernant les textes et les illustrations, il nécessitait une solide réécriture.

Ce livre présentait également deux écueils majeurs : il faisait la part belle à la première période de la vie et de l'œuvre de L. Starewitch – à Kaunas, surtout Moscou, et Yalta – au détriment de la période française moins présente, et, surtout, il négligeait l'analyse des films eux-mêmes. Le livre est plus centré sur le contexte (les conditions de création, la réception...) de l'œuvre que sur l'œuvre elle-même. Or dès ces années 1989-1990 nous nous attachions à retrouver les films réalisés et à les montrer pour que cette œuvre soit à nouveau connue, d'où cette première rétrospective, cette première exposition et première publication lors du Festival International du Film d'Animation à Annecy en 1991.

Depuis nous avons édité en DVD (la plupart accompagnés de livrets) les films retrouvés et publié des livres et des dossiers sur L. Starewitch lui-même et sur ses films... D'autres auteurs ont également publié sur L. Starewitch et son œuvre (voir l'onglet "Bibliographie" sur le site www.starewitch.fr).

C'est pourquoi, lorsque Stanislav Dedinskiy nous a contactés à la fin de l'année 2018 pour nous présenter son projet de publier en russe le livre de W. Jewsiewicki nous lui avons répondu que, depuis sa publication en 1989, la connaissance de ce réalisateur avait beaucoup évolué et qu'il y avait désormais d'autres matériaux disponibles pour publier un nouveau livre.

De cette courte correspondance il est ressorti que le projet de S. Dedinskiy était déjà suffisamment avancé pour ne pas être modifié, que S. Dedinskiy appréciait nos quelques corrections factuelles concernant le livre de W. Jewsiewicki, qu'il demandait la possibilité d'utiliser de la documentation provenant de notre site accompagnée de la mention "© Collection Martin-Starewitch"... et projetait une collaboration plus étroite, et même d'organiser en Russie une projection des films français de L. Starewitch à l'occasion de la sortie de son livre²... S. Dedinskiy nous a également envoyé nombre de documents concernant

¹ Nous reprenons la transcription utilisée par S. Dedinskiy dans sa correspondance électronique avec nous.

² Au final aucune projection n'a eu lieu en Russie comme suggéré, du moins à notre connaissance, et le livre de S. Dedinskiy reproduit une large iconographie sans aucun souci de ce copyright ; les copyrights indiqués à la

les films de la période russe. Puis après un dernier courriel au début de l'année 2020, plus aucune nouvelle avant que nous n'apprenions de façon indirecte, à l'été 2022, la parution du livre *Le dresseur de scarabées. Ladislas Starewitch fonde l'animation* contenant la traduction du texte de W. Jewsiewicki accompagnée de différents articles originaux et d'une abondante illustration... Depuis nous avons à nouveau contacté S. Dedinskiy... sans réponse.

La lecture de l'ensemble nous laisse très sceptiques et dubitatifs. Ce livre nous paraît inutile pour un autre public que russophone et encore ! Le public russe méritait certainement un propos plus actualisé, plus complet et plus juste.

Quelques éléments pour étayer ces premières remarques :

plus actualisé

Le livre de S. Dedinskiy reproduit et accentue même la double lacune compréhensible en 1989 devenue incompréhensible en 2021. Les films conservés depuis un certain temps accessibles, visibles et l'analyse de certains d'entre eux au moins devraient nourrir une présentation du réalisateur, or il n'y a aucune analyse de film (même dans l'article consacré à *Pan Twardowski*). La période russe est omniprésente, la partie française est limitée à ce qu'en disait W. Jewsiewicki, comme si rien de nouveau n'était connu depuis 1989. Seul l'article de Timofey Levchenko montre une certaine connaissance de la filmographie française.

Il n'y a par exemple aucun souci des archives de L. Starewitch pourtant inventoriées et décrites depuis³. Cela aurait évité de lire par exemple que la localisation de *Pamielnik*, les *Souvenirs* de L. Starewitch, un document essentiel, n'a pas été établie avec précision (p. 22).

plus complet

Certains éléments essentiels sont négligés, sinon oubliés. Principalement la dimension multiculturelle de L. Starewitch qui ressort aisément de sa biographie et de son œuvre. L. Starewitch a vécu presque 30 ans à Kaunas (1886-1912), environ 45 ans en France (fin 1920-1965). Parmi les seize articles complémentaires⁴ qui enrichissent la présentation du texte de W. Jewsiewicki aucun ne concerne ce séjour en Lituanie qui correspond principalement à sa période essentielle de formation, aucun ne concerne son séjour en France (séjour le plus long) ! Nikolai Izvolov est chargé, dans le projet de S. Dedinskiy, de commenter, de corriger si besoin est, le texte de W. Jewsiewicki : aucun de ses commentaires ne porte sur la période française du réalisateur⁵.

L. Starewitch devient un réalisateur "russe". Une seule fois sa nationalité polonaise est mentionnée, sinon la réalité, c'est-à-dire la complexité et la richesse géo-culturelles du personnage, sont totalement escamotées. Seul l'article de Denis Viren fait exception à cet égard.

Les articles complémentaires sont, de notre point de vue, d'un apport très mince pour la connaissance de la personnalité et de l'œuvre de L. Starewitch. Ils posent peu de questions essentielles, sauf dans une certaine mesure ceux de D. Viren et T. Levchenko. La lecture d'un seul article du livre *Animer Starewitch* qui est un recueil collectif d'analyses diverses, en

page 4 sont très flous et généraux : © Jewsiewicki W. (héritiers) 1989 ; © Starewitch V. A. (héritiers) 2021 ; © Viren D. G. traduction, 2021 ; © Ryabchikova N. S., traduction, 2021 ; © Auteurs d'articles ; © Grigorieva D. A., conception, 2021 ; © Dedinskiy S. N. compilation, publication, 2021.

³ Voir F. Martin, "Le fonds Starewitch", 1895, revue d'histoire du cinéma, 1993, n°13, p. 91-95 ; L. B. Martin-Starewitch et F. Martin, *Ladislas Starewitch, 1882-1965, « Le cinéma rend visibles les rêves de l'imagination »*, L'Harmattan, 2003, "Les Sources", p. 454-457 ; F. Martin, "Le fonds Starewitch vingt ans après", in *Archives et acteurs du cinéma d'animation en France*, Paris, 2013, L'Harmattan, p. 75-84.

⁴ Chacun d'eux fait l'objet d'un cours résumé et d'un commentaire de notre part dans la suite de ce texte.

⁵ C'est le cas du long chapitre de W. Jewsiewicki *Les films de marionnettes de Ladislas Starewitch dans le cinéma français* (Dedinskiy p. 380-504), comme de l'ultime chapitre *Les dernières années de Ladislas Starewitch* (Dedinskiy p. 518-535).

apprendra davantage, notamment les articles du musicien Jacques Cambra et du réalisateur-enseignant de cinéma Erwan Legal. Et il est significatif que dans la bibliographie proposée dans le livre dirigé par S. Dedinskiy ce titre *Animer Starewitch*, 2018⁶, ne soit pas retenu, pas plus que les livrets et dossiers qui ont accompagné les neuf DVD, édités entre 2011 et 2019⁷, que nous avons conçus (voir l'onglet "Bibliographie" sur le site www.starewitch.fr).

plus juste

En partant du livre de W. Jewsiewicki, il y avait matière en 2021 pour publier un livre actualisé plus complet et plus juste sur L. Starewitch et son œuvre faisant au moins le point sur la bibliographie existante. Mais d'autres choix ont été faits par le maître d'œuvre du livre *Le dresseur de scarabées. Ladislas Starewitch fonde l'animation*.

D'où notre étonnement à la lecture du compte-rendu de ce livre dans la revue *1895*⁸ qui commence par cette affirmation :

« Tout sur Starewitch, et plus si affinité – c'est ainsi que l'on pourrait qualifier ce fort volume qui compile en russe l'essentiel des sources sur le réalisateur et qui constitue donc une étape majeure dans l'historiographie après notamment l'ouvrage de Léona Béatrice Martin et François Martin (*Ladislas Starewitch 1882-1965*, Paris, L'Harmattan, collection champs visuels, 2003). »

Non, « l'essentiel des sources » n'est pas présent dans ce livre, la bibliographie depuis 2003 est ignorée, et ce n'est certainement pas une « étape majeure ».

D'où, on le comprend, un certain désappointement dans la mesure où non seulement nos travaux publiés (livres et DVD) ont été largement laissés à distance mais ceux également d'autres auteurs (voir les catalogues des différentes rétrospectives et expositions auxquelles L. Starewitch a participé) recensés pour la plupart sur le site www.starewitch.fr. Pourtant nous avons été en contact, directement ou par correspondance, avec un certain nombre de personnes qui ont écrit dans cet ouvrage ou qui sont cités. En contact épistolaire avec W. Jewsiewicki (en 1990), nous avons rencontré une fois Jane Pilling (vers 1990), Vadim Berestovski (en 1991), Kirill Razlogov (2000) et Nikolai Izvolov (2019), plusieurs fois Rasa Miskinyte (vers 2003-2004) et Elena Barysheva (en 2017), et correspondu avec Stanislav Dedinskiy lui-même (fin 2017-2020) comme nous l'avons déjà indiqué... et chacun a été informé de ce que nous faisons. Il y avait moyen de travailler différemment dans l'intérêt d'une meilleure connaissance de ce réalisateur qui nous intéresse et d'aboutir à un résultat autrement plus satisfaisant.

Les seuls apports éventuels de ce livre concernent la filmographie. D'un côté des titres sont proposés à inclure dans la série de films comiques réalisés par L. Starewitch pour le Comité Skobelev en 1916-1917 dont W. Jewsiewicki mentionne l'existence sans donner de titres, films que L. Starewitch lui-même ne souhaitait pas évoquer. D'autre part certains films des années 1910 sont mentionnés comme conservés (avec ou sans intertitres) alors qu'ils ne figurent dans aucune des listes des films conservés que le Gosfilmofond nous a communiquées. Mais, de notre point de vue, toutes ces informations "nouvelles" (titres des films et liste des films conservés) demandent confirmation (voir infra les commentaires de la filmographie).

⁶ François Martin (dir.), *Animer Starewitch*, L'Harmattan, 2018.

⁷ Des photogrammes sont abondamment reproduits (sans autorisation).

⁸ *1895*, revue d'histoire du cinéma, n°97, été 2022, p. 268.

Table des matières du livre dirigé par S. Dedinskiy (la table des matières est proposée en russe et en anglais) :

Contents

Sokolov S. *The Manufacturer of Animated Puppets* • 5

Dedinsky S. *Editor's Preface* • 13

Viren D. *On Władysław Jewsiewicki and His Research into Ladislas Starevich* • 20

Jewsiewicki W. *Some Preliminary Remarks on the Book "Ezop XX wieku"* • 24

Part 1. The Birth of an Animator • 30

Jewsiewicki W. *The Childhood and Adolescence of Ladislas Starevich* • 32

Part 2. The Birth of Animation • 76

Jewsiewicki W. *The First Cinematic Attempts of Ladislas Starevich* • 78

Jewsiewicki W. *Puppet Films of Ladislas Starevich and His Experiments with Drawn Animation* • 86

"Beetles." *Interview with the Distinguished Naturalist Who Produced the Marvellous Beetle Film* • 154

Iampolski M. *Starevich: The Mimicry of Insects and the Cultural Tradition* • 160

Levchenko T. *Insects in Jest and in Earnest in Starevich's Films. Entomological Commentary* • 174

Dedinsky S. *"75 Kopecks per Meter." Details of a Forgotten Debate Around the Films of Ladislas Starevich* • 196

Part 3. The Birth of a Director • 212

Jewsiewicki W. *Feature Films of Ladislas Starevich* • 214

Hendrykowska M., Hendrykowski M. *The First Screen Adaptation of "Pan Twardowski"* • 354

Part 4. The Birth of an Immigrant • 378

Jewsiewicki W. Puppet Films of Ladislav Starevich in French Cinema • 380

Seton M. The Modern Aesop • 506

Barysheva E. Starevich and Germany • 510

Jewsiewicki W. The Final Years of Ladislav Starevich • 518

Martin-Starewitch, L.B., Martin F. "The Grandfather Often Pulled Such Pranks... Borderline." A Conversation with Kirill Razlogov about Ladislav Starevich and His Puppets • 536

Part 5. Around Starevich • 544

Karaseva M. Towards Jewsiewicki: The Story of One Trip • 546

Semenova E. The Film "The Bug Trainer": From Concept to Realisation • 560

Volkov A. Treatment for the Animated Film "Vladislav Starevich: The Father of Puppet Animation" • 568

Markalova N. Ladislav Starevich Among International Special Effects Pioneers • 574

Shvedov P. Władysław Starewicz, Ladislav Starewitch or Vladislav Starevich? Three Names of One Hero • 590

Annotated Filmography of Ladislav Starevich • 596

Sources Used by W. Jewsiewicki in Preparation for His Book "Ezop XX wieku" • 731

Selected Bibliography on the Life and Works of Ladislav Starevich • 746

Name Index • 747

Film Index 759

Sources of Illustrations • 770

Liste des articles qui complètent la traduction du texte de W. Jewsiewicki :

Nous proposons dans les pages qui suivent un résumé accompagné d'un commentaire des seize articles en commençant par un commentaire global sur les ajouts de Nikolai Izvolov au texte de W. Jewsiewicki et en terminant par un commentaire de la filmographie proposée. Tous ces commentaires contiennent certaines répétitions justifiées par le fait que chacun peut être lu séparément des autres. Les pages indiquées entre parenthèses renvoient au livre de S. Dedinskiy, les autres au présent document.

Commentaire sur les ajouts et critiques proposés par Nikolai Izvolov	p. 8
1- Stanislav Sokolov : <i>Fabriquant de marionnettes animées</i> (p. 5-12)	p. 11
2- Stanislav Dedinskiy : Préface de l'éditeur (p. 13-19)	p. 14
3- Denis Viren : <i>A propos de Wladislas Jewsiewicki et de son étude sur l'œuvre de Ladislas Starewitch</i> (p. 20-23)	p. 15
4- Beetles. <i>Une interview avec le distingué naturaliste qui a produit le merveilleux film Beetles. Bioscope</i> 13 février 1913 (p. 154-159)	p. 19
5- Mikhaïl Yampolski : <i>Starewitch : Le mimétisme des insectes et la tradition culturelle.</i> (p. 160)	p. 20
6- Timofey Levchenko : <i>Les insectes sont utilisés à la fois comme une plaisanterie et avec sérieux dans les films de Starewitch. Commentaire de l'entomologiste.</i> (p. 174-195)	p. 22
7- Stanislav Dedinskiy : <i>75 kopeks le mètre. Détails de la controverse oubliée autour des films de Ladislas Starewitch</i> (p. 196-211)	p. 27
8- Malgorzata Hendrykowska et Marek Hendrykowski : <i>La première adaptation cinématographique de Pan Twardowski</i> (p. 354-377)	p. 30
Texte de Marie Seton : <i>The Modern Aesop</i> , World Films News, London, 1936 (p. 506)	
9- Elena Barysheva : <i>Starewitch et l'Allemagne</i> (p. 510-516)	p. 35
10- L. B. Martin-Starewitch & F. Martin, conversation avec Kirill Razlogov à propos de Ladislas Starewitch et de ses poupées. <i>Grand-père faisait souvent des farces comme celles-ci...</i> (p. 536-543)	p. 38
11- Marina Karesava : <i>Vers Jewsiewicki : l'histoire d'un voyage</i> (p. 546-551)	p. 39
12- Correspondance de Marina Karaseva avec W. Jewsiewicki et V. Berestovski (p. 552-559)	p. 42
13- Ekaterina Semenova : <i>Le film The Bug Trainer : du concept à la réalisation</i> (p. 560-567)	p. 47
14- Anatoly Volkov : <i>Projet de scénario pour le dessin animé « Ladislas Starewitch – le père du cinéma de marionnettes</i>	p. 49
15- Nadejda Markalova : <i>Ladislas Starewitch parmi les pionniers mondiaux des effets spéciaux</i> (p. 574-589)	p. 50
16- Pavel Chvedov : <i>Wladyslas Starewicz, Ladislas Starewitch ou Владислав Старевиц - Trois noms pour un héros</i> (p. 590-594)	p. 53
p. 596- Filmographie de Ladislas Starewitch annotée par S. Dedinskiy (introduction 596-599...)	p. 57

FIN

Commentaire global sur les ajouts proposés par Nikolai Izvolov à la fin des différents chapitres du livre de W. Jewsiewicki traduits et inclus dans le livre dirigé par S. Dedinskiy aux pages 74, 85, 148-152 et 349-352.

Nikolai Izvolov est présenté comme “historien du cinéma” (p. 15) et/ou “critique de cinéma” (p. 74). Ses commentaires et ajouts sont au total assez brefs (l'équivalent d'une dizaine de pages en tenant compte d'une police de caractère plus petite) par rapport à l'ensemble du livre traduit de W. Jewsiewicki (environ 378 pages en incluant les illustrations ajoutées). Les notes infra-paginales émanent davantage de l'éditeur, semble-t-il.

Quelques remarques à propos de ces brefs commentaires et ajouts de N. Izvolov.

1- à propos de *Pamietnik*

W. Jewsiewicki écrit « À partir de fragments d'un journal dactylographié... » (p. 33 du livre de S. Dedinskiy).

N. Izvolov commente (p. 74 du livre de S. Dedinskiy) que cette phrase ne permet pas de savoir si L. Starewitch a fourni à W. Jewsiewicki le texte intégral de son journal (*Pamietnik*) ou seulement des extraits. Et il reprend, en la citant, la description qu'en fait Léona Béatrice Martin-Starewitch dans le livre L. B. Martin et F. Martin *Ladislas Starewitch 1882-1965*, 2003, L'Harmattan, p. 453.

Nous savons maintenant d'après la correspondance échangée entre L. Starewitch et W. Jewsiewicki que ce dernier a disposé d'une copie de l'intégralité du texte de L. Starewitch, copie qui a été rendue à L. Starewitch comme d'autres documents prêtés. Cette correspondance est maintenant publiée⁹.

Nous avons rencontré N. Izvolov à Paris, à la Cinémathèque Française le 14 mars 2019. Nous avons échangé des copies de films¹⁰ et nous avons parlé de différents sujets concernant nos recherches respectives. N. Izvolov s'est dit intéressé par notre projet d'établir une édition de ce texte important de L. Starewitch, *Pamietnik*, en plusieurs langues (polonais, français, anglais, russe...). Il était donc informé de l'existence de ce texte et de sa localisation. À l'évidence cette information n'a pas été partagée au sein de l'équipe du livre et D. Viren dans son article écrit que sa « localisation n'a pas été établie avec précision » (p. 22).

À aucun moment N. Izvolov ne nous a interrogés sur les archives de L. Starewitch.

2 - Cela amène une seconde remarque. Les commentaires de N. Izvolov ne portent que sur les chapitres du livre de W. Jewsiewicki consacrés à l'activité de L. Starewitch dans l'Empire russe, à Kovno/Kaunas (la Lituanie est occupée à l'époque par l'Empire russe), Moscou et Yalta. Aucun ne porte sur la période française du réalisateur et cela accroît le fort tropisme russe de l'ensemble de l'ouvrage. Pourquoi N. Izvolov délaisse-t-il cette période ? Pourquoi ce livre ne comporte-t-il aucun commentaire, aucune analyse sur la période française de L. Starewitch (la plus longue de sa carrière !) ?

⁹ Voir : Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin, *Le vingtième siècle de Ladislas Starewitch – historiographie*, op. cit., p. 207-223.

¹⁰ N. Izvolov nous a donné des copies de *La Belle Lucanide*, *L'Alcool et ses conséquences* (juste quelques photographies) et *Reineke Fuchs* sur DVD ; nous lui avons donné le coffret de cinq DVD de la période française ainsi que *Le Roman de Renard* (version 2016).

3- Les commentaires de N. Izvolov apportent certains éléments factuels et suggèrent quelques questions, ou rectificatifs :

* N. Izvolov date la conversation (la rencontre) entre L. Starewitch et W. Jewsiewicki de 1961 (p. 349 du livre de S. Dedinskiy), ce qui est la bonne date, tandis que la légende de la photo de la page 527 indique 1960¹¹.

* W. Jewsiewicki écrit « *Terrible Vengeance* est aussi le premier long métrage russe sorti sur les écrans étrangers » et N. Izvolov commente (p. 349 du livre de S. Dedinskiy) en indiquant que cette affirmation n'est pas suffisamment étayée et il cite des films produits par Pathé, par Tieman et Reinhardt qui ont été exportés avant *Terrible Vengeance*.

Mais nous remarquons que du point de vue de W. Jewsiewicki il s'agirait du premier film de fiction produit par une société russe (ici Khanjonkov) à être vendu à l'étranger. On sait par ailleurs que des films de marionnettes animées de L. Starewitch ont déjà été vendus à l'étranger.

* à propos du film : *Когда звучат струны сердца* (Quand les cordes sensibles résonnent /Quand résonnent les cordes du cœur) (p. 351 du livre de S. Dedinskiy).

N. Izvolov écrit que dans l'ouvrage de référence de V. Vichnevski (*Longs métrages de la Russie prérévolutionnaire*, 1945, n°459), ce film serait attribué au directeur de théâtre d'Art de Moscou Boris Souchkievich, sans qu'on en connaisse le scénario, le caméraman ni le lieu du tournage.

Dans les archives de L. Starewitch existent des documents dans lesquels ce dernier affirme être le réalisateur et le producteur de ce film, il cite également l'origine du scénario ainsi que le nom des acteurs, ce que reprend W. Jewsiewicki¹².

* On pourrait citer d'autres exemples... cette petite énumération n'a rien d'exhaustif mais illustre sur quel registre se situent les commentaires de N. Izvolov, un registre purement factuel.

4- D'une façon plus générale, on remarque à plusieurs reprises dans les textes écrits par N. Izvolov, la facilité avec laquelle ce dernier affirme qu'une information trouvée sous la plume de tel ou tel auteur est erronée, qu'une information est fautive¹³, sans aucune argumentation. Dans le même temps il construit aisément son propos sur des suppositions et des hypothèses¹⁴.

À l'évidence, la critique des sources est essentielle – dans quelle mesure peut-on leur accorder confiance ? – mais encore faut-il argumenter sur les raisons qui poussent à les valider ou les écarter, cela ne relève pas d'une simple décision de l'auteur pour satisfaire la construction d'un récit. À quel point les archives du réalisateur sont délaissées, ignorées, est vraiment surprenant et incompréhensible compte tenu de leur accessibilité.

N. Izvolov introduit aussi des confusions qui ne contribuent pas à éclairer le sujet traité, essentiellement à propos de la chronologie de la réalisation des films (1910-1912) et de la date de départ de L. Starewitch pour Moscou. L'idée poursuivie par N. Izvolov est de pouvoir affirmer que tous les films de L. Starewitch, au moins à partir de *La Belle Lucanide*, ont été tournés à Moscou est tout simplement faux. L. Starewitch a quitté Kovno pour s'installer à Moscou au début de l'année 1912, peut-être même à l'été, en recoupant les archives de

¹¹ Voir supra : la correspondance entre L. Starewitch et W. Jewsiewicki.

¹² Voir : L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, p. 93, 238-239.

¹³ Exemples : « Khanjonkov indique par erreur la date du déménagement de L. Starewitch à Moscou... », « Très probablement nous sommes face à une simple erreur de mémoire ou à une faute de frappe... » (p. 351) à propos de la date d'arrivée de L. Starewitch en Crimée.

¹⁴ La page 149 (du livre de S. Dedinskiy) en est un bon exemple.

L. Starewitch, des archives trouvées récemment à Kaunas concernant cette période¹⁵, et les dates de sortie des films réalisés en 1912¹⁶.

Dans les commentaires proposés par N. Izvolov, rien ne concerne l'intérêt artistique et esthétique des films, la vision du monde de L. Starewitch qu'ils proposent... Rien sur l'intérêt suscité par cet artiste auprès de la profession ou du public. On aurait pu attendre d'un historien du cinéma russe une mise en perspective de l'œuvre de L. Starewitch dans le contexte du cinéma russe prérévolutionnaire puisque ce Polonais travaille essentiellement à Moscou. Dans son livre W. Jewsiewicki aborde un large éventail de sujets : les relations de L. Starewitch avec les autres réalisateurs comme Evgueni Bauer, Piotr Tchardynine, Yacob Protazanov ou d'autres, ses relations avec les acteurs, (pourquoi L. Starewitch s'est-il heurté à certains d'entre eux ?), ses apports dans le domaine des trucages, des effets spéciaux... Quelle la conception du cinéma exprimée par L. Starewitch à travers ses textes et ses films ? Mais N. Izvolov ne fait écho à aucun d'entre eux.

Certaines de ces questions ont commencé à trouver des réponses à travers des rétrospectives (la première a eu lieu lors du Festival du cinéma muet à Pordenone en 1989, l'année de la parution du livre de W. Jewsiewicki), des expositions ou des publications qui se sont succédé dans différents pays depuis plusieurs décennies. Mais aucun de ces événements n'est pris en compte dans ces commentaires.

Il s'agit avant tout, semble-t-il, de faire de L. Starewitch un réalisateur russe ce qui est une erreur compte tenu de sa nationalité, de sa personnalité, du contexte multiculturel dans lequel il s'est formé, et compte tenu du contexte géopolitique des relations polono-lituanien-russe tant au début du XX^e siècle – cette période particulière de la vie de L. Starewitch – qu'au début du XXI^e siècle – période que vivent les différents historiens et historiennes qui écrivent cette histoire¹⁷. Au cours de ces deux périodes, dans des contextes très différents, chacun des pays cités – Pologne, Lituanie, Russie – revendique, construit et affirme son identité nationale. N. Izvolov exclut Pologne, Lituanie et... France, ce qui est beaucoup.

Mais on retrouve ici le tropisme central, russe, de ce livre dirigé par S. Dedinskiy, plusieurs fois évoqué dans ces commentaires.

¹⁵ Par Aurelijus Silkinis et Gedeminas Jankanslos.

¹⁶ Voir : L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, p. 203-204, 235, et infra p. 27-29.

¹⁷ Un seul article évoque très timidement cet aspect du sujet. Voir infra p. 32-33 (Malgorzata Hendrykowska et Marek Hendrykowski : "La première adaptation cinématographique de *Pan Twardowski*").

1- Commentaire de la préface de Stanislav Sokolov :
Fabriqueur de marionnettes animées (p. 5-12)

Stanislav Sokolov
réalisateur et artiste de films d'animation,
artiste émérite de la Fédération de Russie,
professeur à VGIK,
lauréat du prix Pegasus de Moscou du nom
de V. A. Starewitch pour le film *Le faiseur de miracles*

Résumé de la préface

Ladislas Starewitch est une figure emblématique de l'art de l'animation, mais pas seulement de l'animation et pas seulement en Russie. Le 8 avril, date de la première projection publique de *La Belle Lucanide* en 1912, est devenue la date officielle du cinéma d'animation en Russie.

L. Starewitch est à la fois scénariste, réalisateur, artiste, caméraman et animateur, il a fait de nombreuses découvertes. L'absence de biographie est injuste, et le présent livre est une excuse tardive. Comment expliquer rationnellement sa créativité et son destin, c'est impossible.

Le livre de Władysław Jewsiewicki présente le personnage et répond parfois à cette question.

Depuis Starewitch il n'y a pas eu de changement dans l'animation des poupées animées, les matériaux ont changé, mais rien ne remplace le travail manuel d'un bon animateur, pas même les nouvelles techniques (logiciels, *motion capture*...). Au début des années 1920 l'animation de ses personnages est devenue impeccable : une poupée pouvait jouer de manière plus convaincante qu'un acteur vivant !

S. Sokolov évoque l'insistance avec laquelle Władysław Jewsiewicki relève le fait que Starewitch s'est toujours senti Polonais, même s'il parlait principalement russe, qu'il a eu l'intention de s'installer en Pologne et ajoute une note personnelle (« J'ai été heureux de lire cela. Après tout ma grand-mère s'appelait Yanina Stanislavovna (et ma fille, comme la plus jeune fille de Starewitch s'appelle Yanina) ») tout en remarquant que ce n'est pas ce qu'il a entendu au cours de ses études au VGIK, de la part notamment d'Ivan Ivanov-Vano, son professeur. Ce dernier, qui a rencontré L. Starewitch à Fontenay-sous-Bois où il vivait avec sa fille et sa petite-fille, a été chargé par Starewitch de remettre une lettre au gouvernement [*de l'URSS*] demandant l'autorisation de retourner dans ce pays en apportant toute sa collection de marionnettes, de matériel de cinéma afin de les léguer « à sa patrie ». Remise au Ministère des Affaires étrangères, cette lettre a reçu une réponse dilatoire.

De ce souhait d'aller en Pologne, ou de revenir en URSS, Sokolov déduit que la France n'a pas fourni à Starewitch un environnement créatif propice à ses créations et suggère que Starewitch pensait peut-être trouver en URSS cet environnement favorable à son travail – peut-être même en collaboration avec Ivanov-Vano (ce qu'affirme ce dernier dans son livre *Frame by Frame*) –, et à une transmission de son expérience et de ses compétences à des disciples. Sokolov ajoute que Starewitch a refusé la citoyenneté française, restant avec son passeport de citoyen de la Russie tsariste. « Aujourd'hui, la France, la Pologne, la Lituanie et la Russie revendiquent le droit de considérer Ladislas Starewitch comme leur artiste. Des différends concernant l'appartenance de Ladislas Alexandrovitch à différents pays ont lieu au XXème siècle et se poursuivent aujourd'hui. »

Ce livre n'est qu'un jalon dans l'étude de l'œuvre de Starewitch et Sokolov souhaite que ses apports nouveaux relancent l'intérêt des chercheurs pour cette œuvre dont le mystère reste entier. Pour finir il remercie Starewitch d'avoir fait naître l'animation de marionnettes en Russie.

Commentaire

Cette introduction reflète bien le projet de ce livre publié en 2021 dirigé par S. Dedinskiy :

* Ne se fonder, pour évoquer Ladislav Starewitch, que sur le livre de Władisław Jewsiewicki publié en 1989, plus de trente ans auparavant, sans tenir compte, sinon de façon très parcimonieuse, des recherches accomplies entretemps¹⁸ principalement la ressortie de presque tous les films conservés du réalisateur¹⁹. Ne pas se soucier des archives de Ladislav Starewitch.

En conséquence si ce livre ajoute certains éléments au travail de W. Jewsiewicki, la nouveauté par rapport à la bibliographie existante en 2021 est globalement minime malgré les différents articles proposés en complément.

* L'affirmation qu'au fond de lui Ladislav Starewitch se sentait russe et qu'il aurait voulu finir sa vie et voir conserver son œuvre dans ce pays. Même de nationalité polonaise, L. Starewitch serait profondément russe.

Or quelques faits contredisent ce point de vue :

1- De même qu'il a proposé de léguer ses archives à l'URSS, L. Starewitch a proposé, à la même époque, de les léguer à la France et Irène a entrepris des démarches dans ce sens auprès des autorités soviétiques à Paris, comme auprès des Archives françaises du film suivant les souhaits de son père. Sans succès des deux côtés²⁰.

2- L. Starewitch a obtenu un premier passeport polonais au consulat polonais de Milan (Italie) en date du 2 décembre 1920, et ce passeport polonais est renouvelé à Paris en date du 3 mars 1933 ce qui souligne son attachement à sa nationalité polonaise, attachement réitéré dans ses souvenirs *Pamiętnik*, rédigés en polonais vers 1950 (source : archives L. Starewitch, qui ne conservent aucun document administratif de la période de la Russie tsariste et donc pas de passeport de cette époque).

Il faut, de plus, rappeler un point d'histoire que l'auteur de cet article doit connaître : un décret soviétique du 15 décembre 1922 a révoqué la nationalité de tous les émigrés qui sont ainsi devenus apatrides. En conséquence, par exemple, un homme comme Alexandre Alexeïeff, pour rester dans ce cinéma d'animation, né dans l'Empire russe et russe émigré en France est resté sans nationalité (ni russe, ni français) jusqu'au début des années 1940 quand il obtient un passeport des E.U.A.²¹ Aucun émigré de l'Empire russe n'a gardé sa nationalité russe et écrire que L. Starewitch a conservé son « passeport de citoyen de la Russie tsariste » est un contresens. Dès décembre 1920, ce dernier, on vient de le voir, possède un passeport polonais.

¹⁸ Nous pensons principalement aux deux livres que nous avons publiés avant 2021, le premier utilise les archives de Ladislav Starewitch, le second est fondé sur des analyses de films conservés (plus de quarante) :

* Martin, Léona Béatrice et Martin, François, *Ladislav Starewitch, 1882-1965*, « *Le cinéma rend visibles les rêves de l'imagination* », L'Harmattan, 2003.

* Martin, François (dir.), *Animer Starewitch*, L'Harmattan, 2018.

De plus, le site www.starewitch.fr propose une abondante bibliographie sur L. Starewitch (onglet « bibliographie »).

¹⁹ Voir le site www.starewitch.fr onglet « films » puis « DVD/VOD ».

²⁰ Voir Martin, L. B. et Martin F, *Ladislav Starewitch, 1882-1965*, p. 358-361.

²¹ Giannalberto Bendazzi, *Alexeïeff, itinéraire d'un maître*, Dreamland éditeur, Paris, 2001, p. 218. Plus tard, A. Alexeïeff prit la nationalité française.

3- C'est en France qu'il réalise deux films considérés comme ses chefs-d'œuvre : *Le Roman de Renard*, 1929-1930 (animation de marionnettes), et *Fétiche mascotte* (ou *Fétiche 33-12*) en 1933 (mélange de vues réelles et d'animation de marionnettes), ce qui témoigne de l'environnement favorable rencontré à Fontenay-sous-Bois. De plus, par exemple, il est intégré dès les débuts au projet de création des collections de la Cinémathèque française en 1936 avec Henri Langlois qui lui a rendu visite plusieurs fois dans son studio. Il est donc reconnu et bien accueilli dans ce pays même s'il évoque nombre de souvenirs de la Lituanie dans *Pamietnik*.

En revanche, on constate que ce réalisateur, qui a si volontiers adapté à l'écran des œuvres littéraires d'auteurs russes quand il travaillait à Moscou, n'adapte plus aucun de ces auteurs russes durant son séjour en France, comme si une page était tournée. Le seul auteur adapté par L. Starewitch et à Moscou et en France est l'auteur polonais Józef Ignacy Kraszewski dans *Pan Twardowski*, 1916, et *Fleur de fougère*, 1949.

Il n'y a néanmoins, de notre point de vue, aucune concurrence entre « la France, la Pologne, la Lituanie et la Russie » pour la revendication de cet artiste. Tous ses propos, toute son œuvre témoignent d'un multiculturalisme profond, d'une situation constante d'exilé ouvert sur ce qui l'entoure, de la part d'un homme de nationalité polonaise qui n'a jamais vécu dans ce pays.

4- Nous revenons sur ces différents points, et d'autres (il y a d'autres lacunes dans ce livre, quasiment toute la période française de l'artiste qui a duré près de 45 ans !) tout au long de nos commentaires des différents articles de ce livre dirigé par S. Dedinskiy.

2- Commentaire de la **préface de l'éditeur - Stanislav Dedinskiy** (p. 13-19)

Stanislav Dedinskiy,
éditeur de livre,
rédacteur en chef du Projet 1895.io

Résumé

Stanislav Dedinskiy présente ce livre qu'il a dirigé comme le premier livre en russe sur la vie et l'œuvre de Ladislav Starewitch, le père de l'animation russe, un des principaux réalisateurs des images combinées des années 1910 et un créateur d'effets spéciaux qui ont émerveillés le public et les professionnels. Ses premiers films animés ont conservé tout leur attrait. D'abord acteur amateur, peintre, dessinateur, devenant réalisateur, il est aussi caméraman, scénariste, interprète... un innovateur dans la façon de tourner.

Le livre est centré sur la traduction en russe du livre de l'historien polonais Władisław Jewsiewicki : *Ezop xx wieku, Władisław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*. Wydawnictwa Radia i Telewizji, Varsovie 1989, 231 pages et photographies²², complétée, pour la présente édition, par des commentaires de l'historien du cinéma Nikolai Izvolov, ainsi que par des textes sur plusieurs sujets rédigés par différents chercheurs. S'ajoutent une iconographie particulièrement riche et la reproduction de divers documents originaux identifiés grâce à des recherches récentes qui ont notamment permis d'apporter des précisions sur plusieurs films que S. Dedinskiy décrit comme « jusque-là inconnus ».

S. Dedinskiy remercie tous les collaborateurs qui ont participé à l'ouvrage et tout particulièrement l'experte en cinéma Svetlana Ishevskaya, la petite fille de Ladislav Starewitch, Léona Béatrice Martin, pour avoir clarifié certains points, et Anna Atamanova pour son travail sur les archives.

Commentaire

Quelques remarques sur cette présentation :

- Enorme tropisme russe. Aucun film réalisé en France n'est cité. S. Dedinskiy évoque forcément l'exil de L. Starewitch mais jamais le lieu, la France, n'est mentionné. De même la nationalité polonaise du réalisateur est absente, comme son très long séjour à Kaunas. L. Starewitch est un « cinéaste russe rare » (p. 14). De fait aucun article complémentaire, aucun commentaire de N. Izvolov, ne porte sur la période française, renforçant le fort déséquilibre du livre de W. Jewsiewicki.

- Aucun souci d'accès aux archives de L. Starewitch. S. Dedinskiy et son équipe n'ont eu accès, par exemple, qu'aux extraits publiés par W. Jewsiewicki du journal *Pamiętnik* si précieux rédigé par L. Starewitch. Pourtant, lors d'une rencontre avec N. Izvolov, à Paris en mars 2019, ce projet de livre de S. Dedinskiy étant en cours, nous lui avons fait part de son existence et de notre souhait de le publier dans une édition multilingue. N. Izvolov avait approuvé l'idée de cette édition.

- Irrespect total du droit d'auteur : aucune autorisation de reproduction pour l'iconographie et certains documents.

²² « Esope du XXème siècle, Ladislav Starewitch, pionnier du film de marionnettes et de l'art du cinéma ».

- Part minimale, qui n'est en rien une caution, de Léona Béatrice Martin qui concerne la rectification de quelques erreurs de W. Jewsiewicki concernant par exemple la date de décès de L. Starewitch ou celle de la première de *Reineke Fuchs* à Berlin en 1937.

3- Commentaire de l'article de **Denis Viren**

A propos de Władisław Jewsiewicki et de son étude sur l'œuvre de Ladislas Starewitch

(p. 20-23)

Denis Viren,
expert en cinéma,
chercheur principal à l'Institut national d'études artistiques,
diplômé en sciences philosophiques,
traducteur du polonais.

Résumé

Denis Viren est le traducteur, du polonais en russe, de l'ouvrage de W. Jewsiewicki qui structure ce livre dirigé par Stanislaw Dedinskiy.

Son article de présentation de W. Jewsiewicki est de loin le plus intéressant parmi les articles complémentaires proposés dans ce livre et il tranche fortement par rapport aux autres articles sur au moins un point que nous avons développé depuis une dizaine d'années : le multiculturalisme de L. Starewitch.

Tout d'abord, D. Viren présente Władisław Jewsiewicki (1910-2004, polonais) et l'origine de son intérêt pour Ladislas Starewitch. W. Jewsiewicki est un universitaire réputé en Pologne qui a publié plusieurs livres et de nombreux articles (plus de 120) sur le cinéma polonais et son histoire, il termine sa carrière universitaire à Łódź au poste de directeur de l'Institut de théorie et d'histoire du cinéma et de la télévision. Né dans l'ancienne ville de Mitau (actuellement Jelgava en Lettonie), il a commencé ses études universitaires à Vilnius avant de soutenir une thèse sur "L'industrie cinématographique dans la Pologne de l'entre-deux-guerres de 1919 à 1939" à Łódź en 1950.

C'est-à-dire, écrit D. Viren (p. 21), que du fait de sa naissance, il se trouve à l'intersection des cultures dans une zone nommée dans la tradition polonaise par le mot "Kresy" qui désigne les territoires frontaliers et périphériques. Ces territoires subissent les terribles conséquences des conflits militaires et génèrent souvent de grands leaders culturels et artistiques capables de surmonter tous les défis. Et de citer des exemples :

« ...le principal prophète de la littérature polonaise Adam Mickiewicz et le poète et lauréat du prix Nobel Czesław Miłosz, l'un des meilleurs écrivains et réalisateurs de Pologne, Tadeusz Konwicki venaient de ces régions... ils ont passé leur jeunesse aux mêmes endroits que Ladislas Starewitch qui a grandi à Kovno (aujourd'hui Kaunas), donc le fait que, à un moment donné, Władisław Jewsiewicki se soit tourné vers le travail de créateur de l'animateur de marionnettes semble tout à fait naturel. »

D. Viren présente L. Starewitch comme un réalisateur qui est un exemple idéal d'un artiste des confins²³ (*des frontières*) qu'il est difficile, voire inutile d'essayer d'attribuer à un pays donné même si les *Souvenirs* de Starewitch sont rédigés en polonais et qu'en préambule ce dernier déclare sa « nationalité polonaise ».

Etudiant les débuts du cinéma polonais, W. Jewsiewicki a été amené à s'intéresser au cinéma russe prérévolutionnaire et à la place qu'y occupaient des Polonais, d'où un article publié en 1962 encore important aujourd'hui : "Les cinéastes polonais dans le cinéma

²³ Progranitzé (transcription phonétique).

prérévolutionnaire russe²⁴». W. Jewsiewicki a consacré plus d'une décennie à ses recherches sur L. Starewitch et trois publications importantes en résultent : un article en 1961²⁵, un premier livre en 1977 : *Ladislas Starewitch pionnier du cinéma, créateur de films de marionnettes*, et sa version révisée en 1989, *Ladislas Starewitch, Esopé du XXème siècle*. Cette dernière constitue l'œuvre majeure de W. Jewsiewicki, la première biographie de ce réalisateur, la seconde étant publiée en 2003²⁶.

D. Viren propose une critique du livre de W. Jewsiewicki : la langue un peu dépassée/désuète et la grande abondance de citations de journaux et de magazines rendent sa lecture un peu rébarbative. Il met surtout en avant les deux tâches auxquelles W. Jewsiewicki s'est appliqué : établir la reconnaissance réelle dont L. Starewitch bénéficiait de son vivant de la part des professionnels comme du public ; également le fait que, devenu célèbre en travaillant en Russie et surtout en France, il est toujours resté polonais. D. Viren souligne l'importance de ce second point compte tenu du contexte dans lequel W. Jewsiewicki effectuait ses recherches dans les années 1950-1960.

Commentaire

Quatre points nous semblent importants dans cet article :

Le multiculturalisme de L. Starewitch

De nationalité polonaise, né à Moscou en 1882, ayant vécu à Kaunas (à l'époque Kovno) en Lituanie (1886 à 1912), à Moscou (1912-1918), à Yalta (1918-1919), puis en France (fin 1920-1965) Ladislas Starewitch a résidé dans des régions où, comme l'indique D. Viren, les cultures se croisent et se mêlent : russe, lituanienne, polonaise, juive, principalement²⁷. Même si les territoires dans lesquels il a vécu jusqu'en 1920 étaient parties de l'Empire russe, les différentes cultures, avec des points communs, conservaient leurs particularités à commencer par la langue²⁸.

La culture française s'entend de deux façons : la part qui arrivait jusqu'en Russie bien avant le premier conflit mondial, puis la part à laquelle L. Starewitch a eu accès directement en vivant en région parisienne plus de 40 ans, là où il a appris la langue française. Toute sa vie L. Starewitch a conservé le surnom d'origine yiddish qu'on lui a donné dans son enfance et il signe encore Władek des correspondances (cartes postales, photographies) envoyées à sa famille dans les années 1930.

Ladislas Starewitch a donc grandi dans cet espace multiculturel qui a forgé sa façon de voir les autres et de voir le monde, c'est ce qui ressort de divers passages de *Pamiętnik* et de sa vision du monde exprimée dans son cinéma. Il est ce qu'on nomme un « homme des confins »

²⁴ Sujet qu'abordent Malgorzata Hendrykowska et Marek Hendrykowski dans leur article "La première adaptation cinématographique de *Pan Twardowski*", sans se référer à cette publication, voir infra p. 31.

²⁵ Voir un résumé dans : Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin, *Le vingtième siècle de Ladislas Starewitch – historiographie*, op. cit., p. 224-225.

²⁶ Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin, *Ladislas Starewitch, 1882-1965, « Le cinéma rend visibles les rêves de l'imagination »*, L'Harmattan, 2003.

²⁷ Et encore chacune recèle des diversités. Par exemple, Jonas Mekas né en 1922 dans le village de Semeniskiai dans le nord de la Lituanie évoque la diversité des langues dans ce petit pays : « I grew up in a small farming village, in Lithuania, in an area that spoke its own dialect. We used to laugh at the official Lithuanian language, makes joke about it. Then I went to primary school. There I had to learn and speak the official, literary Lithuanian language. » in Jonas Mekas, *A Dance with Fred Astaire*, Anthology Editions, LLC, 87 Guernsey Street, Brooklyn, NY 11222, 2017, p. 443.

²⁸ Par exemple à Kaunas, où vivait L. Starewitch, les langues les plus parlées, selon le recensement de 1897, sont le Polonais et le Yiddish, le Russe est la langue administrative (la langue de l'occupant), le Lituanien étant pratiqué essentiellement dans les campagnes. Voir : Yves Plasseraud : *Les pays baltiques, le pluriculturalisme en héritage*, Editions Armeline, [2003], 2020, p. 91, 92, 96.

comme le définit Ryszard Kapuściński, autre Polonais né en Pologne orientale à Pińsk (dans l'actuelle Biélorussie) en 1932.

« J'ai été formé par tout ce qui forme l'homme dit "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... [...] L'appartenance aux confins est une ouverture sur les autres cultures, et même davantage : pour les enfants des confins, les autres cultures ne sont pas différentes de la leur, elles en font partie²⁹... »

Les propos de D. Viren présentant cette dimension multiculturelle de L. Starewitch sont donc très importants et établissent une continuité entre W. Jewsiewicki, L. Starewitch et d'autres personnages illustres polonais auxquels on peut ajouter plus récemment R. Kapuściński.

Surtout ces propos – très justes – sont en forte opposition avec ce qu'on peut lire dans les autres articles du livre de S. Dedinskiy à commencer, comme on l'a vu, par Stanislav Dedinskiy qui en fait « un cinéaste russe rare... » (p. 14).

Néanmoins D. Viren ne relève pas le fait que W. Jewsiewicki n'aborde pas ce thème important de "l'homme des confins", c'est-à-dire de l'intersection des cultures ces territoires frontaliers et périphériques. En fait W. Jewsiewicki dit s'intéresser à L. Starewitch parce qu'il le considère comme un réalisateur important, mais il n'approfondit pas ses motivations.

Le mot de Lituanie est absent de tous ces propos. Cela montre un cruel manque de cohésion, d'harmonisation entre les auteurs, de réflexion sur la personnalité et l'œuvre de L. Starewitch et un très fort tropisme russe inexact.

Quand L. Starewitch quitte Kaunas pour aller s'établir à Moscou où l'attire sa carrière cinématographique et que ses amis s'inquiètent qu'il ne se russifie, il répond : « Je suis Polonais, je resterai Polonais ». Il est né à Moscou parce que son père y est arrivé à la suite de la répression de la révolte de 1863. Pour un habitant de Kaunas au début du XX^e siècle, l'Empire russe représente la puissance occupante.

L'ignorance des archives de L. Starewitch

Il est regrettable que D. Viren, pas plus que les autres auteurs de ce livre, ne se soit pas soucié de l'existence des archives de Ladislas Starewitch³⁰. Cela lui aurait évité d'écrire à propos de *Pamiętnik*, les *Souvenirs* de L. Starewitch, dont il ne connaît que les extraits cités par W. Jewsiewicki, que leur « localisation n'a pas été établie avec précision³¹ » (p. 22) et d'ignorer la correspondance écrite entre W. Jewsiewicki et L. Starewitch qui renseigne sur la genèse et l'évolution du projet éditorial du premier et la façon dont L. Starewitch y a participé (34 lettres et cartes postales échangées de 1953 à 1965). Cette correspondance est maintenant présentée et publiée³².

²⁹ Cité dans : Artur Domosławski : *Kapuściński, le vrai et le plus que vrai*. Paris, 2011, Les Arènes, p. 27. Titre original : *Kapuściński, non-fiction*, Varsovie, 2010.

³⁰ Ces archives ont pourtant plusieurs fois été décrites : François Martin, "Le fonds Starewitch", 1895, revue d'histoire du cinéma, 1993, n°13, p. 91-95 et François Martin, "Le fonds Starewitch vingt ans après", in *Archives et acteurs du cinéma d'animation en France*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 75-84.

³¹ Cela est d'autant plus étonnant que nous avons rencontré Nikolai Izvolov à Paris en mars 2019. Entre autres sujets, nous avons évoqué avec lui notre projet de publier ce texte dans une version plurilingue, et qu'il avait montré un certain intérêt à cette idée. L'information, semble-t-il n'a pas été diffusée au sein de l'équipe, en tout cas n'est pas parvenue à temps jusqu'à D. Viren.

³² Voir : L. B. Martin-Starewitch et F. Martin, *Le vingtième siècle de Ladislas Starewitch – historiographie*, op. cit., p. 207-223.

Les archives papier de L. Starewitch ne concernent pour l'essentiel que la période des années 1930 au début des années 1960, mais elles incluent l'intégralité de *Pamietnik* qui concerne abondamment les séjours et le travail effectués à Kaunas, Moscou et Yalta, ainsi que d'autres documents écrits très intéressants, des photographies, des dessins, des marionnettes (y compris plusieurs marionnettes du film *La Belle Lucanide*, 1910)...

L'absence d'analyse des films

W. Jewsiewicki ne propose jamais d'analyse personnelle de films de L. Starewitch ce qui ne semble pas gêner D. Viren qui ne relève pas ce fait. Mais dans l'ensemble du livre dirigé par S. Dedinskiy aucun des articles complémentaires ne propose non plus d'analyse de films. Si l'accès aux films a été problématique pour W. Jewsiewicki³³, au temps de la préparation du livre de S. Dedinskiy tous les films conservés étaient accessibles.

Or le seul article consacré à un film de L. Starewitch, *Pan Twardowski*, n'en propose aucune analyse précise, et l'article consacré à la place de L. Starewitch dans l'histoire des effets spéciaux encore moins (à peine une séquence de *La Nuit de Noël*, de façon incomplète)³⁴.

Curieux et regrettable dans un travail consacré à un réalisateur de films.

Les apports du livre de W. Jewsiewicki sont plus importants que ne l'écrit D. Viren.

En effet pour tout ce qui concerne la période russe de L. Starewitch (1910-1919) tant pour l'établissement de la filmographie que pour décrire la réception des films ou bien la place de L. Starewitch dans le monde du cinéma moscovite de ces années, l'apport du livre de W. Jewsiewicki reste essentiel même si des corrections et des ajouts doivent y être apportés³⁵. De même il contient quelques illustrations très intéressantes.

Pour la période française l'apport est singulièrement plus mince.

³³ Ce dont témoigne la correspondance entre les deux hommes.

³⁴ Voir infra, le résumé et le commentaire de ces deux articles.

³⁵ Voir L. B. Martin-Starewitch et F. Martin, *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, op. cit.

4- Commentaire de l'article *Beetles. Une interview avec le distingué naturaliste qui a produit le merveilleux film Beetles*, Bioscope 13 février 1913 (p. 154-159)

traduction de l'anglais : Natalya Ryabchikova

Résumé

Il s'agit de la traduction de l'anglais d'un article paru le 13 février 1913 dans la revue Bioscope.

Le film *La Belle Lucanide* est sorti l'année précédente, et *La Vengeance du ciné-opérateur* arrive sur les écrans (britanniques), encore plus astucieux que le précédent. La scène de la projection avec l'incendie de la cabine est décrite, le jeu des insectes est « époustouflant ». Le « professeur Lozshki » en visite à Moscou qui a réalisé ce film est interviewé. La presse quotidienne londonienne qualifiait unanimement ce dernier film de « réalisation cinématographique la plus incroyable que le monde ait jamais vue. » Sans divulguer ses méthodes exactes, le professeur livre des informations : les compétences acquises par les insectes peuvent être transmises de génération en génération, et, comme les insectes se reproduisent vite, les évolutions des comportements sont rapides. Le professeur a commencé ses travaux en 1881 et il en est à la 453^{ème} génération... « Non seulement ils reconnaissent ma voix, mais ils viennent aussi ramper vers moi lorsque je les appelle par leur nom. » Ils apprennent et reproduisent des comportements mais ne font pas preuve d'initiatives ni de caprices (comme certains acteurs). Le professeur commence à les faire réagir à de la musique : « Les sauterelles sont étonnamment émotives. Elles aiment la flûte et je leur joue toujours de la musique amusante et élégante avant la répétition, comme une valse de Chopin ou un scherzo de Beethoven. »

Mais ce travail est épuisant et j'ai l'intention d'arrêter. Une équipe de scientifiques de Moscou propose de continuer...

Le professeur inscrit ces propos dans un débat avec d'autres scientifiques qui ont voulu dresser des mammifères (des souris) et ont échoué parce que leur reproduction est trop lente... L'entretien est interrompu par l'arrivée d'un télégramme du Kaiser qui le félicite pour le travail accompli...

Commentaire

Complètement loufoque cet article contribue à établir une légende dans laquelle L. Starewitch se glisse... les insectes sont dressés selon une méthode très précise. L. Starewitch ajoute le secret concernant son travail pour entretenir cette légende et le mystère : comment rend-t-il les insectes « vivants » ? Ainsi évite-t-il toute explication sur sa façon d'animer « image par image », c'est-à-dire de révéler son « secret industriel » source de revenus importants. Bien d'autres réalisateurs, comme Georges Méliès, protégeaient leurs « secrets » de la même façon...

5- Commentaire de l'article de **Mikhaïl Yampolski**

*Starewitch : mimétisme des insectes et tradition culturelle*³⁶ (p. 160-173)

Résumé

M. Yampolski part d'une comparaison entre deux films de L. Starewitch : *Dans les Griffes de l'araignée*, 1920, et *La Revanche du ciné-opérateur*, 1912. D'une part, ce sont tous les deux des parodies, mais d'une nature différente et, d'autre part, les marionnettes (des insectes) perdent leur naturalisme pour devenir plus anthropomorphes, tendance qui atteint son apogée avec *Le Roman de Renard* (1930-1931). Ce faisant il s'agit avec *Dans les Griffes de l'araignée* d'une utilisation contre nature des insectes qui sont incapables naturellement d'une expression faciale.

Cette évolution ne peut s'expliquer qu'en faisant référence à la tradition culturelle notamment des XVIII-XIX^e siècles. Reprenant cette tradition, par exemple I. Winckelmann, M. Yampolski écrit que la beauté est assimilée à l'immobilité (inexpressivité) du visage. Les expressions faciales qui déforment le visage s'écartent de cet idéal de beauté et tendent vers la bestialité. Et il y a dans la culture européenne une tendance à lier expression faciale et bestialité qui est paradoxale puisque les animaux n'ont pas d'expression.

L'idéal de beauté se trouve alors dans la sculpture qui traditionnellement nie les expressions faciales. Exemple au XIX^e de la statue féminine dotée d'un masque idéal, sans expression. Mais le motif de la statue en mouvement devient très populaire. Puis M. Yampolski compare cette évolution à celle du ballet pour lequel certains voudraient qu'il devienne (reste) plus sculptural en « réduisant la dynamique de la danse », alors que d'autres le font évoluer vers davantage de mouvement et d'expression corporelle l'écartant des critères de la beauté.

De la même façon les insectes se voient dotés d'une physionomie ce qui les écarte du monde animal. Jules Michelet a étudié les insectes au microscope pour détecter des expressions : il n'y en a aucune. Mais cette inexpressivité est signe et gage de beauté.

Il se dégage une sorte de code culturel au XIX^e siècle : la pose (immobilité) est gage de beauté, tandis que l'expression faciale appartient à la couche inférieure de la culture, signe de bouffonnerie, de farce et de caricature.

Ce code est appliqué au cinéma de la grande époque du muet. M. Yampolski cite des exégètes qui comparent les acteurs de cinéma aux statues antiques (les acteurs devraient leur ressembler) en signalant que ces comparaisons sont difficiles à comprendre aujourd'hui. Mais on retrouve finalement dans le cinéma cette distinction entre « types hauts et bas ». La haute forme du cinéma, le drame historique, la tragédie privilégient la pose et le geste (pas de gros plans qui relèvent d'un effet comique). Le cinéma comique recourt aux expressions faciales.

Par rapport à ces codes, la place des marionnettes de Starewitch est difficile à déterminer. Dans un premier temps, les marionnettes-insectes étant dénuées d'expression, elles correspondent au « type haut », et perdent l'élément comique.

« Le désir de trouver sa place entre la farce de bas niveau, la parodie et le drame de haut niveau [...] a probablement poussé Starewitch en 1920 d'une part, à assimiler les traits extérieurs du cinéma populaire de bas niveau (*Fantomas*) et à introduire volontairement des expressions faciales (comme signe comique et parodique) dans ses films. »

³⁶ Une note précise : « Publié pour la première fois dans la revue *Film Studies Notes*, 1988, n°1, p. 84-90. Publié avec l'aimable autorisation de l'auteur ».

C'est ainsi que M. Yampolski décrit l'évolution des marionnettes de Starewitch vers plus d'expressivité. Ce faisant Starewitch brouille les codes. Mais, note-t-il, en conclusion, ces codes restent effectifs dans l'animation et de citer deux films (*The Glass Harmonica* de A. Khrzhanovsky ou de *Hell* de R. Raamat) dans lesquels les personnages positifs restent dépourvus d'expressions faciales. « Les codes culturels maîtrisés par Starewitch sont passés dans l'inconscient collectif de la culture, mais n'ont pas complètement perdu leur sens. »

(Le texte est accompagné de cinq reproductions pleine page de dessins de Jean Grandville extraits de *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, 1842.)

Commentaire

M. Yampolski a certainement raison dans sa description des codes esthétiques des XVIII^e et XIX^e siècles, mais les appliquer au cinéma et encore plus au cinéma de L. Starewitch nous semble totalement vain et aboutit à des contresens. M. Yampolski aurait pu critiquer le bien-fondé de l'utilisation de ces codes en se référant au cinéma et aux textes de L. Starewitch.

Dès ses débuts, avec les frères Lumière et Georges Méliès mais pas seulement, le cinéma est mouvement, fabrication de l'image, à la fois documentaire et illusion. L. Starewitch s'inscrit dans ces veines... Ce sont le mouvement et la reproduction du mouvement qui l'intéressent, faire jouer par des insectes des histoires qui concernent les sociétés humaines. Même si les insectes de *La Revanche du ciné-opérateur* conservent un visage sans expressions (qui seraient d'ailleurs peu visibles parce que les marionnettes-insectes sont de petite taille et que le film ne propose pas de gros plans), ils marchent, ils bougent comme des êtres humains. L'anthropomorphisation est évidente et ils sont loin de ce code de fixité décrit par M. Yampolski. Ceci est net dès le premier film réalisé par L. Starewitch *La Belle Lucanide* dans lequel les marionnettes-insectes sont costumées comme les héros du Moyen-Âge. Et si cette anthropomorphisation s'accroît dans les films suivants, avec *Le Roman de Renard* surtout, il ne s'agit plus d'insectes mais de mammifères qui offrent d'autres possibilités.

Le cinéma de L. Starewitch, il n'est pas le seul, est donc surtout une rupture par rapport à ces codes des siècles passés. Le cinéma en général est un art tout nouveau qui construit ses propres effets et sa propre grammaire. Pourquoi l'enfermer dans des catégories devenues obsolètes et inappropriées ? Il y a une liberté de création, d'imagination chez L. Starewitch qui le font échapper à tout cadre, à toute typologie, et nous comprenons bien la difficulté qu'éprouve M. Yampolski à le faire rentrer dans les cadres qu'il décrit.

D'un autre côté, comme dans les articles sur la place de L. Starewitch parmi les pionniers des effets spéciaux (Nadejda Markalova) ou le film *Pan Twardowski* (Malgorzata Hendrykowska et Marek Hendrykowski) proposés dans ce livre, la part consacrée à L. Starewitch est vraiment minime... Qu'apprend-t-on sur l'art de ce réalisateur ?

Les illustrations auraient pu évoquer des dessins comme ceux de Charles Lebrun (1619-1690) qui présentent les phases des métamorphoses d'un visage humain vers un visage animal et l'inverse.

6- Commentaire de l'article de **Timofey Levchenko**

Les insectes sont utilisés à la fois comme une plaisanterie et avec sérieux dans les films de Starewitch. Commentaire de l'entomologiste (p. 174-195)

Résumé

Reprenant le travail de Władisław Jewsiewicki, T. Levchenko commence son article en racontant comment L. Starewitch est venu à l'entomologie dès son enfance. Il y voit deux raisons : d'un côté sa famille a développé son sens de la beauté à travers la nature vivante, et d'un autre côté il a été tout petit impressionné par des « images brumeuses » et la « lanterne magique » accompagnées de sons. La première mention d'insecte dans sa biographie date de 1898.

Puis T. Levchenko s'attache à identifier chaque insecte mentionné dans un texte de L. Starewitch ou présenté dans un film. Dans ses *Souvenirs*, L. Starewitch mentionne s'être échappé d'un service religieux pour attraper des papillons : l'aube (dans l'original – Aurore) *Anthocharis cardamines*³⁷, qui vole en avril-juin, ainsi que la citronnelle hivernante *Gonapteryx rhamni* et la plante de deuil *Nymphalis antiopa*. À Dorpat (aujourd'hui Tartu en Estonie), où Starewitch a poursuivi ses études au lycée local, il développe ses compétences dans la capture et la dissection des insectes, principalement des papillons, soutenu par sa rencontre avec le fils du professeur de sciences naturelles, ensemble ils publient leur « journal entomologique ». Puis il achète du matériel entomologique auprès de la Société russe d'entomologie pour créer une collection d'histoire naturelle au musée de Kovno. Le fac-similé de deux de ces listes de matériel est publié dans l'article de T. Levchenko.

C'est sa passion pour le comportement des insectes et pour le cinéma qui pousse L. Starewitch à réaliser ses premiers films entomologiques, non conservés, tournés avec des fonds du Musée en 1909 : *La Vie d'une Libellule* montre le développement d'un libellule du genre *Libellula*, et pour *Les Scarabées* il a certainement utilisé des *Géotrupes* parce que les vrais scarabées ne vivent pas sous ces latitudes. Puis l'auteur évoque comment face aux difficultés rencontrées lors du tournage de *La Bataille des cornus* (Lucanus Cervus), L. Starewitch en vient à utiliser des coléoptères morts et séchés (lucanes) dont il a renforcé les articulations avec du fil de fer pour les animer « image par image ». Le lucane est la plus grande espèce de coléoptère en Europe, en moyenne 7cm et jusqu'à 9cm, il a aujourd'hui disparu de Lituanie.

Si le caractère humain de ces insectes dans les films est souvent mis en avant, le lien avec leur comportement dans la nature est rarement relevé. Par exemple, dans *Scènes amusantes de la vie des insectes*, l'orchestre des insectes musiciens est constitué de plusieurs espèces de sauterelles, probablement des genres *Tettigonia* et *Decticus* (à la contrebasse). Or les *Tettigonia* mâles chantent très bien à la cime des arbres dans la seconde moitié de l'été, leur chant est le résultat du frottement de leurs ailes antérieures repliées. Les femelles ne disposent pas d'un tel appareil de chant. Cependant, à l'écran, les femelles (avec de longs ovipositeurs) et les mâles participent à l'orchestre et jouent d'instruments de musique miniatures. On y voit aussi une libellule du genre *Calopteryx* (la mariée), un papillon *Sphingidae* (le prêtre), deux papillons du genre *Limantria* et d'autres... L'auteur a probablement utilisé des femelles d'un ravageur forestier répandu et important de ce genre – la spongieuse *Limantria dispar*.

³⁷ Les noms latins des insectes sont en alphabet latin dans le texte original, comme dans les légendes des photos et dessins.

A propos de *La Belle Lucanide* l'auteur relève le parallèle établi par L. Starewitch entre l'intrigue pseudo-historique de la vie de l'aristocratie et l'agitation des coléoptères sur un tronc de chêne endommagé dont la sève s'écoule en ajoutant que les longicornes – les coléoptères bronze et autres coléoptères – adorent la sève des arbres à tel point que certains peuvent même se battre pour s'approcher de cette fissure, les mâles y rencontrent des femelles et se disputent pour elles. Peut-être, ajoute l'auteur, L. Starewitch a-t-il lui-même observé une telle image dans la nature dans la forêt près de Kovno. Il est aussi possible qu'il ait été inspiré par une intrigue tirée de la publication populaire à l'époque *La Vie des animaux* d'Alfred Brehm (dont une page est reproduite légendée : « le lucarne cerf-volant et le capricorne héros »).

T. Levchenko souligne également la relation entre les noms des personnages et les noms des familles de coléoptères *Lucanidae* et de longicornes *Cerambycidae*. Le rôle de Cervus est joué par le coléoptère *Lucanus cervus*, et le rôle de Heros est tenu par le grand longicorne du chêne *Cerambyx cerdo*, répertorié par A. Brehm comme *Cerambyx heros* (sous l'ancien nom, maintenant synonyme). Dans les films, la troisième paire de pattes de ces coléoptères est plus longue que dans la réalité.

Dans *La Vengeance du ciné-opérateur* le rôle de Mme Joukova est joué par une représentante de la famille des foreurs *Buprestidae*, semblable au *Temognatha* australien ou largement imité. Les coléoptères dorés sont en effet des coléoptères très brillants sous les tropiques. C'est peut-être ainsi que l'auteur a voulu se concentrer sur le luxe et la splendeur extérieure de la dame, ce qu'on appelle aujourd'hui le glamour. M. Joukov est soit un représentant des coléoptères rhinocéros *Dynastinae*, peut-être l'*Oryctes gigas* africain, soit une autre espèce comparable en taille au lucane.

La libellule-danseuse est représentée par la grande libellule à bascule *Aeshna*. En Russie, dans le passé, tout insecte sauteur et chantant, ainsi que les personnes qui se comportaient de manière figurative de la même manière, étaient appelées libellules. La libellule a des ailes complètement plates, marque de leur origine artificielle : une vraie libellule a des ailes légèrement convexes, notamment à la base.

Par contre le personnage d'Usachino, l'amoureux de Joukova, n'est pas identifiable. Son corps présente davantage d'éléments artificiels que d'éléments réels, ressemblant plutôt à une sauterelle par sa tête et ses jambes, et non par ses ailes. Son nom suggère l'intention de L. Starewitch de recréer le longicorne *Serambycidae*, mais peut-être n'en avait-il pas de convenable sous la main.

Dans le public du cinéma qui projette *Le Mari infidèle*, on reconnaît des coléoptères déjà évoqués, un machaon *Papilio machaon* sur une inflorescence de bleuet (comme dans une galerie) et des fourmis complètement artificielles, en effet les fourmis d'une taille comparable à celle des coléoptères n'existent pas dans la nature.

La Libellule et la fourmi, 1913, sorti l'année suivante, introduit à nouveau des fourmis géantes. Les sources de l'intrigue, avec ses différentes variantes, sont très anciennes venant du Moyen-Orient, d'Assyrie, de Byzance, d'Europe orientale. Esope a parlé de fourmi, de scarabée puis de cigale. En Russie cette dernière est devenue libellule dont l'adulte ne possède pas d'organes de communication sonore. Dans le film ne joue donc pas un représentant de l'ordre des libellules *Odonata*, mais un insecte indéfini produisant un gazouillis. La lèvre supérieure de la sauterelle bouge dans ce film pour exprimer des émotions. Dans les suivants, la mobilité faciale se développe, et une poupée du Père Noël intervient dans *Le Noël des habitants de la forêt* où les grenouilles remplacent sauterelles, lucanes...

Le Lys de Belgique, film politique, le dernier à impliquer des insectes de façon significative durant la période russe, mélange vues réelles et animation de marionnettes. Abeilles, guêpes et papillons, les insectes pollinisateurs du lys blanc agissent comme les forces du bien. On

reconnait la guêpe *Scolia*, probablement *Megascolia*, et le papillon *machaon*. Les papillons et les libellules sont des marionnettes fabriquées, la guêpe est bien réelle. Tous sont opposés aux forces du mal : les coléoptères qui cherchent à étendre leur espace, notamment un cerf, un rhinocéros et un barbeau (symbolisant, selon T. Levchenko, les trois éléments de la Triple Alliance). Au final les forces du bien l'emportent. Cette histoire est racontée par son grand-père (Jan Wisniewski) à une jeune fille (Irena Starewitch) dans un bureau dont le mur est garni de boîtes de papillons naturalisés, probablement de la collection de L. Starewitch lui-même.

En exil³⁸, L. Starewitch réutilise des insectes dans certains films. *Dans les Griffes de l'araignée* propose des personnages conçus sous la forme de marionnettes-insectes-humanoïdes, formes artificielles qui s'éloignent des insectes originaux³⁹. Par exemple lorsqu'elle vient prendre du miel, Aurélie, la mouche, est chassée par une guêpe qui, malgré la forme très libre des nervures des ailes, ressemble encore globalement à la guêpe *Pompilidae*. Phalène est le papillon *Catocala*, Arachnus une araignée (probablement *Araneus*) qui enveloppe sa proie, Aurélie, avec une toile. L. Starewitch lui a fabriqué trois paires de pattes au lieu de quatre et ajouté une sorte de moustaches. Certains autres personnages sont des insectes moins transformés : Anatole ou Tom, les bousiers *scarabeus*, la mante *Mantodea* (ou *Mantis religiosa* plus répandue en France). Les visages des personnages principaux sont très humanisés dans leurs expressions même s'ils conservent la position typique des yeux à facettes des insectes.

La Sauterelle et la fourmi, 1927, n'est pas un remake du film *La Libellule et la fourmi* de 1913. La Fontaine remplace I. Krylov et les marionnettes très humanisées s'éloignent des vrais insectes. La version russe avait une vraie sauterelle, les pattes postérieures y compris les genoux de celle de la version française sont tournées vers l'avant comme celles des êtres humains. L'intrigue est plus développée et les personnages secondaires davantage présents. Au début, les hannetons qui dansent sur une souche d'arbre sont très probablement des coléoptères naturalisés, *Melolontha melolontha*, fabriqués de la même façon que les premiers lucanes. Le film suit le déroulement des saisons, rythme de la nature qu'on retrouve dans plusieurs films de L. Starewitch.

Films ultérieurs. Dans les films de la période française les insectes deviennent épisodiques.

La Voix du rossignol, 1923, intègre un papillon *machaon*, une belle libellule, une araignée et un certain insecte orthoptère (certainement *Acrididae*) en le dotant de longues moustaches de sauterelle.

Divers papillons et libellules jouent dans *Les Yeux du dragon*, 1925. Une véritable cigale chantante, *Cicadellidae*, est la victime du coq dans *Le Roman de Renard*, 1930, et le moustique, vedette du film *Le Lion et le moucheron*, 1932, est certainement construit autour du moustique suceur de sang *Culicidae*.

Nina Starewitch, la fille cadette du réalisateur, joue le rôle principal dans *L'Horloge magique*, comme dans au moins six autres films de son père de cette période 1921-1928. Elle se rétrécit dans son sommeil jusqu'à atteindre la taille d'un insecte. Un autre processus montré dans le film correspond à la métamorphose qui se produit dans la nature : le développement d'un insecte dont la transformation est incomplète. Une larve aquatique dotée de branchies se pose sur une tige et une fissure apparaît sur son dos, d'où une libellule adulte, ailée émerge. Pendant ce temps, Sylphe, l'elfe des forêts peint au pinceau sur les ailes du papillon les rayures de l'*Iphiclides podalirius* et les cercles de l'Apollon *Parnassius apollo*.

³⁸ C'est-à-dire en France pour T. Levchenko.

³⁹ Dans les intertitres du DVD de la version française sont nommés : Dame Aurélie la Mouche, l'Oncle Anatole le Scarabée, le Capricorne qui sauve Aurélie... la propriétaire du miel qui attaque Aurélie n'est pas nommée (pas de nom propre, pas de nom d'insecte) et semble être une guêpe plutôt qu'une abeille.

Dans *La Reine des papillons*, 1927, dans un pays magique, des ailes de papillons poussent sur le dos de Nina devenue reine... Les deux personnages de *La Cigale et la fourmi* de 1927 reviennent brièvement dans *Fleur de fougère*, 1949, et le dernier film, *Carrousel boréal*, 1958, met à nouveau en scène des moustiques, des guêpes, des fourmis et des sauterelles dont on suit l'évolution au gré des saisons.

Et T. Levchenko conclut que L. Starewitch ne s'est pas séparé de ses insectes tout au long de sa carrière (1909-1958) passant de vues documentaires à des récits fictionnels dans lesquels les insectes, devenus de vrais personnages, ne sont pas plus stupides que les humains. Ainsi L. Starewitch a-t-il non seulement amené à un nouveau niveau l'animation de marionnettes, mais a également introduit les insectes dans un nouvel espace du cinéma, qui est devenu partie intégrante de la culture de masse.

(En illustration de cet article sont publiés des dessins d'insectes, des photogrammes de films de L. Starewitch, une photo du réalisateur devant un microscope en 1931, et des documents datés de 1910 : le 22 février, L. Starewitch « [...] demande à la caisse du Musée [*scientifique et industriel de la ville de Kovno*] de me donner à l'avance 12 roubles pour acheter à la Société russe d'entomologie les fournitures et les aides nécessaires à la constitution et à la collecte des collections d'histoire naturelle au cours de l'année à venir... » (p. 177), et suivent deux factures émises par la Société d'entomologie de Saint-Petersbourg à Ladislav Starewitch, datées du 31 mars et du 23 mai 1910 (p. 178-179).

Commentaire

Cet article est sans doute le plus intéressant de tous, en essayant d'identifier les insectes présentés dans les films de L. Starewitch, ce qui amène l'auteur à évoquer même de façon très timide, certains films de la période française, ce qu'il est le seul à faire. S'ajoutent quelques intuitions ou suggestions...

Etablir cette relation entre les connaissances entomologiques de L. Starewitch et les personnages présents dans ses films est très intéressant, nous laissons néanmoins à T. Levchenko la responsabilité de ses identifications. De même que la façon dont L. Starewitch s'éloigne de la reproduction documentaire (c'est-à-dire fidèle à la nature) des insectes vers une appropriation et une création de personnages hybrides plus aptes à jouer des rôles humains, transformant désormais la nature en démiurge accompli, est notable sans lui être propre. Le réalisateur se rattache à toute une tradition qui existe au moins depuis Esopé, et relancée au XIX^{ème} siècle à travers des illustrateurs comme Kaulbach ou Grandville. En revanche il existe une version du film *La Cigale et la fourmi*, 1912, qui commence par quelques vues réelles d'insectes (voir les différentes versions de ce film dans le DVD *La Période russe de Ladislav Starewitch*).

Mais surtout, ce qui frappe L. Starewitch dès son premier film tourné « image par image » est la qualité de la reproduction du mouvement de ces insectes. C'est le mouvement qui l'intéresse et c'est parce que sa reproduction dans *Lucanus Cervus*, 1910, le satisfait au-delà de toute espérance que naît en lui l'idée de raconter des histoires de cette façon, avec de tels acteurs. C'est ce qu'il écrit dans *Pamietnik, ses Souvenirs*. Et T. Levchenko n'aborde pas cet aspect de cette œuvre, pas un mot sur la reproduction du mouvement des insectes, ce qui aurait permis de mettre en avant certaines scènes, comme le fabuleux combat final dans *La Reine des papillons*, 1927. Ce n'est pas le cinéma en tant que tel qui intéresse T. Levchenko.

Quand le jeune L. Starewitch commence à s'intéresser aux coléoptères et aux lépidoptères, il y a déjà au moins un autre collectionneur à Kovno à cette époque : Tadas Ivanauskas (1882-1970), fondateur du Musée zoologique ouvert en 1919 qui porte encore son nom et présente, à côté d'autres richesses, d'extraordinaires collections de papillons. C'est peut-être un des

éléments, par son exemple, voire ses conseils, qui a soutenu l'initiative du futur réalisateur. C'est-à-dire qu'il aurait fallu évoquer le contexte culturel dans lequel grandit L. Starewitch à Kovno⁴⁰. Les documents joints à l'article montrent que L. Starewitch s'inscrit dans un réseau incluant le Musée de la ville et la Société russe d'entomologie de Saint-Petersbourg, il n'est pas isolé.

Il aurait fallu également se soucier de l'existence des archives de L. Starewitch ce qui aurait permis d'effectuer un point sur les collections de coléoptères et de lépidoptères qu'il a rassemblées encore dans les années 1930 au moins et dont certaines encore conservées viennent probablement de Kovno. De même cela aurait permis de confirmer la suggestion de T. Levchenko : il y avait dans la bibliothèque de L. Starewitch un exemplaire de ce livre d'A. Brehm en 1930⁴¹ (et depuis quand ?) ainsi que d'autres albums et documents divers concernant l'entomologie dans diverses langues.

De même ce qu'écrit T. Levchenko à propos des personnes appelées « libellule » en Russie dans le passé est intéressant, pourquoi ne reprend-il pas W. Jewsiewicki⁴² qui associe ce personnage à Isadora Duncan qui vient de remporter de grands succès dans le pays.

La dernière suggestion de l'auteur est juste et très intéressante, L. Starewitch a « non seulement amené à un nouveau niveau l'animation de marionnettes, mais a également introduit les insectes dans un nouvel espace du cinéma, qui est devenu partie intégrante de la culture de masse. » Il reste à retracer par quelles étapes on passe des insectes de L. Starewitch aux *Gremlins*, 1984, de Joe Dante par exemple, à *Coraline*, 2009, d'Henri Selick... T. Levchenko ne va pas jusque-là.

⁴⁰ Voir François Martin, "Ladislas Starewitch, précurseur à Kaunas du cinéma lituanien", in Cahiers Lituanais, n°14, 2015, p 24-28.

⁴¹ Cela était déjà mentionné dans : L. B. et F. Martin, *Ladislas Starewitch, filmographie illustrée et commentée*, JICA diffusion, 18èmes Journées Internationales du Cinéma d'Animation, Annecy, 1991, 80 pages, illustrations, édition bilingue français/anglais, p. 66-67 (français) et 68-69 (anglais), et repris dans *Le vingtième siècle de Ladislas Starewitch, op. cit.*, p. 25.

Alfred Edmund Brehm (1829-1884), zoologue allemand, auteur d'un livre de vulgarisation scientifique de zoologie *Brehms Teierleben*.

⁴² Voir W. Jewsiewicki, *Esopo du XXème siècle, op. cit.*, p. 45.

7- Commentaire de l'article de **Stanislav Dedinskiy**

75 kopeks le mètre - Détails de la controverse oubliée autour des films de Ladislav Starewitch (p. 196-211)

Résumé

Cet article retrace une discussion assez vive qui s'est tenue en 1912 entre deux journaux à propos du prix de location du film *La Belle Lucanide* et, fait original, L. Starewitch lui-même intervient dans ce débat qui éclaire le système des relations financières entre les protagonistes du processus cinématographique.

Le débat est lancé par un article publié dans *Ciné-fono* le 1^{er} février 1912 : « 75 kopeks par mètre ». Les bureaux de location ont déjà des difficultés pour payer les producteurs lorsque les prix tournent autour de 50 à 60 kopeks le mètre quel que soit le pays de production, et, là, le prix de location beaucoup plus élevé que d'habitude demandé par une société cinématographique dans un dépliant promotionnel aggrave cette difficulté. Le magazine affirme que si tous les distributeurs augmentaient leurs prix de la même façon, la ruine des exploitants serait certaine.

Le *Bulletin de la cinématographie*, dans son numéro 29 du 16 février défend la position de la société cinématographique mise en cause, en fait la Société Khanjonkov & Co. L'auteur anonyme écrit que rien n'oblige à payer tous les films au même prix. Dans le même numéro est publiée une lettre du « producteur indépendant » Ladislav Starewitch adressée à l'éditeur dans laquelle ce dernier, considérant que l'article cité concerne son film *La Belle Lucanide*, pose une question : « Est-ce que le film concerné vaut un tel prix si élevé ? » et L. Starewitch répond avoir vendu le film à un prix élevé compte tenu du temps passé à le réaliser (1240 heures pour 200 mètres de film).

1240 heures correspondent à 3 mois de production, alors que les films étaient, à l'époque, tournés en deux ou trois jours, maximum une semaine (p. 205-206). Le *Bulletin de la Cinématographie* conclut son article ainsi :

« Est-il vraiment possible que payer quelques roubles supplémentaires pour un film vraiment exceptionnel, brillant par ses mérites artistiques et techniques, puisse ruiner à la fois les distributeurs et les propriétaires de salles ? Est-il vraiment possible qu'un film acheté à un prix plus élevé, même en « temps troublés » n'apporte qu'une perte ? Non, non, et NON ! Un film solide justifiera toujours, sans aucun doute, son coût accru et apportera des avantages. »

Il s'avérera que ce *Bulletin de la cinématographie* dont la devise est « Un magazine impartial et indépendant » est financé par la Société Khanjonkov et cette devise disparaîtra avec le n°41.

Ce débat introduit aussi le fait que ce film a été réalisé par L. Starewitch et ensuite vendu à A. Khanjonkov ce qui explique le prix qui n'aurait pas été si élevé si le réalisateur avait été salarié par A. Khanjonkov.

S. Dedinskiy développe cette question de la relation entre A. Khanjonkov et L. Starewitch au début de cette année 1912 en s'appuyant sur les travaux de l'historien du cinéma Nikolai Izvolov (p. 206-207) : à quel moment ce dernier a-t-il quitté Kaunas pour Moscou, à quel moment a-t-il commencé à travailler pour Khanjonkov ? C'est, écrit S. Dedinskiy, « le moment le plus mystérieux et contradictoire de la biographie du réalisateur ».

Dans ses *Mémoires*, Khanjonkov écrit être entré en correspondance avec L. Starewitch à la fin de l'année 1911, ce dernier est venu à Moscou pour des négociations de vive voix, s'en est suivi son déménagement complet avec sa famille dans notre studio. S'appuyant sur les

Mémoires de N. Bakline qui écrit avoir rencontré L. Starewitch à Moscou « à l'automne 1910 » N. Izvolov affirme que A. Khanjonkov s'est trompé et que L. Starewitch s'est installé à Moscou dans la seconde moitié de l'année 1910, par conséquent, ajoute-t-il, *La Belle Lucanide* n'a pas été tourné à Kaunas, mais à Moscou⁴³.

Puis S. Dedinskiy revient à la revue *Ciné-fono* (p. 207-208) qui dans son numéro du 1^{er} mars donne des exemples de films tournés image par image dans lesquels des objets accomplissent diverses actions avant ce premier film de L. Starewitch pour ajouter que même ces réalisateurs sont loin d'avoir touché autant d'argent que L. Starewitch. La discussion, qui prend parfois un ton polémique, avec le *Bulletin de la Cinématographie* dure jusqu'en avril 1912.

L'article de S. Dedinskiy s'achève en affirmant que, finalement, A. Khanjonkov a baissé le prix d'achat du film suivant *La Revanche du ciné-opérateur* de 75 à 65 kopeks le mètre...

Commentaire : trois points nous paraissent importants :

Une belle publicité

La première officielle du film a lieu le 26 mars 1912. Le débat est lancé par un article publié dans *Ciné-fono* dès le 1^{er} février 1912 et dure jusqu'en avril... entretenu par le *Bulletin de la Cinématographie* qui est une publication du studio Khanjonkov distributeur du film et le réalisateur lui-même. Quelle publicité pour *La Belle Lucanide* !

Personne n'a encore vu le film, et déjà A. Khanjonkov augmente le prix de location. Cela montre bien que le distributeur a vu le film (qui est donc terminé avant février) qui annonce, de son point de vue, des perspectives financières avantageuses.

La confiance d'A. Khanjonkov envers L. Starewitch

Ce débat éclaire l'esprit d'entreprise d'A. Khanjonkov, son flair quant à la perspective de gagner davantage d'argent. Pari qui s'avère gagnant compte tenu du succès de ce film de ciné-marionnettes et des suivants. Ainsi s'est-il établie une solide confiance entre le producteur et le réalisateur, confiance qui dépasse le cadre financier. Au début de 1914 A. Khanjonkov accepte le départ de L. Starewitch qui fonde son propre studio, néanmoins il l'invite à le rejoindre à Yalta en 1918 quand le contexte a grandement changé⁴⁴.

L'arrivée de L. Starewitch à Moscou se situe en 1912.

N. Izvolov, présenté ici comme "historien du cinéma", propose deux témoignages, de Bakline et de Khanjonkov, qui donnent des informations chronologiques sur la présence de L. Starewitch dont il tire une conclusion sur la date d'installation définitive de L. Starewitch à Moscou.

Plusieurs remarques à ce sujet :

1- Des deux témoignages, N. Izvolov retient celui de N. Bakline et écarte celui de d'A. Khanjonkov en écrivant simplement « si nous supposons que Khanjonkov s'est trompé en écrivant ses *Mémoires* vingt ans plus tard... » (Dedinskiy, p. 207) sans aucune autre argumentation. On pourrait tout aussi bien décider de l'inverse⁴⁵ !

⁴³ Voir supra "Commentaire sur les ajouts proposés par Nikolai Izvolov" et L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, op., cit., p. 203-204, 235.

⁴⁴ Voir L. B. Martin-Starewitch et F. Martin, *Ladislav Starewitch, 1882-1965*, op. cit. p. 73.

⁴⁵ Le témoignage de N. Bakline n'est pas daté, Nikolai Bakline : *Vospominania o rousskom doriévoliousionnom kino* (Souvenirs sur le cinéma russe d'avant la Révolution), sans date. Manuscrit en possession de S. Guinzbourg, cité par Jewsiewicki, *Esope du XXème siècle*, op. cit., p. 37.

Ce n'est pas le seul exemple qui montre que N. Izvolov, sans aucune argumentation, décide qu'un témoignage est erroné pour étayer son propre récit (voir également à propos de la date d'arrivée de L. Starewitch en Crimée, p. 351).

2- Du point de vue chronologique, W. Jewsiewicki a écrit, en citant, N. Bakline : « W roku akademickim 1910-1911... » (durant l'année scolaire/académique 1910-1911) ce qui devient dans le texte de cet article de S. Dedinskiy « au début de la saison cinématographique 1910-1911 (c'est-à-dire à l'automne 1910) ». Ce qui était une période longue incluant une partie de l'année 1911, devient de manière restrictive "l'automne 1910". N. Izvolov conclut « le déménagement [de L. Starewitch à Moscou] a apparemment eu lieu dans la seconde moitié de 1910. » En conséquence, c'est le point le plus important pour N. Izvolov, *La Belle Lucanide* et les films suivants de L. Starewitch ont été tournés à Moscou et non à Kovno !

3- Il est évident que N. Izvolov tord la chronologie pour arriver à un but précis : L. Starewitch est un réalisateur au moins moscovite, sinon russe. Et on retrouve ici une idée générale qui traverse ce livre dirigé par S. Dedinskiy (sauf dans l'article de D. Viren).

4- Outre la "méthode" qui interroge fortement, N. Izvolov ignore certaines informations présentes dans les archives de L. Starewitch et des travaux récents comme les recherches de deux historiens lituaniens Aurelijus Silkinis et Gedeminas Jankanslos dont nous avons fait la synthèse dans *La filmographie raisonnée de Ladislas Starewitch*⁴⁶. Il ressort de ces archives et de ces travaux que L. Starewitch s'est installé à Moscou en 1912 au plus tôt vers février, au plus tard vers l'été. Avant il a effectué nombre de va-et-vient entre Kovno et Moscou. Au début de l'année 1912 il est toujours locataire d'un logement à Kovno et, plus tard, il écrit dans *Pamietnik* :

« Comme la construction de mon appartement et du studio à Moscou prenait plus de temps que prévu, je tournai encore quelques films à Kowno, du même type que "Lucanide" ». Parmi ceux-ci, *La Vengeance du ciné-opérateur*. »

C'est-à-dire que, si on suit ces propos de L. Starewitch, *La Vengeance du ciné-opérateur* a été réalisé à Kaunas ainsi que d'autres films au cours de cette année 1912 et comme les films antérieurs.

Je redis que nous avons rencontré N. Izvolov à Paris en mars 2019, nous lui avons parlé de ce que nous faisons, de notre projet de publier *Pamietnik*... il était donc informé de l'existence de cette archive essentielle.

⁴⁶ Voir L. B. Martin-Starewitch et F. Martin, *La filmographie raisonnée de Ladislas Starewitch*, op. cit., p. 69, 185, 203-204.

**8- Commentaire de l'article de Malgorzata Hendrykowska et Marek Hendrykowski
La première adaptation cinématographique de Pan Twardowski (p. 354-377)**

Traduction du polonais Denis Viren.

Résumé

De façon étonnante, une copie originale, 35mm, du film réalisé par L. Starewitch *Pan Twardowski*, 1916, est conservée au Musée Eastman de Rochester (E.U.A.), acquise par son premier conservateur James Card. De source "inconnue" selon les archives du Musée, on ignore tout du parcours de cette copie jusqu'à son arrivée dans ce Musée.

Les deux auteurs écrivent que la copie nitrates de 1916 est en mauvais état et signalent l'existence d'une deuxième copie nitrates de 1923, ainsi qu'une troisième datée de 1929 avec des intertitres bilingues (polonais/anglais), ainsi que des copies négatives et positives, 35mm, n/b, sur film sécurité réalisées en 1980 (p. 355-356). Mais une note signale que, selon l'actuel conservateur du Musée George Eastman, Piotr Bagrov, il n'y a jamais eu trois versions différentes de *Pan Twardowski* (1916, 1923, 1929). Les collections du Musée contiennent une copie positive couleur du film sur support inflammable avec des intertitres en deux langues, à partir de laquelle un report sur film sécurité a été réalisé en 1980, qui à son tour a servi de base à la création d'une copie en noir et blanc du film. Une autre note ajoute que la copie originale du film ayant commencé un processus de décomposition qui se poursuit encore aujourd'hui, une partie du matériel a apparemment été perdue avant que la bande ne soit copiée sur un support sécurité en 1980. La première note précise que, selon P. Bagrov, ce film « n'a pas été entièrement conservé, [...] il a été clairement réédité pour être distribué dans un pays anglophone (très probablement aux Etats-Unis) et était probablement destiné à la diaspora polonaise (d'où les intertitres en deux langues) mais cela ne peut-être affirmé avec certitude car il n'existe pratiquement aucune information dans la presse américaine sur le film ».

Les deux auteurs soulignent que ce film, « réalisé dans la Russie tsariste », tourné à Moscou est le seul film conservé de cette époque étroitement associé à la culture polonaise.

Ladislav Starewitch est alors un réalisateur expérimenté et réputé dont les films sont projetés en Russie et à l'étranger, particulièrement connu pour ses films d'animation de marionnettes et ses effets spéciaux « capables de donner vie à l'écran ». Grâce à cette reconnaissance, L. Starewitch reçoit cette commande gouvernementale pour un film long métrage (90 à 100 minutes de projection) « à gros budget ». Ce projet s'inscrit dans les tendances du marché cinématographique tant en Russie que dans les autres pays.

Les deux auteurs rappellent la partie de la carrière de L. Starewitch consacrée aux adaptations littéraires (de Pouchkine, Gogol, Ostrovski, Zulavski...) pour le studio Khanjonkov, et que, s'il tourne parfois pour des raisons alimentaires, il reste avant tout intéressé par la possibilité de réaliser des effets spéciaux.

Mais quelle version de la légende de Pan Twardowski L. Starewitch adapte-t-il ? Une version entendue raconter ou vue à travers une lanterne magique dans son enfance, est-il imprégné par les représentations graphiques du personnage central, ou bien par une des nombreuses versions publiées par différents auteurs. Il peut s'agir d'un mélange de ces différentes sources existantes. Ces diverses possibilités sont bien exprimées, selon les deux auteurs, par la formulation « adaptation cinématographique d'une vieille légende polonaise d'après le roman de Joseph Ignacy Kraszewski » qui reflète surtout la liberté d'interprétation de la source littéraire par un réalisateur habile dans l'adaptation. Ils remarquent qu'en 1840 la

première édition de ce texte écrit par J. I. Kraszewski a eu lieu à Vilnius c'est-à-dire que « non seulement à Varsovie et à Cracovie, mais aussi dans les foyers de l'intelligentsia polonaise aux frontières orientales de l'ancien Commonwealth polono-lituanien, ce roman était accessible au public, il était lu et bien connu ».

Les auteurs relèvent en fait dans l'adaptation proposée par le film de L. Starewitch un mélange entre le texte de J. I. Kraszewski et des éléments de la légende de Pan Twardovski diffusée par diverses voies. Le réalisateur a notamment modifié le titre même de l'œuvre : le "Maître Twardovski" du livre devient "Monsieur Twardovski" au début du film. Ce choix rapproche le film du genre de cinéma de costume appelé "drame kontushka"⁴⁷ qui bénéficiait alors d'une popularité croissante.

« Le mot « Pan » apparaissant dans le nom, combiné à ce patronyme, évoque immédiatement une association stéréotypée avec un noble, rappelant ainsi les temps anciens, le grand Commonwealth polono-lituanien. Descendant d'exilés polonais, Władisław Starewicz, né à Moscou, élevé à Kovno ne connaissait pas la Pologne, n'était jamais allé à Varsovie, Poznan ou Cracovie, mais il connaissait la culture et l'histoire de son pays. *Pan Twardovski* n'est pas, en aucun cas, une reconstitution historique, c'est un fantasme cinématographique sur la Pologne à la fin de l'ère Jagellon. » (p. 365-366)

Ce film s'inscrit donc dans un contexte particulier de l'histoire du cinéma : il est l'un des maillons d'une longue chaîne d'adaptations cinématographiques de la littérature polonaise et – plus largement encore – de thèmes polonais acceptables par les milieux cinématographiques russes dans le cadre du programme officiel pro-polonais et pan-slave apparu dans l'industrie cinématographique de l'Empire russe au moment de la guerre mondiale. Il y a d'autres exemples de cette stratégie (gagner la sympathie des Polonais, "frères slaves") : *Le Déluge* tourné par Piotr Tchardynine et *Mazepa* réalisé conjointement par P. Tchardynine et Edward Puchałski dont la première a lieu fin décembre 1914 à Varsovie (le 29) puis à Moscou (le 30), tous deux produits par le studio Khanjonkov⁴⁸. Il en découle une coopération active entre le Comité Skobelev et les cercles artistiques et cinématographiques polonais en Russie. Les auteurs développent ensuite (p. 368-370) les activités du Comité Skobelev à l'égard des professionnels polonais travaillant dans le cinéma russe. « Des réalisateurs polonais (Puchałski, Starewicz, Shifman, Wesołowski, Bolesławski et d'autres) ont réalisé des films sur des thèmes polonais au cœur de l'Empire Romanov et, de surcroît, sur des thèmes russes. » Tout en bénéficiant de nouvelles opportunités, ces réalisateurs devaient s'inscrire dans le cadre des objectifs de l'Empire russe en guerre ce qui a entraîné des tensions, et les films devaient rapporter de l'argent.

Travaillant pour ce Comité Skobelev qui finançait les projets, L. Starewitch devait s'inscrire dans les objectifs dudit Comité, ce qui était une contrainte, mais il était protégé d'un envoi sur le front. C'est dans ce contexte qu'il réalise *Pan Twardovski*.

Pour les deux auteurs cette première adaptation n'est pas forcément un chef-d'œuvre du cinéma, son intérêt historique réside surtout dans la « tentative audacieuse » surtout en terme de production, de proposer à un large public un long métrage féerique sur le marché russe. Reste surtout la capacité du réalisateur à traduire la magie à l'écran par le recours aux moyens dont il avait le secret et dont il était friand : des prises de vues combinées, des expositions multiples, des transformations réussies...

⁴⁷ Une note précise : « Kontush ou kuntush - vêtements traditionnels d'extérieur de la noblesse polonaise des XVII et XVIIIèmes siècles. Un exemple classique de comédie kontushka dans la littérature polonaise est *La Vengeance* d'Alexandre Fredro, dont les héros sont des nobles. »

⁴⁸ Il n'existe actuellement aucune copie du premier, et seulement des fragments du second.

C'est un film en deux épisodes : *Pan Twardovski Warlock* (cinq parties) et *Pan Twardovski à Rome* (quatre parties). La narration est soutenue par un grand nombre d'intertitres qui renseignent sur l'intrigue et les dialogues. Les différentes séquences du film sont construites comme des épisodes spectaculaires conçus de manière traditionnelle dans un esprit théâtral. Trois d'entre eux retiennent encore aujourd'hui l'attention : la scène spectaculaire de la tentation du héros par le diable, le sabbat des sorcières, et le moment culminant où Twardovski en présence du roi Sigismond Auguste fait sortir l'esprit de Barbara d'une cornue gisant sur le sol.

Dans ces films, jouent des acteurs polonais et russes.

Les deux auteurs concluent (p. 373-374) en affirmant que ce film, conservé aux Musée George Eastman permet d'apprécier l'extraordinaire activité artistique et les qualités professionnelles d'un réalisateur hors du commun. Mais pour les historiens du cinéma et les chercheurs de la culture polonaise il offre quelque chose de plus : une image filmée de la capacité créative des cercles culturels et artistiques polonais présents dans l'Empire russe pendant la Première Guerre mondiale. Cette capacité qui se manifeste par d'innombrables initiatives et réalisations ainsi que par un vaste réseau de contacts artistiques, et les relations amicales avec les collègues russes doivent être très hautement appréciées d'un point de vue moderne.

Pan Twardovski de Władysław Starewicz n'est pas un film qui, cent ans plus tard, mérite de figurer dans les annales du cinéma mondial. Il n'appartient pas à la catégorie des films remarquables. Aujourd'hui il convient davantage au statut de curieux artefact de l'histoire du cinéma heureusement conservé. Ce film unique parvenu jusqu'à nous dans son intégralité constitue un témoignage étonnant d'activité culturelle et artistique des Polonais pendant la Première guerre mondiale.

(Suivent une bibliographie et le livret du film *Pan Twardovski* (p. 375-377))

Commentaire sur différents points de cet article :

1- L'origine de la copie conservée au Musée George Eastman

Les propos des auteurs et ceux de P. Bagrov divergent suffisamment pour qu'on ne sache pas au final de quand date la copie connue de ce film. Si c'est une copie de 1916 comme écrivent les auteurs, pourquoi ces intertitres bilingues ? D'un autre côté, les propos de P. Bagrov sont surtout des suppositions.

Ce dernier avance que la copie conservée n'est pas complète, or dans la dernière phrase de leur article, les deux auteurs évoquent « ce film unique parvenu jusqu'à nous dans son intégralité [...] » (ce qui est répété à la fin de l'article) sans relever cette différence d'appréciation ni l'expliquer. Cette copie est-elle ou non complète ? De quand date-t-elle ? Un des buts de cet article aurait pu être de répondre à ces deux questions.

Le fait important reste l'existence de cette copie qui, à notre connaissance, est la seule dont l'existence soit connue et dont l'histoire est très cohérente.

2- Le Comité Skobelev

Les auteurs écrivent (p. 368) que « [*Le Comité Skobelev*] est une organisation caritative russe qui porte le nom du célèbre chef militaire de la guerre de 1877-1878 le général Mikhaïl Skobelev. Le Comité Skobelev créé sous le protectorat personnel du tsar a vu le jour plusieurs décennies avant la Première Guerre mondiale. »

Or d'après toutes nos informations, ce comité a été créé en 1904 dans le contexte de la guerre russo-japonaise⁴⁹.

⁴⁹ Alexandre Sumpf : *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, A. Colin, 2015, ou L. B. Martin-Starewicz et F. Martin, *La filmographie raisonnée de Ladislas Starewicz*, op. cit., p. 246-250.

A propos de cette commande, les auteurs écrivent que « ce projet s'inscrit dans les tendances du marché cinématographique tant en Russie que dans les autres pays. » Mais on peut s'interroger sur ce « marché cinématographique » en 1916 dans un pays où la guerre a entraîné la fin des échanges de films entre la Russie et l'étranger...

3- Les sources utilisées par L. Starewitch pour l'adaptation de l'œuvre.

Aucun exemple n'est donné par les auteurs d'une filiation étroite avec le texte de J. I. Kraszewski ou à l'inverse d'un apport attribuable au réalisateur. Quel est le degré de liberté pris par L. Starewitch ? Des exemples plus récents, comme ses adaptations de fables de Jean de La Fontaine, montrent qu'il peut être très élevé. Mais les deux auteurs ne comparent pas avec d'autres adaptations de textes littéraires à l'écran par L. Starewitch. Ni avec un autre film *Fleur de fougère*, 1949, adaptation d'un autre texte du même auteur J. I. Kraszewski avec lequel le réalisateur prend de grandes libertés, notamment en changeant totalement la fin. Pourquoi L. Starewitch a-t-il adapté en France après la Seconde Guerre mondiale un second texte de cet auteur polonais qui a vécu au moins un temps à Vilnius⁵⁰ ? C'est le seul auteur dont il adapte un texte et à Moscou et à Fontenay-sous-Bois.

Parmi les auteurs polonais cités par les deux auteurs ne figure pas Adam Mickiewicz pourtant mentionné par L. Starewitch dans un de ses documents⁵¹.

4- La dimension géo-culturo-politique du film.

C'est un aspect intéressant de cet article : inscrire le travail de L. Starewitch dans ce contexte culturel polono-lituanien-russe. De nationalité polonaise, originaire de cette partie périphérique orientale de la Pologne (voir l'article de D. Viren), s'il se retrouve à Moscou à partir de 1912, c'est parce que c'est la capitale du cinéma dans l'Empire russe. Et, quand il quitte Kovno (Kaunas) pour Moscou et que ses amis s'inquiètent de le voir partir chez l'occupant, « Je suis polonais et je resterai Polonais », répond-il.

C'est curieusement le principal, sinon le seul, intérêt que les deux auteurs attribuent à ce film de L. Starewitch : témoigner de ces relations pendant la guerre entre Polonais et Russes travaillant ensemble dans le cinéma à Moscou. Bonnes relations qui « doivent être très hautement appréciées d'un point de vue moderne ». Propos qui auraient demandé davantage de précision (que signifie « d'un point de vue moderne » ?) et peut-être nuancés dans la mesure où dans « le Comité Skobelev, Starewicz était prévu comme chef de section du cinéma, mais en fin de compte sa candidature fut rejetée parce qu'il était Polonais et le poste fut offert à Mikhine » écrit W. Jewsiewicki dans son livre *Esope du XXème siècle* (p. 107). Les deux auteurs oublient également les fortes tensions générées par l'occupation russe d'une partie de la Pologne et de la Lituanie au XIXème siècle qui ont provoqué des révoltes durement réprimées dont celle de 1863 qui a provoqué le départ de Kaunas du père de L. Starewitch.

5- La valeur du film

Les auteurs portent un jugement contradictoire sur la valeur du film *Pan Twardowski* (voir la conclusion) mais ne proposent, pour ce faire, aucune comparaison avec la production russe de l'époque dont une partie est conservée. Comment situer ce film, ou bien les films avec acteurs de L. Starewitch, par rapport à ceux d'Evgueni Bauer, Yakov Protazanov, Piotr Tchardynine, ou d'autres réalisateurs de ces années 1910 à Moscou. Il n'y a aucune analyse esthétique du film.

6- La conclusion

⁵⁰ Plasseraud Yves : *Les pays baltiques, le pluriculturalisme en héritage*, Editions Armeline, [2003], 2020, p. 94. J. I. Kraszewski a suivi des études universitaires à Vilnius.

⁵¹ Lettre de L. Starewitch à W. Jewsiewicki du 9 février 1956, reproduite en annexe dans *Le vingtième siècle de Ladislas Starewitch*, op. cit., p. 212-213), voir également *La filmographie raisonnée de Ladislas Starewitch*, op. cit., p. 127-128, 259.

On relève une contradiction dans l'appréciation : très positive au début (« permet d'apprécier l'extraordinaire activité artistique et les qualités professionnelles d'un réalisateur hors du commun »), très dévalorisante quelque lignes plus loin (« pas un film qui, cent ans plus tard, mérite de figurer dans les annales du cinéma mondial. Il n'appartient pas à la catégorie des films remarquables »).

(Pour plus d'informations sur ce film, voir L. B. Martin-Starewitch et F. Martin, *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, *op. cit.*, p. 126-128, 259-261 et *Le vingtième siècle de Ladislav Starewitch – historiographie*, *op. cit.*, p. 213.)

9- Commentaire de l'article d'Elena Barysheva
Starewitch et l'Allemagne (p. 510-516)

Résumé

Si dans sa biographie de Ladislas Starewitch W. Jewsiewicki évoque le séjour à Berlin du réalisateur en 1937 pour travailler avec la société allemande UFA à la première sonorisation de son seul long métrage *Reineke Fuchs*, le contexte de la projection berlinoise du film dans l'Allemagne nazie reste peu connu.

Commencé le 21 avril, le séjour berlinois dans le quartier de Grunenwald dure vraisemblablement jusqu'au 13 mai 1937. La presse cinématographique, qui a ouvertement soutenu le régime nazi, a rendu compte du travail accompli pour finaliser le film.

Hans Schumacher, dans un grand article publié dans *Film-Kurier* (27 avril 1937, n°97) ne cache pas son admiration pour l'œuvre de Starewitch et souligne que la UFA mérite le respect pour avoir pu embaucher un réalisateur si célèbre parmi les cinéphiles, tout en regrettant que le grand public n'ait pas vu ses films depuis de nombreuses années. Dans les années vingt ils étaient proposés seulement dans des projections spéciales destinées aux fans de cinéma d'avant-garde dans les mêmes programmes que des dessins animés de Disney accompagnés en direct par la musique du célèbre compositeur et compagnon de Brecht, Paul Dessau.

Reineke Fuchs est prêt fin avril-début mai, la première est prévue pour l'automne. Dès le 4 mai, L. Starewitch le présente dans une séance privée à la Lessing Hochschule dans le quartier de Dalhem. De statut universitaire et considérée comme un des centres intellectuels et culturels du pays pendant la République de Weimar (1919-1933) – Thomas Mann, Fritz Lang et Albert Einstein y ont donné des conférences –, cette salle a été investie par les nazis à partir de 1933, par exemple Leni Riefenstahl y donna la première conférence avant la projection du film *Le Triomphe de la volonté* commandé par Hitler, sur le congrès du NSDAP en 1934 à Nuremberg.

Film-Kurier dans un autre article (5 mai 1937) signale qu'à la fin de la projection L. Starewitch est resté très laconique laissant la parole au compositeur Julius Kopsch qui a souligné sa coopération étroite avec le réalisateur. Comme seulement des extraits de *Reineke Fuchs* ont été proposés, la soirée a été complétée par la projection de *Fétiche se marie*, 1935.

Elena Barysheva précise que l'article reste muet sur la figure de Jürgen Clausen qui, selon les historiens du cinéma allemand, a joué le rôle presque le plus important dans la relation entre L. Starewitch, la UFA et même l'industrie allemande de l'animation en général. Au moment de cette rencontre « le nazi Jürgen Clausen » travaillait comme producteur chez Gasparcolor Verbe Filme GmbH et Gasparcolor Naturwahre Farbenfilm GmbH à Berlin. Gasparcolor était présente dans la publicité et l'animation et dans un système de coloration des films très coûteux. E. Barysheva rapporte que l'historien allemand de l'animation Rolf Giesen affirme que L. Starewitch essayait d'établir des relations avec la UFA pour diffuser ses films et gagner de l'argent, mais aussi pour avoir accès à ce système de coloration des pellicules. Elle ajoute : « On ne sait pas exactement comment Starewitch et Clausen ont collaboré mais les historiens pensent que c'est à cette époque qu'ils ont discuté de l'avenir de l'animation européenne ». Dessin animé comme Disney, animation de marionnettes ?

Rolf Giesen ajoute qu'ensuite Jürgen Clausen, en utilisant les discussions développées avec L. Starewitch, mais sans le citer, a publié un mémorandum répondant à ces questions en penchant vers la marionnette qui correspond davantage à la tradition allemande en s'appuyant peut-être sur les frères Diehl, marionnettistes allemands de Munich, qui ont réalisé des dessins animés qu'Hitler qualifiait de « Liebevoll » (réalisé avec amour) mais dont l'animation est de

qualité moindre, ou bien sur George Pal qui a travaillé à la UFA mais qui a émigré au début des années 1930 parce que juif. Restait la perspective de travailler avec L. Starewitch pour développer l'animation de marionnettes en Allemagne et le chercheur Janpol Görden fait une suggestion : « Peut-être que l'invitation de Starewitch à Berlin était une tentative des nazis de créer une animation de très haut niveau, peut-être avec des éléments de propagande mais très précise et indirecte ».

Revenant aux événements de 1937, E. Barysheva évoque la première de *Reineke Fuchs* le 3 octobre 1937 au pavillon de la UFA. C'est un succès. L'histoire est « en phase avec l'âme de notre peuple » écrit la critique de *Film-Kurier* (4 novembre 1937) ce qui devrait faire adorer le film par le public allemand même si le film de marionnettes est assimilé au film pour enfants ou au film publicitaire. Au box-office *Reinecke Fuchs* était indiqué comme « *Kunstlerisch wertvoll* » (ayant une valeur artistique). Mais L. Starewitch n'est pas venu assister à cette première.

Un an plus tard, le critique de cinéma nazi allemand, Erwin Goetz, après être venu à Paris visiter L. Starewitch, publie un article qui mentionne un projet du réalisateur de tourner un film sur les aventures de deux garçons allemands... projet qui n'a jamais vu le jour.

Puis E. Barysheva signale que Goebbels a décidé d'investir dans le dessin animé, que Jürgen Clausen a reconverti dans ce projet les animateurs en volume déjà embauchés, et que la technique Gasparcolor couteuse a été remplacée par un procédé Technicolor plus accessible. Puis Jürgen Clausen étant parti travailler dans la firme Tobis et étant entré en conflit avec le chef du studio Julius Fritzsche, un très proche de Goebbels, il a été renvoyé de l'industrie cinématographique, puis envoyé au front où il est mort.

L'article se termine par l'évocation du séjour berlinois de L. Starewitch en 1942. E. Barysheva rapporte des propos de « sa petite fille, Béatrice » (issus d' « un entretien inédit, 2017 ») : les autorités allemandes dans la France occupée ont fait pression sur L. Starewitch pour qu'il vienne à Berlin réaliser des films. Goebbels avait apprécié *Reineke Fuchs*. L. Starewitch a avancé différentes exigences de telle sorte qu'il n'a rien tourné à Berlin et qu'il a pu rentrer chez lui.

Commentaire

L. Starewitch, la UFA et *Reineke Fuchs*

Sur les relations entre L. Starewitch et la UFA, notamment à propos de la production de *Reineke Fuchs*, on trouve davantage d'informations dans le livre publié en 2003 : voir le chapitre «*Reineke Fuchs*» dans L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *Ladislav Starewitch (1882-1965) « Le cinéma... rend visibles les rêves de l'imagination »*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 209-219.

L. Starewitch et l'Allemagne

Avant *Reineke Fuchs*, L. Starewitch a déjà travaillé avec cette société allemande en 1927 en réalisant la partie animée (*La Cigale et la fourmi*) du film de Georg Asagaroff *Jugend Rausch*.

Lors de la sortie en Allemagne de *L'Horloge magique*, 1928, Paul Dessau compose une musique originale dont la partition existe encore qui est encore jouée en ciné-concerts (voir le site www.starewitch.fr et taper «Dessau» dans le moteur de recherche). Ce film est alors projeté en deux parties : *Die Wunderuhr* et *Der Zauberte Wald* (L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *Ladislav Starewitch, op. cit.*, p. 144). Cette composition originale de Paul Dessau montre bien l'intérêt pour les films de L. Starewitch en cette fin des années 1920 en Allemagne et suggère que, même sans cette musique prestigieuse, ces projections devaient dépasser les petits cénacles décrits dans l'article.

C'est également la société allemande Tobisklangfilm qui a sonorisé *Le Rat des villes et le rat des champs* en 1932

Les relations entre L. Starewitch et l'Allemagne sont donc bien antérieures à l'intérêt porté par la UFA au projet *Reineke Fuchs* en 1936-1937.

Le séjour berlinois effectué par L. Starewitch a déjà été évoqué à peu près dans les mêmes termes dans le même livre publié en 2003 (L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *Ladislav Starewitch*, p. 166-167). L'entretien que l'auteur de l'article a eu avec L. Béatrice Martin-Starewitch en 2017 était sans doute « inédit » pour la première, mais les propos tenus par la seconde avait déjà été publiés depuis plusieurs années... rien d'inédit donc.

Si E. Barysheva fait fréquemment référence au contexte nazi, à aucun moment elle ne pose la question des relations entre L. Starewitch et ces nazis. Qu'en pensait-il, pourquoi vient-il à Berlin en avril-mai 1937 et pas en octobre ? Le fait qu'à partir de 1933 Hitler et les nazis dirigent l'Allemagne a bien été pris en compte dans notre ouvrage et nous répondons à ces questions. On peut remarquer simplement ici, à la suite de cet article et des autres informations disponibles, que les contacts directs et volontaires entre L. Starewitch et des partenaires en Allemagne ont cessé après ce séjour d'avril-mai 1937 (voir le livre cité précédemment).

L. Starewitch et la presse allemande en 1937

E. Barysheva cite trois numéros de l'année 1937 d'un journal allemand, *Film-Kurier*.

L. Starewitch recevait chez lui à Fontenay-sous-Bois les coupures de presse le concernant parues en France et à l'étranger, il les collait soigneusement dans de grands volumes cartonnés. Cinq volumes sont conservés représentant des centaines de grandes pages remplies parfois de plusieurs coupures chacune. Dans ces recueils figurent des dizaines d'articles de nombreux journaux allemands sur une période plus longue. Réduire les comptes rendus de *Reineke Fuchs* à trois articles du même journal est excessivement réducteur et très superficiel.

Voir à ce sujet surtout la partie "La presse allemande" dans L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *Le vingtième siècle de Ladislav Starewitch – historiographie, op. cit.*, p. 32-47, où l'on s'aperçoit que la presse allemande a réagi de façon beaucoup plus importante et beaucoup plus intéressante que les exemples présentés dans l'article d'E. Barysheva.

Au final cet article nous apprend la date d'arrivée de L. Starewitch à Berlin en avril 1937 (le 21, la date de départ est "vraisemblable") et évoque dans une longue parenthèse les relations et discussions entre L. Starewitch et « le nazi Jürgen Clausen » à travers les propos de l'historien Rolf Giesen et du chercheur Janpol Görden qui sont en partie des suppositions. L'apport est mince, surtout par rapport aux éléments déjà connus.

10- Commentaire de la conversation de Kirill Razlogov avec L. B. Martin-Starewitch et F. Martin à propos de Ladislav Starewitch et de ses poupées. (p. 536-543)

Cette interview a été enregistrée à Moscou en 2001 dans le cadre de la série documentaire de Kirill Razlogov « Du cinéma d'avant-garde à l'art vidéo (Numéro Textures animées) ».

Pas de résumé

Nous n'allons pas faire de résumé de cette interview réalisée en français, traduite en russe, puis à nouveau en français il y a plus de vingt ans. Son contenu est proche d'autres interviews dont voici deux références plus récentes qui donneront les mêmes informations, et même un peu plus.

2011 - L'interview de L. B. Martin-Starewitch par Fleur Chevalier

<http://www.starewitch.fr/post/A-relire-%3A-l%E2%80%99interview-de-L%3A9ona-B%3A9atrice-Martin-Starewitch-par-Fleur-Chevalier%2C-2011.2>

2020 - F. Martin répond aux questions de Ralph Doumit

<http://www.starewitch.fr/post/L-une-de-mes-d%C3%A9couvertes-coup-de-c%C5%93ur-lors-de-la-pr%C3%A9paration-de-ce-cours-aura-%C3%A9t%C3%A9-l-%C5%93uvre-de-Ladislav-Starewitch.-Ralph-Doumit%2C-professeur-%C3%A0-l-Acad%C3%A9mie-Libanaise-des-Beaux-Arts-nous-interroge...>

Commentaire

Nous ajoutons simplement que cette interview menée par Kirill Razlogov a eu lieu en décembre 2000 lors de notre passage à Moscou lors d'un magnifique festival *Aimer le cinéma* et non en 2001. Si l'éditeur prend la peine de remercier l'intervieweur pour son « aimable autorisation » de reproduire le texte de l'interview, nous remarquons qu'il ne s'est pas soucié de l'aimable autorisation des interviewés. Même si l'ouvrage est destiné à un public nouveau – russophone – ces propos n'ont peut-être plus le même intérêt vingt ans après, une actualisation aurait pu être envisagée et dont le résultat eut été beaucoup plus intéressant.

Le programme du festival *Aimer le cinéma* en décembre 2000 :

<http://www.starewitch.fr/post/Festival-Aimer-le-Cin%C3%A9ma-Moscou>

11- Commentaire de l'article de **Marina Karaseva**

Vers Jewsiewicki : l'histoire d'un voyage (p. 546-551)

Marina Karaseva,
critique de cinéma,
chercheuse sur l'œuvre de Ladislav Starewitch

Résumé

M. Karaseva décrit l'origine de son intérêt pour l'œuvre de L. Starewitch. Au départ Andreï Lednev, son professeur de cinéma, connaissant son intérêt pour les débuts du cinéma russe, l'a incitée à rédiger une monographie sur l'inventeur de « l'animation de marionnettes » et lui a proposé une série de photocopies de textes concernant ce réalisateur écrits par Guinzbourg, Sobolev, Sadoul, Khanjonkov, Ivanov-Vano, Goslavskaïa, Asenin et Karanovitch. Ces textes étaient très répétitifs et peu inspirants. C'est vraiment la découverte des films de L. Starewitch, sans aucune relation avec ce qui se faisait à l'époque, et encore plus le fait de découvrir qu'il avait participé à plusieurs de ses films préférés dans les années 1910 en tant qu'opérateur, réalisateur de trucages, ou acteur qui a déclenché son enthousiasme.

Alors, d'emblée le livre de W. Jewsiewicki s'est imposé comme la source d'informations factuelles ainsi que son article dans *Animafilm* (n°4, 1985) et M. Karaseva a voulu rencontrer cet auteur à Varsovie où il vivait et où elle se rend à l'été 1990.

M. Karaseva a beaucoup apprécié la personnalité de W. Jewsiewicki, du même âge que son grand-père également originaire de Vilnius, qu'elle décrit comme un intellectuel sensible d'Europe de l'Est qui semble avoir conservé et porté à travers le XXème siècle les manières du XIXème siècle. Il a découvert l'œuvre de L. Starewitch en travaillant sur les personnalités du début du cinéma polonais et s'est intéressé ensuite à la documentation visuelle autour de l'insurrection de Varsovie de 1944. Parmi la publication de plus de 120 textes scientifiques, deux dominent : *Kazimierz Prószyński*, 1974, sa monographie sur l'inventeur polonais, créateur du premier studio polonais, auteur d'histoires et réalisateur des premiers documentaires et longs métrages polonais, qui a participé à l'insurrection de Varsovie en 1944 et mourut dans un camp de concentration nazi, et *Esope du XXème siècle*, 1989. Lors de leur rencontre, W. Jewsiewicki a communiqué à M. Karaseva nombre de ses dossiers et documents sur L. Starewitch (coupures de journaux, photographies, photocopies...). Puis sur ses conseils elle est allée à Łódź, voir Vadim Berestovski (1917-1992), un ami et collègue, réalisateur, scénariste, acteur, auteur de deux courts métrages sur L. Starewitch intitulés *Ladislav Starewitch*, 1986, et le second *Les Poupées de Starewitch* (Lalki Władysława Starewicza), 1988.

Plus jeune, V. Berestovski est un personnage totalement différent plus entreprenant, plus "moderne" que W. Jewsiewicki. Tous deux se sont intéressés à L. Starewitch et, selon M. Karaseva, ils ont rendu visite à Irène en France ensemble. Tout en s'inquiétant que profitant de la cécité d'Irène des escrocs ne pillent sa collection, ils ont collecté du matériel avec enthousiasme. De fait les archives de V. Berestovski, toujours selon M. Karaseva, sont de moindre ampleur que celles de W. Jewsiewicki mais plus attrayantes. Elles contiennent une vraie marionnette du *Roman de Renard* (le corbeau qui marche vers la potence dans la scène de l'exécution de Renard) et surtout des esquisses pour le grand projet de L. Starewitch *Création du monde* auquel il a beaucoup travaillé. V. Berestovski a en projet un troisième film sur L. Starewitch. Il a montré les deux premiers à sa visiteuse qui les a trouvés très éloignés de la qualité des œuvres de L. Starewitch surtout quand V. Berestovski cherche à faire revivre des copies de marionnettes.

M. Karaseva a conservé le contact avec eux. Elle a aidé W. Jewsiewicki dans ses recherches en bibliothèque et dans les archives. De son côté V. Berestovski cherchait, « avec son sens commercial » à vendre sa collection au Musée du cinéma de Moscou où elle travaillait, mais le prix demandé était trop élevé⁵².

Lors du centième anniversaire du début du cinéma polonais une exposition en hommage à l'héritage de W. Jewsiewicki a été organisée présentant les pionniers (Prószyński, Starewicz...), très moderne elle a circulé à travers la Pologne.

Et aujourd'hui une traduction du livre *Ladislas Starewicz, Esopé du XX^{ème} siècle* est en cours en Russie. On peut regretter que l'approche scientifique de W. Jewsiewicki repose à plusieurs reprises sur des hypothèses et que ses interprétations historiques puissent sembler superficielles et trop émotives. Aujourd'hui nous disposons de nouveaux matériaux, y compris ceux détaillés dans les recherches de la petite fille de Starewicz, Mme Béatrice Martin (fille de Janina Starewicz connue au générique des films de son père sous le nom de Nina Star) et de son mari, l'historien François Martin (livre « *Ladislas Starewicz 1882-1965* », édition L'Harmattan, 2003). Mais en lisant « *Esopé du XX^{ème} siècle* », nous ressentons un merveilleux sentiment d'excitation suite à la « découverte d'une étoile du plus grand rayonnement. ».

Commentaire

Cet article, très personnel, n'apporte pas, ou très peu, à la connaissance de L. Starewicz.

Quelques remarques néanmoins :

* Il aurait été intéressant que M. Karaseva et D. Viren conjuguent leurs connaissances et leurs analyses pour présenter W. Jewsiewicki⁵³.

* La correspondance entre L. Starewicz et W. Jewsiewicki publiée récemment renseigne beaucoup plus sur l'intérêt du second pour le premier et l'évolution de leurs relations comme nous l'avons déjà mentionné⁵⁴.

* M. Karaseva cite l'article de W. Jewsiewicki publié dans *Animafilm* en 1984 qui traite des débuts cinématographiques du réalisateur en omettant le second publié l'année suivante et portant sur la période française⁵⁵ ce qui est bien représentatif de l'ensemble du livre dirigé par S. Dedinskiy dans lequel la période française de L. Starewicz est à peu près ignorée, sauf ce qu'en écrit W. Jewsiewicki lui-même.

* À notre connaissance W. Jewsiewicki et V. Berestovski ne se sont pas rendus ensemble à Fontenay-sous-Bois. Le premier est venu, seul, en 1961, il a rencontré Ladislas, Irène et Béatrice (voir la correspondance W. Jewsiewicki/L. Starewicz citée plus haut). Le second, introduit par Charles Ford, est venu en 1986, accompagné de son équipe technique, et a rencontré Irène seule.

⁵² L'éditeur du livre a ajouté cette note : « Pour être honnête, il convient de dire que le sujet de Starewicz était constamment abordé au Musée du cinéma : lors d'une exposition sur l'histoire de l'animation russe, une section spéciale sur le maître a été créée, des projections de films qui lui sont consacrées ont eu lieu et son travail était inclus dans le programme de conférences destiné aux écoliers. Les deux œuvres les plus significatives sur Starewicz, créées à l'aide des ressources du Musée, sont un film de la série de programmes d'Irina Margolina et Mark Lyakhovetsky *Le monde de l'animation ou l'animation du monde*, 2002, ainsi que *The Bug Trainer*, 2008, Lituanie, producteur Ras (*sic*) Miskhinite. »

Voir la liste des objets proposés à la vente dans les lettres de V. Berestovski à M. Karaseva dans l'article «Correspondances de Marina Karaseva avec Władysław Jewsiewicki et Vadim Berestovski » publié infra.

⁵³ Voir supra Denis Viren : «A propos de Władysław Jewsiewicki et de son étude sur l'œuvre de Ladislas Starewicz».

⁵⁴ Voir L. B. Martin-Starewicz et F. Martin : *Le vingtième siècle de Ladislas Starewicz*, op. cit. p. 207-223.

⁵⁵ *Animafilm* : «Władysław Starewicz de l'animation à l'entomologie (avec une filmographie)», n°4, 1984, p. 10-14, et «Władysław Starewicz : la période française», n°5, 1985, p. 8-11.

Irène a conservé un souvenir un peu mitigé et confus de la visite de V. Berestovski. Elle a, de sa propre initiative, donné certains éléments à V. Berestovski ou bien à certains membres de son équipe, comme un étui en cuir fabriqué par L. Starewitch lui-même et contenant du matériel photographique de marque Leica. Mais des éléments ont également été emportés à l'insu d'Irène, en profitant de sa cécité. Parmi ces éléments, donné ou pas donné ?, figurait ce gros album de coupure de presse que V. Berestovski mentionne dans sa correspondance avec M. Karaseva (voir infra) et qu'il nous a restitué de façon inattendue lors du Festival d'Annecy en 1991. Cela correspond bien au « sens commercial » de V. Berestovski signalé par M. Karaseva (voir infra la liste du matériel provenant des collections de L. Starewitch possédé par V. Berestovski et proposé à la vente).

De son côté, W. Jewsiewicki a rendu à Irène tous les documents qui lui avaient été prêtés (voir la correspondance L. Starewitch/W. Jewsiewicki).

12- Commentaire des **Correspondances de Marina Karaseva**

(Fragments de correspondance avec Władisław Jewsiewicki et Vadim Berestovski)
(p. 552-559)

Résumé

Il s'agit de trois lettres écrites par Władisław Jewsiewicki à Marina Karaseva, et de trois lettres écrites par Vadim Berestovski à Marina Karaseva, entre mars 1990 et janvier 1991.

Dans le livre, M. Karaseva présente les six lettres par ordre chronologique. Ici nous les avons regroupées par auteur étant donné que les lettres du premier ne répondent pas à celles du second. Les six lettres sont proposées en russe sans que l'on sache si ces deux correspondants s'adressaient à M. Karaseva dans cette langue ou s'il s'agit de traductions du polonais.

Lettres écrites par Władisław Jewsiewicki

1- Varsovie, 22 mars 1990

W. Jewsiewicki doit répondre à la première lettre de M. Karaseva.

Il lui dit son grand intérêt pour l'œuvre de L. Starewitch – « Je suis tombé amoureux du travail de Starewitch, et je le respecte en tant que grand artiste. » – et lui conseille de regarder tous ses films au Fonds national du cinéma à Moscou, et pour la période française à la Cinémathèque polonaise de Varsovie ainsi que de lire son livre *Esopo du XXème siècle* dans lequel elle trouvera toute la bibliographie. Les témoins de l'époque de L. Starewitch qu'il a pu interroger sont morts depuis longtemps. Venez me voir à Varsovie, visitez également V. Berestovski qui a déjà réalisé deux films sur L. Starewitch et prépare le troisième.

2- Varsovie, 22 août 1990

W. Jewsiewicki exprime sa grande satisfaction d'apprendre que M. Karaseva commence l'étude de la langue polonaise ce qui sera très utile pour une compréhension complète de cette œuvre. Il ajoute que L. Starewitch a été élevé dans la famille patriotique polonaise Legecki, « et de telles périodes de la vie restent dans la mémoire toute la vie ».

Je vous demande de transmettre ma gratitude au directeur Naum Kleiman.

« A mon avis le contact avec Béatrice pour l'organisation du musée et le réapprovisionnement des expositions sera très utile. Si elle visite Varsovie, je lui parlerai du sujet. »

PS. Veuillez mettre de beaux timbres sur l'enveloppe.

3- Varsovie, 4 janvier 1991

W. Jewsiewicki annonce participer à un projet de série télévisée dans laquelle il doit faire trois épisodes : sur L. Starewitch, l'insurrection de Varsovie de 1944, et le réalisateur Frantisek Ozgu. Il félicite M. Karaseva pour son emploi obtenu au Musée du cinéma et déclare que son projet de traduction du livre [*Esopo du XXème siècle*] sera utile, après quoi il lui fournira d'autres documents accumulés depuis son écriture.

Les Lituaniens m'ont contacté, ils veulent faire un film sur la vie de L. Starewitch. Je leur ai conseillé de contacter votre Musée, N. Kleiman... Ils veulent absolument faire de Starewitch un Lituanien, un natif. Je leur ai dit que c'est un artiste universel et que sa nationalité est son affaire personnelle.

V. Berestovski promet de venir à Varsovie, mais il n'est pas pressé. Béatrice Martin, cette petite-fille (imaginaire) a arrêté d'écrire. La fille de Starewitch, Nina Star (Janina) avait une fille, Monique, et sa fille, Marianna. D'où vient Béatrice ? Irena n'en a pas parlé.

Dès qu'il y aura des nouvelles, je vous préviendrai. [...]

Lettres écrites par Vadim Berestovski

1- Łódź, 6 août 1990

V. Berestovski félicite M. Karaseva pour l'obtention de son diplôme et lui demande si elle va travailler au Musée du cinéma [*de Moscou*] de façon permanente ou bien si elle va ouvrir un musée à son nom.

« Aujourd'hui le capitalisme se dirige vers nous. Je ne sais pas si c'est bon ou mauvais, mais il faut penser à l'avenir différemment. » Vous devez commencer par acheter un local que vous ferez garder par un homme armé.

« Et maintenant, ce que j'ai (en plus de mes films, poupées et scripts) :

1. Projets de vieux films des années vingt et trente et des dernières années d'après-guerre (*Fétiche*, *Zanzabelle* et autres).

2. Poupées réalisées selon les dessins originaux de Starewitch pour mon deuxième film « *Les Poupées de Ladislav Starewitch* ».

3. Copies de photographies de portraits de Starewitch et de ses filles (que vous avez vues).

4. Des extraits de mes films, des images à partir desquelles vous pourrez réaliser des diapositives (il y en aura environ cinq cents, peut-être plus).

5. Grand album avec critiques de 1918 à 1926. Il faut agir vite, puisque la petite fille de Starewitch, Madame Martin⁵⁶, arrive en Pologne à l'automne.

6. Enregistrement magnétique des conversations (ou plutôt des monologues) de la fille Irena Starewitch et de ses notes.

Je serai obligé de donner la plupart des choses à Martin⁵⁷, dont divers projets, quatre albums, etc. »

« Je n'ai pas pu réaliser le troisième film, *Les Films inachevés de Starewitch*. Irena m'a donné beaucoup de matériels pour cela. Si Martin est d'accord, il sera possible de faire ce film, puisque Charles Ford, historien français et ami de Starewitch, qui a joué dans mon premier film et était consultant scientifique, est décédé tragiquement comme me l'a dit sa femme. Je proposerai à nouveau ce rôle dans le troisième film à Mme Martin, qui, comme le dit le professeur Jewsiewicki, a l'air d'une personne sérieuse (et je sais qu'elle ne l'est pas, mais je n'en parlerai pas officiellement).

En février 1990, *Le Roman de Renard* et *Les Yeux du dragon* sont projetés à Paris. En 1991, lors du festival d'Annecy sera projetée une large rétrospective des films de Starewitch.

Je vous rappelle que les principaux films de la Cinémathèque française sont copiés sur les films originaux de la société belge Gevaert (AGFA).

Je pense que vous pourriez vous-même fabriquer les poupées de Starewitch à partir de ses créations. Une fois réalisées dans notre atelier à SE-MA-FOR, ils peuvent faire encore mieux pour le musée dans un atelier de studio de cinéma de Moscou

Je vous souhaite un grand succès. Audacieusement en avant !

Bisous, Lydia et Vadim

2- Łódź, 25 octobre 1990

V. Berestovski envoie à nouveau une liste d'objets qu'il peut vendre « sans violer aucun droit d'auteur ».

1. 1917 : 2 poupées du film inachevé *Всемирны кавардоак* (Le Monde est en désordre / Tout est en désordre), commencé en Crimée⁵⁸...

⁵⁶ "Madame Martin" est écrit en alphabet latin.

⁵⁷ Sic, en cyrillique.

⁵⁸ Ce titre ne figure dans aucune filmographie de L. Starewitch. Est-ce *La Pagaille* dont il existe des dessins ?

2. 6 dessins en couleurs, scénographie des films *Iola*, *La Foire de Sorochinsky*, etc.
 3. 60 négatifs de photographies en noir et blanc « images fixes » du film *Le Roman de Renard*, *Les Grenouilles qui demandent un roi*, et autres ; 90 photos couleurs prises par nos soins à Fontenay-sous-Bois lors du tournage de presque tout ce qui était exposé.
 4. 6 photos et 3 dessins de marionnettes pour le film *Les Yeux du dragon*.
 5. 60 exemplaires d'après photographies de la période parisienne, 20 exemplaires d'après photographies de l'époque russe.
 6. Album avec critiques de presse 1917-1929, 86 pages.
 7. Mémoires d'Irène, 50 pages.
 8. 8 projets du film inconnu *Нинка* (Ninka) - dessins en couleurs de types russes. Photo de 2 poupées de type Gogol.
 9. Projets non réalisés *Création du monde*, *Tsar Saltan*.
 10. 11 poupées que nous avons réalisées pour le film *Les Poupées de Ladislas Starewitch*, dont 3 poupées de coléoptères, comme dans le premier film de Starewitch (j'ajoute des photographies des coléoptères originaux d'après lesquels nos poupées ont été fabriquées).
- C'est tout ce que je peux vendre. Vous voyez par vous-même qu'il y en a beaucoup et c'est très original... Le prix minimum est de 5000 « Américains ». C'est ce que coûteront les poupées à elles seules dans quelques années à l'occasion du centenaire du film. En plus de cela, je vous donnerai 50 extraits de films pour réaliser des diapositives qui vous rapporteront une partie de votre argent.

Et, en cadeau, V. Berestovski propose encore d'autres photos... avant de conclure :
« Félicitations et bonne chance. *En avant, Marina*⁵⁹ ! »

3- Łódź, 17 janvier 1991

V. Berestovski revient sur la question de l'argent et de sa collection : « Je sais que tu n'as pas beaucoup d'argent, c'est pourquoi j'ai proposé un prix si bas... Je regrette d'avoir si peu de choses, mais sa fille Irène Starewitch en a beaucoup à Fontenay-sous-Bois⁶⁰ »...

« A vrai dire tout ce patrimoine pourrait être partagé proportionnellement entre la Russie, la France, la Pologne et la Lituanie, mais la vie dicte d'autres droits. Les proches de Starewitch savent que plus le centième anniversaire de l'invention du cinéma approche, plus les prix des objets laissés par Starewitch augmentent plus rapidement. »

Il propose également l'achat par un musée de Moscou de son second film *Les Poupées de Ladislas Starewitch*.

Et il finit en souhaitant bonne chance à son interlocutrice.

Commentaire

A la lecture de cette correspondance, il est évident que l'intérêt des deux hommes à l'égard de L. Starewitch diffère totalement. Un intérêt que l'on pourrait qualifier d'historique, scientifique et artistique pour W. Jewsiewicki, strictement mercantile et financier pour V. Berestovski. Mais, comme l'indique l'entête précédant ces lettres, il ne s'agit que de « fragments », dans quelles mesures sont-elles représentatives d'une correspondance dont on ne connaît ni l'ampleur ni la durée ?

A l'époque de cette correspondance, 1990-1991, nous étions en contact tant avec W. Jewsiewicki qu'avec V. Berestovski. Depuis la visite du second chez Irène Starewitch en 1986 nous étions à la recherche d'un contact direct avec V. Berestovski afin de récupérer le matériel – prêté et/ou non prêté – qu'il avait emporté du studio de L. Starewitch à Fontenay-

⁵⁹ En français dans le texte.

⁶⁰ En alphabet latin dans le texte.

sous-Bois. Certains contacts nous avaient avertis qu'une personne cherchait à vendre à des institutions en rapport avec le cinéma, cinémathèques ou musées, du matériel ayant appartenu à L. Starewitch. En conséquence Béatrice avait averti chaque interlocuteur, chaque institution avec lesquels nous entrions en contact, que si une telle proposition leur était faite, de bien se renseigner sur l'origine de ce matériel et de l'en avertir. L. Starewitch n'a jamais eu l'habitude de donner ou disperser les éléments créés dans son studio. Ces lettres de V. Berestovski adressées à M. Karaseva, qui les publie, confirment bien que le premier a effectivement détenu du matériel appartenant à L. Starewitch qu'il n'avait pas l'intention de rendre à Irène mais bien de vendre à un tiers. Deux listes de différents éléments (dessins, photographies, textes...) sont proposées auxquelles il faut ajouter une marionnette, un corbeau, du *Roman de Renard*, comme l'indique M. Karaseva dans son texte précédent⁶¹. D'après les trois lettres de V. Berestovski publiées ici, M. Karaseva ne semble pas s'interroger sur la provenance de ce matériel de L. Starewitch proposé à la vente.

Lors du Festival d'Annecy en 1991, V. Berestovski – ressentant une certaine pression ? – nous a restitué ce gros album de coupures de presse des années 1920 mentionné à deux reprises dans sa correspondance, mais rien d'autre.

La vingtaine des dessins réalisés par L. Starewitch exposés au Musée du cinéma de Łódź comme nous avons pu les voir à l'été 2014 appartiennent très certainement à l'une de ces listes.

De son côté, le 4 août 1990, W. Jewsiewicki a écrit une lettre⁶² à Léona Béatrice Martin-Starewitch en réponse à la sienne du 5 juin précédent (dont nous ignorons le contenu). Dans cette lettre il signale avoir reçu la visite de Marina Karaseva, diplômée de l'Institut de cinématographie de Moscou, qui rédigeait une thèse de diplôme sur le travail de « votre Grand-Père ». Il signale également le grand intérêt pour l'œuvre de L. Starewitch à Moscou et aussi en Lituanie. « Les Russes préparent une traduction de mon livre *Esope du XXème siècle* en langue russe. » Il demande l'envoi des documents qu'Irène lui avait prêtés et qu'il a rendus, ainsi que d'autres pour enrichir la nouvelle édition de son livre en français, lituanien et russe. Par contre il n'évoque pas la possibilité, ni l'intention, pour lui d'envoyer à Béatrice un exemplaire de ce livre.

Irek Dembovski qui, à cette époque, a traduit pour nous le livre de W. Jewsiewicki *Esope du XXème siècle* du polonais en français, a certainement facilité le contact avec W. Jewsiewicki. Irène devait avoir conservé les coordonnées de V. Berestovski.

Ces lettres évoquent également Irène, Béatrice et les « proches de Starewitch »...

Pour W. Jewsiewicki, dans la lettre du 22 août 1990, Béatrice est une personne sur laquelle on peut compter pour l'organisation d'un musée et l'apport de contenu. Le 4 janvier suivant le ton change radicalement : « Béatrice Martin, cette petite-fille (imaginaire) a arrêté d'écrire. La fille de Starewitch, Nina Star (Janina) avait une fille, Monique, et sa fille, Marianna. D'où vient Béatrice ? Irena n'en a pas parlé. »

Ce paragraphe est très bizarre. D'une part W. Jewsiewicki a vu Béatrice quand il est venu à Fontenay en 1961 et la mentionne dans sa correspondance avec Ladislav et Irène après sa visite et, d'autre part, il vient de correspondre tout récemment avec elle⁶³. Béatrice n'a donc rien d'« imaginaire », sauf à considérer qu'elle est devenue imaginaire pour W. Jewsiewicki dans la mesure où Béatrice « a arrêté d'écrire ».

⁶¹ Voir supra, M. Karaseva : «Vers Jewsiewicki, l'histoire d'un voyage».

⁶² Voir L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *Le vingtième siècle de Ladislav Starewitch*, p. 222-223, et l'ensemble de la correspondance entre W. Jewsiewicki et L. Starewitch, p. 207-223.

⁶³ Voir la lettre du 4 août 1990 de W. Jewsiewicki à Béatrice Martin mentionnée supra.

Il y a également une grande confusion dans les personnages cités. Rétablissons les filiations et les rôles : Béatrice est la fille de Nina Star (Janina) et Marianne est une des filles de Béatrice. Monique est la personne mandatée dans les années 1980 et jusqu'à son décès par le service d'aide sociale de la mairie de Fontenay-sous-Bois qui venait régulièrement prodiguer à Irène l'assistance dont elle avait besoin compte tenu de sa cécité et de son âge contre rémunération. Monique n'a aucun lien généalogique avec L. Starewitch, aucun rôle dans son travail ni dans la conservation de son œuvre⁶⁴.

Pour V. Berestovski, le registre est tout autre.

Dans le point 5 de sa lettre du 6 août 1990, il apparaît qu'il n'est pas serein « Il faut agir vite, puisque la petite fille de Starewitch, Madame Martin, arrive en Pologne à l'automne. »

Cette absence de sérénité, sinon une certaine crainte, n'est-elle liée qu'à cet album mentionné au point 5⁶⁵, ou bien concerne-t-elle davantage d'objets. Sans doute davantage puisqu'il achève cette première liste par l'affirmation assez vague quant aux items concernés et à leur destinée : « Je serai obligé de donner la plupart des choses à Martin [*sic*], dont divers projets, quatre albums, etc. ». Rendra-t-il les documents s'il n'arrive pas à les vendre ? Cette phrase reste assez sibylline comme celle de la lettre du 17 janvier 1991 : « Les proches de Starewitch savent que plus le centième anniversaire de l'invention du cinéma approche, plus les prix des objets laissés par Starewitch augmentent plus rapidement. » Qui sont ces « proches de Starewitch » ? La famille sans doute, V. Berestovski lui attribue-t-elle une volonté mercantile ? L'attitude de cette dernière depuis le début des années 1990 montre bien que non, ses objectifs sont restés la conservation et la diffusion de l'œuvre.

S'ajoutent des propos qui interrogent doublement : « Mme Martin, qui, comme le dit le professeur Jewsiewicki, a l'air d'une personne sérieuse (et je sais qu'elle ne l'est pas, mais je n'en parlerai pas officiellement). » Quels sont les fondements de l'opinion de V. Berestovski ? Béatrice et lui ne se sont jamais rencontrés et n'ont jamais correspondu directement. Première interrogation. La seconde porte sur la publication de telles lettres et de tels propos sans aucune explication, sans aucun commentaire de la part de M. Karaseva. Ces lettres soulignent bien en effet la différence de personnalité et d'intentions entre les deux personnages, W. Jewsiewicki et V. Berestovski, comme il ressort de l'article précédent de M. Karaseva "Vers Jewsiewicki...", mais certains propos écrits par V. Berestovski et reproduits tels quels sans commentaires sont au minimum obscurs voire très désobligeants. Y-a-t-il une légèreté ou une intention de la part de M. Karaseva ?

Achevons ce commentaire par une réalité plus intéressante et qui dénote également par rapport à l'ensemble de ce livre. V. Berestovski est le seul parmi les personnes qui ont écrit dans ce livre, ou bien qui y sont citées à tenir les propos suivants : « A vrai dire tout ce patrimoine pourrait être partagé proportionnellement entre la Russie, la France, la Pologne et la Lituanie [...] » En citant ces quatre pays, V. Berestovski reconnaît clairement la dimension multiculturelle de cette œuvre... tout en entendant satisfaire d'abord son intérêt financier en ajoutant : « mais la vie dicte d'autres droits... »

⁶⁴ De façon curieuse et tout aussi erronée, quelques années plus tard, Rasa Miskinyte, lors d'une de nos rencontres à Paris nous avait annoncé toute fière qu'étant allée se renseigner à la Mairie de Fontenay-sous-Bois, elle avait découvert l'existence d'une « collaboratrice de Starewitch » appelée Monique (elle avait trouvé aussi les plans du garage que L. Starewitch a fait ajouter peu après son installation dans la maison).

⁶⁵ Cet album nous a effectivement été restitué par V. Berestovski de façon inattendue lors du festival d'Annecy tenu du 1^{er} au 6 juin 1991 comme nous l'avons indiqué. Soulignons que c'est le seul item des deux listes de cette correspondance à avoir été restitué par V. Berestovski à la famille.

Un tout dernier point : dans ses documentaires sur L. Starewitch, V. Berestovski a déjà eu l'idée de reproduire des marionnettes de L. Starewitch, c'est une idée reprise par Rasa Miskinyte dans *The Bug Trainer* quelques années plus tard.

12- Commentaire de l'article de Ekaterina Semenova

Le film The Bug Trainer : du concept à la réalisation (p. 560-567)

Résumé

En 2008, la première d'un film documentaire sur Ladislav Starewitch, *The Bug Trainer*, a eu lieu au Festival international de films de Karlovy Vary. Il s'agit surtout d'un film de "semi-fiction" sur un homme dont la vie est essentiellement constituée d'énigmes dont le résultat s'est avéré aussi contradictoire et inattendu que le travail de Starewitch lui-même. Il s'agit d'un projet international comprenant la Pologne, le Japon, les Pays-Bas, la Finlande, le Danemark, la Suède, l'Estonie, la Norvège, la Suisse, et surtout la Lituanie, pays d'origine de la réalisatrice et productrice Rasa Miskinyte à l'initiative du projet.

R. Miskinyte a découvert L. Starewitch durant ses études cinématographiques et a aussitôt été séduite par l'idée de faire un film, intriguée par des informations biographiques discordantes et son choix d'utiliser des insectes, et soutenue et conseillée en cela par Jane Pilling, autrice d'une monographie sur L. Starewitch. Ce dernier était alors connu dans les pays à tradition d'animation de marionnettes, mais pas en Lituanie.

Alors R. Miskinyte a cherché de la documentation, réuni une équipe avec trois réalisateurs Donatas Ulvydas, Marek Skrobecki et Linas Avgutis, et cherché des financements. Il a fallu neuf années pour finaliser le film. Afin de stimuler l'intérêt pour ce projet, elle a réuni une conférence de spécialistes aptes à le promouvoir avec Marcin Gizycki (Pologne), Gunnar Ström (Norvège), Nikolai Izvolov et Marina Karaseva⁶⁶ (Russie), Skirmantas Valiulis (Lituanie). Des animateurs célèbres comme les frères Stephen et Timothy Quay ont adhéré au projet sans hésiter. Le réalisateur lituanien Vytautas Mikalauskas, auteur du livre sur Starewitch *Le magicien de Kaunas*, aurait dû également participer mais il est décédé à ce moment. Outre le récit d'une vie et l'avis de ces experts, le film repose surtout sur une dramaturgie organisée autour d'un voyage dans le passé effectué par le spectateur accompagné par un personnage animé désireux de percer les secrets de L. Starewitch. « Dès le début, il était clair que le film sur Starewitch ne pouvait être un documentaire ordinaire. Le format "commentaire en voix off sur des images" était ici totalement inadapté » raconte R. Miskinyte. Malheureusement, écrit E. Semenova, Léona Béatrice Martin-Starewitch, petite fille du réalisateur et unique héritière, n'a pas soutenu le film en estimant que ses auteurs déformaient la biographie de son grand-père, et a interdit l'utilisation de fragments de ses films français dont les droits lui appartiennent. Par conséquent l'équipe de Miskinyte a dû se limiter uniquement aux films qui sont dans le domaine public, notamment les films de la période russe.

L'acquisition des droits de la version allemande de *Reineke Fuchs* a permis d'utiliser des extraits de ce film ainsi que de mettre en avant le personnage de la Reine, en reproduisant sa marionnette. Le tournage du film lui-même a duré moins d'un mois, ce qui est peu. Beaucoup de temps a été passé à la création de scènes d'animation et à la recherche de concepts visuels. Des difficultés sont survenues lorsqu'il s'est avéré que les scènes d'animation réalisées en Pologne au studio Se-Ma-For Production ne correspondaient pas à la demande de la production et ont dû être refaites. La marionnette de la Reine est restée dans ce studio polonais.

Aux yeux de R. Miskinyte, qui a piloté l'ensemble du projet, le résultat, *The Bug Trainer*, correspond bien aux objectifs initiaux et le parti pris – une histoire teintée d'humour, de mélodrame et de suspense – a permis de retenir l'attention du grand public, d'un public peu

⁶⁶ On retrouve N. Izvolov et M. Karaseva dans ce livre dirigé par S. Dedinskiy, voir supra.

familier avec l'art de l'animation et d'un public professionnel averti. Ce n'est pas, à ses yeux, le film le plus utile aux historiens du cinéma mais, pour le grand public, il redonne vie à L. Starewitch, ce que nous voulions.

Commentaire

Soulignons tout d'abord que le titre du livre dirigé par S. Dedinskiy *Le dresseur de scarabées. Ladislas Starewitch fonde l'animation* reprend le titre du documentaire réalisé par Rasa Miskinyte *Le dresseur d'insectes / de scarabées* (The Bug Trainer).

Le projet de Rasa Miskinyte est autrement plus ambitieux que celui de V. Berestovski à travers ses deux courts métrages (voir les deux textes de M. Karaseva), néanmoins ce dernier a eu le premier l'idée de recréer les marionnettes de L. Starewitch⁶⁷.

L'idée de départ des deux réalisateurs reste la même : L. Starewitch est inconnu, les informations sont vagues et contradictoires, on va percer le secret... malgré les travaux publiés entretemps, comme notre biographie de L. Starewitch en 2003⁶⁸, après le livre de W. Jewsiewicki ou notre filmographie illustrée publiée dans le cadre du Festival d'Annecy en 1991⁶⁹ que R. Miskinyte a eu très tôt à sa disposition. En effet si R. Miskinyte se plaint de la réaction de Béatrice face à son projet et de son refus de céder des droits sur les films de la période française, elle ne dit pas, ou du moins E. Semenova ne le rapporte pas, que nous l'avons rencontrée plusieurs fois, à Paris et à Vilnius, au moment où elle élaborait son film. Lors de ces rencontres nous lui avons donné un exemplaire de nos publications et des DVD alors disponibles (*Le Roman de Renard*, *Le monde magique de Ladislas Starewitch*) et nous avons répondu à toutes ses questions en soutenant son projet. Nous avons appris plus tard, en 2009, par une tierce personne, que son film documentaire achevé était projeté dans certains festivals.

Il est vrai, même si ce n'est pas le lieu pour faire une critique de ce film *The Bug Trainer*, que nous n'avons pas été séduits par le résultat. Il est aussi vrai qu'aucun film de L. Starewitch n'est aujourd'hui dans le domaine public, pas même ceux de la période russe.

Notons que, comme dans l'article de M. Karaseva présentant des fragments de sa correspondance avec W. Jewsiewicki et V. Berestovski, Béatrice ici est mise en cause de façon unilatérale. Pourquoi ? Un travail rigoureux aurait nécessité d'interroger Béatrice elle-même (rappelons qu'à partir de la fin de l'année 2018 nous avons été en contact direct par courriel avec S. Dedinskiy et qu'il était facile d'interroger Béatrice) ou bien au minimum que l'auteure s'interroge sur les raisons d'une telle attitude de la part de Béatrice pour tenter de montrer le point de vue des deux côtés.

J. Pilling a eu un rôle dans le renouveau de l'œuvre de L. Starewitch en dirigeant, notamment, la première rétrospective importante qui lui est consacrée lors du 37^{ème} Festival International du Film d'Edimbourg en 1983, et en dirigeant à cette occasion la publication d'une brochure importante⁷⁰ à laquelle participait déjà Marcin Gizycki. Nous avons rencontré J. Pilling vers 1990 à la Cinémathèque française en présence de Vincent Pinel. Elle devait nous donner une copie du livre de W. Jewsiewicki *Esope du XXème siècle* et ne l'a jamais

⁶⁷ La marionnette de la Reine mentionnée dans l'article d'E. Semenova est une marionnette reconstituée.

⁶⁸ L. B. et F. Martin, *Ladislas Starewitch, 1882-1965*, « *Le cinéma rend visibles les rêves de l'imagination* », L'Harmattan, 2003.

⁶⁹ L. B. et F. Martin, *Ladislas Starewitch, filmographie illustrée et commentée*, JICA diffusion, 18èmes Journées Internationales du Cinéma d'Animation, Annecy, 1991, 80 pages, illustrations, édition bilingue français/anglais.

⁷⁰ Jane Pilling (dir.), *Starewicz 1882-1965*, brochure publiée par le 37^{ème} Festival International du Film d'Edimbourg, 26 pages, 1983. Voir L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *Le vingtième siècle de Ladislas Starewitch*, p. 137, 152-163.

fait. Sans que nous en sachions la raison, elle s'est dès lors totalement désintéressée de l'œuvre de L. Starewitch.

14- Commentaire de l'article d'**Anatoly Volkov**

*Projet de scénario pour le dessin animé « Ladislav Starewitch – le père du cinéma de marionnettes »*⁷¹ (p. 568-572)

Résumé

Il s'agit d'un projet de film documentaire scénarisé et mis en scène sur la vie et l'œuvre de L. Starewitch... Extraits :

« Ladislav Starewitch, accompagné de sa femme et de sa fille, se précipite en voiture dans les rues de Moscou au début du siècle jusqu'au cinéma Khudozhestven Nai pour la première de son film de marionnettes *La Belle Lucanide*. [...] cet épisode, comme tous les autres, sera filmé à partir d'une grande quantité de matériels iconographiques – photographies anciennes des rues de Moscou, films d'actualités de ces années-là, coupures de journaux, photographies de Starewitch et de Khanjonkov, fragments du premier film de l'artiste [...].

Le film sera basé sur le matériel de ses premiers films de marionnettes et de vues réelles pré-révolutionnaires. »

Commentaire

A notre connaissance il existe deux copies de ce film *La Belle Lucanide* préservées au BFI. L'une : 35 mm, 156,2 mètres, sans générique de début ni de fin, sans carton, noir et blanc. L'autre assez différente, de meilleure qualité et en couleur qui a servi de base à la ciné-déclamation de N. Izvolov⁷².

Ce projet de film documentaire semble très intéressant et très dynamique. L'éditeur le date « probablement des années 1990 », si cela est exact Rasa Miskinyte en a-t-elle eu connaissance avant de réaliser *The Bug Trainer* ?

Cependant, malgré une allusion au film réalisé, d'après la propre filmographie de L. Starewitch, en 1920 (sur la route de l'exil ou en France⁷³ ?) *Dans les Griffes de l'araignée*, ce projet se cantonne, lui aussi, à la période russe, c'est-à-dire aux films tournés à Kaunas, à Moscou et à Yalta, ce qui est très réducteur. Et encore davantage si l'auteur se limite, comme il l'écrit, aux films « pré-révolutionnaires ». L. Starewitch a ensuite poursuivi en France une longue carrière ponctuée de quelques chefs-d'œuvre. Il a même tourné lui-même un petit film documentaire le montrant au travail dans son studio de Fontenay-sous-Bois avec Irène en 1932 : *Comment naît et s'anime une ciné-marionnette*.

Ce projet d'A. Volkov s'inscrit dans une série consacrée au « cinéma d'animation russe », c'est-à-dire qu'on retrouve le tropisme russe de ce livre et des scènes tournées à Moscou.

⁷¹ « Ce projet de scénario a été écrit par l'un des principaux chercheurs russes en histoire et théorie de l'animation, le spécialiste du cinéma Anatoly Volkov (1936-2009), probablement dans les années 1990. Il s'agissait de la création d'un dessin animé de dix minutes, qui devait faire partie de la série « Les Pionniers du cinéma d'animation russe ». L'auteur a expliqué dans le préambule : « Ce cycle comprendra des films consacrés au travail de pionniers exceptionnels, mais désormais presque oubliés du cinéma d'animation russe : Ladislav Starewitch, qui a créé les premiers films de marionnettes au monde avec des personnages d'insectes, Nikolai Khodataev, Ivan Ivanov-Vano, Mikhail Tsekhanovsky, les sœurs Brumberg. En terme de genre, il s'agira de films courts de 10 à 15 minutes, de portraits poétiques racontant l'artiste et l'univers de ses films sans paroles ni commentaires, dans le langage de l'art de l'animation lui-même. Archives familiales d'Anatoly Volkov ; publiées pour la première fois. Note Éd. »

⁷² Voir : L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, op. cit., p. 67-69, 192.

⁷³ *Ibidem*, p. 163-164.

15- Commentaire de l'article de **Nadejda Markalova**

Ladislav Starewitch parmi les pionniers mondiaux des effets spéciaux (p. 574-589)

Résumé

L'article évoque essentiellement les effets spéciaux qui existent au moment où L. Starewitch tourne ses premiers films et cite Alfred Clarke et Thomas Edison⁷⁴, George Méliès, James Stuart Blackton, Edwin S. Porter, Arthur Melbourne Cooper, Walter R. Booth (« le Méliès britannique »), Segundo de Chomon (« le Méliès espagnol »), Emile Cohl, Norman O. Dawn, Ferdinand Earley, Walter Percy Day, Franck D. William, Eugen Proftan, tout en évoquant les années 1920 (Willis O'Brien)...

Finalement sur un article de 15 pages (13 de textes et 2 pages d'illustrations) une seule page de texte (p. 588) concerne directement L. Starewitch et une seule page d'illustration (p. 589).

Dans ce passage consacré à L. Starewitch, N. Markalova reprend l'idée intéressante, déjà affirmée au début de son article, qu'il est difficile de savoir qui en premier a inventé quoi, que plusieurs ont pu, simultanément et indépendamment des autres réalisateurs, mettre au point le même procédé pour résoudre un problème similaire. Ainsi, ajoute-t-elle, quand A. Khanjonkov affirme que *La Belle Lucanide* est le premier film d'animation en trois dimensions, il se trompe ; de même la quadruple exposition dans *La Terrible Vengeance* a été précédée de la sextuple exposition dans *L'Homme à tête*, 1898, réalisé par G. Méliès. Peut-être L. Starewitch est-il vraiment le premier pour la rétroprojection image par image dans *La Revanche du ciné-opérateur*, 1912, ce procédé ayant été breveté par O'Brien en 1925 seulement. Le seul trucage décrit par l'auteure est la diminution du diable dans *La Nuit de Noël* : une série de dessins successifs (« très grossiers ») découpés et dont l'image est progressivement réduite, la plus petite étant une marionnette, avec un écran partagé en deux : à gauche le diable qui rétrécit et à droite Vakula.

Les deux illustrations concernent le film de L. Starewitch *Kagliostro*, 1918.

Cet article appelle plusieurs commentaires de notre part :

- A propos du trucage lui-même de la réduction du diable dans *La Nuit de Noël*, et de son intérêt, on en apprend plus dans la biographie (pourtant citée dans la bibliographie générale du livre de S. Dedinskiy) que nous avons publiée en 2003 (p. 63-64) notamment que L. Starewitch dit avoir utilisé « un agrandissement photographique grandeur nature que je rétrécissai peu à peu jusqu'à en faire un diabolotin capable de tenir dans la poche du forgeron... » et non pas des dessins comme l'écrit N. Markalova. Et encore davantage dans *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch* parue en 2023, p. 85-87 et 227-233. Il n'y a pas d'écran partagé en deux puisque la petite marionnette du diable quitte le bas gauche de l'image pour rejoindre la poche de Vakula dans le haut droit créant une liaison directe entre les deux parties de l'écran.

- Rien n'est dit, dans le texte de N. Markalova, sur le contexte de ce trucage, comment il s'agit d'introduire un personnage, le diable joué par Ivan Mosjoukine, à la cour du Tsar. Dans cette séquence, L. Starewitch suit à la lettre le texte de Gogol et il recourt à ce trucage pour résoudre un problème précis : comment à l'écran montrer qu'un personnage de la taille d'un être humain peut entrer dans la poche de son compagnon.

⁷⁴ « Le premier film à effets spéciaux qui nous soit parvenu a été réalisé le 28 août 1895, quelques mois avant la première projection publique du cinéma des frères Lumière. Il s'agit du film d'Alfred Clarke et Thomas Edison *L'exécution de Marie, Reine d'Ecosse*, filmé pour une démonstration à l'aide du Kinétoscope d'Edison ».

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

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

En un clin d'œil le diable s'amenuisa au point de devenir si petit qu'il entra sans peine dans la poche de Vakula. Celui-ci n'eut pas plus tôt tourné la tête qu'il se trouva devant une grande maison ; ... ».⁷⁵

- L'auteure réduit le trucage à une technique alors que pour L. Starewitch il s'agit d'un geste qui lui permet de résoudre la question de la traduction à l'écran du passage – très court – du texte de Gogol. Comment ce trucage est au service de la narration, c'est une des richesses du style cinématographique du réalisateur. On ne peut réduire l'histoire des trucages à une technique, une chronologie ou à un palmarès, il faut également évoquer leur place dans le langage cinématographique des réalisateurs.

- Puis, brusquement, comme si elle était tout à coup appelée à d'autres tâches urgentes, l'auteure expédie son sujet « Ladislas Starevitch parmi les pionniers mondiaux des effets spéciaux » par cette phrase surprenante et intéressante : « Pour être honnête, nous notons également que la plupart des autres techniques de Starewitch décrites dans ce livre sont tout à fait uniques. » Mais on n'en saura pas plus, aucun exemple.

On savait que d'autres réalisateurs l'ont précédé dans la mise au point de trucages au cinéma (L. Starewitch a 13 ans en 1895 !) mais on ne saura rien de plus, dans cet article, sur ses apports « uniques ». Une occasion manquée de mesurer la place effective de L. Starewitch dans l'histoire des effets spéciaux.

La seule discussion possible suggérée, à son insu, par N. Markalova, porte sur la réalisation de « flou » en animation en volume, le *go motion*. Phil Tippett en attribue la primauté à L. Starewitch, tandis que N. Markalova évoque le film d'Edwin Porter *The Tedy Bears*, 1907, dans lequel le « mouvement est flou lorsque les bébés gymnastes se déplacent rapidement » afin de reproduire le mouvement rapide à l'écran. C'est néanmoins une technique largement utilisée par L. Starewitch avec une réussite qui étonnait encore récemment les frères Quay. N. Markalova fait référence à un livre de Ray Harryhausen et Tony Dalton⁷⁶.

Cet article est accompagné de deux photogrammes du film *Kagliostro*, 1918 (p. 589), sans aucune explication sur les raisons de ce choix alors que ce film propose de remarquables effets spéciaux. Par ailleurs, douze photogrammes de *La Nuit de Noël* reproduisant douze phases du trucage de la diminution du diable décrit par N. Markalova sont proposés bien avant dans le livre (p. 242-247) sans aucune relation avec l'article lui-même.

⁷⁵ Nicolas Gogol : *La Nuit de Noël*, Libro, 1998, traduction Eugénie Tchernosvitov, p. 53, cité dans le livret du DVD La Période russe, p. 18.

Voir : <http://www.starewitch.fr/all-blogs/public/PDF/xe - DVD periode russe - dossier.pdf>

⁷⁶ Ray Harryhausen et Tony Dalton : *A Century of Model Animation : from Méliès to Aardmann*, London, 2008, p. 40-41. « Le fait est que lorsque vous photographiez un objet en mouvement rapide, il s'avère flou dans chaque image. Mais lors d'une animation image par image, les objets sont photographiés de manière statique, il n'y a donc pas de flou dans ces images. Il doit être spécialement créé. Pour obtenir l'effet de flou, Porter aurait cassé les oursins attachés à la ligne de pêche avec ses doigts et les aurait retirés comme ça – en tremblant. »

Pour plus d'informations sur L. Starewitch et les effets spéciaux, outre les ouvrages signalés par ailleurs, voir :

- L'article de Maria Belodubrovskaya "Understanding the Magic: Special Effects in Ladislav Starewitch's *L'Horloge magique*"⁷⁷ qui compare le travail de L. Starewitch dans *L'Horloge magique* avec celui réalisé un peu plus tard dans le film *King Kong* par une autre équipe, et évoque également *La Revanche du ciné-opérateur* (voir aussi, pour ce dernier film, *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, p. 196-204).

- Les bonus de plusieurs DVD de films de Ladislav Starewitch édités par Doriane Films proposent des décompositions de trucages réalisés dans *L'Horloge magique*, *Fétiche 33-12...*

- Voir les livrets des DVD :

La Petite Chanteuse

Carrousel

La Période russe de Ladislav Starewitch

- Deux de ces DVD sont accompagnés de dossiers plus complets disponibles sur le site

www.starewitch.fr

Carrousel :

<http://www.starewitch.fr/post/Carrousel-Le-dossier>

La Période russe de Ladislav Starewitch :

<http://www.starewitch.fr/all-blogs/public/PDF/xe - DVD periode russe - dossier.pdf>

- Il faut ajouter que L. Starewitch à Moscou pouvait apporter ses compétences en matière d'effets spéciaux à d'autres réalisateurs comme dans le film de Piotr Tchardynine *L'Alcool et ses ravages*, 1913, (voir : L. B. Martin-Starewitch et F. Martin, *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, op. cit., p. 88, 234-236).

⁷⁷ <http://www.starewitch.fr/post/Maria-Belodubrovskaya-Understanding-the-Magic%3A-Special-Effects-in-Ladislav-Starewitch%E2%80%99s-L-Horloge-magique>

16- Commentaire de l'article de Pavel Chvedov

Władysław Starewicz, Ladislav Starewitch ou Владислав Старевиц.

Trois noms pour un héros (p. 590-594)

Résumé

L'histoire de l'animation connaît de nombreux cas de réalisateurs dépassant les frontières de leur pays et devenant des citoyens du monde et Pavel Chvedov écrit que le rôle d'un chercheur est d'attribuer des identités et de révéler des hypostases, qu'une même personne soit désignée de trois noms différents. C'est ce qu'il entend faire pour L. Starewitch dont le nom s'écrit de trois façons différentes.

Se tournant vers l'historiographie, l'auteur cite plusieurs ouvrages qui chacun attache L. Starewitch à un ensemble. Bruno Eder évoque les « premières œuvres russes » et son principal film (*Reineke Fuchs*) réalisé en France⁷⁸ ; des « origines polono-russe » pour Robert Russett et Cecil Starr⁷⁹ ; présent dans deux pays « URSS [*en fait les films d'avant la révolution*] et France » pour John Halas⁸⁰. Giannalberto Bendazzi présente les activités de L. Starewitch en France tout en détaillant relativement son travail en Russie avant la révolution d'Octobre⁸¹ puis, dans un ouvrage ultérieur, privilégie nettement ces deux périodes⁸². Jerry Beck met clairement en avant « un animateur polono-russe » tout en mentionnant les films français⁸³. Stephen Cavalier perçoit surtout des « tons russophiles » en citant deux films *La Revanche du ciné-opérateur* et *Le Roman de Renard* « aujourd'hui encore un film passionnant et un vrai classique »⁸⁴. Maureen Furniss adopte également un « parti pris russe », *La Revanche du ciné-opérateur* étant mentionné comme une « œuvre fondamentale » et *Fétiche mascotte* comme remarquable sans être attaché à un pays.

Puis P. Chvedov mentionne qu'en plus des livres sur le cinéma d'animation déjà cités, L. Starewitch ne peut pas être absent de livres concernant la technique du cinéma et les effets spéciaux. Ainsi des réalisateurs ont surtout fait part de l'influence de L. Starewitch sur leur travail. Tony Dalton et Ray Harryhausen, spécialistes d'effets spéciaux de marionnettes classiques, s'attardent en détail sur la contribution de L. Starewitch au développement de l'animation de marionnettes et si le style de Starewitch diffère de celui de Ray Harryhausen, pour les deux auteurs, il est évident que les carrières de Ray et de ses contemporains ont été influencées par celle de L. Starewitch⁸⁵. Cette opinion est partagée par Peter Lord et Brian Sibely⁸⁶ qui relèvent l'influence de L. Starewitch sur le Norvégien Ivo Caprino, les Britanniques du Cosgrove Studio (Mark Hall, *The Willow*, 1983), sur le travail d'Henri Selick et Tim Burton (notamment *L'Etrange Noël de Mr Jack*, 1993), et ils relèvent des parallèles possibles entre certains films de L. Starewitch et de J. Švankmajer. Plus généralement des fondateurs de l'animation nationale dans différents pays se sont inspirés de L. Starewitch comme Mochinaga Tadahito.

⁷⁸ B. Eder : *Longs métrages d'animation*, Londres, Focal Press, 1977.

⁷⁹ R. Russett, C. Starr : *Experimental Animation. Origins of a New Art*, New York, London, Da Capo Press, 1989.

⁸⁰ J. Hallas : *Masters of Animation*, London, BBC Books, 1987.

⁸¹ G. Bendazzi : *Cartoons. One Hundred Years of Animation Cinema*, Bloomington, John Libbey and C°, 1994.

⁸² G. Bendazzi : *Animation : A World History*, 3 volumes, Boca Raton, CRC Press, 2016.

⁸³ J. Beck, Ed. Head : *Animation Art*, Harper Collins, 2004.

⁸⁴ S. Cavalier : *The World History of Animation*, Berkeley, University of California Press, 2011.

⁸⁵ R. Harryhausen, T. Dalton : *A Century of Model Animation*, London Aurum Press, 2008.

⁸⁶ P. Lord, B. Sibely : *Creating three D Animation*. New York, Harry Abrams, 2004.

Pour conclure, P. Chvedov affirme que L. Starewitch n'a pas créé d'école et qu'il est mort dans un quasi oubli. Mais peu à peu son héritage redevient présent chez les cinéastes et les cinéphiles, dépassant les frontières nationales et les différences entre les hypostases et les identités de l'Esopo du XXème siècle.

Commentaire

La partie la plus intéressante de cet article est celle qui mentionne la façon dont nombre d'animateurs évoquent l'influence de L. Starewitch sur leur travail. Mais ce n'est pas le sujet principal.

En cherchant le pourquoi de ces trois noms ce qui revient à chercher une identité, une nationalité à L. Starewitch, P. Chvedov n'utilise pas une méthode imparable ! Il se réfère à d'autres chercheurs dont ce n'est pas le souci premier et qui restent dans la généralité sans approfondir. Il prend garde ni de synthétiser, ni d'approfondir ou de contextualiser ce qui permettrait de qualifier L. Starewitch de polonais, russe ou français ou bien un mélange. P. Chvedov ne se réfère ni aux archives de L. Starewitch ni à nos travaux.

Peut-être qu'à certaines époques, ou que pour certains auteurs cette question n'a pas d'intérêt, les œuvres suffisent et la conclusion nous semble juste, l'œuvre de L. Starewitch ne développe pas d'appartenances nationalistes et dépasse les frontières.

Mais on peut préciser un peu le personnage et les sources de son imaginaire à partir déjà de ces trois façons de le nommer et en en cherchant le bien-fondé. Il faut alors d'abord s'adresser à L. Starewitch et à ses biographies, c'est-à-dire à ceux qui ont travaillé sur la personne.

Tout d'abord ces trois façons de nommer le réalisateur se développent historiquement dans un ordre chronologique qui n'est pas l'ordre proposé par le titre de l'article :

Władysław Starewicz,
Владислав Старевиц
Ladislas Starewitch

Władysław Starewicz renvoie à la nationalité polonaise que le réalisateur revendique et a conservée toute sa vie. Les titres originaux de ses tout premiers films sont en polonais.

Владислав Старевиц est la transcription cyrillique du nom polonais. Né à Moscou en 1882, il y est baptisé dans la paroisse catholique-romaine Saint Pierre et Saint Paul. De retour, à partir de 1912, dans cette même ville devenue la capitale du cinéma dans l'Empire russe, il porte alors le nom "russifié" de *Wladislaw Alexandrovitch Starewicz* son père s'appelant Alexandre⁸⁷.

Ladislas Starewitch est le nom professionnel qu'il adopte au début des années 1920 lors de son arrivée en France. Ses documents officiels (passeport, permis de conduire...) conservent néanmoins le nom de Starewicz.

La nationalité est la première information permettant de définir un individu. L'expression "origine polono-russe" est bien trop vague et la nationalité polonaise de L. Starewitch est bien connue. A la suite de L. Starewitch qui l'affirme dans *Pamiętnik*, W. Jewsiewicki la mentionne dès le début de son livre (*Esopo du XXème siècle...* p. 9) et D. Viren la reprend dans son article ("A propos de Władysław Jewsiewicki", p. 22).

Les lieux où il a vécu constituent une autre dimension d'un individu. L. Starewitch quitte Moscou à l'âge de quatre ans pour rester à Kaunas (Kovno) en Lituanie jusqu'en 1912 – environ 26 ans ! – pour revenir à Moscou jusqu'en 1918 – 6 ans –, Yalta et la France où il arrive à la fin de l'année 1920 et s'établit pour le reste de sa vie – 45 ans ! Il est très

⁸⁷ « Cher Vladislas Alexandrovitch », voir la correspondance avec Vera Khanjonkova, in L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *Ladislas Starewitch, op. cit.*, p. 425-428.

surprenant que toute référence à la Lituanie où L. Starewitch vit pendant une période longue et essentielle, ses années de formation, soit totalement absente de cet article de P. Chvedov et même de l'ensemble du livre dirigé par S. Dedinskiy comme nous l'avons déjà remarqué plusieurs fois. Même si la Lituanie est alors partie de l'Empire russe, il existe un ensemble polono-lituanien sur le plan historique et culturel mis en avant, même si on peut largement approfondir cet aspect, par l'article de D. Viren et évoqué également par M. Hendrykowska et M. Hendrykowski dans leur article sur *Pan Twardowski*. C'est à Kaunas que L. Starewitch réalise ses premiers films, documentaires sur les alentours de la ville puis d'animation en volume, entre 1909 et 1912 contrairement aux propos de N. Izvolov (voir notre commentaire de l'article de Stanislav Dedinskiy "75 kopeks le mètre..."). C'est à Kaunas et dans sa région que se forme son imaginaire qui, avec sa grande dextérité technique dans l'animation en volume, reste une ligne fortement directrice de son œuvre. Or c'est dans ce contexte culturel que cet imaginaire s'est formé ! Il n'en reste aucune trace dans les trois noms utilisés pour nommer le réalisateur, mais c'est néanmoins une réalité culturelle importante qui permet de cerner L. Starewitch. Les langues pratiquées représentent une troisième dimension qui constitue un individu. Le polonais est la langue maternelle de L. Starewitch, ses souvenirs *Pamiętnik* sont rédigés en polonais. Il comprenait peut-être un peu le lituanien. Il apprend le russe à Kaunas parce que c'est la langue imposée par la puissance occupante, et le pratique évidemment lors de son séjour à Moscou. Cette langue est restée une langue de travail pour le réalisateur même après son arrivée en France, certains documents, croquis ou dessins, sont annotés en russe. Il apprend le français dans les années 1920 et le pratique parfois publiquement comme lors de conférences prononcées à la Sorbonne vers 1930.

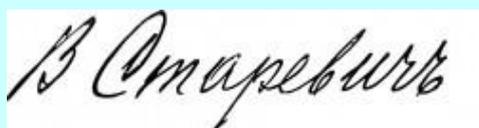
Les trois façons de nommer le réalisateur proposées par P. Chvedov correspondent donc à ces aires culturelles polono-lituanienne, russe et française dans lesquelles L. Starewitch a vécu toute référence à la Lituanie restant exclue ici. Il faudrait également ajouter l'influence de la culture juive.

Mais il existe d'autres façons de le nommer qui reflète ces tensions géopolitiques suggérées.

- Dans la langue appelée *Grazhdanka* (citoyenne)

Multiforme, la répression de la révolte polono-lituanienne de 1863, qui a aussi provoqué le départ du père de Ladislas Starewitch vers Moscou, impose la "russification" de la population des territoires révoltés notamment par l'imposition de la religion orthodoxe et de l'usage de la langue russe. Pour faciliter la diffusion d'une langue écrite en alphabet cyrillique dans un territoire qui connaît l'alphabet latin, les autorités russes ont inventé la possibilité d'écrire le russe en alphabet latin de façon un peu phonétique. C'est la langue appelée *Grazhdanka* (voir les panneaux idoines au Musée national à Vilnius).

Or deux historiens lituaniens ont récemment retrouvé des documents rédigés dans cette langue et signés de la main de L. Starewitch, son acte de mariage en 1906 ou bien des quittances de loyers datées pour les plus récentes du début de l'année 1912.



*Signature de L. Starewitch écrit en Grazhdanka – B Cmapeburz
(Cette écriture ressemble aussi à du russe écrit avec des caractères latins.)*

C'est donc la façon usuelle décrire ce nom en russe au début du XXème dans la Lituanie sous domination russe⁸⁸. Cette signature de L. Starewitch est présente dans le livre de S. Dedinskiy en bas des documents reproduits aux pages 177, 178 et 179.

- en Lituanien contemporain

comme en témoigne la plaque inaugurée en décembre 2022, sur un mur de la maison louée par L. Starewitch en 1909-1912 à Kovno :

« Dans cette maison, de 1909 à 1912,
a vécu et commencé à réaliser
les premiers films d'animation en volume
Vladislavas Starevičius
Władysław Starewicz,
Ladislav Starewitch
(1882-1965)

En 2022 cette plaque reprend le nom en lituanien, polonais et français, en excluant le cyrillique et le Graždanka.

B Cmapeburz et *Vladislavas Starevičius* sont deux façons de nommer L. Starewitch qui correspondent au même territoire à un siècle d'écart. La première reflète la volonté de domination russe vers 1900 et la seconde volonté d'affirmation d'une identité nationale lituanienne en 2022.

On peut encore trouver deux autres transcriptions en alphabet latin :

- *Ladislav Starevitch* utilisée surtout par les anglo-saxons mais aussi parfois par L. Starewitch lui-même dans certains documents.

- *Vladislav Starevič* qui correspond à la transcription normalisée utilisée dans les ouvrages universitaires plus récents⁸⁹.

Plus de détails sur ces orthographes dans : L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, p. 57-59.

Le sujet de cet article est donc très intéressant et très important, mais P. Chvedov ne répond en rien à la question qu'il pose parce que les bonnes questions ne sont pas posées, il s'en remet à d'autres et à leurs lacunes... L'auteur ne s'intéresse pas au point de vue de L. Starewitch lui-même qui affirme sa nationalité polonaise et qui a vécu près de 30 ans à Kaunas, ni à l'histoire de la région. En cela cet article reflète les limites de plusieurs autres articles de ce livre.

⁸⁸ Davantage d'informations à ce sujet sur le site www.starewitch.fr (taper "Graždanka" dans le moteur de recherche).

<http://www.starewitch.fr/post/Une-plaque-comm%C3%A9morative-appos%C3%A9e-sur-la-maison-de-L.-Starewitch-%C3%A0-Kaunas-28-d%C3%A9cembre-2022>

⁸⁹ Par exemple : Jean-Louis Passek (dir.) : *Le cinéma russe et soviétique*, L'Equerre/ Centre Georges Pompidou, 1981, ou plus récemment : Valérie Pozner et Natacha Laurent (sous la direction de) : *Kinojudaica. Les représentations des Juifs dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980*, La Cinémathèque de Toulouse / Nouveau monde éditions, 2012.

Commentaire de la **Filmographie annotée de Ladislav Starewitch**
annotée par **S. Dedinskiy** (p. 596-730)

Le résumé concerne essentiellement l'introduction (p. 596-599) à la filmographie, les commentaires concernent cette introduction et certains aspects, les plus novateurs surtout, de la filmographie.

Résumé

1- Introduction

S. Dedinskiy présente les sources de cette filmographie de L. Starewitch : principalement les informations recueillies et publiées par Władisław Jewsiewicki dans son livre « *Esope du XXème siècle, Ladislav Starevich, pionnier du cinéma et du cinéma de marionnettes* » (1989), complétées par d'autres archives (toutes russes) et ouvrages essentiellement russes mais dans lesquels figurent notre filmographie, 1991 et notre biographie, 2003, de L. Starewitch.

Il précise que toutes les dates mentionnées pour la période pré-révolutionnaire correspondent au calendrier julien tel qu'il était utilisé en Russie jusqu'au 31 janvier 1918.

Des commentaires de la presse, ou bien des scénarios sont parfois ajoutés. Un site web est mentionné sur lequel se trouvent la plupart des scénarios des films de L. Starewitch : <https://hum.hse.ru/ditl/filmprose>

Le plus intéressant peut-être est la fin :

[...] « Au cours de la recherche **plusieurs films de Ladislav Starewitch ont été identifiés qui n'était pas connus auparavant et ont été intégrés à cette filmographie**, il s'agit d'une série de farces filmées par le réalisateur pour le Comité Skobelev en 1915-1916 et sorties sur les écrans en 1916-1917. Ce sont des films annoncés dans la presse mais qui ne figuraient pas dans les ouvrages de références spécialisés : *Дачный астроном, Доброе сердечко, Женитьба Поля, Жених по дешевой цене, Женский язык, Любовные вибрионы*⁹⁰. Des films portant les mêmes titres ont été découverts dans « L'inventaire des films du bureau de location du département cinématographique du Comité éducatif Skobelev à Petrograd le 1^{er} avril 1918 »⁹¹ cela nous permet d'affirmer que tous ces films ont été réalisés par le réalisateur et ont existé en réalité. »

Plus loin dans le texte de la filmographie, on lit à propos de ces films :

2- Ces films « identifiés qui n'était pas connus auparavant et ont été intégrés à cette filmographie »⁹² :

- Une série de films produits par le Comité Skobelev : 1- *Дачный астроном* (Paul, astronome de la campagne), 2- *Доброе сердечко* (Bon cœur), 3- *Женитьба Поля* (Le Mariage de Paul), 4- *Жених по дешевой цене* (Un Marié à bas prix), 5- *Женский язык* (Le Language des femmes), 6- *Любовные вибрионы* (Vibrion d'amour / Maladie d'amour), 7- *Чучело гороховое* (Petits Pois farcis).

Détails de ces créations :

La seule mention publique de ces films (sortie 1916-1917) qui n'étaient jamais inclus dans les filmographies de L. Starewitch précédentes est une publicité parue dans le *Cinéma Magazine* en 1916⁹³ *Comédies et films comiques* sous le même titre ou des titres similaires.

1- *Paul, astronome de la campagne* (1 partie, 240 mètres),

2- *Bon cœur* (1 partie, 308 mètres),

⁹⁰ « Paul, astronome de la campagne », « Bon cœur », « Le Mariage de Paul », « Un Marié à bas prix », « Le Language des femmes », « Vibrion d'amour / Maladie d'amour », « Petits Pois farcis ».

⁹¹ Inventaire des images/films et équipements b. Département cinématographique éducatif du Comité éducatif Skobelev. TsGALI fonds R-83. Op. 1. D. 1.

⁹² S. Dedinskiy, *op. cit.*, p. 676.

⁹³ *Revue de cinéma*, 20 août 1916, n°15-18, p. 45.

- 3- *Le Mariage de Paul* (1 partie, images inconnues),
- 4- *Un Marié à bas prix* (1 partie, 214 mètres),
- 5- *Petits Pois farcis* (1 partie, 316 mètres)

Ils apparaissent dans l'*Inventaire des films du bureau de location du département cinématographique du Comité Skobelev* à Petrograd le 1^{er} avril 1918⁹⁴.

Cela nous permet d'affirmer que tous ces films non conservés ont bien été réalisés par le réalisateur et ont existé dans la réalité.

Vibrion d'amour

Comédie. Réalisation et cameraman : Ladislav Starewitch. Production : Comité Skobelev. Images non conservées. Date 1916-1917.

Informations complémentaires

La seule mention publique de ce film, qui ne figure pas dans les filmographies précédentes de L. Starewitch, est une note publicitaire dans le *Cinéma Magazine* en 1916. « L. Starewitch a réalisé deux comédies pleines d'esprit *Vibrion d'amour* et *Bacilles de la paix et de la guerre*. Leur sortie sera incluse dans les prochains programmes du Comité Skobelev⁹⁵. L'un des films du même nom *Beau Vibrion* figure dans l'*Inventaire des films du bureau de location du département cinématographique du Comité Skobelev* à Petrograd le 1^{er} avril 1918. Cela nous permet d'affirmer que le film a été réalisé par le réalisateur et a effectivement existé.

- Films produits par le Comité Skobelev auxquels Ladislav Starewitch a participé en 1915-1917 (selon les dossiers de presse) et dont l'existence n'est pas confirmée⁹⁶.

- 1- *Papillons de nuit*, adaptation cinématographique de l'œuvre de G. de Maupassant (*Live screen*, 15 septembre 1915, n°23-24, C.51)
- 2- *Sadko* est un drame en trois parties basé sur des épopées russes (*Live Screen*, 15 septembre 1915, n° 24-24, p. 51)
- 3- *Bacilles de la paix et de la guerre* (*Kine-magazine*, 1916, n°1-2, p. 86.
- 4- *La mort ne renoncera pas aux siens*, un drame en trois parties long de 1 100 mètres (*Ciné-fono*, 1^{er} octobre, 1915, n°1, p. 13)
- 5- *La Folie de la terre* en quatre parties (*Proektor*, 1917, n°19-20, C.XI)
- 6- *Le Cheval sauteur* est une adaptation cinématographique du conte de fées politique du même nom de S. Basov-Verkhoyantsev *Le Cheval sauteur* [...] d'après ses croquis⁹⁷. Au second semestre, le même magazine a rapporté l'achèvement des travaux sur ce film⁹⁸. En 1935, B. Mikhine a confirmé l'existence de ce film mais en l'attribuant non pas à Starewitch mais à B. Suskhevitch⁹⁹.

⁹⁴ *Inventaire des films du bureau de location du département cinématographique du Comité Skobelev*, TsGALI Fonds R-83, Op.1, D.1, L.7, 19 rév.

⁹⁵ Le texte se poursuit à la page 680 après des illustrations.

⁹⁶ S. Dedinskiy, *op. cit.*, p. 680.

⁹⁷ *Ciné-fono*, 1917, n°13-14, C.57.

⁹⁸ *Ciné-fono*, 1917, n°17-20, p. 87.

⁹⁹ Transcription de la réunion pour créer l'histoire du cinéma en 1935. (Soirées de souvenir d'anciens cinéastes)// 3^{ème} soirée de souvenirs [d'anciens cinéastes] 26 mars 1935. Laboratoire d'histoire du cinéma russe à VGIK. Inv. nom. 15675, p. 33-34.

(Boris Souchkievitch a participé au film *Quand résonnent les cordes du cœur*, voir *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, *op. cit.*, p. 93-94 et 238.)

Commentaire

1- Les sources de la filmographie. Malheureusement les diverses sources retenues ne sont pas mentionnées pour chaque film comme nous l'avons fait dans notre dernière filmographie¹⁰⁰ dans laquelle pour chaque film nous indiquons l'origine des diverses informations retenues¹⁰¹ ce qui permet au lecteur de constater les sources concordantes et la ou les sources discordantes. De notre point de vue c'est la seule façon d'avancer de façon constructive.

Parmi ces sources figurent bien nos deux ouvrages : la filmographie publiée en 1991 et la biographie en 2003¹⁰². Il semble bien que la filmographie publiée en 2021 sur notre site www.starewitch.fr ait été utilisée (pour le début des années 1920 par exemple) sans être mentionnée. Par contre le catalogue du Festival du cinéma muet de Pordenone consacré en 1989 au cinéma russe pré-révolutionnaire est absent¹⁰³.

2- Les titres originaux des films. Il n'y a pas le souci d'indiquer le titre original de chaque film : tous les titres sont en russe uniquement avant 1920, suivis du titre français à partir de 1920. Or les titres originaux des tout premiers films, sont, me semble-t-il, en polonais¹⁰⁴, et à partir de 1920 en français.

3- Les films conservés. L'information n'est pas systématique ce qui entraîne une grande incertitude surtout pour les films avant 1920. On ne sait pas – actuellement, c'est-à-dire au moment de la publication de cette filmographie proposée par S. Dedinskiy, quels sont les films conservés ou non, ni s'il en existe plusieurs versions ou une seule... ce que nous nous sommes toujours efforcés d'indiquer dès notre filmographie de 1991. Le lecteur doit savoir à un moment donné quels films sont disponibles, sur quelle base (forcément incomplète actuellement pour la période russe) il peut se faire une idée de l'œuvre de L. Starewitch.

De ce point de vue, on constate au gré des informations distillées dans la filmographie de S. Dedinskiy que certains films seraient conservés (où ?) qui ne figurent pas dans les listes habituelles, notamment celles que le Gosfilmofond nous a communiquées. Inversement certains titres sont indiqués comme « non conservés » alors qu'ils le sont à notre connaissance et figurent dans notre collection (voir infra, n°6).

4- Films inconnus jusque-là ?

S. Dedinskiy écrit dans l'introduction de sa filmographie :

¹⁰⁰ L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, L'Harmattan, 2023, collection champs visuels, 283 pages.

¹⁰¹ Essentiellement Władysław Jewsiewicki, Veniamine Vichnevski, Ladislav Starewitch, Jean Mitry ainsi que le catalogue du Festival de films muets de Pordenone consacré au cinéma russe pré-révolutionnaire en 1989. Dès notre filmographie de 1991 nous nous sommes efforcés de distinguer l'origine des informations, c'est-à-dire les sources.

¹⁰² Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin, *Ladislav Starewitch, filmographie illustrée et commentée*, JICA diffusion, 18èmes Journées Internationales du Cinéma d'Animation, Annecy, 1991, 80 pages, illustrations, édition bilingue français/anglais

Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin, *Ladislav Starewitch, 1882-1965, « Le cinéma rend visibles les rêves de l'imagination »*, L'Harmattan, 2003.

¹⁰³ *Silent Witnesses*, 1989, *Russian films 1908-1919 / Testimoni silenziosi, film russi 1908-1919*, Catalogue du 8^{ème} Festival du film muet de Pordenone (Italie) 1989. Coédition : British Film Institute / Edizioni Biblioteca dell'Immagine, sous la direction de Youri Tsivian, avec Paolo Cherchi-Usai, Lorenzo Codelli, Carlo Montanaro et David Robinson.

¹⁰⁴ L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, op. cit., p. 66.

« Au cours de la recherche plusieurs films de Ladislas Starewitch ont été identifiés qui n'étaient pas connus auparavant et ont été intégrés à cette filmographie, il s'agit d'une série de farces filmées par le réalisateur pour le Comité Skobelev en 1915-1916 et sortis sur les écrans en 1916-1917 [...] »,

et suit une liste de sept titres.

Dans son livre, W. Jewsiewicki indique dans sa filmographie la « comédie burlesque » *Gloupychkine fait du sport*, réalisé avec Itzek Leynov, pour le Comité Skobelev en 1917. Il mentionne également l'existence de petits films comiques, sorte de Vaudevilles, non conservés et dont, pour certains, écrit-il, les titres même ont disparu, en ajoutant que le réalisateur a toujours refusé de lui en parler. W. Jewsiewicki se demande si ce sont des films avec le comique Itzek Leynov sans donner de titres ni de détails, juste deux scénarios¹⁰⁵. De son côté L. Starewitch a signalé dans *Pamiętnik* avoir tourné « quelques brèves comédies avec Itzek Leynov, un imitateur de Gloupychkine », sans plus de détails non plus¹⁰⁶.

L'existence de cette zone d'ombre – ces films dont on ne connaît pas les titres – dans la filmographie de L. Starewitch est donc bien connue depuis longtemps. S. Dedinskiy ajouterait seulement les titres de certains ces films, et peut-être leur nombre si la liste fournie est complète. Mais S. Dedinskiy ne pose pas ces questions : s'agit-il des « comédies burlesques » mentionnées par W. Jewsiewicki, s'agit-il de ces « quelques brèves comédies avec Itzek Leynov » évoquées par L. Starewitch ? Quel est leur nombre, la liste est-elle complète ? On a, ici comme dans d'autres articles, l'impression que ce qu'a écrit W. Jewsiewicki n'est pas pris en compte, pas discuté. Le propos de S. Dedinskiy est une simple juxtaposition sans aucune correspondance établie avec celui de W. Jewsiewicki. La connaissance de cette filmographie ne progresse donc pas beaucoup.

On remarque également que les dates de sortie de ces films nommés par S. Dedinskiy, ne sont pas indiquées contrairement à tous les autres films. Or, pour comparer avec la période française, il existe dans les années 1920 des exemples de films annoncés et jamais sortis parce que non réalisés. C'est le cas à propos d'une publicité publiée dans *La Cinématographie française* au début de l'année 1924¹⁰⁷ :

« La *Compagnie Franco-Caspienne* a l'honneur de porter à la connaissance de la clientèle qu'elle a acquis, pour le monde entier, le droit exclusif de vente des productions de l'excellent metteur en scène L. STAREWITCH qui vient de créer les films suivants :

Les Grenouilles qui demandent un roi, Epouvantail, Mariage de Babylas, La Petite chanteuse des rues (disponibles encore pour quelques pays).

Pour paraître prochainement : *Roman d'un renard, Le Conte bleu d'un voleur, La Reine des papillons.* »

Parmi ces titres, *Le Conte bleu d'un voleur* n'a jamais existé, ni en film, ni en projet dans les archives de L. Starewitch. En revanche *Le Roman de Renard* a bien été réalisé et les images achevées en 1930, mais il s'agit d'un long métrage conçu comme un film sonore et dont l'idée apparaît dans les archives de L. Starewitch en 1928-1929. C'est-à-dire qu'il n'a aucun rapport avec ce titre annoncé en 1924 (*Roman d'un renard*) quand L. Starewitch ne réalisait que des courts métrages "muets".

¹⁰⁵ W. Jewsiewicki : *Esope du XXème siècle*, op. cit., p. 104-105.

¹⁰⁶ L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *La filmographie raisonnée de Ladislas Starewitch*, op. cit., p. 141, 249, 266.

¹⁰⁷ *La Cinématographie française*, n° 272, 19/01/1924 (La date du mois est peu lisible). Cette publicité est reproduite le dossier du DVD *Le Roman de Renard*, p. 4.

De notre point de vue, trouver mention d'un titre de film dans la presse et dans le catalogue de distribution du Comité Skobelev, en l'absence de date de sortie publique, n'est pas suffisant pour affirmer que ce film a effectivement existé. Cette phrase qui revient à propos de plusieurs films « cela nous permet d'affirmer que tous ces films ont été réalisés par le réalisateur et ont existé en réalité » n'est pas convaincante par manque d'arguments. Il faudrait, de notre point de vue, davantage d'informations pour affirmer comme le fait S. Dedinskiy que ces films ont effectivement été tournés et distribués.

5- Certains films figurent dans la filmographie de S. Dedinskiy et pas dans la nôtre¹⁰⁸ (sans revenir sur les comédies déjà signalées).

Il s'agit d'une série de titres dont S. Dedinskiy indique que L. Starewitch y aurait participé « selon la presse ».

p. 645 : *Золотой петушок* (Le Coq d'or), 1914

p. 645 : *Сказка о царе Салтане* (Le Conte du tsar Saltan¹⁰⁹), 1914

Ces deux films ne sont mentionnés que dans la presse et S. Dedinskiy suggère que leur achèvement aurait été interrompu par la guerre et le départ de L. Starewitch du studio Khanjonkov. Il n'en reste aucune image.

p. 664 : *Послний нынешний денечек* (Aujourd'hui est le dernier jour), 1915

S. Dedinskiy reprend une information présente dans le livre *Great Kinemo*, 2002 (p. 208) selon laquelle L. Starewitch aurait été opérateur (avec un point d'interrogation) dans un film réalisé par Nikolai Larine.

p. 668 : *Женский язык* (Le Language des femmes), 1915

Ce titre est mentionné dans la presse et dans *L'inventaire... du Comité Skobelev* (voir supra). Et S. Dedinskiy d'ajouter : « Cela nous permet d'affirmer que tous ces films ont été réalisés par le réalisateur et ont existé en réalité »

p. 706 : *Ночь под Ивана Куплу*

(La Nuit sous Yvan Kupala / La Nuit de la Saint-Jean), 1918

Production Khanjonkov, réalisation L. Starewitch. Aucune information sur les interprètes, la longueur, ni la date de sortie...

p. 706 : *Пропавшая грамота* (La Lettre manquante)¹¹⁰, 1918

Production Khanjonkov, réalisation L. Starewitch. Aucune information sur les interprètes, la longueur, ni la date de sortie...

Les deux premiers titres semblent bien ne jamais avoir existé. Les informations concernant les autres sont très lacunaires, et aucun ne figure dans les archives de L. Starewitch...

6- Films conservés ou non conservés ?

Nous avons déjà mentionné que cette information importante n'est pas présente de façon systématique dans la filmographie de S. Dedinskiy.

Quand cette information est présente, nous avons relevé quelques différences avec nos informations :

Un film est indiqué comme non conservé alors qu'il existe encore

p. 604 *Веселые сценки из жизни животных* (Scènes joyeuses de la vie des animaux)

« Non conservé »

¹⁰⁸ Liste publiée sur le site en 2021, ou bien dans L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, op. cit.

¹⁰⁹ Irène Starewitch évoquait ce film, dont il reste au moins un dessin, dans les années 1970-1980.

¹¹⁰ Ces deux derniers titres correspondent à des nouvelles de N. Gogol publiées dans *Nouvelles de Saint-Petersbourg*.

Six films (dont *Masons / Les Francs-Maçons* dans lequel L. Starewitch n'est que co-réalisateur) sont indiqués comme « conservés » alors qu'ils ne figurent pas dans les listes que le Gosfilmofond nous a fournies :

p. 610 *Человек / Драма наших дней* (Garçon/ Drame de nos jours)

« Film conservé sans intertitres »

p. 626 *Князь Серебряный* (Le Prince Serebriany)

« Film conservé sans intertitres »

p. 642 *Сказка о мертвой царевне и семи богатырях /*

Сказка о спящей царевне и семи богатырях

(Le Conte de la princesse morte et des sept chevaliers) /

(Le Conte de la princesse endormie et des sept preux)

« conservé sans intertitres »

p. 662 *У последней черты* (Aux Frontières de la vie)

« Film conservé »

p. 706 *Масоны / Вольные каменщики* (Masons / Les Francs-Maçons)

« Le film n'a pas été entièrement conservé »

p. 707 *Девьи горы / Легенда об антихристе*

(Les Montagnes de la vierge / La Légende de l'Antéchrist)

« Le film n'a pas été entièrement conservé »

7- Quelques corrections sont proposées par rapport à la filmographie de cette période russe telle qu'elle présentée dans le texte de W. Jewsiewicki.

Par exemple : selon le catalogue de V. Vichnevski *Films documentaires de la Russie prérévolutionnaire*, 1996 le film *Au-dessus du Niemen*, produit par A. Khanjonkov, serait sorti sur les écrans le 18 octobre 1910 (n°539, p. 81). L. Starewitch de son côté indique la date de 1909, date reprise par W. Jewsiewicki (voir S. Dedinskiy, p. 85, commentaires de N. Izvolov).

Autre exemple : la projection en avant-première du film *La Libellule et la fourmi* au Danemark a lieu en décembre 1913 (note p. 126) et non en décembre 1912 comme l'écrit W. Jewsiewicki. La vraie première du film a donc bien lieu en Russie le 22 février 1913.

Ces deux exemples concernent les dates de sortie des films, mais les auteurs ne s'interrogent pas sur leur date de réalisation. Or il peut y avoir eu un délai entre les deux événements et cela pourrait avoir des conséquences – surtout pour *La Libellule et la fourmi* – sur l'ordre dans lequel les films ont été tournés et l'ordre dans lequel ils ont été distribués. De son côté, L. Starewitch indique dans ses différents documents la date de 1911 pour la réalisation de ce qu'il nomme *La Cigale et la fourmi*.

8- À propos de la partie française de la filmographie :

Cette filmographie française proposée par S. Dedinskiy, reprend dans l'ensemble la liste et l'ordre des films de la nôtre (publiée sur le site en 2021) sans trop le dire. Elle ajoute quelques informations et en oublie d'autres.

* Nous savions que certains films réalisés par L. Starewitch en France dans les années 1920 avaient été diffusés en U.R.S.S. S. Dedinskiy indique l'année (ni le mois, ni le quantième) de leur sortie en URSS pour sept de ces films, sans mentionner de référence :

Dans les Griffes de l'araignée – 1925

L'Épouvantail – 1926

Le Mariage de Babylas – 1926

Les Grenouilles qui demandent un roi – 1926

La Voix du rossignol – 1925

Amour noir et blanc – 1925

La Petite Chanteuse des rues – 1925

Il indique également, sans référence non plus, l'année de sortie en U.R.S.S. des deux films réalisés respectivement par A. Ouralski et par J. Protazanov dans lesquels L. Starewitch est opérateur : *Derrière le Mur du couvent / Au Mur du couvent* – 1923, et *Pour une Nuit d'amour* – 1923¹¹¹.

* Dans la présentation de *L'Horloge magique* (p. 720), S. Dedinskiy indique bien « Production Louis Nalpas » mais termine par la mention « (Films Louis Nalpas ?) » sans expliquer les raisons du point d'interrogation.

* Il y a des absences dans la liste des films :

Les deux collaborations avec Jacques de Baroncelli dans *Crainquebille* et *Chansons de Paris* en 1934.

Le film *Accord parfait* qui est le seul film “publicitaire” dont on soit certain qu'il ait été tourné.

Sur ce sujet des films publicitaires, S. Dedinskiy reproduit (p. 725-726) la liste proposée par W. Jewsiewicki dans son propre livre sans aucune discussion alors que ce sujet est loin d'être simple et clair¹¹².

Au total, pas de nouveauté définitive dans cette filmographie, des pistes à approfondir pour les nouveaux titres proposés et des informations à préciser concernant les quelques titres annoncés comme « conservés ».

FIN

¹¹¹ Voir : L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *La filmographie raisonnée de Ladislav Starewitch*, p. 164-165.

¹¹² Voir “Les films publicitaires” in L. B. Martin-Starewitch et F. Martin : *Le vingtième siècle de Ladislav Starewitch – historiographie*, p. 187-199.