



Marion Poirson-Dechonne

LADISLAS STAREWITCH

Le magicien des marionnettes

Préface de François Amy de la Bretèque



**CHAMPS
VISUELS**

L'Harmattan

Ladislav Starewitch

Champs visuels

Collection dirigée par Pierre-Jean Benghozi,
Raphaëlle Moine, Bruno Péquignot et Guillaume Soulez

Une collection d'ouvrages qui traitent de façon interdisciplinaire des images, peinture, photographie, B.D., télévision, cinéma (acteurs, auteurs, marché, metteurs en scène, thèmes, techniques, publics etc.). Cette collection est ouverte à toutes les démarches théoriques et méthodologiques appliquées aux questions spécifiques des usages esthétiques et sociaux des techniques de l'image fixe ou animée, sans craindre la confrontation des idées, mais aussi sans dogmatisme.

Dernières parutions

Meddy LIGNER, *Western spaghetti et histoire*, 2024.

Lelia PEZZILLO, *Bergman et Freud, l'inconscient à deux voix. Du sensible à l'intelligible, de l'art à la pensée*, 2024.

Maribel PEÑALVER VICEA, *Stratégies publicitaires et traductologiques dans le retitrage cinématographique*, 2024.

Paul OBADIA, *Pas de printemps pour Marnie d'Alfred Hitchcock, 1964, L'espace de Marnie*, 2023.

Dorian MERTEN, *Raconter la guerre, Le cinéma militaire de John Ford, John Huston et William Wyler (1942-1947)*, 2023.

Jean-Max MEJEAN (dir.), *Maurice Pialat, de l'ombre à la lumière*, 2023.

Lydie DECOBERT, *Hitchcock, le maître enchanteur. Doubles et troubles, défunts et malins*, 2023.

Léona Béatrice MARTIN-STAREVITCH, François MARTIN, *Le vingtième siècle de Ladislav Starevitch. Historiographie*, 2023.

Léona Béatrice MARTIN-STAREVITCH, François MARTIN, *La filmographie raisonnée de Ladislav Starevitch*, 2023.

Marion POIRSON-DECHONNE, *Le mystère starewitch. Un imaginaire à la confluence de deux cultures*, 2023.

Marion Poirson-Dechonne

LADISLAS STAREWITCH

LE MAGICIEN DES MARIONNETTES

Préface de François Amy de la Bretèque

L'Harmattan

Du même auteur

Entre spiritualité et laïcité, la tentation iconoclaste du cinéma,
Editions l'Harmattan, Paris, 2015.

Le mystère Starewitch. Un imaginaire à la confluence de deux cultures,
Editions l'Harmattan, Paris, 2023.

© L'Harmattan, 2024
5-7, rue de l'École-Polytechnique, 75005 Paris
<http://www.editions-harmattan.fr>
ISBN : 978-2-336-43715-6
EAN : 9782336437156

À mes parents, qui m'ont transmis
le goût de l'art et de la culture

Remerciements

À mes amis

François Amy de la Bretèque, professeur émérite des universités, pour ses précieuses suggestions et sa belle préface

Albert Montagne, docteur en histoire spécialiste de la censure cinématographique, pour son aide à la mise en page

Marc Crave, pour sa relecture attentive et précise

Préface

Ladislav Starevitch est un des pères du cinéma d'animation, plus précisément de ce qu'on appelle désormais la *Stop-Motion*, c'est-à-dire de la prise de vues image par image : on fait une première prise, on fait faire au film dans le magasin de la caméra un tour de manivelle, on déplace l'objet (ou on change le dessin, ou on change d'attitude, on lève le bras, etc.) et on fait une deuxième prise. Les images impressionnées séparément succéderont à la projection, synthétisant l'effet de mouvement. Ce procédé est le B.A. BA du cinéma d'animation sous ses diverses formes, encore aujourd'hui au temps des images générées par ordinateur. Il peut servir à autre chose qu'à des « dessins animés » : Chris Marker a réalisé (presque) entièrement son chef-d'œuvre *La Jetée* (1962) avec ce système. Plus prosaïquement il a servi et sert encore à réaliser des « trucages » parmi les plus simples qui soient.

Rappelons que cette invention est largement antérieure à celle du cinéma auquel elle a préparé la voie. Les spectacles du « théâtre optique » d'Emile Reynaud (1888) en étaient une forme très aboutie. Avant ou en même temps que Starevitch, Stuart Blackton, Emile Cohl, Segundo de Chomón, ont fait bouger des allumettes, Charley Bowers (dit Bricolo) toutes sortes d'objets.

Starevitch n'utilise pas le procédé pour animer des dessins, il invente avec quelques autres l'animation de figurines. Marion

Poirson consacre à raison quelques pages à essayer d'introduire de la rationalité dans la terminologie. Elle rappelle que le réalisateur parlait pour son compte de « ciné-marionnettes ». Dire « film de marionnettes » risquerait de faire confusion : les *Muppets Shows*, *Bonne Nuit les petits*, les *Guignols de l'info*, et tant d'autres, sont des films *joués* par des marionnettes qui bougent devant la caméra, ce qui n'est pas le cas dans les films en *stop motion*.

Ladislav Starevitch n'est pas inconnu des historiens. Georges Sadoul le citait déjà cinq fois dans son *Histoire du cinéma mondial* (1959). Mais il restait largement à redécouvrir, on s'en rend compte si on rouvre des livres anciens comme celui de Gianalberto Bendazzi *Cartoons / le cinéma d'animation 1892-1992* (traduit par Marina Gagliano, préfacé par Alexandre Alexeïeff, Liana Levi, 1991) où l'auteur se plaint que cette œuvre reste largement méconnue. Starevitch est du nombre de ces quelques cinéastes dont la mémoire et les films ont été sauvegardés par leurs descendants. Comme Georges Méliès, Max Linder ou Emile Cohl, il a eu la chance que ceux-ci, Léona-Béatrice Martin et son mari François Martin, aient mis toute leur énergie à chercher les copies, à les faire restaurer, à conserver les objets ayant servi au tournage, - en l'espèce les magnifiques marionnettes que nous avons pu admirer plusieurs fois à Bologne, Pordenone, Conques et divers autres lieux. Enfin, ce n'est pas leur moindre mérite, à les valoriser par des publications.

Marion Poirson est partie de cet état des lieux, mais elle a pensé que le moment était venu de prendre en considération non seulement l'apport de Starevitch à l'histoire des techniques et du spectacle cinématographique, mais aussi de traiter ses films comme une *œuvre* et de lui appliquer les outils d'analyse modernes dont on juge dignes les grandes œuvres du cinéma mondial. *Le Magicien des marionnettes* est à considérer comme

un deuxième tome d'un ensemble dont le premier est *Le Mystère Starevitch, un imaginaire à la confluence de deux cultures*, publié dans la même collection Champs Visuels. Le propos de ce premier volume était bien signifié par son sous-titre. L'autrice y montrait comment un héritage culturel populaire multiséculaire venu du monde slave s'était mélangé avec la culture européenne, en particulier la littérature française. Dans ce nouveau livre, Marion Poirson s'attache aux formes de l'écriture filmique employées par le réalisateur et aux techniques d'animation auxquelles il a eu recours. Elle pose la question de l'« adéquation entre le signe et le sens, entre le contenu et les outils qu'il choisit, entre son univers imaginaire et la technique d'animation de marionnettes au cinéma ». Cette réflexion vise à poser la question du rapport entre pensée magique et cinéma et comment elle produit du *poétique*.

En choisissant cette technique après quelques hésitations en direction du cinéma en prise de vues réelles (PVR) - Starevitch croisait l'invention alors nouvelle du cinématographe avec une autre « série culturelle » comme disent André Gaudreault et Denis Marion : le spectacle de marionnettes, en pleine vogue au début du vingtième siècle et encore très actives de nos jours. Pourquoi ce croisement est-il si productif et en quoi répondait-il à la vision du monde et du cinéma qui était celle du cinéaste ? La question est pertinente et impose de faire un panorama passionnant de l'art de la marionnette, depuis George et Maurice Sand jusqu'à Antoine Vitez ou Éloi Recoing en passant par Igor Stravinski, Maurice Maeterlinck, Federico Garcia-Lorca, et tant d'autres (on attendait Alfred Jarry) et leur commentateurs illustres, Goethe et Kleist au premier rang. Marion Poirson donne des informations précieuses sur le spectacle marionnettique en Russie au temps des débuts du cinéaste et nous convainc que ceux-ci ont pu représenter une forme

modélisante de son imaginaire. Miniaturisation, « gullivérisation », jeux avec l'échelle relative des humains – des enfants en particulier – et des poupées, conduisant aux jeux avec l'échelle des plans comme on dit en français, et donc aux possibilités propres du langage cinématographique. La référence à la marionnette conduit aussi sur le chemin d'une pensée animiste « délivrée de la censure de l'inconscient » (du surmoi dirais-je plutôt), faisant « bascule(r) le rêve du côté du désir ».

Il fallait aller jusqu'au bout de l'intuition comme elle l'a fait et intégrer les aspects profonds, enfouis, de la fonction anthropologique de la marionnette et du fétiche : sa fonction médiumnique, son rôle d'intermédiaire entre deux mondes, dont Marion Poirson repère avec finesse les traces dans les scénarios apparemment si simples des films de Starevitch. Au tout début de sa carrière, Starevitch tuait des scarabées pour pouvoir les filmer. L'auteure redonne son plein sens à ce geste qui est tout sauf bénin. Souvenons-nous, dans un autre champ de représentation, de Luis Buñuel faisant tirer sur une chèvre pour faire croire qu'elle tombait... Eloi Recoing cité par Marion Poirson voyait dans les marionnettes des « revenants » ou des guides vers le monde des morts. Starevitch a réalisé littéralement au moins une fois ce scénario orphique dans *Fétiche mascotte* (1933) qui raconte une catabase.

Les relations de Starevitch à l'entomologie sont connues qui font de lui une sorte de Jean-Henri Fabre du cinéma. Il partage son intérêt pour les insectes avec des gens comme André Masson, Salvador Dali et Luis Buñuel. Marion Poirson dirige aussi notre attention vers une autre série culturelle, plus inattendue celle-là : la taxidermie. Il se trouve que cette discipline avait pris dans l'Angleterre victorienne une forme étrange, celle de la taxidermie anthropomorphique. Les animaux « naturalisés » et costumés étaient présentés dans des

petites scènes de vie quotidienne. L'autrice suggère de voir là une des matrices des films à animaux de Starevitch, *Le Roman de Renard* en particulier. On lira le détail de son argumentation qui commence par ce détail vrai que les poupées que filme le cinéaste sont en grande partie en matériaux organiques, fourrure, cuir, crin, et elle nous rappelle que l'émulsion de la pellicule est en cellulose fabriquée à partir de débris d'os. D'où d'intéressants développements sur les glissements entre l'univers animal et l'univers humain. On voit que les petites bandes de Starevitch touchent à des sujets bien plus profonds qu'on ne le pense.

La deuxième particularité de Starevitch, qu'il partage avec bien d'autres cinéastes à sa génération, tient à son parcours biographique : c'est le caractère transnational de sa carrière qui fait que ses œuvres portent la marque d'une interculturalité féconde. C'était le sujet du premier livre de Marion Poirson. Entre Krylov et La Fontaine, entre Gogol et Hoffmann ou Andersen, Starevitch ne choisit pas, mais pratique une acculturation de ses repères originels. Marion Poirson reprend dans ce volume l'étude de ces métissages. Il faut d'ailleurs se souvenir que notre homme n'est pas Russe, mais Polonais vivant en Russie, et qu'arrivé en France, il s'agrègera à la grande communauté des Russes blancs exilés. C'est un producteur russe, Alexandre Khanjonkov, qui le fit commencer au cinéma. Il avait été dans les réseaux russes de la société Gaumont, avait produit Evgeni Bauer et employé Ivan Mosjoukine, le plus grand acteur russe, exilé plus tard en France, futur auteur du *Brasier ardent* (1923) et... père putatif de Romain Gary (?). Starevitch l'employa une fois dans un film en PVR. En France c'est Louis Nalpas qui lui donnera sa chance d'accéder au marché du cinéma commercial à partir de 1928. Né en Turquie, d'origine grecque, ancien producteur du film d'Art

français, Louis Nalpas reste surtout dans la mémoire comme le cofondateur avec Serge Sandberg des studios La Victorine à Nice. Il avait été l'un des premiers producteurs français à essayer de se lancer dans le cinéma sonore à la fin des années 1920. Mais faute de brevet français sur le marché, il s'était contenté d'insonoriser ses studios et de les équiper de matériel étranger. Il avait choisi le procédé de son disque Klangfilm allemand ou RCA américain. Les résultats ne furent pas très bons et il fit faillite en 1931. C'est Roger Richebé, le compagnon de route de Marcel Pagnol, qui se compromettra pendant la période de l'Occupation (c'est un des personnages de *Laissez-Passer* de Bertrand Tavernier) qui mena à bien la version parlée française (première sortie en 1941) du *Roman de Renard* qui était déjà sortie en Allemagne en 1937 avec une partition musicale. Le cinéaste ne fut pas satisfait du résultat, il n'aimait pas les voix – il avait raison...

Dès le départ par conséquent, Starevitch baigna dans le courant de la grande histoire du cinéma mondial et de l'histoire politique de l'Europe du vingtième siècle.

Marion Poirson a adopté par principe de méthode un point de vue panoptique afin de dégager les constantes thématiques et stylistiques de son œuvre. Si l'on rétablit la chronologie, on peut remarquer que ces constantes évoluent en diachronie. L'auteure l'a indiqué pour ce qui concerne la grande histoire. Né dans l'empire tsariste et initié au cinéma avant la Révolution d'Octobre, le cinéaste a connu ce premier âge d'or du cinéma russe : voir l'ouvrage collectif *Le Cinéma russe avant la révolution* (RMN et Ramsay 1989) dans lequel Lenny Borger avait traité du « Magicien de Kovno ». Comme on le lit dans les deux livres de Marion Poirson, il s'installe en France à la fin de 1920 et il est donc l'un des acteurs de la pénible relance du cinéma français dans cette décennie. Il choisit la solution de

l'indépendance complète avant de se résoudre à passer dans les mains d'un producteur. Il se convertit tardivement au cinéma sonore, l'un des derniers du paysage cinématographique français. Il traverse sans encombre la période de Vichy. Après-guerre, il a du mal à reprendre. Les années 1950 le voient tomber dans le cinéma enfantin, pour ne pas dire infantile, à cause de sa productrice Sonika Bo : un curieux personnage bien oublié, créatrice du « club Cendrillon » en 1933, animatrice du premier Congrès des films pour enfants à Venise en 1947, collectionneuse qui accéda au congrès de la FIAF en 1957. On a toutes les raisons de penser que c'est elle qui le contraignit à édulcorer ses scénarios.

Cette trajectoire couvre cinq décennies. Le livre de Marion Poirson fait sa place à la période russe, la moins connue, à laquelle un DVD récent produit par les Martin permet d'avoir un accès. On y trouve certains des films les plus intéressants de Starevitch, *La Vengeance du ciné-opérateur* (1912) en particulier. On apprend que Starevitch a adapté plusieurs fois Gogol. Il baigne encore dans la culture slave pétrée de magie, d'animisme, dans la cohabitation de deux cultures nommée « *dvoveverie* », explique l'auteure dans des exposés très éclairants qui voient dans l'inversion carnavalesque une transposition codée de cette situation culturelle. En 1918 il tourne un *Cagliostro* qui fournit sans doute une autre clé de son œuvre, la franc-maçonnerie : il y aurait là une piste à explorer. Mais peu à peu ces traces s'édulcorent ou s'évaporent quand il a émigré, après *L'Horloge magique* (1928), film encore assez transgressif. Il en reste des traces pour qui sait les dépister, notamment dans *Fétiche mascotte* (1933). D'autres appels culturels viennent en prendre la place, montre Marion Poirson, en particulier ses rapports avec un certain surréalisme, pas celui orthodoxe de Breton ou Soupault, mais celui des dissidents, Masson, Dali,

Buñuel. Son univers change de fonctionnement de manière douce, presque invisible.

Ce qui complique encore l'étude de l'œuvre filmique de l'homme de Kovno est l'existence de versions multiples de beaucoup de ses films. Il partage ce trait avec beaucoup de cinéastes des premiers temps, Méliès en particulier. *La Cigale et la fourmi*, tournée une première fois en 1911, fit l'objet d'une deuxième version en 1927, celle que nous pouvons voir. À l'instar d'Abel Gance, Starerovitch recyclait ses propres images, rendant difficile le travail de l'historien. *Le Lion et le moucheron* et *Le Lion devenu vieux* (1932) intègrent des plans préparés pour *le Roman de Renard*. En procédant ainsi le cinéaste laisse subsister un style archaïque au sein de films plus récents, si l'on peut s'exprimer ainsi, ce qui peut d'ailleurs se discuter. *Les Yeux du dragon* (1925) existe en deux versions, la deuxième sonorisée. *La Petite Parade* se trouve créditée de deux dates, 1924 et 1928 et la filmographie indique 1930.... Quant au *Roman de Renard*, ce sont carrément des films différents qui furent distribués en 1937, 1941 et 1947. Ajoutons les remaniements opérés par les restaurateurs François et Béatrice Martin qui ajoutent parfois un commentaire de liaison ou créent un film apocryphe comme *Fétiche 33-12*.

Ces particularités ne sont pas à négliger, bien au contraire, elles montrent que les films de Starevitch portent en eux-mêmes leur propre histoire.

Comme les *Contes* de Perrault ont été rétablis à leur juste niveau par Marc Soriano, les films de Starevitch ont besoin de glossateurs pour les sortir du piège du répertoire enfantin.

Marion Poirson dans ses deux livres a ouvert une série de pistes d'interprétation. Comme toujours, ce travail, bien loin de relever du délire interprétatif, enrichit une œuvre qui mérite pleinement d'être sinon réhabilitée (elle n'en a plus besoin), du

moins d'être envisagée à sa juste valeur. De Tim Burton à Hayao Miyazaki, de Ian Svankmajer à Michel Ocelot, elle montre dans cet ouvrage la fécondité de l'influence des films de Starevitch et les réflexions en rebond qu'ils rendent possibles sur d'autres grandes créations artistiques.

François Amy de la Bretèque

Introduction

Ladislav Starewitch, un réalisateur d'animation que l'on a parfois comparé à Méliès, apparaît comme un véritable créateur. Il n'a cessé de chercher de nouvelles voies, même si dès les origines son univers singulier était déjà en germe. Les marionnettes lui ont permis, comme aujourd'hui c'est le cas avec l'image de synthèse, de créer un monde imaginaire. Les différentes étapes dans sa vie l'ont amené à devenir ce qu'il est, un magicien des marionnettes. Elles montrent comment il a pu explorer les différentes ressources du cinéma avant de faire le choix presque exclusif de l'animation.

Ladislav Starewitch, de nationalité polonaise, naît le 8 août 1882 à Moscou. Très jeune, il perd sa mère. Son père l'envoie chez ses grands-parents en Lituanie. Ses années d'enfance jouent un rôle important dans sa formation. Son grand-père paternel, musicien et aquarelliste, puis son oncle Maryan, qui s'adonne à la peinture à l'huile, favorisent le développement de sa sensibilité artistique. Mais c'est un ami de la famille, le capitaine Bankovski, qui l'invite à voir une projection de lanterne magique. L'enfant, très curieux, pose une multiplicité de questions techniques et, encouragé par son oncle Théo, entreprend de fabriquer la sienne, transformant la véranda familiale en salle de projection. L'achat d'un *flip book* le confronte à un autre type d'images animées. Il s'en inspire pour sa première expérience d'animation. Ayant

découvert le thaumatrope, il fabrique des propres jouets pour lui-même et un de ses amis. Il devient journaliste pour deux journaux, l'un, satirique dans son lycée et un autre, spécialisé dans l'entomologie.

Renvoyé du lycée à 16 ans, il intègre une autre institution, mais bien qu'exclu des cours d'éducation religieuse, reçoit la commande de la peinture de quatre soldats romains pour décorer le tombeau du Christ. Il peint des cartes postales qu'il vend, naturalise des oiseaux et se lance dans le théâtre polonais, interdit. Son père exige qu'il travaille à la pharmacie familiale et devant son refus, le fait engager à la cour des comptes de Kaunas où il s'ennuie ferme. Fondateur d'une revue satirique, *La guêpe*, Starewitch gagne des prix avec certaines réalisations artistiques et se passionne pour l'entomologie. En 1906 il épouse Anna Zimmermann, une jeune orpheline. Il réalise dans le cadre de son travail des photos pour le cadastre qui présentent un grand intérêt ethnographique. En 1909 il achète une caméra à Alexandre Khanjonkov et réalise ses premiers films. Il réalise *La belle Lucanide* puis en 1911 et *Le Noël des insectes*. Il revient à Moscou en 1912 et tourne *Scènes amusantes de la vie des animaux*, en 1913, *Terrible vengeance*, en 1914, *Snegurotchka*, *La Fille des neiges*.

Starewitch participe également à la réalisation de films produits par Khanjonkov : il sait tout faire, devenant ainsi acteur, décorateur, coréalisateur. La guerre de 14 lui permet de créer des films antimilitaristes, comme *Le Fils de Mars*, 1914, ou *Le Lys de Belgique*, 1915. En 1917, intervient le tournant de la révolution d'Octobre. En 1918, il réalise *Cagliostro* en studio, mais connaît des difficultés professionnelles et s'isole. Khanjonkov le réengage la même année pour l'adaptation de trois nouvelles de Gogol, *Viy*, *La foire de Sorotchinsk*, *La nuit de mai*. Il l'invite avec sa femme et ses filles à rejoindre le studio qu'il a fait construire à

Yalta. Starewitch y réalise *Stella Maris* en 1918. Mais l'armée rouge se rapproche de la Crimée. En 1919 le cinéma russe est nationalisé. Starewitch, bien que peu intéressé par les événements politiques, se voit contraint de s'exiler. Son périple le conduit à Istanbul, Tarente, Milan, et enfin Paris, où Alexandre Kamenka, le directeur d'Ermoliev cinéma, lui propose un travail d'opérateur. Starewitch se fait immatriculer en 1921 par la préfecture de Paris comme régisseur de cinéma. Il s'installe à cette date à Joinville-le-Pont, et construit un petit studio. Les années 1920 amorcent un tournant de sa carrière. Désormais, il ne réalise plus que des films d'animation, même si certains d'entre eux intègrent des prises de vues réelles. La concurrence l'oblige à privilégier la voie de ses débuts, l'animation de poupées, ou de *ciné-marionnettes*, pour reprendre le terme qu'il emploie.

Il achète une maison à Fontenay-sous-Bois, où se retrouvent beaucoup d'émigrés russes, et y construit un studio de tournage. En 1920, il réalise *Dans les griffes de l'araignée*, puis, en 1922 *Le Mariage de Babylas*, qui connaît une très bonne réception critique. Il tourne deux films par an. Sa femme coud les costumes, sa fille Nina devient sa vedette féminine. Quant à Irène, elle renonce à son métier d'institutrice pour collaborer avec son père, dont le succès va croissant. Il parvient à très bien vivre de son travail. Ces années représentent pour lui une période faste. Il continue toutefois à mener une vie familiale paisible. Ses films *Les Grenouilles qui demandent un roi* et *La Voix du rossignol* s'exportent très bien aux États-Unis. Il travaille avec le producteur Louis Nalpas, qui lui rappelle Khanjonkov à bien des égards. À l'approche de la cinquantaine, il se trouve à l'apogée de sa carrière. Pendant la période de 1928 à 1933 il réalise également *L'Horloge magique*, *La Petite Parade*, *Le Roman de Renard*, *Le Lion devenu vieux*, *Le Lion et le Moucheron*, ainsi que *Fétiche Mascotte*, le premier opus d'une série consacrée au héros

éponyme. Au cours des années 1930, il reçoit une proposition de travail aux USA, qu'il décline, tout en poursuivant une activité débordante.

Quand le cinéma cesse d'être artisanal, Starewitch connaît des difficultés. Le son et la couleur deviennent indispensables. Le coût des films impose une production en série. En dépit de leur succès, les siens disparaissent peu à peu des écrans. Cette décennie de crise rend son avenir professionnel incertain. La sortie problématique du *Roman de Renard*, l'évolution technique et le coût de la sonorisation placent l'artisan Starewitch sous la dépendance des producteurs. En dépit du prix de revient, il refuse de se conformer à la loi du marché et de faire des films très dialogués, car il les considère comme du théâtre filmé, une voie que refusaient également la plupart des représentants des avant-gardes de la décennie précédente. Il doit accepter le contrôle du contenu de ses œuvres. Il tourne encore au cours de ces années, mais les difficultés financières font avorter un certain nombre de ses projets.

Après un bref essai du côté de la publicité, et une tentative du côté de la Pologne, il se trouve confronté au régime de Vichy. Il ne parvient pas à obtenir de carte d'artisan. L'Occupation devient la période des projets abandonnés. À la fin de la guerre, il recommence à tourner. Il a 70 ans. Irène devient aveugle, Anna souffre de rhumatismes invalidants, mais lui ne connaît aucun problème de santé. La rencontre de deux producteurs, Sonika Bo et Alexandre Kamenka, s'avère déterminante. En 1947, il réalise *Zanzabelle à Paris*. Il projette d'adapter *Le Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare, en 1948. René Laloux en signe les dialogues, Georges Auric la musique, les marionnettes et le scénario sont prêts, le CNC donne son accord, mais la production annule faute d'argent. Il tourne *Fleur de fougère* en 1949, et *Gazouilly petit oiseau* en 1953. Le film est primé. En 1958, *Carrousel boréal* signe

l'achèvement de son œuvre. Sa femme meurt avant lui. Il décède le 26 février 1965, entouré de ses filles et de Léona-Béatrice, sa petite-fille. Comme d'autres réalisateurs de l'Est, il a influencé l'animation française en apportant la tradition slave des marionnettes, montrant qu'elles pouvaient aussi s'adresser aux adultes, et un imaginaire puissant.

D'autres réalisateurs de l'époque ont en effet mis en scène poupées et marionnettes et problématisé leur présence à l'écran. Ainsi, en 1911, Antamaro filma pour la première fois *Pinocchio*. Puis en 1919, Ernst Lubitsch, dans *Die Puppe (La Poupée)*, reprit de façon plaisante l'histoire d'Olympia, célèbre personnage d'un des *Contes* d'Hoffmann, *L'Homme de Sable*, en mettant en scène un prince terrifié par le mariage, qui acceptait d'épouser une poupée mécanique pour assurer sa succession, avant que la fille du fabricant d'automates ne se substitue à celle-ci. Plus tard, en 1934, Todd Browning représenta une autre poupée mécanique dans *Devil Doll (Les poupées du Diable)*, tandis qu'en 1938 Carmine Gallone filma des personnages manipulés par les fils du destin, dans *Marionnette (Dir gehört mein Herz)*, un thème déjà présent dans *Un chapeau de paille d'Italie* de René Clair, 1927, et repris dans *The Devil is a Woman*, de Josef von Sternberg en 1935. Avant tous ces réalisateurs, et leurs successeurs, des écrivains avaient instauré une réflexion qui opposait l'humain et la marionnette, Kleist avec *Sur le théâtre de marionnettes*, 1810, et Rilke avec *Poupées*, 1914. Starewitch, même s'il s'adresse aux adultes comme aux enfants, n'est donc pas le seul de son temps, mais il a persévéré dans cette voie, abandonnant peu à peu la prise de vues réelles.

Le contexte des pays de l'Est, marqué par une tradition de marionnettes, a constitué un terreau favorable à sa pratique de l'animation. Les deux grands théoriciens du théâtre russe, Stanilavski et Meyerhold, intégraient dans leurs mises en scène la

pratique marionnettique. De grands cinéastes d'animation, comme Svankmajer et Trnka, d'origine tchèque, le Polonais Julien Pappé ou le Russe Garri Bardine, y ont eu également recours. Certains d'entre eux ont même, tout comme Starewitch, influencé l'animation française en adressant à un public adulte des spectacles marqués par un imaginaire fécond. Les marionnettes, au début du XX^e siècle, ont été liées aux avant-gardes, de même que le cinéma d'animation, ces deux arts constituant ou représentant une forme alternative de spectacle. Ils ont contribué au développement d'une expression artistique novatrice, dénuée de tout académisme. Elles ont été utilisées dans les années 1920, en particulier pour les mises en scène d'opéra, parce qu'elles permettaient de détruire des formes d'art jugées conservatrices. Ainsi, Manuel de Falla les a mises en scène dans *El Retablo*

Dans un premier livre consacré à ce réalisateur, j'ai étudié la manière dont le diable, la sorcière et leurs avatars animaliers masquaient les traces de croyances archaïques, conservées en Russie parallèlement au christianisme : cette dualité est connue sous le nom de *dvoeverie*, la double foi. Starewitch a su hybrider un héritage populaire qui s'enracine dans des cultures lointaines et très anciennes, avec un apport littéraire important. Toutefois, cette originalité ne doit pas s'entendre seulement en termes de motifs, de contenus, de thématiques, mais elle touche aussi l'écriture et les techniques employées, comme si ce réalisateur avait cherché comment ménager une parfaite adéquation entre le signe et le sens, entre le contenu et les outils qu'il choisit, entre son univers imaginaire et la technique d'animation de marionnettes au cinéma. Privilégier les marionnettes (ou les poupées) n'est pas anodin. Au-delà du contexte culturel favorable à cet art à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, tant en Russie qu'en France, il convient d'interroger le rapport personnel du

réalisateur à l'animation, initié dès l'enfance par les *flips books* et la lanterne magique, jusqu'à son geste fondateur d'animer des scarabées morts. Ensuite, Starewitch a élargi son champ avec des jouets, des objets, des marionnettes, et abordé une série de techniques dont la plupart privilégiaient les trucages et les effets spéciaux. Mais la technique ne peut faire oublier que l'animation de marionnettes, qu'il redouble par le filmage, relève en premier lieu d'une forme d'animisme archaïque, tout comme le cinéma d'animation d'ailleurs. Starewitch a exprimé son désir d'insuffler la vie à ses créatures, ou de donner l'apparence de celle-ci dans ses films, en rendant ses personnages les plus expressifs et les plus vivants possible.

Les marionnettes nous renvoient au monde des morts, qui en a fait un médium privilégié pour communiquer avec les vivants ; celles-ci à diverses époques et dans diverses sociétés ont servi à entrer en communication avec les esprits. Comme le 7^e art, la marionnette est donc investie d'un pouvoir magique. Le travail de Starewitch, que l'on a pu comparer à la taxidermie anthropomorphique dont il paraît s'inspirer, va bien au-delà. Ainsi, dans *Fétiche mascotte*, le nom du chien que sa quête conduit aux enfers, loin de se révéler anodine, nous renvoie à la fonction qu'exercent les fétiches dans les pratiques religieuses africaines. Fétiche, le protagoniste du film présente, à son insu, quelques accointances avec la sorcellerie. Pourquoi Starewitch a-t-il choisi le cinéma plutôt que le spectacle théâtral ? Comment fonctionne son univers imaginaire et quelle adéquation peut-on trouver entre les motifs de ses films et le choix de ses techniques d'expression ? On questionnera le choix qui a fait préférer les ciné-marionnettes au dessin animé, alors qu'il savait dessiner, ou à la prise de vues réelles dont il usait à ses débuts en la mélangeant parfois à l'animation de poupées. Pourquoi a-t-il privilégié l'animation cinématographique de marionnettes alors qu'il