

Pascal Vimenet : *Cinéma d'animation, histoire(s) d'une exception française*, préface de Jack Lang, Warm, Paris, 2026, 416 pages.

Commentaire de François Martin, juillet 2026.

Par son titre, ce livre fait penser à celui de Laurent Valière, *Cinéma d'animation, la French Touch*, préfacé par Sébastien Laudenbach et Michel Ocelot, publié en 2017, mais presque tout diffère. Si le second s'intéresse surtout aux films et à ceux qui les ont réalisés avec de nombreuses illustrations, le premier prend du recul en s'intéressant surtout au côté institutionnel récent du cinéma d'animation comme aux premières techniques qui l'ont rendu possible.

Le livre de P. Vimenet propose un plan chronologique, une chronologie curieusement discontinue, une table des matières succincte et aucun index.

On peut suivre deux thèmes qui semblent être les fils conducteurs principaux : la relation entre le privé et le public depuis les années 1980 en accordant un beau rôle au plan Image et à Jack Lang, ainsi qu'une évolution des techniques, avec la lanterne magique notamment, qui ont mené à la possibilité de ce cinéma.

P. Vimenet annonce : « Ce paysage inaugural de l'histoire des images animées des XVII et XVIIIe siècles français, mon ouvrage l'évoque, non dans un fil chronologique, mais plutôt à la manière d'un saumon bondissant, apparemment fantasque, pour remonter à une source qui peut mettre en exergue les récurrences qui ont suivi presque sans discontinuer. » (Vimenet, p. 18)

« Avec le recul, nous pouvons alors distinguer quelques longues périodes : à celle que nous pourrions qualifier de glorieuse et qui se poursuit jusqu'au début des années 1920 succède un temps de maturation, profondément bouleversé par la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à la fin des années 1950, qui voit l'Etat s'intéresser lentement à ce nouveau secteur, puis un temps de déshérence, jusqu'au début des années 1980, au cours duquel les initiatives privées éprouvent des difficultés croissantes à exister – même si le premier festival international de cinéma d'animation s'installe à Annecy dès 1960. » (p. 20) « On le devine, l'histoire qui précède l'année 1981 n'est ici encore qu'une ébauche, quant à celle qui lui a succédé, il m'a semblé qu'elle devait être enfin revisitée, complétée, écrite. » (Vimenet, p. 23)

Le commentaire du livre de P. Vimenet, ici présenté, s'attache surtout à l'analyse de la place accordée à L. Starewitch dans l'ensemble du livre et au propos tenus à son égard. Cela amène évidemment à prendre en compte certaines autres dimensions de l'ouvrage, mais mon propos n'est pas un compte-rendu du livre ni une critique globale.

La place accordée à L. Starewitch est tout à fait particulière. En effet, un relevé détaillé de la table des matières¹ montre que trois réalisateurs seulement sont cités dans un désordre chronologique : Émile Cohl, Émile Reynaud et Ladislav Starewitch. Et un seul – L. Starewitch – bénéficie d'un petit chapitre particulier qui traite du personnage et de son œuvre (environ huit pages, sur plus de quatre cents). C'est peut-être un choix qui l'honore, mais on constate bien vite que ce réalisateur étant à peu près absent du reste du livre, à la différence des deux autres, il y a là une mise à l'écart de fait qui illustre une difficulté à l'intégrer à une "histoire du cinéma d'animation" ce qui étonne compte tenu de la place éminente, parfois fondatrice, qui lui est reconnue par un certain nombre de réalisateurs et d'analystes. Ou bien alors

¹ Voir infra, p. 34.

L. Starewitch est à lui seul une exception dans le paysage du cinéma (d'animation) en France qui justifie de le présenter à part ? Ce n'est pas l'idée exprimée par P. Vimenet.

Ce commentaire se déroule en deux temps. En suivant le livre au fil des pages, il s'agit de relever, de façon non exhaustive, les moments où L. Starewitch aurait pu être intégré à ce récit et pour quelle(s) raison(s). Puis de commenter de façon plus précise les quelques pages qui lui sont consacrées (p. 13 et suiv.).

Progressivement va apparaître ma grande déception vis-à-vis de la place laissée à ce réalisateur – c'est-à-dire de l'absence du réalisateur hors du petit chapitre mentionné² –, et des propos tenus à son égard. De grandes lacunes dans la bibliographie récente consacrée à L. Starewitch³ font ignorer à l'auteur nombre de questions importantes, d'analyses, avec en conséquence la diffusion, parfois la reproduction, de propos très discutables, voire erronés, ainsi qu'un tableau très approximatif de L. Starewitch et de son œuvre.

« Mon propos est enfin de dialoguer avec les corpus antécédents et de proposer cet essai à la nouvelle génération et aux débats de l'avenir. » (Vimenet, p. 26) Pour ce qui concerne L. Starewitch, c'est largement présomptueux et raté. Dans ce livre L. Starewitch reste dans « les replis estompés ou négligés » de cette histoire. Mon commentaire en développe les raisons.

Reste une question : laisser L. Starewitch dans un de ces « petits blocs temporels⁴ », est-ce l'ignorer volontairement comme d'autres le font, est-ce une incapacité à prendre en compte son œuvre, ou bien faire peu de cas de cette œuvre ?

Les passages qui font penser à L. Starewitch et dont il est absent.

Le commentaire s'attache à montrer comment L. Starewitch aurait pu avoir une place dans le récit proposé.

L. Starewitch participe aux mêmes festivals que Grimault, Trnka, Zeman... après la Seconde Guerre mondiale.

* Vimenet écrit : « *Le Petit Soldat* triomphe au festival de Venise 1949 en remportant le Prix du dessin animé ex-aequo avec *Melody Time* de Walt Disney, installant Grimault sur la scène internationale. » (Vimenet, p. 33)

On peut ajouter que *Zanzabelle à Paris* reçoit la médaille d'or dans la catégorie “film pour enfants” au Festival de Venise en 1949. De même *Fleur de fougère* reçoit le premier prix de la section des films pour enfants à la Biennale de Venise en 1950. (Martin, *Historiographie*, 2023, p. 87)

André Bazin, les films pour enfants et L. Starewitch.

* Vimenet écrit : « *Crin-Blanc*, “le seul film vraiment pour enfant [avec *Bim le petit âne*] que le cinéma ait encore produit” selon les mots d'André Bazin. » (Vimenet, p. 45)

On peut ajouter qu'André Bazin a également écrit sur *Zanzabelle à Paris*.

« Ainsi à Venise, cette année, n'y avait-il pas plus de quatre ou cinq films dignes, à notre sens, d'un palmarès international... [...] Même le Festival pour enfants, initiative très originale, a été très décevant. Seul, à notre sens, le petit film de Sonika Bo, *Zanzabelle à Paris*, mérite le prix qu'il obtiendra probablement [...] »⁵. Et, quelques jours après, il achève le compte rendu du palmarès par celui des films pour enfants : « Il est certain que pour

² Sauf en deux occurrences minimales, p. 232 et 306, voir infra.

³ Voir infra, p. 35-36.

⁴ Ces petites citations sont extraites de l'introduction du livre de P. Vimenet, p. 26.

⁵ “*Manon*, Grand Prix probable du Festival de Venise”, *Le Parisien libéré*, 2 septembre 1949, cité dans André Bazin, *Écrits complets*, édition établie par Hervé Joubert-Laurencin, éditions Macula, 2018, article n°674, p. 585. On remarque que le film *Zanzabelle à Paris* est attribué à Sonika Bo.

relativement modeste que soit la réalisation de Sonika Bo et de Starewitch, *Zanzabelle à Paris*, dont *L'Ecran français* vous a déjà entretenu, est du moins un authentique film pour enfants, tenant compte de la psychologie du spectateur de huit à dix ans, d'une sensibilité et d'un goût exquis. »

Et A. Bazin ajoute :

« Les auteurs de la vraie littérature enfantine ne sont donc qu'accessoirement et rarement éducatifs [...]. Ce sont des poètes dont l'imagination a le privilège d'être restée sur la longueur d'onde onirique de l'enfance. [...] le fait que l'adulte y trouve aussi un plaisir, et peut-être plus complet que l'enfant, est un signe de l'authenticité et de la valeur de l'œuvre. L'artiste qui travaille spontanément pour l'enfance rejoint sûrement l'universel⁶. » (Martin, 2023, *Historiographie*, p. 88-89)

Il existe également d'autres avis intéressants à propos du même film *Zanzabelle à Paris*. Celui de Claude Mauriac : « Rarement poupées animées m'ont paru plus vivantes ; rarement aussi, vie a été de façon plus insolite poésie pure. Il est possible que ce film soit un peu trop fin et que ce soit là le genre d'œuvre pour enfants qui plaise surtout aux grandes personnes⁷. », et celui de Georges Sadoul, par exemple : « Dans *Zanzabelle*, Starewitch a adopté un style plus simple que celui de son *Roman de Renard*, par exemple, dont les créatures étaient souvent trop complexes, trop fouillées. Son héroïne, une girafe, est particulièrement bien typée et réussie. [...] Le film, qui ne défend ni thèse ni morale, vise surtout à distraire, et y parvient avec beaucoup de charme et d'art. L'excellente musique de Jean Wiener, le grand art de Starewitch se sont alliés pour créer l'un des meilleurs films qui aient jamais été destinés à la petite enfance⁸. »

L. Starewitch et le monde du cinéma.

* Vimenet écrit : « La pensée artistique d'Alexandre Alexeïeff, proche de la mécanique quantique, attire instinctivement Orson Welles qui lui demande de réaliser, avec son écran d'épingles, le prologue et un bout de l'épilogue du *Procès*, 1963. » (Vimenet, p. 49). De même Alexeïeff a travaillé avec Léo Joannon ou Yves Mirande (Vimenet, p. 258)

On peut ajouter que L. Starewitch, par sa « pensée artistique », a également été sollicité par d'autres réalisateurs. Dès les années 1910 il est réputé pour ses talents d'opérateur, de concepteur de trucage (*L'Alcool et ses ravages*, Piotr Tchardynine, 1913), de décorateur... Il a co-réalisé plusieurs films dont *Page de vie*, 1914, avec Evgueni Bauer. Selon Sofia Goslavskaïa, grande actrice présente dans ce film, même E. Bauer, considéré comme le plus grand réalisateur à Moscou à cette époque⁹, était fortement intrigué par la place et l'attitude très particulières de L. Starewitch : « Pour Bauer, la maîtrise de Starewicz fut "troublante", il essayait de rivaliser avec lui, mais honnêtement il avouait sa supériorité technique et lui prodiguait généreusement des louanges¹⁰ ». (Martin, 2023, *Filmographie* p. 94-95, 243).

⁶ « Succès français : *Manon* (Grand Prix), *Jour de fête* (scénario), 1848 (court-métrage) » [Compte rendu du palmarès du festival de Venise], *L'Ecran français*, n°218, 5 septembre 1949, cité dans André Bazin, *Écrits complets*, op. cit., article n° 675 cosigné avec Jean Néry, p. 586-587.

⁷ « Avec les enfants du club Cendrillon », *Le Figaro Littéraire*, 21 janvier 1950.

⁸ Les Lettres Françaises, 21 avril 1949, « Cinéma pour enfants. Les films du Club Cendrillon : *Zanzabelle à Paris*, poupées animées de Starewitch ». Voir le dossier du DVD Carrousel <http://www.starewitch.fr/all-blogs/public/PDF/xc - Carrousel - Le dossier - 28-47.pdf>, p. 28-47.

⁹ Voir Yuri Tsivian : « Evgueni Frantsevitch Bauer », in *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 / Editioni Biblioteca dell'Immagine, sous la direction de Youri Tsivian, avec Paolo Cherchi-Usai, Lorenzo Codelli, Carlo Montanaro et David Robinson1, p. 546-550, et Neïa Zorkaïa « Evgueni Bauer », in *Le cinéma russe avant la révolution*, 1989, Ramsay cinéma, Paris, p. 50-61.

¹⁰ Sofia Goslavskaïa : « So stranitsy 293. Iz miémouarov », cité par W. Jewsiewicki, : *Ezop xx wieku, Władisław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*. Wydawnictwa Radia i Telewizji, Varsovie 1989, (Esoppe du XXème siècle, Ladislav Starewitch, pionnier du film de marionnettes et de l'art du cinéma), p. 79-83.

En France aussi, L. Starewitch a collaboré avec d'autres réalisateurs en concevant la partie animée de certains films, *Jugend Rausch* pour Georg Asagaroff en 1927, ou bien *Crainquebille* et *Chansons de Paris* de Jacques de Baroncelli en 1934. G. Asagaroff et L. Starewitch se sont connus à Moscou et le premier travaille alors en Allemagne.

Ces collaborations de L. Starewitch avec d'autres réalisateurs montrent qu'il n'est pas quelqu'un d'isolé dans la profession, de même la façon dont plusieurs producteurs se sont intéressés à lui tout au long de sa carrière (je vais revenir sur ce point) et suggère une question : à part A. Alexeïeff et L. Starewitch (dès les années 1910), d'autres réalisateurs de films d'animation ont-ils été sollicités par des confrères pour leurs talents en animation à cette époque ? En France, ou ailleurs comme Willis O'Brien, ou bien Ray Harryhausen un peu plus tard.

Le cinéma de L. Starewitch.

* Vimenet écrit : « [...] Les Cinéastes associés se distinguent par leur pratique résolument hybride du cinéma d'animation. Les films qu'ils produisent, qui vont réunir des réalisateurs tels Alexandre Alexeïeff, Étienne Raïk, Paul Casalini, le trio Bettiol-Lonati-Bettiol (futurs auteurs de "Chappi-Chapo") ou encore Walerian Borowczyk, font appel à toutes les techniques possibles du cinéma image par image – trucage, marionnette, objet, dessin animé – et soignent particulièrement la qualité des écritures cinématographiques. » (Vimenet, p. 53)

On peut ajouter que L. Starewitch représente à lui tout seul l'ensemble de ces techniques de l'animation, sauf l'écran d'épingles, auxquelles il ajoute ce mélange de vues réelles et d'animation, cette interaction entre des acteurs réels et des marionnettes. Denis Walgenwitz a relevé que :

« La particularité des films de Starewitch (et cet épisode de *Fétiche Prestidigitateur* ne déroge pas à la règle) tient à la manière dont il embrasse littéralement les possibilités techniques du cinéma pour en intégrer les différents aspects au cœur de ses récits. [...] Ce qui frappe aujourd'hui, c'est sans doute sa position de précurseur dans un domaine qui a totalement envahi le cinéma, celui des images composites¹¹. »

De même L. Starewitch a pratiqué le grattage directement sur la pellicule bien avant Norman McLaren et l'application de couleurs directement sur la même pellicule. (Martin, 2023, *Filmographie*, p. 218)

Mais c'est L. Starewitch lui-même qui écrit :

« Quand on regarde la pellicule d'un film représentant un vrai cheval au galop, on constate que, sur au moins un tiers des clichés, la position des pattes du cheval choque le regard par son manque d'esthétisme. Cette maladresse, qui semble artificielle, passe inaperçue à l'écran.

Par contre, si l'artiste anime, en dessin, ce même cheval au galop, c'est-à-dire s'il copie le galop, il adoucit les positions qui choquent son regard et, de cette manière, introduit une espèce d'harmonie entre les différentes phases.

Ainsi, bien qu'illustrant la même chose, le dessin se distinguera de la photographie d'après nature par une élégance singulière.

C'est à cette occasion que je découvris également le rôle très important des pauses et la façon dont elles faisaient ressortir le mouvement suivant.

Pendant le montage, lorsque j'éliminais les pauses intervenant entre les diverses étapes de la lutte, le film se transformait en une sorte de galimatias sans queue ni tête.

Par la suite, j'introduisis toujours des pauses, non seulement dans les films d'animation mais aussi dans ceux que je tournais avec des acteurs.

¹¹ Denis Walgenwitz : "Fétiche prestidigitateur", in Jacques Kermabon et Jean-Baptiste Garnero : *du praxinoscope au cellulo, un demi-siècle de cinéma d'animation en France (1892-1948)*, CNC, 2007, p. 81. Ce livre est cité par P. Vimenet dans sa bibliographie, mais pas cet article de D. Walgenwitz.

Le résultat tout à fait satisfaisant que j'obtins en filmant le mouvement artificiel (juin 1910) me donna l'idée de faire un film avec deux scarabées comme protagonistes. » (Martin, 2023, *Filmographie*, p. 181-182)

C'est-à-dire que dès 1910 il ressent la nécessité de doubler des images (des photogrammes, des "pauses") ou d'en enlever en fonction de la qualité du mouvement qu'il souhaite reproduire à l'écran avec ses marionnettes.

Cette même observation d'un film image par image lui fait remarquer qu'un mouvement trop rapide provoque une image floue sur la pellicule, c'est ce "flou" que L. Starewitch va reproduire dans ses séquences animées, leur donnant un réalisme rare, ce que Phil Tippet a bien remarqué :

« Depuis des années, ça remonte à l'animateur russe Ladislav Starewitch, les animateurs de *stop motion* essayent de donner un aspect flou aux personnages. Si tu tournes un film et que tu regardes ma main, il va y avoir un flou résiduel quand tu regardes image par image. En *stop motion*, toutes les images et toutes les pauses, tout est très clair et bien défini, ça donne un aspect magique mais ça éloigne aussi de la réalité¹². »

Ces « flous » se remarquent dès *La Belle Lucanide* en 1910.

C'est-à-dire que dès ses tout débuts sait que le cinéma n'a rien de naturel, toute image, tout mouvement, est une construction élaborée par le réalisateur. Réaliser un film, c'est ouvrir la porte à l'innovation et à l'expérimentation permanente, tout devient possible !

L. Starewitch et certaines personnalités du cinéma – Pierre Barbin, André Martin, Raymond Maillet, Jean-Luc Xiberras...

* Vimenet évoque à juste titre plusieurs fois Pierre Barbin et son rôle central dans la structuration du cinéma d'animation dans les années 1950 et 1960, notamment les premières J.I.C.A. à Cannes du 25 au 30 avril 1956 et cette "tribu" qui se constitue. (Vimenet, p. 59 et suiv., 67-68)

On pourrait ajouter que Pierre Barbin avait écrit à L. Starewitch pour l'inviter à ces journées, invitation déclinée en raison des « circonstances d'un deuil récent¹³ ». En effet Anna, sa femme, est décédée le 30 avril 1956, l'invitation, datée du 29 mars, est survenue dans la période difficile qui a précédé ce décès et L. Starewitch répond par une lettre datée du 7 mai. (Martin, 2003, p. 321, livre que P. Vimenet cite pourtant dans ses références)

Et on peut s'interroger : quel aurait alors été le destin de L. Starewitch s'il avait été présent à ces journées d'avril 1956, s'il avait figuré sur cette fameuse photographie légendée : « Le Gotha de l'animation mondiale détendu, après le colloque à Cannes en 1956¹⁴. »

On peut surtout s'interroger sur la démarche de P. Vimenet qui reproduit une photographie comparable « Toute l'animation française au Théâtre Grévin vers 1965-1969... » (Vimenet, en face de la p. 192). Même si la seconde photographie « française » est très réductrice par rapport à la première photographie « mondiale », tout historien se serait demandé si effectivement la première représente vraiment le « Gotah » et la seconde « Toute l'animation ». Il y a les présents et il y a les absents, les présents sont identifiables (même si certains sont aujourd'hui oubliés), et les absents ? L. Starewitch aurait dû être sur celle de 1956 si la demande de P. Barbin avait été satisfaite, peut-être Omer Boucquey, Bogdan Zoubovitch¹⁵, ou d'autres sur au moins la seconde ? Voilà un vrai travail d'historien

¹² Arte, émission "Tracks" du 18 mai 2018. (Martin, 2023, *Historiographie*, p. 191)

¹³ Anna, sa femme, est décédée le 30 avril 1956. Lettre de L. Starewitch à P. Barbin du 7 mai 1956, archives L. Starewitch.

¹⁴ Bernard Clarens : *André Martin, écrits sur l'animation I*, Dreamland éditeur, 2000, p. 96-97.

¹⁵ Voir les textes de Michel Roudevitch sur O. Boucquey et celui de Robert Poupard sur B. Zoubovitch, in J. Kermabon et J-B. Garnero : *du praxinoscope au cellulo*, op. cit., p. 240-241 et 332-333.

qui n'a jamais été fait, en conséquence ces photos continuent de véhiculer deux images très approximatives du cinéma d'animation.

* À juste titre une place notable est accordée à André Martin « [le] plus éminent critique d'alors » (Vimenet, p. 21, 55, 58-59, 72...) qui, selon une autre description, « défend l'animation, que l'on considère comme un sous-produit cinématographique réservé au Ciné-Club Cendrillon, animé par Sonika Bo¹⁶ » et exprime un avis bref et peu nuancé, empoisonné, sur L. Starewitch : « L'extraordinaire maîtrise de Starewitch ou du russe Ptouchko va enfin faire du film de marionnette un genre. Mais leur animation souvent parfaite n'est jamais soutenue par une expression personnelle. Le premier grand artiste de la marionnette est le Hongrois Georg Pal¹⁷... ».

On mesure les conséquences très importantes de l'absence, malgré lui, de L. Starewitch aux journées d'avril 1956 et sur la photo de ce proclamé « Gotha » joint au jugement d'A. Martin. Encore récemment nous avons reçu le témoignage d'un spectateur initié à l'animation dans les années 1960-1970 qui a avoué avoir longtemps refusé les films de L. Starewitch parce qu'associés à Sonika Bo et son club Cendrillon.

Il n'y a aucune remise en cause, aucune critique, aucune mise en perspective de ces éléments par P. Vimenet, ces éléments étant cependant déjà évoqués dans notre biographie de L. Starewitch parue en 2003 qu'il cite en référence. Il reste que P. Barbin connaissait L. Starewitch et souhaitait sa présence en avril 1956 et qu'A. Martin avait un jugement sur L. Starewitch qui pose la question de savoir sur quels films reposait ce jugement, certainement ceux réalisés après la Seconde Guerre mondiale. On a vu qu'A. Bazin avait un regard plutôt positif sur *Zanzabelle à Paris*, *Fleur de fougère* est un des films les plus reconnus, les plus cités, de L. Starewitch et Jean Douchet avait une opinion très intéressante sur les deux derniers *Nez au vent* et *Carrousel Boréal*¹⁸. Il y a donc un débat possible ?

* Raymond Maillet (Vimenet, p. 21, 64, 129, 171 entre autres).

On peut ajouter que R. Maillet s'est intéressé à L. Starewitch dès 1967 (d'où le connaissait-il ?), il écrit sur L. Starewitch et organise, toujours en contact avec Irène Starewitch une première projection de films accompagnée d'une exposition de marionnettes en 1973 au festival d'Annecy (après une première évocation en 1971) et recherche les copies des films ce qui aboutit à une projection du *Roman de Renard* au festival de Marly-le-Roi en 1983. (Martin, 2023, *Historiographie*, p. 114 et suiv.). Une autre personnalité a "poursuivi" L. Starewitch pendant des décennies, Henri Langlois (voir infra).

* Jean-Luc Xiberras : « Xiberras impose très vite son style et le changement de régime du festival. » (Vimenet, p. 129...)

On peut ajouter que J. L. Xiberras est à l'origine de la très grande manifestation organisée autour de l'œuvre de L. Starewitch à Annecy lors du festival en mai-juin 1991 : rétrospective de 24 films, exposition et publication d'une première filmographie bilingue¹⁹.

* Souvent mentionnés Émile Cohl comme Paul Grimault ont aussi une relation avec L. Starewitch qui mérite d'être approfondie (voir infra).

Pascal Vimenet et L. Starewitch.

P. Vimenet est « enseignant au CFT Gobelins, à partir de 1989, durant cinq ans... » (Vimenet, p. 134)

¹⁶ B. Clarens : *André Martin*, op. cit., p. 21-22.

¹⁷ *Ibidem*, p. 89-90.

¹⁸ Voir : Martin, 2018, p. 29-30.

¹⁹ Léona Béatrice 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.

<http://www.starewitch.fr/post/Festival-du-film-d-animation-d-Annecy-1991>

On peut ajouter que 1989 est l'année de la publication en France d'un numéro de la revue *CinémAction* intitulé "Le cinéma d'animation"²⁰, coordonnée par Pascal Vimenet et Michel Roudevitch qui dresse un tableau et un bilan de « cent un ans » de cinéma d'animation. Nombreux sont les réalisateurs cités mais pas un article, pas une phrase, pas un mot dans le texte sur L. Starewitch, seulement une photo légendée : "Le roman de renard de Ladislav Starewitch"²¹ qui est la reprise d'une des deux photos publiées en 1949 par Marcel Lapière dans son ouvrage *Cent ans de cinéma*²² : "Le Lion Noble et Dame Fièvre, son épouse dans *Le Roman de Renard*". L. Starewitch reste pour les auteurs de cette publication au mieux un mythe et, pour les lecteurs(trices), un grand absent.

La projection du film en 1983 à Marly-le-Roi a semble-t-il échappé aux deux auteurs comme la manifestation accompagnée d'une publication importante dirigée par Jane Pilling au festival d'Edimbourg la même année. (Martin, 2023, *Historiographie*, p. 137-144, 152-163, 168-169), de même la projection de *Fétiche Mascotte* au cours de la soirée d'ouverture du 11^{ème} Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand qui se tient du samedi 28 janvier au 4 février 1989. La copie venait du British Film Institute par l'intermédiaire de J. Pilling²³.

Mais P. Vimenet, comme rattrapage, a dû, de par son activité professionnelle, assister à la manifestation d'Annecy en 1991 et également à cette journée au cours de laquelle, peu avant le festival d'Annecy, de nombreux films ont été projetés dans les locaux de l'école de Gobelins accueillis par Pierre Ayma. Depuis cette époque, l'auteur doit connaître L. Starewitch davantage qu'en 1989. Mais il ne nous a jamais contacté pour en parler.

De son côté Michel Roudevitch, après le festival d'Annecy en 1991 où nous l'avons rencontré, s'est régulièrement tenu informé des nouveaux films restaurés de L. Starewitch et a écrit sur lui à chaque occasion.

Misère du dessin animé français dans l'entre-deux-guerres et poids des E.U.A.

L. Starewitch est une exception au tableau dressé.

* Vimenet évoque « la grande misère du dessin animé français dans l'entre-deux-guerres », les difficultés de Cohl et de Lortac avant d'aborder la réalisation par ce dernier et Cavé d'une adaptation du texte du film *Les Amours de M. Vieux Bois* « considéré aujourd'hui comme l'un des joyaux de la production animée française des années 1920, du fait de la qualité de sa réalisation et de son graphisme... ».

Il ajoute : « Rétrospectivement, il apparaît que la domination américaine sur le marché cinématographique international, renforcée année après année, pousse tous les réalisateurs de dessins animés français après la Première Guerre mondiale à creuser le sillon d'un cinéma publicitaire national, seule source de revenus assurés. » et de citer Cohl, Lortac, Rigal, Saint-Ogan... (Vimenet, p. 226-231) auxquels on pourrait ajouter Alexeïeff à la fin des années 1930.

On pourrait ajouter que la carrière de L. Starewitch s'inscrit totalement en opposition à cette description. Non, seulement il perce sur le marché français très vite après son arrivée dans le pays, mais il perce également sur le marché américain surtout à la suite du prix Hugo Riesenfeld (pourtant évoqué par P. Vimenet) du meilleur court métrage pour l'année reçu en 1925 porté par Louis Nalpas²⁴ et qu'en conséquence il vit très bien des revenus de la distribution très internationale de ses films. Ainsi les deux hommes vont-ils lancer de défi

²⁰ Pascal Vimenet et Michel Roudevitch (coordinateurs) : "Le cinéma d'animation", *CinémAction*, n° 51, avril 1989, corlet-télérama, 256 pages.

²¹ *Ibidem*, p. 56.

²² Marcel Lapière : *Les cent visages du cinéma*, Grasset, 1948, il s'agit de la planche en face de la page 320.

²³ Lettre de Antoine Lopez à Béatrice Martin, 6 décembre 1988, archives L. Starewitch. (Martin, 2023, *Historiographie*, p. 166).

²⁴ Martin, 2003, p. 101, 138.

extraordinaire en 1929 de réaliser un long métrage en *stop motion* sonore *Le Roman de Renard*. L. Starewitch n'a donc pas eu besoin de se tourner vers le film publicitaire. Et s'il y pense à la fin des années 1930, est-ce pour des raisons financières ou surtout pour des raisons de notoriété compte tenu du succès remporté alors par A. Alexeïeff et C. Parker dans ce domaine ?

On peut aussi se demander comment classer les films de L. Starewitch par rapport à ce « joyau de la production animée française des années 1920 » réalisé par Lortac et Cavé.

Mais L. Starewitch, contre-exemple notoire des propos tenus, totale exception française, est singulièrement absent de ces quelques pages du livre de P. Vimenet.

Absentes également, mais c'est un autre sujet pourtant bien présent dans ce livre, les premières mesures de protection du marché cinématographique français face à la domination américaine mises en place, de la création en 1931 du Conseil supérieur de la cinématographie jusqu'aux fameux accords Blum-Byrnes de 1946 en passant par les accords de 1936 et de 1939. Totale absence de ce livre dont un des thèmes centraux est pourtant la relation privé / public dans le cinéma. Est-ce que le cinéma d'animation profite ou non de ces mesures ?

p. 232, la première mention de Ladislav Starewitch.

P. Vimenet évoque les studios/ateliers d'animation dans l'entre-deux-guerres.

« Mais ceux-ci ne sont pas tous de même nature, certains se situant nettement du côté de l'héritage du dessin de presse et de caricature, d'autres prônant, implicitement, tout aussi nettement, une extension du domaine des arts plastiques à celui du dessin animé. Dans la première catégorie, domine le nom de O'Galop, dans la deuxième, ceux de Starewitch, de Bartosch ou d'Alexeïeff-Parker. » (Vimenet, p. 232)

On peut ajouter à cette première mention du nom de L. Starewitch dans ce livre que ce dernier relève aussi de « l'héritage du dessin de presse et de caricature », cela est bien connu²⁵, et se retrouve dans nombre de films dont les personnages principaux relèvent de la caricature, par exemple *Dans les Griffes de l'araignée*. P. Vimenet revient sur cette opposition de types de studios un peu plus loin (Vimenet, p. 242).

Il y a une autre différence entre ces studios qui relève du nombre de personnes y travaillant. Si Starewitch, Bartosch et Alexeïeff-Parker constituent à eux seuls l'essentiel du personnel de leur propre studio d'autres en emploient bien davantage : « le Studio d'animation d'Europe fondé par Lortac emploie quinze personnes en 1919 mais « La qualité technique et souvent le traitement des sujets sont très médiocres. » (Vimenet, p. 227-228). *La Joie de vivre* est tourné en 1934 par une équipe de huit personnes dont les deux réalisateurs, Antony Gross et Hector Hoppin (Vimenet, p. 265-267). Un peu plus tard, en 1949, « 125 personnes environ » travaillent aux Gêmeaux. (Vimenet, p. 36).

On peut remarquer surtout l'extraordinaire association de ces noms – Starewitch, Bartosch, Alexeïeff-Parker (je vais y revenir) – mais Vimenet ne la relève pas.

p. 234-242, P. Vimenet consacre un petit chapitre (huit pages environ) à L. Starewitch « Le cinéma-frontière de Ladislav Starewitch » (voir mon commentaire infra, p. 13...).

Charlot au cinéma. L. Starewitch aussi et d'abord.

* Vimenet évoque le film *Ballet mécanique*, 1924, de Fernand Léger et Dudley Murphy « dans lequel figure un Charlot animé. » (Vimenet, p. 255)

On pourrait ajouter : il y a un « Charlot animé » dans *Ballet mécanique* comme dans le film de L. Starewitch sorti l'année précédente *Amour Noir et Blanc*, film qui est un hommage au

²⁵ Martin, 2003, p. 35-36, 64-65, 72.

cinéma américain, non seulement par les marionnettes anthropomorphes de plusieurs acteurs célèbres Charlot, Mary Pickford, Tom Mix..., mais aussi par son rythme, ses poursuites... toute la presse en France, et un peu au-delà, en a parlé.

Mais P. Vimenet peut dresser, on vient de le constater, un tableau du cinéma d'animation en France dans les années 1920 en évitant de mentionner L. Starewitch.

Diaspora et chefs d'œuvre.

* Vimenet présente « Les nouveaux venus des années 1930 » dans un petit chapitre qui évoque « une diaspora qui peu à peu s'impose », et de décrire les débuts d'Alexeïeff et Parker qui « symbolisent involontairement l'extraordinaire internationalisation du XXème siècle ainsi que le caractère résolument apatride du cinéma » (Vimenet, p. 256), ainsi que Berthold Bartosch, Anthony Gross et Hector Hoppin. (Vimenet, p. 257-267)

On peut ajouter Bogdan Zoubovitch arrivé de sa Lituanie à la fin des années 1920 qui travaille dans le studio Starewitch près de deux ans, acteur dans *L'Horloge magique* avant de réaliser ses propres films animés dans les années 1930 qui portent la marque de son “formateur”.

On peut ajouter à l'évidence L. Starewitch lui-même ! Immigré, polonais qui n'a jamais vécu en Pologne, ayant travaillé à Kaunas, Moscou et en région parisienne, « homme des confins ». Mais non. Il est pourtant difficile d'évoquer cette « diaspora qui peu à peu s'impose » sans lui.

Quelles conséquences pour un(e) lecteur(ice) qui ne lirait que ces quelques lignes ? Cette notion de “diaspora” ayant déjà été évoquée dans le petit chapitre “ Le cinéma-frontière de Ladislav Starewitch”, mais de façon isolée, le plan suivi par l'auteur pose problème : L. Starewitch fait de façon évidente partie de cette diaspora qu'il faut traiter comme un ensemble.

On peut ajouter surtout que quatre films majeurs ont été réalisés par ces immigrants presque en même temps et en un même lieu, la région parisienne : *L'Idée*, 1932, *Une Nuit sur le mont chauve*, 1933, *Fétiche 33-12*, 1933, et *La Joie de vivre*, 1934. Il y a là un temps fort, très particulier – unité de temps, unité de lieu – unique de l'histoire de l'animation totalement absent de ce livre. À quand une projection de ces quatre films dans une même séance ?

On ne peut pas imaginer que ces réalisateurs ne se soient pas connus.

L. Starewitch a fréquenté le Vieux-Colombier au moins à la fin des années 1920 aussi connaissait-il Jean Tedesco, le maître des lieux. Le « Groupement des spectateurs d'avant-garde », par exemple, a organisé le 22 février 1930 au théâtre du Vieux-Colombier une conférence prononcée par Francis Rouanet intitulée : “ Les films de Starewitch ” à laquelle participent Ladislav et Irène. La salle est archicomble, plusieurs films sont projetés (*L'Horloge magique*, *La Petite Parade*) et la presse rend compte abondamment de l'événement.²⁶ (Martin, 2003, p. 104-110). C'est la même personne, Jean Tedesco, qui accueille peu de temps après B. Bartosch pour la réalisation de *L'Idée* dans les mêmes locaux.

L. Starewitch et A. Alexeïeff se connaissaient selon deux témoignages concordants. Celui d'A. Alexeïeff lui-même en 1973 à Annecy lors du festival où nous l'avons croisé, tout content de serrer dans ses bras « la petite fille de Starewitch » (Starewitch dievouchka) comme s'il rencontrait Starewitch lui-même. Et celui de Stan Neumann, réalisateur de la série documentaire *Le Temps des paysans*, que nous avons rencontré en avril 2024 lors de sa sortie dans lequel il intègre une séquence du film *Le Rat des villes et le rat des champs* et qui explique qu'Alexeïeff était un ami de ses parents et quand il leur rendait visite “On parlait de

²⁶ *La Griffes Cinématographique*, 1 mars 1930. *Pour Vous*, 27 février 1930.

Starewitch. Starewitch est un grand !” S. Neumann l’a associé dans son documentaire par hommage et par plaisir.

L’activité des studios pendant les années 1930.

* Vimenet écrit « La poignée d’ateliers, une vingtaine tout au plus, que laissent deviner ces bouts d’archives dessine un paysage modeste ou impécunieux de la production française de films animés durant les années 1930. Tous ces ateliers, plusieurs fois réduits à un seul protagoniste, ne sont cependant pas tous de même nature, ni économiquement, ni du point de vue de l’inventivité formelle dont ils peuvent faire preuve. À cet égard, l’aventure du studio Animat, créé par Antony Gross (1905-1984) et Hector Hoppin (1906-1974) ... ». (Vimenet, p. 264)

On pourrait ajouter le studio Starewitch qui au tout début de la décennie termine la bande image du *Roman de Renard* produit par L. Nalpas, avant d’enchaîner *Les Deux Lions* en association avec la société américaine Universal, *Fétiche 33-12* (autoproduit), suivi d’un contrat de production avec Marc Gelbart qui donne naissance à une série de plusieurs épisodes (*Fétiche Mascotte...*), la production de *Reineke Fuchs* avec la société allemande U.F.A. et celle du *Roman de Renard* avec Roger Richebé qui clôt cette décennie à laquelle il faut inclure plusieurs projets parfois bien avancés (comme *Poucette*, voir le DVD Carrousel). Cela ne correspond pas trop à « un paysage modeste et impécunieux » dans lequel L. Starewitch, il faut le redire, est une exception oubliée.

Les studios en activité en France au début de la guerre.

Vimenet écrit : « Selon le recensement fait par Roffat, on dénombre à Paris et en province, au début de la guerre, une vingtaine de studios ou ateliers produisant du dessin animé : [suivent vingt-deux noms]. (Vimenet, p. 276)

Il faut ajouter bien sûr à cette liste de vingt-deux noms, la guerre commençant en septembre 1939, le « studio Starewitch » dans lequel se termine la version du *Roman de Renard* produite par Roger Richebé et achevée à l’automne 1940. S. Roffat commet une première erreur en omettant le studio Starewitch et P. Vimenet embraye sans aucun esprit critique : le studio Starewitch n’existe pas à ce moment pour lui alors qu’il l’évoque par ailleurs.

À nouveau, quelles conséquences pour un(e) lecteur(trice) qui lirait seulement cette page et cette liste de vingt-deux noms sans le studio Starewitch ? Il faut revenir sur le plan de ce livre qui revient plusieurs fois sur cette question des studios d’animation pendant l’entre-deux-guerres avec une quasi constante : l’omission de L. Starewitch.

L’activité de certains réalisateurs pendant l’Occupation et le régime de Vichy.

* Vimenet : « La veille de l’invasion allemande de Paris, le 13 juin 1940, le groupe [...] Svetlana Alexeïeff-Rockwell [...] quitte précipitamment Paris. [...] Alexandre Alexeïeff, Svetlana Alexeïeff et Claire Parker rejoignent les États-Unis. » (Vimenet, p. 271-272)

« Fin 1940, début 1941, une partie de l’équipe des Gêmeaux, démobilisée, commence à se regrouper à Paris. » (Vimenet, p. 276). De son côté A. Sarrut prisonnier en Allemagne, revient en mars 1941 (Vimenet, p. 275).

On pourrait ajouter qu’il y a plusieurs situations pendant cette période funeste²⁷, trois principalement en l’occurrence :

²⁷ P. Vimenet décrit le régime de Vichy comme « le gouvernement français le plus réactionnaire » (Vimenet, p. 288). Ce n’est pas, de notre point de vue, une question de gradation : Vichy est une rupture, une dictature antisémite par nature (voir le livre de Laurent Joly “dir.” : *Vichy, histoire d’une dictature, 1940-1944*, Taillandier, 2025).

- A. Alexeïeff part en exil, rencontre Norman McLaren qui relance le travail sur l'écran d'épingles et permet la réalisation de *En passant* pour l'Office National du Film du Canada en 1944.

En effet malgré le grand succès critique du premier film sur écran d'épingles, *Une Nuit sur le mont chauve*, son échec commercial fut douloureux pour A. Alexeïeff qui pensait récupérer l'investissement mobilisé pour sa production à la sortie du film. Il décide de ne plus développer cette technique sans être payé d'avance par un producteur, ainsi A. Alexeïeff et C. Parker se tournent-ils vers la publicité pour assurer leurs revenus, tout en refusant d'utiliser la technique de l'écran d'épingles dans ce domaine²⁸. Grâce à l'opportunité de l'exil, cette rencontre avec l'O.N.F. permettant la pérennité d'une technique novatrice est donc essentielle. *Le Nez*, 1963, et *Tableaux d'une exposition*, 1972, ont été financés différemment en France, notamment grâce à d'importantes aides gouvernementales pour leur excellence permettant de rembourser les producteurs²⁹.

- L'équipe des Gêmeaux reste en France, et réalise plusieurs films qui vont lancer véritablement la carrière de P. Grimault. La Continental, société allemande, finance *Le Marchand de notes*, 1942, (Vimenet, p. 242). Le Crédit national et la section cinéma du C.O.I.C., organismes français, financent *Gô chez les oiseaux* (*Les Passagers de la grande ourse*), *L'Épouvantail*, *Le Voleur de paratonnerres*, *La Flûte magique*, et *Le Petit Soldat* (Vimenet, p. 285). D'où durant « cette période trouble [...] la prééminence sans appel des Gêmeaux » (Vimenet, p. 288).

Si P. Grimault aide en même temps H. Langlois à cacher les films devenus interdits (Vimenet, p. 279), A. Sarrut, qui ne s'est jamais réclamé du vichisme (Vimenet, p. 278), « à la Libération, doit s'expliquer devant la commission des producteurs de dessins animés du Comité de libération du cinéma français, s'attribue le rôle le plus ingrat... » (Vimenet, p. 281)

« Le seul autre producteur français tentant sa chance auprès du Crédit National est René Risacher, qui le sollicite à trois reprises pour le financement de dessins animés oubliés... » (Vimenet, p. 285-286)

- L. Starewitch reste en France (sauf durant une courte période sur laquelle je vais revenir) sans pouvoir travailler, sa carrière étant brusquement considérablement freinée alors que *Le Roman de Renard* sort sur les écrans français en février 1941. Le C.O.I.C. n'a pas donné suite à ses demandes (Martin, 2003, p. 164-168). De son côté, sa fille cadette Jeanne, Nina l'actrice des années 1920 devenue entretemps chirurgien-dentiste et française par mariage, est frappée d'une interdiction professionnelle en novembre 1942 en tant que française d'origine étrangère.

Ce parallèle entre trois trajectoires et leurs effets à plus long terme semble intéressant, mais l'auteur n'esquisse aucune comparaison. De toute façon durant cette période des années de guerre L. Starewitch est passé sous silence. Pourtant il y avait là aussi une autre piste à explorer...

Les projets de l'Occupant sur le dessin animé français

Vimenet écrit : « Mais, comme le démontre Roffat, le plan allemand, très précis dans ses analyses des productions des studios existants et fondé sur une stratégie européenne, vise à repérer les meilleurs élèves de la profession pour instrumentaliser le dessin animé à deux niveaux – favoriser une qualité française, dont le financement est opportunément laissé aux autorités françaises, et concurrencer, la guerre finie, le cinéma américain via un consortium de studios européens au sein duquel les Français occuperaient une place de choix. À l'inverse,

²⁸ Giannalberto Bendazzi (dir) : *Alexeïeff, itinéraire d'un maître*, Dreamland, CICA, Cinémathèque Française, 2001, p. 56, 88, 212.

²⁹ *Ibidem*, p. 214.

l'idée vichyste consiste à privilégier un financement exclusivement français des dessins animés, sans intervention visible de capitaux allemands, afin de créer un art national, plus propagandiste, messenger de "la France nouvelle" et porteur du "génie français". Rétrospectivement le rôle de Galey [*commissaire du gouvernement au sein du C.O.I.C. puis dans la Direction générale de la cinématographie nationale*, p. 279], doit se lire à la lumière de cette divergence dont il joue très consciemment. »

« Pour ce faisceau de raisons, le studio des Gémeaux, pendant toute l'Occupation, est au centre de convoitises des différents protagonistes. » (Vimenet, p. 279-280)

On pourrait ajouter que l'intérêt des autorités allemandes pour L. Starewitch pourrait être analysé sous cet angle. En effet L. Starewitch a effectué deux séjours à Berlin, le premier, choisi, en avril-mai 1937, le second, contraint, très certainement au cours de l'année 1942 (Martin, 2003, p. 166-167, 209-219 ; Martin, 2023, *Historiographie*, p. 32-47).

L. Starewitch a déjà travaillé avec la U.F.A. en 1927 pour le film de Georg Asagaroff *Jugend Rausch* dans lequel il a réalisé une partie animée, *La Cigale et la fourmi*, et il est connu en Allemagne (voir supra).

À propos du séjour de 1937 destiné à finaliser *Reineke Fuchs*, Elena Barysheva avec beaucoup d'incertitude et de conditionnel émet une hypothèse. Dès cette époque les autorités allemandes/nazies réfléchissaient à la façon de développer le cinéma d'animation en Europe et auraient pensé à solliciter L. Starewitch compte tenu de la qualité de son travail et auraient profité de sa présence à Berlin pour le solliciter. D'où certainement l'attitude très réservée, très silencieuse adoptée par L. Starewitch que décrivent les différents observateurs de la presse durant les manifestations publiques organisées lors de ce séjour. Et de toute façon la décision du côté allemand aurait été prise de choisir la voie du dessin animé plutôt que celle de la marionnette³⁰. De son côté L. Starewitch n'a plus travaillé avec la U.F.A.

Mais il a subi des pressions très fortes pendant l'Occupation pour aller réaliser des films en Allemagne et au moment où *Le Marchand de notes* financé par la Continental est « livrable le 5 mai 1942 » à Paris (Vimenet, p. 282), L. Starewitch est très certainement à Berlin en train de résister à ces pressions. Comment pouvait-on résister aux pressions des autorités nazies à Berlin en 1942 ? Ce qui est certain est qu'il est rentré sain et sauf à Fontenay-sous-Bois sans avoir tourné un seul film pour les nazis (Martin, 2003 p. 166-167).

Les Gémeaux n'ont donc sans doute pas été les seuls à faire l'objet de convoitises à cette époque, et cette piste pourrait être, à l'évidence, explorée et développée dans une histoire du cinéma d'animation.

L. Starewitch et Florian

Vimenet écrit : « Cette caricature [*Singeries, ou différentes actions représentées par des singes*], qui migre ensuite dans la fable de Florian, *Le Singe qui montre la lanterne magique* (1792), Starewitch y fera écho dans plusieurs films (*La Nuit de Noël*, 1913 ; *Le Roman de Renard*, 1937). » (Vimenet, p. 306)

À propos de spectacles proposés par la lanterne magique, P. Vimenet établit une filiation (p. 305-306) entre *Singeries, ou différentes actions représentées par des singes* (1741-1742) du graveur Jean-Baptiste Guélard et du peintre Christophe Huet, la fable de Florian *Le singe*

³⁰ Voir E. Barysheva "Starewitch et l'Allemagne", in Станислав Дединский : *Дрессировщик жуков. Владислав Старевиц - создает анимацию*, Москва , Издательство Дедиского, 1895, 2021 (Stanislav Dedinskiy : *Le dresseur de scarabées. Ladislav Starewitch fonde l'animation*, 2021, Moscou), p. 510-516.

Par ailleurs E. Barysheva ajoute dans son article que les autorités allemandes avaient pensé précédemment aux frères Diehl. « Mais objectivement, cette animation était bien inférieure à Starewitch en termes de qualité, de performance. [...] Beaucoup plus expérimenté était le Hongrois George Pal, qui a travaillé en Allemagne à la U.F.A. et a fait des publicités assez réussies en utilisant l'animation de marionnettes. Mais il était juif et a émigré aux Pays-Bas au début des années 1930. »

qui montre la lanterne magique (1792) et la caricature de ce *Singe qui montre la lanterne magique* qu'en propose Grandville en 1854.

Excepté le petit chapitre « Le cinéma frontière de Ladislav Starewitch » (p. 234-242) sur lequel je vais revenir (p.13), c'est la seconde présence de L. Starewitch dans l'ensemble du livre avec des approximations : il aurait fallu écrire « *Reineke Fuchs*, 1937, ou bien *Le Roman de Renard*, 1941 » ce sont bien deux films distincts malgré les nombreux points communs (voir infra). Et pourquoi cette allusion à *La Nuit de Noël* ?

Sans que P. Vimenet ne le mentionne directement, cette référence à la fable de Florian est déjà présente dans le texte de Catherine Géry cité par P. Vimenet dans ses notes et sa bibliographie, qui évoquait une influence « directe » de Florian sur L. Starewitch sans argumenter³¹. P. Vimenet reprend cette influence en ajoutant l'intermédiaire de Grandville, ce qui semble certainement plus juste.

On pourrait ajouter un avatar à ce singe de Guélard/Huet-Florian-Grandville-Starewitch : l'oiseau qui ouvre le film de P. Grimault *Le Roi et l'oiseau* (voir infra).

Coquille et interrogations d'une autre nature :

* Vimenet écrit : « Le 16 août, deux jours après l'entrée des troupes du Reich dans Paris... » (Vimenet, p. 276). Heureusement, on a lu précédemment : « La veille de l'invasion allemande de Paris, le 13 juin 1940, » (Vimenet, p. 271-272).

De fait les troupes allemandes sont entrées dans Paris, déclarée ville ouverte, le 14 juin 1940.

* On s'interroge sur les conversions de différentes sommes en euros actuels. P. Vimenet n'indique pas ses sources et les sommes proposées par l'auteur diffèrent notablement des informations données par le convertisseur du site de l'INSEE qui tient compte de l'inflation et des changements de monnaie³².

Par exemple : 25 francs de 1908 deviennent 115 euros actuels (Vimenet, p. 198) alors que le convertisseur de l'INSEE indique : 12 704,08 euros 2025.

De même : 250 francs de 1908 deviennent 1 100 euros (Vimenet, p. 201) alors que le convertisseur de l'INSEE calcule 127 040,85 euros 2025.

De toute façon la conversion de 250 francs 1908 doit représenter 10 fois plus que celle de 25 francs 1908, sauf accident monétaire au cours de l'année !

Le convertisseur de l'INSEE ne commence qu'en 1901, d'où viennent les conversions des francs Germinal en euros et quelle fiabilité leur accorder ? En 1862 : 4 francs Germinal valent 8 euros, et 0,75 franc Germinal, 1,50 euros ? (Vimenet, p. 340)

Commentaire du chapitre « Le cinéma frontière de Ladislav Starewitch », p. 234-242

Je commente certaines affirmations et apporte parfois des correctifs, surtout des précisions, des approfondissements pour faire avancer les connaissances et la discussion...

*** p. 235 : « La première partie de sa vie de réalisateur s'est déroulée en Russie, principalement à Moscou, à partir de 1909, mais il est de nationalité polonaise. »**

Tout d'abord, L. Starewitch s'installe définitivement à Moscou qui est la capitale des activités cinématographiques de l'empire, au cours de l'année 1912. (Martin, *Filmographie*,

³¹ Catherine Géry : « L'univers fabuleux de Ladislav Starewitch », in Catherine Géry : *Kinofabula, Essais sur la littérature et le cinéma russes*, Inalco Presses, 2016, p. 9, <https://books.openedition.org/pressesinalco/194?lang=fr>

Cet article est la reprise d'un article déjà diffusé en 2009 : « Les fables cinématographiques de Ladislav Starewitch (1882-1965) ou le cinéma d'animation comme fiction compensatrice », Inalco.

³² <https://www.insee.fr/fr/information/2417794>

p. 203-204) De 1909 (date de ses premiers films) à son installation à Moscou il fait des allers-retours entre les deux villes, les films étant réalisés dans son studio à Kaunas. Actuellement cette question de date – 1909/1912 – est essentielle dans les relations entre la Lituanie et la Russie dans le contexte conflictuel que l'on connaît. Un historien du cinéma russe³³ prétend, contre toute vraisemblance, que tous les films de L. Starewitch, dès 1909, ont été réalisés à Moscou, c'est-à-dire qu'il s'agirait de films "russes" tandis que deux historiens du cinéma lituanien réunissent toutes les preuves attestant que la résidence principale de L. Starewitch a migré de Kaunas à Moscou seulement au cours de l'année 1912. Les films antérieurs à ce changement, réalisés à Kaunas, sont donc "lituaniens". Essentiel dans l'affirmation de l'identité culturelle lituanienne face au grand voisin. Ces films étant le fait d'un réalisateur dans tous les cas polonais ! Il y a à l'heure actuelle deux plaques commémoratives de l'activité cinématographique de L. Starewitch dans la ville de Kaunas. (Martin, *Historiographie*, 2023, p. 203-204).

« Quels sont les liens entre L. Starewitch et la Pologne ? » est la question qui nous a été le plus souvent posée lors de notre séjour à Varsovie, en 2022, de la part d'interlocuteurs pour lesquels il est, sans aucune contestation possible, polonais. Sur le trottoir où s'alignent les étoiles des gloires du cinéma polonais à Łódź figure celle de L. Starewitch côtoyant Pola Negri, Roman Polanski³⁴...

Il y a donc dans cette affirmation lapidaire et approximative de l'auteur, une incompréhension, au moins une invisibilisation, des enjeux existants autour des notions de "Russie", de "nationalité polonaise" et une impasse totale sur Kaunas, et la Lituanie, où L. Starewitch a vécu de 1886 à 1912, c'est-à-dire de l'âge de quatre ans à trente ans, les années essentielles de formation.

Au début du XX^e siècle Kaunas est au cœur d'une double dynamique. La ville appartient à l'empire russe. Cet empire est un empire colonial continental, c'est-à-dire que Saint-Petersbourg, la capitale politique, exerce sur ses périphéries un rapport de domination qui vise à imposer le poids de la "Russie" sur les espaces colonisés : le poids de la langue et de l'alphabet cyrillique, le poids de la religion orthodoxe, le poids de la répression de toute affirmation nationale... Cet empire n'est pas, loin de là, un ensemble homogène politiquement ni culturellement. Face à cette domination, des révoltes se sont développées tout au long du XIX^e siècle dont la dernière grande révolte "polonaise" (polonaise et lituanienne) en 1863 dont une des conséquences, dans le contexte d'une répression féroce, a été le départ en exil/déportation du père de Ladislav qui se retrouve à Moscou où naît Ladislav en 1882. À la mort de sa mère en 1886, ne pouvant s'occuper de l'enfant, le père l'envoie dans la famille à Kaunas, « craignant que je ne me russifie pour de bon » comme l'écrit lui-même Ladislav dans *Pamiętnik* (Martin, 2003, p. 15-16). C'est dans ce contexte que Ladislav arrive et vit à Kaunas, Lituanie, jusqu'en 1912.

L'actualité montre bien que la Russie, au moins depuis le conflit en Géorgie de 2008, a du mal à se défaire de son empire à la différence de pays comme le Royaume-Uni, la France ou les Pays-Bas qui ont connu une décolonisation. Il est curieux de constater que cette actualité récente, parfois tragique, ne suscite aucune prise en compte, aucune réflexion, aucune interrogation sur le passé de ces relations entre l'Empire russe et ses voisins dominés.

D'un autre côté, qu'est-ce que la Lituanie au début du XX^e siècle ?

« C'est une situation très compliquée qui date des quatorze-quinzième siècles. C'est-à-dire qu'en même temps la Lituanie est partie de l'empire russe quand pèse aussi l'héritage de

³³ Voir http://www.starewitch.fr/all-blogs/public/xg - S_Dedinskiy - Francois_Martin.pdf p. 8-10.

³⁴ Sur le site www.starewitch.fr : <http://www.starewitch.fr/post/Deux-villes-rendent-un-hommage-constant-%C3%A0-Ladislav-Starewitch-%3A-Lodz-en-Pologne-et-Kaunas-en-Lituanie>
Et <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>

l'union entre la Lituanie et la Pologne du quatorzième siècle³⁵. Parce que c'est un territoire où les élites sont polonisées, les élites parlent polonais, Starewitch parlait polonais, les élites sont catholiques, catholiques romaines. En même temps, à la fin du dix-neuvième, s'exerce la pression russe qui interdit déjà le lituanien jusqu'en 1904, et qui essaye de diffuser la religion orthodoxe. Donc il y a un décalage entre les élites qui sont polonaises, catholiques, d'une façon générale, et le peuple qui est plutôt lituanien avec une tradition païenne encore très, très forte et puis les influences locales donc russes. La Lituanie est donc au centre de quelque chose. » (Martin, 2028, p. 69)

À Kaunas, ville dans laquelle il a vécu plus de 25 ans, L. Starewitch est considéré comme lituanien. Et de fait, il est géographiquement lituanien, même si culturellement il est multiple, polono-lituanien-russe au minimum avec une forte présence juive. Selon le recensement de 1897, seulement 6,6% de la population est lituanienne (2,6% à Vilnius). La majorité de la population y est polonaise et juive, la société urbaine parle polonais, russe (comme langue administrative) et yiddish³⁶. Dans ce texte *Pamietnik*, écrit en polonais, sa langue maternelle, L. Starewitch affirme plus tard : « Les gens d'ici [*Fontenay-sous-Bois*] se méfient terriblement du vent du nord ; moi, je l'aime, peut-être parce qu'il vient de Lituanie. » Ainsi reconstituer l'univers culturel de Kaunas, ville dans laquelle il a été formé et a vécu longtemps (vingt-six ans de 1886 à 1912) nous paraît-il essentiel. Un premier article que nous avons publié³⁷ en suggère la richesse culturelle mais il faut encore approfondir, c'est une société très particulière.

Quand L. Starewitch a quitté Kaunas pour aller s'établir à Moscou, en 1912, il répondait à ses amis qui s'inquiétaient d'un risque de "russification" : « Je suis Polonais, je resterai Polonais » même s'il n'aura tout au long de sa vie finalement jamais posé un pied sur le territoire du pays dont il porte la nationalité. (Martin, *Historiographie*, p. 202-205)

C'est cela « l'homme des confins » comme le définit Ryszard Kapuściński, autre Polonais né un peu plus au sud dans les années 1930 :

« 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 partie³⁸... » (Martin, *Filmographie*, 2023, p. 12-13)

L. Starewitch est multiculturel et représente bien la culture d'Europe centrale (Mittel-Europa), par exemple il se réfère à Goethe pour son adaptation du *Roman de Renard*, et si on cite volontiers, à juste titre, Grandville, on oublie souvent Wilhelm von Kaulbach comme référence.

³⁵ L'union polono-lituanienne de 1385 aboutit au traité de Lublin de 1569 qui crée le Grand-Duché polono-lituanien. Jusque-là les deux peuples avaient un souverain commun, désormais l'union s'approfondit. La Lituanie est de fait rattachée à la Pologne tout en conservant un droit, un gouvernement, une armée des tribunaux, des finances et une administration.

³⁶ Yves Plasseraud : *Les pays baltiques, le pluriculturalisme en héritage*, Editions Armeline, [2003], 2020, p. 91, 92, 96. Même si ces chiffres sont un peu discutés, les ordres de grandeur restent éloquentes.

³⁷ François Martin : "Ladislas Starewitch, précurseur à Kaunas du cinéma lituanien", in *Cahiers lituaniens*, n°14, 2015, p. 24-28.

³⁸ 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. Voir le livret du DVD L'homme des confins, p. 6-9 : "L'Homme des confins, Bio – géo – graphie culturelle". Voir sur le site : http://www.starewitch.fr/all-blogs/public/PDF/kb_-_DVD_H_des_C_-_2_Dossier.pdf

Évoquer la “Russie” n’est donc pas inexact, mais l’évoquer de cette façon reste très superficiel, ne permet pas de comprendre la pensée de L. Starewitch et provoque ensuite certains contresens (voir infra).

Il faudrait ajouter que dans *Pamietnik*, L. Starewitch développe assez longuement comment un officier russe l’a initié à la lanterne magique (ce que mentionne de façon très approximative P. Vimenet sans en tirer une analyse particulière, p. 237³⁹). De même il comprend fort bien que s’il veut vraiment lancer sa carrière de réalisateur il doit aller à Moscou en 1912. C’est-à-dire que par-delà le différend politique, il prend en compte des réalités culturelles et économiques pour mener à bien sa carrière cinématographique. Plus tard, la même attitude le fait accepter, avec les réticences que l’on connaît, d’aller à Berlin, travailler avec la U.F.A. pour finaliser *Reineke Fuchs* au printemps 1937.

p. 235 : « Pionnier de cinéma reconnu [...] Il traîne, à juste titre, la réputation d’être parmi les premiers, avec James Stuart Blackton, Alexandre Chiriaev, Segundo de Chómon, ou Émile Cohl, à avoir réalisé des films de marionnettes. »

La présence d’Alexandre Chiriaev dans cette liste est curieuse et demanderait des commentaires. On ne peut pas le considérer comme un “réalisateur” de films au même titre que les autres cités dans la mesure où il n’en a jamais distribué un seul, tout en ayant réalisé des films ethnographiques et des films de marionnettes animées avant L. Starewitch, à Saint-Petersbourg.

Associer L. Starewitch aux autres noms est juste, encore faudrait-il souligner que sa carrière est encore fructueuse dans les années 1950 ce qui fait de L. Starewitch également le contemporain de Paul Grimault, Jiri Trnka... Cette notion de “pionnier” qui effectivement lui colle à la peau est juste mais très réductrice. Ne pas prendre en compte cette dimension chronologique, cette temporalité, est déjà le faire disparaître progressivement en le cantonnant à ce cinéma des origines.

L. Starewitch n’est pas le premier à réaliser des films de marionnettes, ni en Russie, ni ailleurs, mais il a toujours affirmé avoir inventé ce procédé.

« La première scène de plastique animée fut réalisée à Moscou en 1910 par l’auteur de cet article. Ce fut la reconstitution du combat de deux scarabées « cerfs-volants » (insectes naturalisés), pourvus de fils de fer aux articulations et animés image par image.

La première marionnette animée par le cinéma parut à l’écran en 1911⁴⁰. »

Son producteur, A. Khanjonkov affirmait également la primauté de son réalisateur dans ce domaine, peut-être à des fins publicitaires, mais pas seulement.

Voilà une question très intéressante pour un historien. Ou bien on se contente de reprendre une chronologie établie de façon contemporaine et rétrospective, ou bien on prend en compte le fait qu’une même invention ait pu naître dans des lieux différents, dans l’ignorance de ce qui se faisait ailleurs. L. Starewitch a effectivement de son point de vue “inventé” à Kaunas ce procédé de « marionnette animée par le cinéma ». Pourtant d’autres (James Stuart Blackton, Alexandre Chiriaev, Segundo de Chómon, ou Émile Cohl, cités ici) ont déjà animé image par image des marionnettes. À un moment donné, cette technique a été développée de façon

³⁹ « mais c’est un homme (un officier russe) qui initie Ladislav au cinématographe, qu’on appelait alors en Russie *illjuzion* (illusion) ». En fait P. Vimenet (p. 237) cite C. Géry qui a mal lu ce que nous avons écrit en confondant “lanterne magique” et “cinéma”. Il ne s’agit pas pour l’officier russe d’initier Ladislav au “cinéma” (comme l’écrit C. Géry et que reprend P. Vimenet), mais à la lanterne magique (Martin, 2003, p. 17-19). Il est aussi question de thaumatrope, p. 26-27). Cette référence à la lanterne magique et à l’apprentissage de L. Starewitch, aurait pourtant peut-être intéressé P. Vimenet qui accorde une bonne place à cet appareil dans l’ensemble du livre.

⁴⁰ L. Starewitch : “Plastique animée”, texte publié en 1989 dans : *Le cinéma russe avant la révolution*, 1989, Ramsay cinéma, Paris.

concomitante dans des lieux différents par des artistes qui s'ignoraient. C'est l'histoire en train de se faire. (Martin, 2023, *Filmographie*, p. 32-34)

Or il faut conjurer un écueil important de la démarche historique bien relevé par Raymond Aron, Vladimir Jankélévitch et d'autres : l'illusion rétrospective. « L'illusion rétrospective consiste [...] à quitter le “se-faisant”, à se placer “après le fait” et à, pratiquer *a posteriori* une petite reconstruction rétrospective » écrit V. Jankélévitch. À un moment donné l'avenir, par nature multiple et inconnu, se construit progressivement écartant certaines éventualités. Et *a posteriori* des “historiens” s'emparent de ce passé, désormais connu, et vont construire cette illusion rétrospective d'une fatalité en faisant penser qu'à un moment donné, l'avenir se résumait à ce qui s'est effectivement passé, gommant les diverses possibilités existantes et les choix effectués par des décideurs.

À un moment donné, l'histoire, c'est-à-dire l'avenir, est ouverte. Il y a là, dans l'histoire des débuts du *stop motion*, un tableau, voire une “chronologie” à reconstruire.

p. 235 : « Starewitch peut aussi compter sur les revenus de ses premières productions et les salaires perçus dans les studios »

C'est chronologiquement l'inverse. Dès 1921, L. Starewitch travaille, notamment à Joinville-le-Pont, comme opérateur pour des réalisateurs comme A. Ouralski ou Yakov Protazanov (Martin, 2023, *Filmographie*, p. 164-165). La distribution de ses propres films commence à l'automne 1922, *Le Mariage de Babylas* sort en salle en novembre 1922, puis *L'Épouvantail...* (Martin, 2003, p. 88-89)

p. 235 : « *Le Mariage de Babylas* intéresse aussitôt Gaumont qui en achète les droits pour la France »

C'est juste, il faudrait néanmoins relever l'intérêt de cette grande société française pour ce réalisateur qui est un débutant en France en 1922, et relever que Gaumont est loin d'être la seule grande société de cinéma à s'intéresser à L. Starewitch durant cette période. Ce n'est que le début d'une longue liste consécutive à son arrivée en France et au succès qu'il rencontre. Dès ses débuts en Russie la rencontre avec Alexandre Khanjonkov, un des plus importants producteurs russes, avait été décisive. En France à partir des années 1920, à Gaumont, s'ajoutent principalement Pathé ou la société américaine Universal pour la distribution des *Deux Fables*, 1932, puis des producteurs aussi vont se montrer intéressés : la grande société allemande U.F.A. (*La Cigale et la fourmi* pour le film de G. Asagaroff, *Jugend Rausch* en 1927⁴¹), Louis Nalpas (*L'Horloge magique*, *La Petite Parade*, 1928, avant *Le Roman de Renard* en 1929-1930), puis la U.F.A. à nouveau (*Reineke Fuchs*, 1937), Roger Richebé (*Le Roman de Renard* en 1939) et A. Kamenka encore dans les années 1950 (*Nez au vent* et *Carrousel Boréal*) pour ne citer que les principaux (Martin, 2003, p. 88-89 et suiv...). C'est ce que souligne la presse allemande dans les années 1930 la capacité de L. Starewitch à attirer de grandes entreprises de cinéma à un moment où nombre de réalisateurs de films d'animation sont dans la difficulté (Martin, 2023, *Historiographie*, p. 45-46).

Au final, trois producteurs ont beaucoup compté pour L. Starewitch à des moments décisifs de sa carrière. A. Khanjonkov lui a fait toute confiance pour tourner ses films de ciné-marionnettes et aussi des films en vues réelles avec acteurs dans les années 1910 ; L. Nalpas est l'homme du prix aux E.U.A. en 1925 et du projet d'un long métrage en 1929-1930, et A. Kamenka lui a redonné toute sa liberté pour ses derniers films.

⁴¹ De nouvelles images tournées par L. Starewitch pour la version anglaise de ce film ont été récemment identifiées, voir : <http://www.starewitch.fr/post/Dans-le-film-Eva-and-the-Grasshopper%2C-de-Georg-Asagaroff%2C-1927-%3A-de-nouvelles-s%3%A9quences-tourn%3%A9es-par-Ladislav-Starewitch-et-rest%3%A9es-jusqu%3A-%3A0-non-r%3%A9pertori%3%A9es>

Dans un livre qui s'intéresse au mode de financement des films (privé/public), qui souligne les grandes difficultés rencontrées par Émile Cohl, Lortac, O'Galop dans les années 1920, il aurait été attendu de souligner dans ce marché privé très concurrentiel le succès rencontré par L. Starewitch qui ne trouve aucune difficulté à distribuer ses films ou à trouver des producteurs tout en ayant été lui-même, à plusieurs reprises, son propre producteur pour ses films de ciné-marionnettes : à Kaunas à ses tout débuts, à Moscou dans les premiers mois de l'année 1914, à Joinville-le-Pont et à Fontenay-sous-Bois dans les années 1920-1927, et encore pour *Les Deux Fables*, en 1932, et *Fétiche 33-12*, en 1933 (deux programmes sonores).

Certains de ces éléments sont présents dans ce petit chapitre (p. 235, 241) mais à aucun moment ne se dégage de façon synthétique cette grande particularité de L. Starewitch, cette grande exception qu'il représente dans le paysage décrit par P. Vimenet quant à la production et à la distribution des films. Le large succès de L. Starewitch surtout dans cet entre-deux-guerres concerne tant la France que l'étranger dont les E.U.A. Le spectre de son audience s'étend de l'avant-garde au grand public... d'où sa notoriété, sa réussite financière et la raison pour laquelle il attire ces sociétés cinématographiques. Néanmoins, étant plus intéressées par l'aspect financier qu'artistique, certaines ont fait s'éteindre quelques projets (Marc Gelbart pour la série *Fétiche* comme le producteur du *Songe d'une nuit d'été*).

Donc, oui ! « *Le Mariage de Babylas* intéresse aussitôt Gaumont » mais cette affirmation seule est tellement lacunaire qu'elle donne une image fautive de la réalité et ceci d'autant plus que L. Starewitch est quasiment absent du reste du livre... De même P. Vimenet ajoute bien que « Sur le plan de la production et de la distribution, Starewitch se distingue de ses confrères », mais cette phrase est bien mièvre par rapport à la réalité et à la comparaison possible avec la situation de ces confrères d'autant que, sur ce plan, il retient surtout l'échec financier qu'a été *Le Roman de Renard* à sa sortie en 1941. (Vimenet p. 241)

p. 237 : « Les marionnettes [...] sont l'expression d'un “anti-monde”, selon la formule de Catherine Géry, c'est-à-dire d'un retour à une enfance rédemptrice ».

L. Starewitch s'inscrit dans le monde, ce que montre fort bien l'aspect documentaire de très nombreux films, l'abondance des surimpressions de marionnettes sur des images réelles en est le symbole évident : les marionnettes sont intégrées dans le monde. Cet aspect documentaire inscrit les films dans le temps et dans l'espace, c'est-à-dire dans un contexte aisément identifiable. P. Vimenet évoque, à la suite de C. Géry⁴², *Fétiche* accroché à la plaque d'immatriculation d'une automobile dans le Paris du début des années 1930, mais il y en a bien d'autres comme l'extraordinaire rat conduisant son automobile au début du *Rat de ville et le rat des champs*. Bien plus, par ses films, L. Starewitch transforme la réalité qu'il observe et trouve des solutions aux difficultés de la vie, sinon des accommodements.

Prenons l'exemple du film *Fleur de fougère* : les grands parents, pauvres ne savent plus comment occuper Jeannot leur petit-fils auquel ils ont déjà raconté toutes les histoires possibles. Vient l'idée de raconter un conte très connu en Pologne et en Lituanie notamment « la fleur de fougère ». Si Jeannot parvient à cueillir la fleur de fougère pendant la nuit de la Saint-Jean celle-ci satisfera tous ses vœux à la condition qu'il ne partage rien avec quiconque sous peine de tout perdre. Jeannot réussit à cueillir la fleur de haute lutte et satisfait tous ses vœux, vivant alors comme un prince. Mais la fleur se dérobe et disparaît... À la fin du film Jeannot partage une bourse d'argent avec ses grands-parents, la bourse disparaît ainsi que le

⁴² « dans *Fétiche – Mascotte* (1933), le monde extérieur, réel (celui de la rue) est fondamentalement menaçant pour la figure animée » écrit C. Géry. Voir : Catherine Géry : « L'univers fabuleux de Ladislav Starewitch », art. cit. <https://books.openedition.org/pressesinalco/194?lang=fr>

château et tous les vœux que la fleur a exaucés, mais il parvient à leur transmettre un cheval qui va les aider durablement à travailler la terre et soulager leur peine.

C'est-à-dire que d'une situation de misère au départ, on passe par le fantastique (la fleur qui est magique), par le merveilleux (les vœux sont exaucés) et au final les souffrances des deux vieux parents sont soulagées. On revient à la situation de départ améliorée. Le film, le cinéma de L. Starewitch rend la vie plus supportable : la vie a été transformée. L. Starewitch a pris la vie, la réalité, à bras le corps et l'a améliorée. Ce n'est pas un monde en négatif, c'est un monde plus supportable. On pourrait étendre cette analyse à plusieurs autres films comme l'ont fait Marie Blin et Françoise Navailh. La notion d'"anti-monde" reprise par P. Vimenet concernant l'œuvre de L. Starewitch est un contresens. Ajouter que « ces marionnettes demeurent, dans l'esprit du réalisateur, une sorte de golem capable d'ignorer ou de réduire le monde extérieur » (Vimenet, p. 237), un autre contresens. Selon Jean Douchet, une des grandes forces du cinéma de L. Starewitch est de rassembler les trois dimensions du cinéma, le documentaire, l'animation et la fiction⁴³.

Dans *Le Roman de Renard*, L. Starewitch part d'une réalité politiquement confuse dans laquelle l'autorité du Roi n'est pas respectée, il évoque les tensions constantes et croissantes qui poussent le Roi à trouver une solution, et cette solution prenant en compte le rapport de force entre les parties établit un compromis qui rend la situation viable au moins en apparence établissant une nouvelle réalité d'un pouvoir partagé où la réalité initiale a été transformée. L. Starewitch ne se réfugie pas hors de la réalité, il l'analyse et la transforme pour la rendre acceptable dans un contexte très particulier de cette France de 1939-1940. Comment ne pas dresser un parallèle entre la fin du film et la situation du moment⁴⁴.

Il prend même parti parfois, affirmant une opinion. Dans *Amour noir et blanc*, 1923, un couple d'acteurs noir joue un rôle aussi important que les grandes vedettes comme Charlie Chaplin ou Mary Pickford dans une réalisation qui est un hommage au cinéma des E.U.A où règne encore la ségrégation. *Le Lys de Belgique*, 1915, est un film antimilitariste conçu en plein conflit.

p. 238 : « Catherine Géry souligne que la langue d'Esopé a "fait partie de tout un arsenal de contournement des interdits en Russie tsariste, cohabitant avec la satire, souvent véhiculée alors par des revues, telle celle, amateur, créée par Starewitch, *La Guêpe*. »

Géry établit une continuité – très forcée – entre des tendances existant dans la Russie tsariste – le contournement des interdits – et l'activité de L. Starewitch. Or ce dernier, polonais vivant à Kaunas, est en rupture avec ce contexte de la "Russie tsariste" qu'il perçoit comme la puissance occupante. Il décrit dans *Pamietnik* les stratagèmes pour contourner la censure russe qui interdit de jouer des pièces de théâtre dans les domiciles privés de Kaunas (Martin, 2003, p. 32-33). Ces attitudes s'inscrivent à l'évidence dans la tradition de résistance des populations polono-lituanienues tout au long du XIX^e siècle face à l'occupant russe.

Il y a là un contresens total dans le texte de C. Géry que reprend P. Vimenet. Ce n'est pas la culture russe qui leur a appris l'esprit de révolte, c'est l'oppression russe qui suscite ces révoltes ! Et pour L. Starewitch l'opposition politique n'empêche pas les échanges culturels (voir supra).

⁴³ Voir Martin, 2018, p. 21.

⁴⁴ Il faut également considérer que la relation établie entre le Roi et le Renard à la fin du film n'est pas la même en 1937 dans *Reineke Fuchs* et en 1941 dans *Le Roman de Renard*. Voir le dossier publié sur le site www.starewitch.fr lors de la sortie du DVD restauré en 2016, notamment la partie "Un film des années 1930", p. 22-26,

<http://www.starewitch.fr/all-blogs/public/PDF/Le%20Roman%20de%20Renard%20-%20Starewitch.pdf>
www.starewitch.fr

De son côté, L. Starewitch ne s'est jamais directement référé à Esope mais à Krylov, à Moscou, et à La Fontaine, en France.

Le problème de fond est que P. Vimenet reprend et suit volontiers le texte de C. Géry. Or cet article de C. Géry est le pire texte que je connaisse sur L. Starewitch, montrant une grande méconnaissance du personnage, de son œuvre et de ce qu'est le *stop motion*. Il faut lire mon article dans la revue Slovo "Ladislas Starewitch : parler de cinéma" comme une réponse à cet article de C. Géry que j'évite soigneusement de mentionner par ailleurs⁴⁵.

p. 238 : « Il est certain que dans les années 1920, le délié de ses animations est d'une qualité exceptionnelle [...] Starewitch est alors le seul à avoir approfondi et développé son principe d'animation de marionnettes [...]. Et il est le précurseur d'effets qui font date dans l'histoire du cinéma... »

Il est certain, et pas seulement « dans les années 1920 », dès ses débuts et jusque dans les années 1950 – pourquoi ne pas inscrire L. Starewitch dans la durée ? –, que la dextérité de l'animation des ciné-marionnettes image par image, est remarquable et qu'elle est restée inégalée tant que cette technique a perduré sous cette forme artisanale.

S'ajoutent aux flous, aux images composites, au travail directement sur la pellicule par grattage et coloriage déjà évoqués, une qualité de mise en scène comme les dizaines de ciné-marionnettes du combat final de *La Reine des papillons* qui ne bougent pas toutes à la même vitesse, On retrouve sa pratique du cinéma en vues réelles par son travail sur l'éclairage, les décors, la prise de vue. Et il travaille seul jusqu'à la fin des années 1920, secondé pour deux films par Bogdan Zoubovitch, ainsi que régulièrement par sa fille aînée Irène. Il est capable de tout faire lui-même, du scénario⁴⁶ au développement de la pellicule en passant par la fabrication des marionnettes⁴⁷. Le tournage se fait au fur et à mesure, de mémoire, sans *story board*, selon le témoignage de B. Zoubovitch. Un observateur attentif écrit :

« Lorsque récemment, j'ai visionné les documentaires *Ray Harryhausen Le Titan des effets spéciaux* (2011) et *Phil Tippett des rêves et des monstres* (2019), je n'ai pu m'empêcher de ressentir une légère amertume. [...] une petite déception pointa le bout de son nez, dans le fait que jamais Ladislav Starewitch (1882-1965) n'était mentionné. Pourtant, encore plus qu'aux deux premiers noms cités, Dieu sait que l'animation en volume, et en particulier celle des marionnettes, et le cinéma en général lui doivent plus encore.

« Ainsi, pour reprendre ce que disait l'un des intervenants du documentaire sur Ray Harryhausen : « Harryhausen est le père de la *stop motion* au cinéma, Willis O'Brien (animateur de la célèbre marionnette de King Kong) est son grand-père. » Je finirai la phrase en rajoutant : « Alors, Ladislav Starewitch est son arrière-grand-père. » (Voir le site L'Arène d'Airain).

⁴⁵ François Martin : "Ladislas Starewitch : parler de cinéma", *Slovo* n°48/49, année 2017/2018, revue du CREE, Presses de l'Inalco.

Dans cet article les références à l'article de C. Géry ne sont pas de mon fait, elles ont été ajoutées à mon insu par la rédaction de la revue (Hélène Mélat et/ou Catherine Géry) tant en note de bas de page que dans la bibliographie. De même l'iconographie jointe à mon article à la demande de la rédaction a été omise dans la publication de telle sorte que cet article consacré à L. Starewitch est le seul article non illustré de ce numéro. L'expression "agrégé d'histoire – docteur en histoire" que j'avais retenue pour me présenter a été remplacée, également à mon insu, par la mention creuse de "chercheur indépendant". Pour finir, l'en-tête de l'article reproduit à chaque page qui aurait dû être "Parler de cinéma" est devenu "Parler du cinéma" ce qui n'a pas grande signification. L'article de C. Géry est, de son côté, largement illustré de photogrammes de films de L. Starewitch sans aucun souci d'autorisation, ni de mention de copyright. *O tempora, o mores*.

⁴⁶ Même quand L. Starewitch adapte une fable de Jean de La Fontaine, la fable est totalement transformée.

⁴⁷ J. Trnka se contente de fabriquer les marionnettes, puis il dirige son équipe pour le reste.

À son côté précurseur dans la réalisation d'effets spéciaux, il faut ajouter la qualité de leur réalisation ce que souligne Maria Belodubrovskaya⁴⁸ en comparant ceux réalisés dans *L'Horloge magique*, 1928, et dans *King Kong* quelques années plus tard, notamment les interactions entre les ciné-marionnettes et les personnages réels.

L'ensemble de l'œuvre étant "animé" par cet imaginaire exceptionnel que J. Švankmajer met en avant (voir infra), et c'est donc un véritable auteur, au sens où la critique cinématographique a mis en avant cette notion ces dernières décennies.

Toutes ces innovations, ces initiatives techniques et esthétiques du réalisateur développées dans son cinéma le font appartenir à un certain cinéma expérimental, celui qui explore des voies toutes nouvelles, en refusant l'effet pour l'effet. C'est ce qu'il écrit dans différents textes :

« Je ne pense pas que le but de l'animation soit, à la suite de recherches, la mise au point d'un système extraordinaire provoquant l'accumulation et la sélection d'effets techniques subtils ou bien la déformation systématique des formes et des mouvements. L'art et la maîtrise du professionnel ne sont qu'au service de son imagination. » ("L'enfant naturel du cinéma", Martin, 2003, p. 401).

« L'imagination est une des principales qualités de l'homme... [...] Le cinéma, pouvant fermer l'œil sur la cause pour ne l'ouvrir que sur l'effet, rend visibles les rêves de l'imagination. » ("Le Conte, le jouet et le cinéma", Martin, 2003, p. 394-395)

Ces différents propos sont illustrés dans *Pamietnik* par L. Starewitch lui-même lorsqu'il décrit son envie de tourner *Terrible Vengeance*, 1912, son premier film de fiction avec acteurs, sa première adaptation de Nicolas Gogol qui peut être considérée comme exprimant son intention cinématographique, sa conception du cinéma.

« J'avais envie d'adapter "Une terrible vengeance" de Gogol pour pouvoir exploiter les possibilités qu'offrait le cinéma. Déjà, à l'école, j'aimais Pouchkine pour son style lumineux et Gogol pour son climat d'étrangeté. [...] »

Je n'écrivis pas de scénario, me contentant de souligner dans le texte original, en rouge, les sous-titres, en bleu, les scènes et en noir, ce que je rejetais. [...]

J'étais à la fois metteur en scène, opérateur et photographe, et les décors ont été réalisés d'après mes esquisses.

En voici les scènes les plus représentatives :

Trois fantômes sortant de leurs tombeaux et s'envolant au-dessus du Dniepr vers la lune : je tournai quatre images sur la même pellicule (le paysage et les trois fantômes, chacun séparément). Je filmai les fantômes à travers une vitre choisie spécialement pour ses irrégularités, que je déplaçais lentement devant l'objectif : j'obtins ainsi un effet flou et nébuleux.

À l'appel du sorcier, son père, l'âme de Catherine quitte son corps et vient le rejoindre en traversant des paysages nocturnes.

Dans la dernière scène, les spectres vengeurs, ancêtres du sorcier, attendent, les mains tendues, que le dernier représentant de cette famille criminelle leur soit jeté en proie. Pour cette scène, je tournai plus de dix séquences sur la même pellicule, à savoir : les rochers, les groupes rapprochés et éloignés, le feu et la fumée, et l'eau. Tous ces éléments filmés séparément s'accumulaient au fur et à mesure (la scène faisait 20 mètres, j'en fis deux exemplaires. Aucune erreur dans les prises. Le film en son entier mesurait 1500 mètres, ce qui, à l'époque, était un record). » ("La fabrique du cinéma par Ladislav Starewitch", Martin, 2023, *Filmographie*, p. 22-38)

⁴⁸ <http://www.starewitch.fr/post/Maria-Belodubrovskaya-Understanding-the-Magic%3A-Special-Effects-in-Ladislav-Starewitch%E2%80%99s-L-Horloge-magique>

p. 239 : À la suite encore de C Géry, P. Vimenet compare les marionnettes de ballet et celles de cinéma en reprenant un texte fameux d'Heinrich von Kleist (*Sur le théâtre de marionnettes*, 1810). Il cite Von Kleist : « En outre [...], ces poupées ont l'avantage d'échapper à la gravité. Elles ne connaissent rien de l'inertie de la matière, de toutes les propriétés celle qui est la plus contraire à la danse : la force qui les soulève dans les airs est plus grande que celle qui les attache au sol. ». Puis il cite L. Starewitch : « Le mouvement imaginé ne peut excéder les capacités physiques du modèle.   ce titre, la marionnette comme modèle surpasse le modèle vivant. »

Le mouvement des marionnettes de théâtre obéit à des impératifs totalement différents de ceux du cinéma image par image, il est limité dans l'amplitude de leurs mouvements par l'élément qui les relie à l'acteur qui les manipule (fil, tige, bras de l'acteur...) et elles n'échappent pas à la gravité. Les marionnettes de théâtre retombent toujours, les cin marionnettes de L. Starewitch retombent si le réalisateur le décide. Animées image par image dans un décor, elles accomplissent des prouesses physiques – elles sautent en l'air, tombent en parachute (*Fétiche se marie*), nagent sous la surface de l'océan, se poursuivent, se battent – mieux qu'un personnage réel, à l'opposé d'une marionnette de théâtre, sans limites dans l'espace, sans les excès, chez L. Starewitch, des cartoons américains où un personnage peut s'écraser au sol et repartir en courant.

De mon point de vue la comparaison entre marionnettes de théâtre et marionnettes de cinéma ne tient pas. « Ce qu'énonce Kleist érige la marionnette mécanique en modèle pour l'artiste de ballet, paradigme du mouvement parfait, anticipant du calcul des phases de mouvement qu'introduira la pratique du cinéma animé. » (Vimenet, p. 239). Non, et il faut voir la différence entre les marionnettes animées de Chiriaev qui renvoient au théâtre et au ballet (collées au sol, plans fixes...) et celles de L. Starewitch qui vivent et bougent grâce aux possibilités du cinéma.

p. 240 : P. Vimenet décrit à propos de *Fétiche prestidigitateur* cette « minuscule photographie de Nina, qui, soudain, prend vie... ». Non, ce n'est pas Nina qui a 21 ans en 1934, lors de la réalisation de ce film, deux à trois fois plus que la petite fille qui sort du cadre de cette photographie. En 1915, L. Starewitch a réalisé le même « trucage » dans *Le Portrait* : l'usurier qui intrigue le jeune peintre prend appui sur les bords du cadre du tableau pour descendre dans sa chambre⁴⁹. Outre éviter l'erreur d'identification qui souligne ce manque de familiarité avec la vie et l'œuvre, c'était l'occasion de montrer de quelle façon L. Starewitch r utilisait certains procédés d'un film à l'autre : un personnage qui sort du cadre d'une photographie ou d'un tableau : une petite fille dans *Fétiche prestidigitateur*, 1934, l'usurier dans *Portrait*, 1915, presque vingt ans auparavant. Comme le personnage qui s'approche d'une fenêtre éclairée de l'intérieur un soir d'hiver à la fin de *Dans les Griffes de l'araignée*, 1920, et de *La Cigale et la fourmi* dans les deux versions de 1912 et 1927. Il y a bien d'autres exemples, ce qui peut contribuer à expliquer l'abondance de sa production et la qualité de l'animation comme de la mise en scène. Il n'y a pas de morceau de bravoure dans un film de L. Starewitch, la qualité de l'animation reste égale.

Il faut relever que cette erreur concernant les personnages réels, pourtant peu fréquents dans les films de L. Starewitch de l'entre-deux-guerres, revient même chez des auteurs dont on pourrait penser qu'ils connaissent l'œuvre. Xavier Kawa-Topor confond L. Starewitch lui-même et Bogdan Zoubovitch dans le rôle du géant de la forêt dans *L'Horloge magique*⁵⁰. Dans ce même film Marion Poirson-Dechonne de son côté pense voir le réalisateur sous les

⁴⁹ Voir le DVD La Période russe de Ladisl s Starewitch.

⁵⁰ Xavier Kawa-Topor : "Minuit dans le jardin de Ladisl s Starewitch", in *Effigies fantastiques d'Europe centrale*, revue OTRANTE, Art et littérature fantastiques, numéro 52, 2022 automne,  ditions Kim , p. 89-105, p. 100.

traits du savant Bombastus, et Nina sous les traits de l'adolescente de *Fétiche Mascotte* et, à nouveau, de *Fétiche prestidigitateur*⁵¹.

p. 241 : « Le travail de sonorisation, d'abord fait en Allemagne avec la UFA en 1936 dans une version allemande, est achevé en France entre 1939 et début 1941. »

Il faut être bien clair ! Un même réalisateur, une adaptation du même texte de Goethe, l'essentiel des ciné-marionnettes identique, mais deux pays différents, deux producteurs différents, deux sonorisations différentes, deux scénarios différents, deux montages différents, deux bandes son différentes – langues différentes, musiques différentes, dialogues pour l'un, voix off pour l'autre –, certaines séquences différentes, quelques marionnettes additionnelles... c'est-à-dire deux films différents avec deux titres différents : *Reineke Fuchs*, 1937, produit par la U.F.A. en Allemagne ; *Le Roman de Renard*, 1941, produit par Roger Richebé en France.

Le contrat entre L. Starewitch et la U.F.A. est daté du 5 octobre 1936, il a ensuite fallu du temps pour établir la continuité des images et confectionner la bande son (paroles et musique) achevée plus certainement en 1937 lors du séjour de L. Starewitch à Berlin au printemps de cette année pour finaliser le film. D'un autre côté, le visa de censure de la version française est daté d'octobre 1940 ce qui semble signifier que le film était achevé à ce moment, bien avant « début 1941 ». (Martin, 2003, *Le Roman de Renard*, p. 171-208 ; *Reineke Fuchs*, p. 209-220)⁵²

p. 242 : « Avec le recul, il est saisissant de constater que Starewitch lui-même, comme tout son cinéma, est demeuré un homme-frontière, en exil intérieur malgré son apparente intégration. Sa maestria l'isole plutôt qu'elle l'intègre. Il ne se lie pas au milieu du dessin animé français. On ne le voit pas figurer aux côtés de ceux qui vont symboliser le cinéma d'animation dans l'immédiat après-guerre et auprès de qui il aurait eu toute sa place. Il n'appartient pas vraiment à l'une des deux catégories, ni à celle qui est héritière de la caricature ni non plus à celle qui confronte l'héritage des arts plastiques au mouvement. Il est peut-être, comme a pu le définir François Martin l'homme des confins. »

C'est la conclusion de ce petit chapitre.

Pourquoi essayer à nouveau (voir supra) d'enfermer L. Starewitch dans des catégories ? Il est à la fois l'héritier de la caricature : il a pratiqué la caricature par le dessin et la pâte à modeler, et peut-être sa capacité à construire des personnages à forts caractères dans ses films vient-elle de cette compétence. Il est héritier également des arts plastiques, il a pratiqué la peinture, confectionné des costumes, des décors... Il n'est pas ni de l'une, ni de l'autre des « deux catégories », il est des deux. S'ajoutent la pratique de la photographie qui donne déjà des idées sur le cadrage, la lumière..., la pratique du théâtre qui en ajoute en matière de mise en scène, de jeu des acteurs...

Il est certain que la "maestria" de L. Starewitch en matière d'animation continue d'interroger encore aujourd'hui, lui-même rechignant à livrer ses secrets : « Je ne vois pas pourquoi je devrais dévoiler mes secrets professionnels. J'ai toujours travaillé seul et je suis arrivé à tout, seul⁵³. » déclare-t-il à Moscou et, plus récemment, Irène ajoutait que la réussite de son père a plusieurs fois suscité de la jalousie chez certains.

⁵¹ Marion Poirson-Dechonne : *Le mystère Starewitch, un imaginaire à la confluence de deux cultures*, L'Harmattan, 2023, p. 26, 139, 201, 255.

⁵² Voir également le DVD *Le Roman de Renard*, 2016, qui propose les deux films, avec un dossier disponible sur le site : <http://www.starewitch.fr/post/Le-Roman-de-Renard>

⁵³ Władysław Jewsiewicki, 1989, *Ezop XX wieku, Władysław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*. Wydawnictwa Radia i Telewizji, Varsovie, 231 pages et photographies.

À cet égard le documentaire *Comment naît et s'anime une ciné-marionnette* réalisé en 1932 est très intéressant. Comme l'a fait Pierre Chenal dans *Paris-Cinéma* quelques années avant, L. Starewitch qui tourne lui-même ce documentaire aurait pu se mettre en scène dans ce film sonore. On aurait pu l'entendre expliquer de vive voix sa façon de travailler, ou bien laisser Irène décrire elle-même ce qu'on voit à l'écran au lieu d'embaucher une actrice en voix off. Ces années sont celles durant lesquelles il est peut-être le plus ouvert, B. Zoubovitch a fréquenté son studio pendant environ dix-huit mois, des journalistes l'interviewent, lui rendent visite à Fontenay-sous-Bois, il prononce des conférences à Paris... (Martin, 2023, p. 26-30) Mais il se livre peu dans ce documentaire, pourquoi ? On le voit travailler, montrant le minimum de son art de l'animation, mais comment réalise-t-il ses "flous", comment anime-t-il plusieurs marionnettes à des vitesses différentes dans une même séquence, et les surimpressions, et les trucages où Nina diminue ou s'agite dans la main du Monstre de la forêt, les interactions entre ciné-marionnettes et personnages réels ? Comment règle-t-il ses éclairages, le rythme de l'animation, du film... rien d'essentiel dans ce documentaire. Quel est le rôle de la musique pendant le tournage des films même muets, sa collection de disques 78 tours et les indications portées à la craie blanche sur certains d'entre eux pourraient être une piste...

L'aspect pudique du personnage et de la famille s'ajoute à ces "secrets" de fabrication. Par exemple, jamais je n'ai entendu dire dans la famille que Nina avait été frappée d'interdiction professionnelle par le régime de Vichy, je l'ai découvert en consultant le site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France il y a quelques années.

Il faudrait approfondir certains aspects du personnage plutôt que de reprendre des propos anciens et plutôt infirmés depuis que les films et la biographie sont mieux connus. Ainsi en va-t-il de cette notion d'isolement ou d'"exil intérieur" (Vimenet, p. 242) reprise à C. Géry qui la reprend d'un article de Jean-Pierre Pagliano de 1992⁵⁴.

Rattacher Starewitch à ses origines polono-russes, à son enfance relève d'une évidence sans originalité en omettant le plus souvent la perte de sa mère à l'âge de quatre ans, évoquée par P. Vimenet sans interrogation sur les traces éventuelles de ce drame dans son œuvre. Mais qu'est-ce que l'exil pour lui ? Polonais, d'une famille originaire de Kaunas, il est né à Moscou au cœur de la puissance occupante et quand il arrive en Lituanie en 1886, il demeure dans un territoire dominé qui ne correspond pas à sa nationalité. Retournant à Moscou en 1912 ses amis craignent qu'il ne se russifie (cf. supra), puis le départ de Crimée, conçu sans doute comme provisoire, devient, à partir de 1924, définitif à Fontenay-sous-Bois, commune située entre Joinville-le-Pont et Montreuil-sous-Bois, deux hauts lieux du cinéma de ces années 1920 au moment de son arrivée en France. En bref, dès sa naissance Ladislav est un exilé, et ne cesse de l'être, moins peut-être à Kaunas de 1886 à 1912. Quand il quitte la Russie soviétique,

(*Esope du XXème siècle, Ladislav Starewitch, pionnier du film de marionnettes et de l'art du cinéma*), p. 178.

⁵⁴ C. Géry écrit : « Selon Jean-Pierre Pagliano, Starewitch a conservé "une mentalité d'émigré". Sa vraie patrie, sa terre d'élection, c'est cet univers qu'il a créé de toutes pièces... » en citant Jean-Pierre Pagliano : "Starewitch plus intime", Positif n° 371, janvier 1992, p. 90-91. La citation complète est : « Ladislav Starewitch se montrait accueillant aux Russes et aux Polonais et se plaisait en leur compagnie. Il s'exprimait essentiellement dans ces deux langues et semble avoir toujours conservé "une mentalité d'émigré". Sa vraie patrie, sa terre d'élection, c'est cet univers qu'il a créé de toutes pièces, peuplé d'insectes folâtres ou besogneux, de bêtes de tous poils qui singent les humains, de génies de forêts et de divinités des eaux. Le seul culte qu'y célèbre l'animateur est un animisme souvent joyeux, parfois plus inquiétant. Le credo d'un entomologiste de l'imaginaire. » Cette description est beaucoup plus humaniste et conviviale à propos d'un homme originaire d'Europe centrale (polono-russe) qui s'épanouit dans un univers qu'il a créé.

C'est parce qu'il sait qu'il sera bien accueilli que B. Zoubovitch, arrivant de Lituanie après bien des déboires, vient frapper chez L. Starewitch. Ce dernier a une réputation.

Il aurait fallu ajouter un autre article très intéressant du même auteur : "Starewitch au pays des merveilles", Positif n°352, juin 1990, p. 29-35.

il ne quitte pas son pays et il sait déjà ce qu'est l'exil à la différence de la plupart des "immigrés russes". D'où une capacité d'adaptation remarquable mue par sa volonté constante de faire du cinéma. Et, au-delà de l'homme qui rechigne à montrer ses "secrets", il montre une adaptabilité très forte à son arrivée à Moscou, puis à son arrivée en France. Par exemple, ses scénarios abandonnent toute référence à la littérature russe comme l'a repris P. Vimenet (p. 237-238) sans que l'on comprenne le sens qu'il donne à cet abandon et en oubliant qu'un seul auteur a été adapté et au cours de la période moscovite et au cours de la période française : le polonais Józef Ignacy Krasiński dans *Pan Twardowski*, 1916, *Pan Twardowski va à Rome*, 1917 et *Fleur de fougère*, 1949, ce qui est une référence claire à ses origines (Martin, 2023, *Filmographie*, p. 126-128, 131, 172-173, 259-261).

Il s'adapte également au marché français comme le montrent les nombreuses scènes parisiennes reconstituées par exemple dans ce film dont la date exacte de réalisation reste une interrogation, *Dans les Griffes de l'araignée*, puis au marché britannique, principal récepteur de la série *Fétiche*, en situant *Fétiche se marie* au Royaume-Uni : le navire qui transporte les amoureux porte l'enseigne de la STAR LINE, le policier parisien du premier épisode devient un Bobby un peu grotesque et la fin se situe à Greta Green, village écossais recherché pour de nombreux mariages. L. Starewitch va même jusqu'à proposer d'intégrer contre rémunération une séquence évoquant la Loterie Nationale, qui vient d'être créée : un placement de produit dans un film d'animation⁵⁵.

Que signifie dans ce contexte être un "homme-frontière" ? Force est de s'interroger dans la mesure où P. Vimenet utilise dans le texte et dans le titre de ce petit chapitre cette notion qu'il ne définit pas. La frontière est ce qui rassemble et/ou ce qui sépare, une frontière est fixe ou mouvante, P. Vimenet ne décrit pas pour quel type de frontière il opte. Il semblerait que l'auteur penche vers une frontière qui isole, ce qui, pour moi est encore un contresens au même titre que le notion d'"anti-monde" (voir supra), comme le montrent la vie et l'œuvre de L. Starewitch. Tout imprégné qu'il est de ses origines, il est constamment ouvert au monde qui l'entoure et le prend en compte. Reprenant de mon article "Parler de cinéma" l'expression d'"homme des confins", P. Vimenet aurait échappé à ce contresens s'il en avait repris aussi la définition bien présente dans ce texte qu'il cite : « L'appartenance aux confins est une ouverture sur les autres cultures. » (voir supra)

p. 242 : « Il ne se lie pas au milieu du cinéma animé français ».

Homme discret, il n'a pas laissé ses agendas⁵⁶, ses listes de contacts ni une abondante correspondance privée mais il était évidemment lié au milieu du cinéma (animé) français et au-delà. La question est de savoir dans quelle mesure ?

Nombreuses personnalités ont déjà été citées, reprenons quelques noms comme Émile Cohl, Henri Langlois, Raymond Borde et Paul Grimault. Le premier et le dernier sont parfois très présents dans le livre de P. Vimenet.

*** Émile Cohl**

À ses tout débuts, avant de concevoir ses premières images animées, L. Starewitch se souvient des flip-books qu'il dessinait dans les marges de ses cahiers d'écoliers, des images de lanternes magiques qu'il a vues ou qu'il fabriquait, et aussi certainement des projections de

⁵⁵ Voir le dossier d'accompagnement du DVD Les Aventures de Fétiche : http://www.starewitch.fr/all-blogs/public/PDF/kb_-_Les_Aventures_de_Fetichette_-_dossier.pdf p. 16-25, et les bonus du DVD.

⁵⁶ Et même si ses agendas existaient ils ne diraient sans doute pas tout. Les agendas d'Albert Camus acquis par la Bibliothèque Nationale de France tout récemment ne portent aucune mention de Maria Casarès ! (Fabienne Darge : "Les archives d'Albert Camus, avec ses manuscrits, ses faux papiers et ses lettres, rejoignent la BNF", *Le Monde*, 5 juillet 2026).

De même les agendas d'I. Mosjoukine ne comportent aucune référence à L. Starewitch, alors qu'il est difficile d'imaginer que les deux hommes ne se soient pas rencontrés en France dans l'entre-deux-guerres.

films à trucs auxquelles il a déjà assisté, par exemple un petit film dans lequel des allumettes disposées sur une table se rangeaient toutes seules dans leur boîte, qui est très certainement *Les Allumettes animées* réalisé en 1908 par Émile Cohl, sorti en novembre 1908 en France et en Grande-Bretagne, en décembre aux États-Unis (Martin, 2003, p. 13). Ces différents éléments le poussent à utiliser la technique du cinéma image par image pour filmer ce fameux combat de Lucanus Cervus en 1910.

Dans un film plus tardif *Zanzabelle à Paris*, 1947, il glisse un hommage plus direct à É. Cohl en posant sur la surface d'un tableau noir la silhouette en fil de fer d'un crocodile à la manière de son illustre prédécesseur⁵⁷.

Dans les années 1930, le petit chien Fétiche, 1933-1937, est devenu le héros d'une série comme Fantoche deux décennies auparavant même si, entre temps, nombreux ont été les héros de séries tant en cinéma d'animation qu'au cinéma en vues réelles.

Dans les boîtes de films laissées par L. et I. Starewitch, nous avons trouvé des images sans titre, ni intertitres. Nous leur avons donné le titre un peu ironique d'*Idylle* pour souligner le contraste entre le début de ce qui ressemble à une romance et sa brusque évolution à partir du moment où la femme rejette violemment l'homme. Il ne s'agit pas d'un titre donné par L. Starewitch. Ces quelques images tournées par L. Starewitch et intégrées dans aucun de ses films, font penser à celui d'É. Cohl *Les Chaussures matrimoniales*⁵⁸, 1909, ce qui serait un hommage supplémentaire. La scène se passe dans un hôtel. Les chaussures de deux clients, un homme et une femme, sont devant leur porte respective pour être cirées. Puis les chaussures s'animent⁵⁹...

Malgré l'absence de traces d'éventuelles rencontres entre les deux hommes, des relations existent bien entre ces œuvres et on pourrait considérer L. Starewitch comme un des premiers épigones d'É. Cohl bien que leurs carrières respectives connaissent des trajectoires opposées dans la France des années 1920, renoncement pour le premier, remarquable essor pour le second. C'est pourquoi L. Starewitch aurait pu être mentionné par exemple dans l'exposition intitulée "L'esprit d'Émile Cohl (1957-1938)" au musée-Château d'Annecy du 9 juin au 31 octobre 2008. Voilà une piste à approfondir. Il existe une photographie du visage démultiplié de L. Starewitch comme celle d'É. Cohl.

De même, forcément, *Le Voyage vers la lune* mêlant images animées et vues réelles, réalisé par L. Starewitch en 1912 est un hommage au *Voyage dans la lune*, 1902, de Georges Méliès. (Martin, 2023, *Filmographie*, p. 215-216)

Dans ce livre une occasion réunit les trois hommes, une page du cahier photos hors texte (p. 192-193) sur laquelle se côtoient G. Méliès, É. Cohl d'un côté, et L. Starewitch, sur deux photos séparées néanmoins.

* Henri Langlois

Dès l'annonce du projet de la création d'une cinémathèque, en 1936, le nom de L. Starewitch est inclus dans la liste dressée par H. Langlois des premiers réalisateurs dont les films sont conservés⁶⁰. Ce dernier « aimait beaucoup, admirait, respectait Starewitch » selon le témoignage de Jean-Michel Arnold. Si très peu de films de L. Starewitch sont projetés à la

⁵⁷ Voir le dossier du DVD Carrousel <http://www.starewitch.fr/all-blogs/public/PDF/xc - Carrousel - Le dossier - 28-47.pdf>, p. 12, 32.

⁵⁸ Voir : Pierre Courtet-Cohl et Bernard Génin : *Emile Cohl, l'inventeur du dessin animé*, Omniscience, 2008, p. 99, et supra pp. 12 et 32.

⁵⁹ Voir le dossier du DVD Carrousel cité, p. 103, et les bonus du DVD.

⁶⁰ Par exemple : Gance, Delluc, Capellani, Antoine, Pouctal, Baroncelli, Dreville, Feuillade, Léonce Perret, M. L'Herbier, R. Clair, J. Epstein, J. Feyder, Duviol, Starewitch, Kirsanoff, Volkoff, Hervil, Boudrioz, Chomette, Lacombe, Renoir ; des noms de sociétés de production S.C.A.G.L., L'Eclipse, Pathé-Consortium, Gaumont ; et ceux dont les films ont été acquis grâce à des échanges : Méliès, Cohl, Zecca, F. Lang, Griffith.

On retrouve ces noms et bien d'autres dans la revue ZOOM arrière, n°10, 2026 "Cinéma français des années 1930" qui inclut L. et I. Starewitch pour leur *Roman de Renard*.

Cinémathèque, à une époque où pourtant le cinéma d'animation était bien présent, les marionnettes vont participer à cinq expositions de 1944 à 1972. Plusieurs fois H. Langlois s'est rendu à Fontenay-sous-Bois visiter « le Maître ». Quand en ce début des années 1970 Irène Starewitch sollicite la Cinémathèque pour le tirage et la sauvegarde de trois films, H. Langlois accepte aussitôt et même surenchérit : « ... je trouve que sauver trois films de votre Père n'est pas assez, je serai très heureux de pouvoir en sauver plus. » Au final, accaparé par la mise en place de son musée du cinéma, il n'a sauvegardé aucun film de L. Starewitch.

Durant ces décennies, H. Langlois devient un personnage central du paysage cinématographique français, et international, la Cinémathèque devient de son côté un lieu de contact, de rencontres et d'échanges que fréquente L. Starewitch dont il est membre et J. M. Arnold se souvient également de L. Starewitch et S. Bo qui cessaient de converser en russe quand J. Painlevé approchait. Alexandre Kamenka, membre historique de la Cinémathèque, est un proche de L. Starewitch jusqu'à ses dernières années. Ce dernier n'est donc pas isolé du milieu du cinéma français. (sur les relations entre L. Starewitch et H. Langlois, voir Martin, 2023, *Historiographie*, p. 103-117)

* Raymond Borde

R. Borde a publié en 1955 un article "*Films oubliés d'hier et d'avant-hier*"⁶¹ qui traite, entre autres films, pour ce qui concerne L. Starewitch, surtout du *Roman de Renard* en évoquant à très grands traits l'ensemble de son œuvre.

« En 1939, Ladislav Starewitch achevait la réalisation d'un grand film de marionnettes, *Le roman de Renard*. Il y avait travaillé durant plusieurs années avec sa fille Irène qui, aujourd'hui encore, lui sert d'assistante. C'était, dans ce domaine, le premier long métrage connu. [...]

Et *Le roman de Renard* était le couronnement d'une carrière qui avait débuté en Russie tsariste, avant 1914.

Cette œuvre fut exploitée dans des conditions très mauvaises : présentée au pire moment, dans un pays bouleversé par la guerre, elle passa presque inaperçue. [...] Depuis, *Le roman de Renard* n'a jamais été repris dans le circuit commercial.

L'œuvre était pourtant pleine de charme. [...] Beaucoup moins mécaniques que les animaux de Walt Disney, plus fouillés, plus « humains » ces marionnettes faisaient aussi penser à René Clair : un lion majestueux et légèrement idiot, son épouse, « Dame Fièvre », une vieille mondaine à la poitrine altière et au sourire glacé, de délicieux oiseaux chanteurs, un chat, une louve, des singes et, bien entendu, le Renard.

Starewitch utilisa le noir et blanc classique (il avait produit, vers 1925, quelques courts métrages colorisés au pochoir, comme dans *les Griffes de l'araignée* ; ce fut un procédé abandonné avant la fin du muet). Mais l'animation était remarquable et, sur le plan technique, Trnka n'a guère dépassé ce novateur : alternance de plans américains et de plans d'ensemble, valeur symbolique des décors, visions de foules comme dans l'assaut final du château de Renard... ».

Qui, parmi les présents aux premières journées de l'animation en 1956 a lu cet article ?

Le plus curieux est que vingt ans après, R. Borde, qui à la tête de la Cinémathèque de Toulouse recherche les vieux films, va présenter la première copie retrouvée du moyen métrage (25 minutes) *Dans les Griffes de l'araignée*. (sur L. Starewitch et R. Borde, voir Martin, 2023, *Historiographie*, p. 94-97, 141-42)

Il est important de souligner que, comme H. Langlois (1914-1977), Raymond Borde (1920-2004) a vu des films antérieurs à la Seconde Guerre mondiale et sert de liaison entre ces deux périodes à la différence des nouvelles générations qui arrivent au cinéma dans l'après-guerre quand de nombreux films ont disparu des écrans.

⁶¹ Raymond Borde : "*Films oubliés d'hier et d'avant-hier*", *Cinéma*, n° 4, février- mars 1955, p. 71-77.

D'autres personnalités ont contribué à la notoriété – au moins à sa sauvegarde – dans ces années d'après-guerre de L. Starewitch de façons très diverses.

La presse française consacre de nombreux articles à la sortie des films de L. Starewitch ou bien à d'autres occasions comme la revue "Regards" qui dans son numéro de Noël 1945 publie un article "Poupées, vedettes de cinéma" signé **G. Zuniga**, consacré à L. Starewitch et illustré de photographies de **Willy Ronis**⁶² ainsi que d'autres articles notamment sur P. Grimault.

Charles Ford, qui a été un soutien et un proche du réalisateur, publie encore en 1958 un article important, quand peu en France écrivaient sur L. Starewitch, qui retrace l'ensemble de sa carrière : "Ladislav Starevitch, The pionner with puppets on film has persevered despite war and revolution"⁶³. Ch. Ford est resté en contact avec Irène jusqu'à son décès.

La phrase de P. Vimenet sonne donc un peu faux. Si L. Starewitch n'est pas une personnalité centrale de l'animation française durant ces décennies d'après-guerre, il n'est pas isolé et certains, on le voit, lui donnent une place importante.

Ceci encore plus si on élargit le champ d'observation. On découvre les traces importantes qu'il a laissées dans deux pays comme la Pologne et l'U.R.S.S. D'abord l'intérêt de l'historien polonais du cinéma Władisław Jewsiewicki qui entretient avec L. Starewitch une longue correspondance de 1953 à 1965 (traduite et publiée, voir Martin, *Historiographie*, 2023, p. 207-223) qui aboutit à une visite à Fontenay-sous-Bois et surtout à la publication de la première biographie du réalisateur en 1989.

S'ajoute l'intérêt des historiens russes du cinéma comme Siémon Guinzbourg (*ibidem*, p. 104), les dernières lettres de V. Khanjonkova, témoignage en 1965 d'une amitié née à Moscou avant la révolution (traduites et publiées, voir Martin, 2003, p. 425-430), et les visites de représentants du cinéma japonais dont il doit rester des traces au Japon.

Des réalisateurs profitent de leur passage à Annecy lors des festivals pour aller visiter L. Starewitch dans son studio comme Ivan Ivanov-Vano et Lev Atamanov en 1956, ou Dimitry Babichenko en compagnie W. Jewsiewicki en 1961 dont des photographies sont connues⁶⁴. C'est-à-dire que certains parlent de L. Starewitch à Annecy malgré son absence.

* **Paul Grimault**

Quand il évoque ses débuts, dans les années 1930, et ses premières caméras, P. Grimault raconte comment celles qu'il fabriquait lui-même ne donnaient pas vraiment satisfaction, et il ajoute « Et puis j'ai laissé tomber tout ça quand j'ai trouvé d'occasion cette vieille Ernemann qui était une bonne caméra et qui, je l'ai appris par la suite, avait appartenu précédemment à Starevitch⁶⁵. »

Il est donc certain que P. Grimault a connu très tôt le nom de Starewitch même s'il ne semble pas qu'il ait vu certains de ses films avant la guerre. Le nom de L. Starewitch ne figure pas parmi ceux qu'il cite pour cette période (Disney, Max Fleisher surtout, Popeye,

⁶² "Regards", numéro 23, 24 pages, publié le 15 décembre 1945 pour les fêtes est intitulé « Joyeux Noël aux petits enfants de France » avec en couverture une image du film de Paul Grimaud *Le Voleur de paratonnerre*.

Voir : <http://www.starewitch.fr/post/Willy-Ronis-a-photographi%C3%A9-Starewitch-%E2%80%93-exposition-Mus%C3%A9e-Intercommunal-de-Nogent-sur-Marne-19-octobre-2024-31-juillet-2025>

⁶³ *Films in review*, avril 58, volume IX, number 4, p. 190-192, 216. (Ladislav Starewitch, le pionnier des films de marionnettes, a persévéré malgré la guerre et la révolution).

⁶⁴ Des photographies de ces rencontres, avec Ladislav et Irène Starewitch, sont publiées dans Станислав Дединский : Дрессировщик жуков. Владислав Старевиц - создает анимацию

(Stanislas Dedinskiy : *Le dresseur de scarabées. Ladislav Starewitch fonde l'animation*),

Москва, Издательство Дедиского, 1895, 2021, p. 521 et 527.

⁶⁵ Jean-Pierre Pagliano : *Paul Grimault*, Lherminier, Paris, 1986, p. 77. À cette époque, P. Grimault allait voir Georges Méliès qui vendait ses jouets à la gare Montparnasse

Félix le chat, Betty Boop), peut-être en a-t-il vu « sur le Pathé-Baby d'un cousin » ?, mais il « n'avait encore jamais vu de films de Méliès ni d'Émile Cohl. (Pagliano, 1986, p. 73-74)

Nous avons vu les situations très différentes vécues par les deux réalisateurs pendant cette période de l'Occupation et du régime de Vichy, un bel essor pour l'un, un long retrait pour l'autre (voir supra). Et il est certain que P. Grimault, qui était à Paris en 1941, a vu *Le Roman de Renard* à sa sortie, qu'il connaît ce film tant les correspondances avec *Le Roi et l'oiseau* sont frappantes.

Il s'agit de deux longs métrages d'animation français qui se déroulent tous deux au Moyen-Âge, plus réaliste chez L. Starewitch, plus onirique chez P. Grimault, ciné-marionnettes pour le premier et dessin animé pour le second.

Les deux films commencent de la même façon :

* *Le Roi et l'oiseau* commence par l'oiseau qui vient devant l'écran et déclame s'adressant aux spectateurs : « Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs (oh, pardon), l'histoire que nous avons l'honneur et le plaisir de vous conter est une histoire absolument véridique, parfaitement elle est véridique, elle m'est arrivée à moi, et à d'autres... »

* *Le Roman de Renard*, de la même façon, commence par le singe qui déclare : « Hommes, femmes, enfants, vieillards... l'histoire que je vais avoir l'honneur et le plaisir de vous raconter est la plus belle et la plus ancienne histoire que nous connaissions... ». Le singe se racle la gorge comme l'oiseau toussote.

Les langues sont un peu différentes, mais le dispositif est le même. Un personnage central du film vient annoncer, comme au music-hall, le “numéro” qui va commencer dans des termes parfois identiques (« l'honneur et le plaisir ») et dans l'ensemble très comparables.

Qui plus est, on retrouve ce même procédé qui consiste à faire commenter une scène importante du film – le mariage du roi et de la bergère dans *Le Roi et l'oiseau*, le duel entre le Renard et le Loup dans *Le Roman de Renard* – par un radio reporter. Cet anachronisme total se comprend dans *Le Roman de Renard*, un film des années 1930 qui voient la naissance de cette possibilité technique, il est plus inattendu dans *Le Roi et l'oiseau*.

Jamais, à ma connaissance, P. Grimault ne s'est exprimé sur L. Starewitch. Nous l'avons rencontré plusieurs fois à Annecy, lors du festival de 1991 au moment de la rétrospective consacrée à L. Starewitch, dans son studio parisien ou bien à d'autres occasions, mais jamais il ne nous a ni parlé de L. Starewitch ni interrogé sur lui. Pourquoi ce silence de P. Grimault alors qu'il a été, avec d'autres comme Raymond Borde, Henri Langlois ou Charles Ford, une partie de la mémoire de L. Starewitch durant des décennies, mais une mémoire muette.

Cela amène à inverser l'affirmation de P. Vimenet : « Il ne se lie pas au milieu du cinéma animé français ». C'est le milieu du cinéma animé français qui le tient à l'écart !

Les propos d'A. Martin sur L. Starewitch.

Les idées qui fondent cette “tribu” née dans les années 1960 autour du festival d'Annecy et excluent de fait L. Starewitch (Martin, 2003, p. 314-322, et 2023, *Filmographie et Historiographie*)

Même R. Maillet, tout en courtisant Irène, écrit en 1973 à propos du réalisateur des propos très ambivalents : « Son esthétique, la “joliessse” accusée de ses films, lui valurent bien des critiques et parfois le dédain de ceux qui voulurent méconnaître ses étourdissantes qualités d'animateur⁶⁶. » dans un article par ailleurs intéressant qui évoque même la période russe. Le même R. Maillet organise, dix ans plus tard, la première projection du *Roman de Renard* en France au festival de Marly-le-Roi.

Et bien sûr le numéro de la revue *CinémAction* consacré au cinéma d'animation en 1989 l'ignore superbement (voir supra).

⁶⁶ *Ecran 73* – Le cinéma d'animation - janvier 73 – 11, p. 18, 23-24.

Voici des jalons d'une mise à l'écart au cours de ces décennies. Avec, en France, deux exceptions notables : Antoine Lopez à Clermont-Ferrand en 1989 informé de ce qui se passe au British Film Institute de Londres et Jean-Luc Xiberras qui initie la manifestation multiforme du Festival d'Annecy en 1991. (voir supra)

Ne serait-ce pas donc « le milieu du cinéma animé français » qui l'isole dans cet « exil intérieur » par les propos d'A. Martin, le silence de P. Grimault, les choix de la « tribu » d'Annecy... pendant qu'on le recherche et qu'on le retrouve dans les décennies 1960-1980 aux EAU et au RU, comme H. Langlois puis R. Maillet et A. Lopez en France.

Mise à l'écart encore présente dans un certain « milieu du cinéma animé français » quand on constate la très faible présence de l'œuvre de L. Starewitch dans les manifestations liées au cinéma d'animation en France durant ces quinze dernières années qui correspondent pourtant à l'édition systématique de tous ses films conservés avec quelques pépites comme une nouvelle restauration du *Roman de Renard* et surtout *Fétiche 33-12*, la reconstitution intégrale de la version originale de *Fétiche Mascotte* qui n'a jamais été programmé dans un lieu français consacré à l'animation.

Isolement que P. Vimenet perpétue à merveille encore dans ce livre publié en 2026. Par manque de connaissance, d'analyse, de synthèse et de questionnement (quatre éléments fondamentaux de la démarche d'un historien) en l'excluant de l'essentiel du livre pour l'assigner à résidence dans un petit chapitre très inabouti. Isolement moindre néanmoins que dans le livre cité de L. Valière, *Cinéma d'animation, la French Touch* (p. 27).

Même Jane Pilling qui s'intéressait fort à L. Starewitch dans les années 1970-1980 s'en est totalement détournée, cessant toute programmation, après une rencontre avec elle, vers 1990, en présence de Vincent Pinel, responsable de la Cinémathèque Française.

Néanmoins, ce livre donne une place à L. Starewitch même si elle n'est pas satisfaisante. Il n'apporte rien de neuf à la connaissance ni à l'analyse de sa vie ou de son œuvre, la seule nouveauté est, sous la plume de P. Vimenet, sa présence qui tranche avec une sorte de mépris⁶⁷, ou le déni⁶⁸ exprimé par certains. P. Vimenet rejoint ainsi d'autres analyses qui me

⁶⁷ Marcel Jean, «Jiri Trnka, à la source du cinéma d'animation tchèque», conférence enregistrée le 23 novembre 2012 au Forum des images, Paris.

<https://www.forumdesimages.fr/jiri-trnka-la-source-du-cinema-danimation-tcheque-par-marcel-jean>

Le passage concernant L. Starewitch commence vers 29'20'' : « Une des grandes nouveautés de l'école tchèque d'animation est d'avoir rendu la marionnette contemporaine, ce qui est là-aussi quelque chose de tout à fait étonnant, de tout à fait nouveau à l'époque. C'est-à-dire que la marionnette renvoie historiquement à des mondes imaginaires transposés et même dans leur contemporanéité. C'est-à-dire que si on se réfère à un film très célèbre qui est *La Vengeance de l'opérateur cinématographique* de Starewitch, on a là une histoire qui est contemporaine à la réalisation du film c'est-à-dire qu'on est au début du siècle, mais on a les automobiles qui existent, le cinéma qui existe puisque le personnage principal du film est un cinématographe, un cameraman, donc on est dans un monde contemporain mais dont la transposition est majeure puisque nous sommes parmi les insectes, donc ce sont des blattes, des criquets, des sauterelles qui jouent pour nous une sorte de vaudeville, c'est Feydeau chez les insectes dans ce cas-là. Mais quand on arrive chez Trnka et chez Pojar, il y aura là une véritable volonté de mettre en scène le monde contemporain avec ses tares, avec ses particularités d'une manière assez réaliste... »

M. Jean a besoin de discréditer L. Starewitch pour valoriser son propos sur Jiri Trnka alors qu'il se trompe en prenant un mauvais exemple. En effet si des insectes jouent les rôles principaux dans *La Vengeance du ciné-opérateur*, 1912, *Amour noir et blanc*, 1923, correspond exactement, plusieurs décennies avant J. Trnka, à cette définition de la modernité sans transposition définie par l'orateur avec des acteurs anthropomorphes à l'effigie de Chaplin, Marie Pickford ou Tom Mix, de grandes vedettes américaines du moment, dans une histoire rocambolesque dans laquelle un couple d'acteurs noirs tient un rôle comparable à ceux de ces grands noms devenus éternels du cinéma, ce qui, au début des années 1920, est un parti pris rare au cinéma. Si *La Vengeance du ciné-opérateur* met en scène des insectes, là aussi M. Jean se trompe, il ne s'agit pas de blattes, mais de *Lucanus Cervus*, la différence étant fondamentale quand on connaît la biographie de L. Starewitch et la façon dont il est venu au cinéma image par image. Si cette confusion blatte/*Lucanus Cervus* est volontaire, c'est une marque de mépris, si elle est involontaire, il s'agit d'une double ignorance en matière entomologique et en

www.starewitch.fr

paraissent de la même façon inabouties comme celle de Dick Tomasovic⁶⁹. Tout en attribuant à L. Starewitch une position centrale, qui pourrait sembler centrale, il n'en développe pas toutes les conséquences, très loin de là. Comment peut-on qualifier L. Starewitch de « Méliès du cinéma d'animation » et le traiter de façon si marginale. Méliès est un des moments d'origine du cinéma, pas une marge, il est au centre.

Finalement il est remarquable de constater combien L. Starewitch est une exception française – mais pas seulement – à lui tout seul.

Par la maestria de son animation dans différentes techniques, par sa capacité à tout faire lui-même dans ce métier, quasiment seul avec une production abondante (nombre de films, durée des films, dix-huit mois pour tourner les images du *Roman de Renard* en 1929-1930), et une place particulière de précurseur dans les trucages et les images composites ; une exception par son imaginaire, son multiculturalisme et sa façon de restituer le monde qui l'entoure ; une exception également dans ce milieu du cinéma d'animation français par la façon dont il a attiré de grands producteurs, par son succès et son rayonnement international (jusqu'au Japon et en Chine) de telle sorte qu'il n'a pas eu besoin de se tourner vers la publicité, cela dans un marché privé très concurrentiel. Il reste une référence pour nombre de réalisateurs de cinéma (d'animation). De plus sa carrière se déroule dans trois pays, la Lituanie, la Russie et la France, alors qu'il est Polonais.

Il est aussi une exception dans la façon dont il peut être mis à l'écart par certains...

Un seul exemple : pourquoi ne pas intégrer L. Starewitch dans « cette diaspora qui peu à peu s'impose » (Vimenet, p. 256) décrite autour de Alexeïeff, Parker, Bartosch, Gross, Hoppin principalement et l'isoler dans « une diaspora qui va irriguer l'imaginaire et le savoir-faire des cinéastes, notamment français, à partir des années 1920 » (Vimenet, p. 234) ? Est-ce la même diaspora, y-a-t-il des relations entre ces personnalités, des influences... Voilà des questions intéressantes inabordées dans cette histoire. On pourrait procéder également de façon plus synthétique dans l'évocation des studios de cinéma d'animation dans l'entre-deux-guerres en incluant celui de L. Starewitch... et dans pratiquement tous les domaines...

À propos de L. Starewitch, le travail de P. Vimenet repose sur une bibliographie très lacunaire et utilisée de façon sélective et parcimonieuse. De tous les personnages cités dans ce

matière d'histoire du cinéma. De même la façon dont M. Jean évoque la sexualité chez J. Trnka fait sourire, surtout en rapport avec la façon dont ce thème est traité chez L. Starewitch (Il faudrait également approfondir Feydeau). Cette « modernité contemporaine » de la marionnette se trouve en partie dès 1912 dans *Le Noël des insectes* dans lequel le père Noël est joué par un personnage humain.

Par ailleurs, utilisant ses « insectes », ses araignées et ses fourmis, L. Starewitch se trouve être le créateur de ce type de films devenu très prolifique dont *Gremlins* de Joe Dante, 1984, n'est qu'un jalon.

⁶⁸ Trois exemples. 1- L'exposition consacrée à Wes Anderson à la Cinémathèque française en 2024-2025 qui prend le soin d'indiquer des réalisateurs de référence pour chacun des films de W. Anderson mais reste totalement muette sur L. Starewitch à propos de *Fantastic Mr Fox*. 2- Dans son film documentaire *King Kong, le cœur des ténèbres*, 2025, Laurent Herbiet utilise des images de L. Starewitch comme tutoriel expliquant la technique de l'animation image par image sans le nommer. Voir : <http://www.starewitch.fr/post/Ladislas-Starewitch-%C3%A9vacu%C3%A9-du-film-documentaire-%C2%AB-King-Kong%2C-le-c%C5%93ur-des-t%C3%A9n%C3%A8bres-%C2%BB-de-Laurent-Herbiet> 3- Xavier Kawa-Topor présente Karel Zeman comme l'« inventeur dans les années 1950 d'un cinéma d'un genre nouveau mêlant animation, trucages et prises de vues réelles. » (Blink Blank, n°10, 2024, p. 24). Que deviennent Willis O'Brien, L. Starewitch et tant d'autres ?

⁶⁹ « une des figures majeures de l'animation en volume, influençant de manière déterminante l'esthétique de ce type de films ainsi qu'une série d'artistes importants... », numéro spécial de la revue *La Septième obsession* consacré au *Stop Motion* (n°49, nov-déc 2023), voir notre commentaire de ce numéro : <http://www.starewitch.fr/post/La-place-de-L.-Starewitch-dans-l%E2%80%99histoire-du-Stop-Motion-et-du-cin%C3%A9ma-%E2%80%93-%C3%A0-propos-d%E2%80%99un-num%C3%A9ro-sp%C3%A9cial-de-%E2%80%99La-Septi%C3%A8me-obsession%E2%80%9D%2C-2023%2C-et-d%E2%80%99articles-de-Dick-Tomasovic>

livre ce réalisateur est sans doute un des seuls, sinon le seul ?, à disposer d'une bibliographie à jour recensant l'essentiel des textes importants dans différentes langues, le plus souvent avec un commentaire en soulignant l'intérêt, et d'accès gratuit sur le site www.starewitch.fr rapidement signalé sur tous les moteurs de recherches. Les textes les plus récents (depuis 2018), sept livres de différents auteurs ne trouvent aucun écho dans cette histoire (trois livres de Martin, deux de Poirson-Dechonne, un de Kanilavski, et un de Dedinskiy)⁷⁰.

Les propos, et l'absence de propos, de P. Vimenet sur L. Starewitch sont l'exacte illustration de l'article récent de Laurent Forestier "Alice Guy, symptôme historiographique ?"⁷¹, qui souligne le poids de l'ignorance quand des auteurs mal informés prennent la plume pour aborder certains sujets.

Dernier exemple. Revenons sur une des premières phrases, déjà évoquée, du petit chapitre qui attribue à L. Starewitch une place unique dans cette histoire : « C'est le Méliès du cinéma d'animation. Parfois j'ai l'impression que ses insectes sortent tout droit de ma collection de spécimens naturels. [J'ai] été frappé par l'imagination absurde de ses films. » affirme Jan Švankmajer dans une interview en 2014. Que signifie « être le Méliès du cinéma d'animation » ? Être le point d'origine de ce cinéma ? Quelle filiation établir entre les L. Starewitch et J. Švankmajer ?

Les frères Quay ont présenté leur premier film, *Ein Brudermord*, 1981, comme étant un double hommage à Ladislav Starewitch et à Richard Teschner (Martin, 2023, *Historiographie*, p. 144-145). En 1983, Jane Pilling écrit : « Bizarres, pleins d'esprit, inventifs, dépassant la réalité de façon souvent surprenante, les films d'animation du polonais Starewitch défient ce qu'on attend d'habitude de l'animation⁷². »

Quant à lui, en 2000, Fernando de Felipe, historien du cinéma, évoque « un des artistes les plus originaux de l'animation de tous les temps et de ceux qui ont le plus influencé... », et il ajoute, après avoir cité la plupart des réalisateurs de films d'animation en volume du XXème siècle (de G. Pal à Ptushko, H. Týrlová, K. Zeman, J. Trnka, T. Burton, H. Selick, J. Švankmajer, ou les Quay brothers, et d'autres) « Pour tous ces artistes, le travail de Starewitch est ou a été davantage qu'une influence non avouée⁷³. » (Martin, 2023, *Historiographie*, p. 182-183)

Et T. Gilliam insiste en 2001, « C'est là [avec Starewitch] que tout a commencé⁷⁴. »

C'est-à-dire qu'il y avait l'occasion, à l'intérieur d'un livre assez général, de donner sa vraie place à L. Starewitch comme s'il appartenait effectivement à cette histoire et en le traitant avec les autres réalisateurs sans être (beaucoup) plus long.

P. Vimenet évoque Jérôme Bosch, *Le magicien d'Oz*, et *Entracte* de René Clair, ce qui n'est pas forcément original. Marie Poirson-Dechonne va beaucoup plus loin : « Avant Buñuel, Fellini, Bergman, ou Resnais, Starewitch apparaît comme l'un des grands cinéastes du rêve. Déjà, Méliès [...] l'avait précédé dans cette voie. [...] Poète de l'écran, Starewitch a précédé Prévert, Pasolini ou Paradjavov, et suscité une poésie plus visuelle que verbale⁷⁵... »

Dans l'œuvre de L. Starewitch Jean Douchet retient sa « manière de travailler le cinéma » comme sa « pensée simple mais exacte sur la réalité de l'existence ». Hervé Aubron remarque

⁷⁰ Ceci est à l'image de la bibliographie générale : sur 94 références, 18 seulement ont moins de 20 ans.

⁷¹ Laurent Le Forestier : "Alice Guy, symptôme historiographique ? ", in *1895* n° 102, p. 10-29 ; notamment p.27-28 : « la troisième raison ».

⁷² Jane Pilling (dir.) : *Starewicz 1882-1965*, brochure publiée par le 37ème Festival International du Film d'Edimbourg, 1983, 26 pages.

⁷³ Fernando de Felipe : *Ladislav Starewicz, The Time Tamer*, Festival Internacional de Cinema de Catalunya, Sitges, 2000, 48 pages, illustrée, trilingue catalan/castillan/anglais, p. 39 et 42.

⁷⁴ Terry Gilliam, *The Guardian*, vendredi 27 avril 2001, <http://www.guardian.co.uk/film/2001/apr/27/culture.features1>

⁷⁵ Marion Poirson-Dechonne : *Le mystère Starewitch, un imaginaire à la confluence de deux cultures*, L'Harmattan, 2023, p. 115, 231.

les marionnettes, « ces êtres bizarres qui n'ont pas de nom ». Musicien, Jacques Cambra note que « de temps en temps Starewitch passe à la musique atonale ». Réalisateur lui-même, Erwan Le Gall relève à propos d'une adaptation d'une fable de La Fontaine, *Le Lion et le moucheron*, 1932, que « Le texte même devient cinématographique ». Et Carolina López synthétise : « Ce sont les frères Quay, Švankmajer (Tim Burton, Wes Anderson, etc.) qui nous ont conduit à Starewitch » (Martin, 2018).

Voilà sur quel plan et avec quelle ampleur devrait se situer désormais la prise en compte de l'œuvre de ce réalisateur.

Par-delà les discussions sur l'exil, la compensation... peu convaincantes, il faut affirmer que L. Starewitch est porté principalement par son plaisir de réaliser des films, par son succès auprès du public dès son premier film distribué que ce soit des films de ciné-marionnettes ou des films en vues réelles. Son œuvre aurait pu être encore plus rayonnante si *Le Roman de Renard* était sorti sonore en 1931, si la série *Fétiche* avait été menée à bien dans les années 1930, et s'il avait pu réaliser *Le Songe d'une nuit d'été* comme il en avait amorcé le projet juste après la Seconde Guerre mondiale.

Aucun des films de L. Starewitch de l'époque ne dépareille auprès des grands noms aujourd'hui encensés des réalisateurs français des années 1920 dont le succès public à l'époque fut très limité, Jean Epstein, F. W. Murnau... Il faut regarder *La Petite Fille des neiges*, 1914, *Sachka le Jockey*, 1917, ou *Cagliostro*, 1918, par exemple, dont on retrouve des traces nombreuses à travers la même façon de filmer dans les courts et moyens métrages de l'entre-deux-guerres – construction des images, trucages, surimpressions, cadrage et mise en scène, éclairages, utilisation de la caméra (certaines scènes donnent l'impression d'avoir été tournées avec la caméra sur l'épaule, dès *La Revanche du ciné-opérateur*, 1912, et encore dans *Le Roman de Renard*, vingt ans après, alors que dans le cas de L. Starewitch la caméra est toujours fixe).

La vraie raison du refus de la Cinémathèque Française de projeter des films de la période russe, dont plusieurs sont totalement inconnus, lors du festival « ciné-mémoire » de 2023 en prétextant la mauvaise qualité des copies réside sans doute là : à la suite de la projection de ces films il faudrait revoir les hiérarchies bien établies et bien répétées constamment en cessant d'en exclure Ladislav Starewitch ! Ces films sont largement comparables dans leur forme à *L'Aurore*, 1927, de F. W. Murnau présenté le jeudi 28 mai en salle Henri Langlois comme étant « Aux yeux de nombreux réalisateurs, critiques et cinéphiles, le plus beau film du monde⁷⁶ », dans une copie très, très moyenne.

Il faut étendre la programmation audacieuse de Carlo Montanaro mêlant les courts métrages de L. Starewitch et les films de Tim Burton⁷⁷ à d'autres comparaisons. Le Festival Paradisio dans son édition 2019 programmat conjointement en séance d'ouverture : *Fétiche* 33-12, 1933, et *Partie de campagne*, tourné en 1936 et sorti en 1946, de Jean Renoir, en 2019⁷⁸.

Il faut établir des comparaisons, des filiations en regardant les films... et bannir ces plans chronologiques et géographiques. Carolina López précise son idée : « Ce sont les frères Quay, Švankmajer (Tim Burton, Wes Anderson, etc.) qui nous ont conduits à Starewitch, à la découverte de son œuvre d'une richesse et d'une ambiguïté étonnamment contemporaine... [dans l'exposition *Metamorphosis*] il s'établit des lignes de filiation entre eux, revendiquées par les artistes eux-mêmes, tant en ce qui concerne l'impact du travail des uns sur les autres

⁷⁶ Programme « été 26 » de la Cinémathèque Française, p. 28.

⁷⁷ Voir : <http://www.starewitch.fr/post/Cin%C3%A9math%C3%A8que-de-Milan-%28Italie%29-25-juin-2008>

⁷⁸ Voir : <http://www.starewitch.fr/post/Onze-films%2C-exposition%2C-conf%C3%A9rence%2C-cin%C3%A9-concert-Festival-Paradisio-Flagy-30-ao%C3%BBt/1er-septembre-2019>

qu'en ce qui concerne leur connexion à travers des thèmes récurrents⁷⁹... ». Voici des pistes à approfondir...

Mais parce que ce livre de P. Vimenet porte le cinéma d'animation français, la période russe de L. Starewitch (films d'animation et en vues réelles) est absente, bien que désormais bien connue ! Il est donc difficile d'y envisager l'ensemble de son œuvre et de l'inscrire dans des réseaux de filiations en amont et en aval.

Evidemment, il ne s'agissait pas d'un livre sur L. Starewitch, mais, compte tenu de tout ce qui est disponible le concernant (films, études, commentaires et analyses), il y avait moyen de le traiter de façon plus juste et plus judicieuse en l'intégrant vraiment à ce *Cinéma d'animation, histoire(s) d'une exception française*.

Quelques mots rapides sur les deux fils conducteurs de ce livre, surtout le premier.

* La relation public / privé. Dans ce domaine le beau rôle revient au plan Image et à Jack Lang comme le suggère le début du livre. Malheureusement l'actualité au moment de la sortie du livre percute ce parti-pris⁸⁰.

Pour évoquer cette relation public / privé, P. Vimenet prend Leibniz comme point de départ historique. Mais, le livre concernant la France, il est curieux de laisser de côté ce qui se passe dans ce pays en cette fin du XVII^e siècle dont voici quelques exemples :

- Louis XIV et sa politique culturelle. P. Vimenet n'évoque que le privilège dont Lully bénéficiait qui « [octroyait] au premier musicien du roi le quasi-monopole de la musique et du chant en France. » (p. 296). Que représentent ce privilège et ce quasi-monopole ? Que disent-ils de la relation tissée entre le Roi et cette génération brillante d'artistes de différents domaines ? Est-ce un paradigme à retenir ?

- La création des manufactures élargit grandement l'intervention publique dans différents domaines artistiques (le "colbertisme").

- Il y a un grand nombre de travaux sur l'intervention publique aux XVII^e et XVIII^e siècles et après... (Michel Foucault, Pierre Rosanvallon et tant d'autres historien(ne)s⁸¹...)

- L'intervention de Louis Arago en faveur de la photographie française, Niepce et Daguerre, pourquoi une telle intervention n'a pas été nécessaire dans le domaine du cinéma ?

- Les législations protectrices du cinéma naissent dès l'entre-deux-guerres, avant les accords Blum-Byrnes. S'ajoute le contexte du planisme de l'entre-deux-guerres

- Le raccourci entre Leibniz et Lang semble vertigineux (p. 295)

* L'évocation des évolutions des techniques menant au cinéma à la fin du XIX^e siècle n'échappe pas à une démarche téléologique malgré tout, bien que l'auteur s'en défende, reprenant là aussi une "illusion rétrospective de fatalité".

Table des matières détaillée du livre (p. 7, seuls les chapitres sont indiqués)

Préface de Jack Lang p. 9

Chapitre 1 : Bureaucratie grise et humour noir (1945-1980) p. 27

⁷⁹ Voir Martin, 2018, p. 185 et 192.

⁸⁰ Monique Pinçon-Charlot : "Jeffrey Epstein à Paris, entre-soi, démesure et impunité", *Le Monde diplomatique*, n° 865, avril 2026, p 1 et 21. Cet article n'aborde pas la dimension sexuelle de cette affaire mais montre comment et combien le pouvoir et l'argent font perdre toute mesure. C'est son intérêt ici.

⁸¹ Je signale ma thèse de doctorat qui aborde entre autres cette question de l'intervention de la puissance publique aux XVII^e et XVIII^e siècles : François Martin et François Perrot : *L'Hôtel-Dieu, l'hôpital général et l'assistance à Meaux aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Thèse de III^e cycle, Paris I, direction Daniel Roche, 1985. Cette thèse a reçu un prix de la Société Française d'Histoire des Hôpitaux, voir les bulletins de la Société, n°55, 1987, p. 5-6, et n° 56, 1988, p.18-19.

À rebrousse-temps	p. 29
Vaches maigres et diaspora paradoxale	p. 44
Les journées du cinéma et la « Venise de Tours »	p. 59
Les JICA à Annecy, nouveauté mondiale	p. 69
La concurrence n'est pas là où l'on croit	p. 72
La génération empêchée	p. 81
Chapitre 2 : L'ère plus qu'industrielle (1981-2025)	
Tangage	p. 85
Le temps des roses et de la Bête	p. 91
La naissance du Plan Image	p. 97
1983, affinements, réajustements, mouvements	p. 122
Le Plan Image en plein vol	p. 138
La fin du Plan Image	p. 155
Le nouvel espace européen au temps des nouvelles images	p. 162
L'incertain XXIème siècle	p. 173
Chapitre 3 : Malice vs milice – Les métamorphoses « ensanglotées » (1907-1945)	p. 193
Émile Cohl, le premier venu. Deuxième naissance	p. 194
Le virus fantasmagorique traverse l'Atlantique	p. 206
Une amnésie révélatrice	p. 211
Les années de vache enragée	p. 217
Le cinéma-frontière de Ladislav Starewitch	p. 234
La bonne fée de 1937, temps suspendu	p. 242
Les nouveaux venus des années 1930	p. 256
Basculement	p. 267
Le dessin animé français pendant la Seconde Guerre mondiale	p. 272
Chapitre 4 : Ah, ça ira, ça ira (1659-1906)	p. 291
Le paradigme de Leibniz	p. 292
La thèse de doctorat d'État de Jack Lang	p. 298
Des lanternes magiques aux Fantasmagories	p. 300
La Révolution et les Fantasmagories. Basculement du régime des images	p. 313
La rencontre de l'abbé Moigno et d'Émile Reynaud	p. 346
Les cours, par projections lumineuses, du Puy-en-Velay	p. 349
L'invention de Praxinoscope	p. 352
Exposition de 1889, la convergence des fantasmagories	p. 358
L'extraordinaire Théâtre optique, précurseur du Cinématographe	p. 362
Conclusion : un nouveau spectre, l'IA	p. 375
Bibliographie	p. 412
Remerciements	p. 416

Bibliographie

(Les livres répertoriés ci-dessous (sauf les nôtres) font l'objet d'une présentation et d'un commentaire disponible sur le site www.starewitch.fr à l'onglet "Bibliographie".)

Jane Pilling (dir.), 1983, *Starewicz 1882-1965*, brochure publiée par le 37^{ème} Festival International du Film d'Edimbourg, 26 pages (voir Martin, 2023, *Historiographie*, p. 137-144, 152-163)

Władisław Jewsiewicki, 1989, *Ezop XX wieku, Władisław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*. Wydawnictwa Radia i Telewizji, Varsovie, 231 pages et photographies.
« Esope du XXème siècle, Ladislas Starewitch, pionnier du film de marionnettes et de l'art du cinéma ». (voir Martin, 2023, *Historiographie*, p. 170, 207-223)

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

* Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin, 2003, *Ladislas Starewitch, 1882-1965, « Le cinéma rend visibles les rêves de l'imagination »*, L'Harmattan, 484 pages.

* François Martin : “Ladislas Starewitch, *el hombre fronterizo*”, catalogue de l'exposition Metamorphosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay / Metamorphosis. Fantasy Vision in Starewitch, Švankmajer and the Quay brothers organisée à Barcelone au CCCB (mars-septembre 2014) et reprise à La Casa Encendida à Madrid (octobre 2014-janvier 2015), p. 60-85, très illustré / “Ladislas Starewitch, The Man from the Borderlands”, p. 175-177.

* François Martin : “Ladislas Starewitch : parler de cinéma”, *Slovo* n°48/49, année 2017/2018, revue du CREE, Presses de l'Inalco.

* François Martin (dir.), 2018, *Animer Starewitch*, L'Harmattan, 216 pages.

* Stanisławski Krzysztof : *Władisław Starewicz – Pionier animacji*
Władisław Starewicz – A pioneer of animation
ka Warszawa – Kaunas 2019. 118 pages.

* Станислав Дединский : Дрессировщик жуков. Владислав Старевич - создает анимацию
Stanislas Dedinskiy : Le dresseur de scarabées. Ladislas Starewitch fonde l'animation,
Москва , Издательство Дедиского, 1895, 2021
Moscou, éditions Dedinskiy 1895, 2021, 774 pages.

* Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin, 2023, *La filmographie raisonnée de Ladislas Starewitch*, L'Harmattan, collection champs visuels, 283 pages.

* Léona Béatrice Martin-Starewitch et François Martin, 2023, *Le vingtième siècle de Ladislas Starewitch - historiographie*, L'Harmattan, collection champs visuels, 282 pages.

* Marion Poirson-Dechonne, 2023, *Le mystère Starewitch, un imaginaire à la confluence de deux cultures*, L'Harmattan, 284 pages.

* Marion Poirson-Dechonne, 2024, *Ladislas Starewitch - Le magicien des marionnettes*, Champs visuel, L'Harmattan, 263 pages. Préface de François Amy de la Bretèque.

* Станислав Дединский : Дрессировщик жуков. Владислав Старевич - создает анимацию
Stanislas Dedinskiy : Le dresseur de scarabées. Ladislas Starewitch fonde l'animation,
Москва , Издательство Дедиского, 1895, 2021

Moscou, éditions Dedinskiy 1895, 2021, 774 pages.

* Sur le même site www.starewitch.fr sont disponibles des dossiers d'accompagnement des différents DVD des films de L. Starewitch à l'onglet "bibliographie", ou bien à l'onglet "Films, puis "DVD/VOD".

François MARTIN, juillet 2026