

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

44 | 2004  
Varia

---

### Léona Béatrice Martin & François Martin, *Ladislav Starewitch 1882-1965* / Christophe Trebuil, *l'Œuvre singulière de Dimitri Kirsanof*

Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2003 (Champs visuels), 484 p. /  
Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2003 (Champs visuels), 176 p.

Rémy Python

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/2042>

DOI : 10.4000/1895.2042

ISBN : 978-2-8218-1014-3

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 135-138

ISBN : 2-913758-44-4

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Rémy Python, « Léona Béatrice Martin & François Martin, *Ladislav Starewitch 1882-1965* / Christophe Trebuil, *l'Œuvre singulière de Dimitri Kirsanof* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2042> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2042>

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© AFRHC

---

# Léona Béatrice Martin & François Martin, *Ladislav Starewitch 1882-1965* / Christophe Trebuil, *l'Œuvre singulière de Dimitri Kirsanof*

Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2003 (Champs visuels), 484 p. /  
Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2003 (Champs visuels), 176 p.

Rémy Pithon

---

- 1 Que paraissent presque simultanément deux ouvrages consacrés à deux cinéastes nés dans l'empire des tsars, qui, à peu près à la même époque, ont fait l'essentiel de leur carrière en France, et sur lesquels on ne disposait jusqu'ici d'aucune étude sérieuse, quoique leur nom figurât dans les dictionnaires, réjouit bien évidemment les amateurs d'histoire du cinéma. Le choix de la maison d'édition et de la collection, les mêmes pour les deux ouvrages, ne peut en revanche qu'attrister, dans la mesure où les objets produits dans ces conditions sont peu amènes, leur consultation assez compromise par l'uniformité typographique et l'absence totale de mise en page, pour que le lecteur soit saisi d'un découragement qu'aucune image ni photographie, si modeste soit-elle, ne viendra tempérer. Mais s'agit-il vraiment, de la part des auteurs, d'un choix ? Ne sont-ils pas plutôt contraints d'accepter des conditions de publication indignes de la valeur de leurs travaux ? Chacun sait en effet que la situation de l'édition de cinéma en langue française fait que, s'ils n'étaient pas publiés là, ils ne seraient sans doute pas publiés du tout.
- 2 Ladislav Starewitch, né à Moscou en 1882 dans une famille polonaise, est bien connu des amateurs de cinéma d'animation, qui ont pu, depuis quelques années, découvrir ou redécouvrir une partie de ses films, dont plusieurs ont connu d'innombrables avatars de production et ont existé en diverses versions. Mais on ne savait pas grand-chose ni de sa personnalité ni de sa carrière. Léona Béatrice Martin, petite-fille du réalisateur, et François Martin ont eu un accès privilégié aux archives familiales et aux témoignages. Grâce à la précision et à la minutie de leur travail, on dispose désormais d'une

biographie et d'une filmographie extrêmement détaillées de Starewitch, dont la carrière commence en 1909 et s'étend sur près de cinquante ans. Même s'ils ne représentent qu'une part de son œuvre, ce sont essentiellement ses films de marionnettes animées, comme *le Roman de Renard* ou *le Rat des villes et le rat des champs*, qui l'ont fait connaître. Sa production, restée totalement et volontairement artisanale, a toujours été éclipsée par les films d'animation produits industriellement. On aurait donc apprécié que les auteurs tentassent de mieux définir la place singulière que l'œuvre de Starewitch occupe dans l'histoire du cinéma, en élargissant quelque peu leur champ d'investigation, et en esquissant au moins le rapprochement qui semble s'imposer avec l'école tchèque d'animation. Mais, à part quelques banales références aux grands événements du siècle, ils ne semblent guère regarder au-delà du cercle étroit dans lequel évolue leur héros, au point de faire preuve parfois d'une surprenante ignorance du contexte : il est inconcevable par exemple, lorsqu'on s'intéresse à un cinéaste qui a fait, dès les années 1920, une carrière essentiellement française, de ne pas identifier le producteur Grégoire Rabinovitch (p. 195, n° 3) ou le réalisateur Charles Burguet, rebaptisé, à la suite d'une erreur de lecture, Charles Eurguet (p. 182 et index). On pourrait relever d'autres méprises, approximations et naïvetés, qui restent cependant de faible portée. Il est plus gênant que le souci des auteurs de dire tout ce qu'ils savent sur et à propos de Starewitch les conduise souvent à des anticipations et à des redites lassantes, et aussi à truffer leur étude de textes du cinéaste tellement longs qu'on en oublie le statut de citations. Défauts mineurs au regard de la richesse et de la nouveauté du propos, plus agaçants que graves, et qu'une relecture par un œil neuf – celui d'un vrai éditeur – eût aisément permis de corriger.

- 3 Qui s'intéresse à Starewitch – et il mérite l'intérêt – dispose désormais d'une masse considérable d'informations sûres et précises. En ce qui concerne l'approche critique, le bilan est plus mitigé, et c'est le revers de la médaille : l'admiration inconditionnelle que les auteurs vouent à leur héros a certes quelque chose de touchant, mais n'est guère propice à des appréciations nuancées. Qui cependant se plaindra de rencontrer des chercheurs enthousiastes ?
- 4 L'étude que Christophe Trebuil consacre à un autre inconnu célèbre, Dimitri Kirsanoff, est conduite de manière tout autre. D'ailleurs les similitudes entre Starewitch et Kirsanoff ne vont guère au-delà de quelques aspects biographiques. Le caractère tourmenté et les préoccupations esthétiques de Kirsanoff sont aux antipodes de la bonhomie et de la tranquille obstination de Starewitch.
- 5 La vie de Kirsanoff n'est pas facile à reconstituer, puisque, non content de recourir aux pseudonymes, tant pour lui-même que pour l'actrice bretonne Germaine Lebas, qui sera sa compagne et son inspiratrice sous le nom de Nadia Sibirskaïa, il s'est ingénié à brouiller les pistes sur ses propres origines et ses débuts. Né en 1889, d'origine balte, Marc David Kaplan, dit Dimitri Kirsanoff, est probablement venu au cinéma par la musique : violoncelliste, il aurait accompagné des films muets. Il semble s'être établi en France au début des années 1920. À l'exception de *Rapt*, il y réalisera tous ses films. Christophe Trebuil en a dressé la liste, sous forme de fiches très détaillées, dans lesquelles il indique quelles ont été les copies consultées. Précision qui devrait être de règle dans toute filmographie de ce type, mais qui n'est que trop rare. La localisation des copies repérées dans les principales cinémathèques francophones – à la surprenante exception de Bruxelles – constitue aussi un renseignement bien utile. On regrette en revanche l'absence d'un index. Quant à la bibliographie, elle est d'une

richesse qui surprend, compte tenu de l'indifférence généralement témoignée à l'égard de Kirsanoff ; l'auteur de ces lignes est cependant contraint de déplorer que n'y figure pas l'étude qu'il a consacrée à *Rapt* dans une revue française<sup>1</sup>.

- 6 Qui peut citer de mémoire plus de quatre ou cinq titres de Dimitri Kirsanoff ? Et qui peut affirmer en avoir vu davantage ? Quelques spécialistes du cinéma français des années 1920 et 1930 tout au plus. Or le cinéaste a tourné une trentaine de films, dont près de la moitié sont des courts métrages, quasiment inconnus, à l'exception de *Deux amis* (1946) et surtout de *Brumes d'automne* (1928). Quant aux longs métrages, ceux des années 1920, comme *Ménilmontant* ou *Sables*, ont valu à leur auteur une réputation non négligeable auprès de critiques comme Émile Vuillermoz, Jean Dréville, Marcel Lapière et quelques autres. Mais l'avènement du parlant les a rejetés dans l'oubli, sans pour autant assurer à Kirsanoff de nouveaux succès comparables. C'est pourtant en 1933 qu'il tourne – en Suisse – son chef-d'œuvre, *Rapt* ; mais il s'agit d'une tentative de prendre ses distances par rapport au cinéma, non pas sonore, mais parlant, puisque le réalisateur y fait un usage très parcimonieux de la parole, pour confier à la musique une véritable fonction narrative, aidé en cela par une collaboration très étroite avec Arthur Honegger et Arthur Hoérée, et par la probable approbation de Charles Ferdinand Ramuz, auteur du roman adapté, pour le scénario. Mais cet essai hardi, intelligent et novateur, qui aurait pu ouvrir au sonore des perspectives séduisantes, resta incompris et le film fut un échec commercial. Il semble bien que Dimitri Kirsanoff, comme Jean Choux, Henri Fescourt, voire Jacques de Baroncelli, ait été une victime – une de plus – du cinéma parlant.
- 7 Dès lors Kirsanoff rêve de films conformes à ses convictions esthétiques, mais ceux qu'il tourne sont bien différents, et n'ont d'autre fonction que de lui permettre de vivre. Bien sûr, certains ne sont pas dépourvus d'intérêt, et lorsqu'une séquence, un cadrage, un éclairage, un plan, rappellent *Brumes d'automne* ou *Rapt*, on se surprend à rêver nous aussi à ce qu'un Kirsanoff disposant des moyens nécessaires de création en eût fait. C'est notamment le cas de *Quartier sans soleil*, tourné en 1939 et sorti en 1945 seulement, dans lequel se reflètent aussi des convictions idéologiques et morales qui rappellent à la fois le « cinéma réaliste allemand » et celui du Front Populaire. Mais dans l'ensemble les nécessités de la vie l'ont contraint à des concessions, voire à des travaux indignes de son immense talent. Christophe Trebuil le montre bien, tout en tentant de « sauver » ce qui peut l'être, avec une indulgence parfois touchante. Il est en effet désespérant que Kirsanoff, qui avait montré entre 1923 et 1934 ce qu'il était capable de réaliser, ne se soit jamais relevé de l'échec de *Rapt*, et qu'il ait dû continuer sa carrière en tournant des films de moins en moins personnels, et la terminer en 1956 par *Ce soir les jupons volent*, et l'année suivante, qui sera aussi celle de sa mort, par le consternant *Miss Catastrophe*. Peut-être son talent et ses préoccupations esthétiques ont-ils trouvé une sorte de refuge dans certains de ses courts métrages, ce qui stimule l'envie de les découvrir.
- 8 Christophe Trebuil présente les films en respectant l'ordre chronologique, puis tente de détecter les éléments communs significatifs. Ce choix quelque peu scolaire a le mérite de la clarté, mais rend plus difficile une vue d'ensemble, qui, il est vrai, revêtirait sans doute un aspect assez chaotique. L'ouvrage, très riche d'informations, est manifestement le fruit d'un travail de recherche méthodique et approfondi. Il est peut-être un peu décevant sur le plan de l'analyse critique, mais sa lecture attentive suscite souvent dans l'esprit du lecteur des analogies ou le souvenir de situations comparables.

Suggérons, dans cette perspective, et même si cela peut sembler iconoclaste, que *Franco de port* ou *Témoin de minuit* ne sont pas plus déshonorants pour Kirsanoff que *la Citadelle du silence* ou *Terre de feu* le sont pour L'Herbier, *le Maître de forges* ou *le Voleur de femmes* pour Gance, *Anne-Marie* ou *la Belle de Cadix* pour Raymond Bernard. Les « grands » des années 1920 n'ont pas toujours abordé les années 1930 et 1940 dans de très bonnes conditions. Mais eux avaient déjà tourné *l'Inhumaine*, *Feu Matthias Pascal*, *l'Argent*, *J'accuse !*, *la Roue*, *Napoléon*, *le Miracle des loups*, *le Joueur d'échecs*, et d'autres films qui leur assuraient une place dans l'histoire du cinéma. Kirsanoff, arrivé juste trop tard, n'a pas eu le temps de donner sa mesure dans le cinéma muet, et par conséquent n'a jamais pu inscrire un film important dans le florilège des classiques officiels. Il est bien difficile, dans ces conditions, de faire appel du jugement des critiques et des historiens. On n'en est que plus reconnaissant à Christophe Trebuil d'avoir constitué le dossier et entamé la procédure.

---

## NOTES

1.« Le cinéma dans l'œuvre de Ramuz – l'œuvre de Ramuz sur les écrans », dans *la Revue des lettres modernes*, Paris, Minard, 1984, pp. 87-127.