

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

59 | 2009

Marius O'Galop / Robert Lortac. Deux pionniers du
cinéma d'animation français

Entretien avec Lortac (16 février 1946)

Musidora



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3935>

DOI : 10.4000/1895.3935

ISBN : 978-2-8218-0984-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 248-251

ISBN : 978-2-913758-60-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Musidora, « Entretien avec Lortac (16 février 1946) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 59 | 2009, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3935> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3935>

Lortac, le Savant Microbus et son automate (1914)



1895 /
n° 59
décembre
2009

248

Entretien avec Lortac (16 février 1946)¹

par Musidora

France / États-Unis

Avant 1914, le cinéma français était le seul qui put exporter dans tous les pays des films qui étaient déjà – je ne dirai pas considérables par rapport à ceux d’aujourd’hui – mais qui étaient déjà des films pouvant constituer un spectacle intéressant. Puis, est arrivé la guerre et, en 1914, les deux principales maisons mondiales étaient Pathé et Gaumont, et alors, au lieu de continuer leur production cinématographique malgré les difficultés de l’heure présente (et cela leur était facile), au lieu de continuer, elles ont purement et simplement arrêté la production, congédié les metteurs en scène et elles ont fabriqué des masques à gaz. C’est invraisemblable, parce que, pendant ces quatre années, l’Amérique, qui n’était pas en guerre (elle ne l’a été qu’à la fin), a fait un effort considérable et elle a profité de ces quatre années pour augmenter son effort cinématographique et prendre notre place. La même chose s’est produite pour le dessin animé français.

En 1911, Émile Cohl était en Amérique où il avait un contrat avec Éclair. Il a raconté partout que, pendant qu’il travaillait dans son laboratoire, ce sont des Américains qui l’ont questionné sur ses procédés qui n’étaient pas brevetables ou très difficilement. On ne peut pas breveter le fait de photographier des dessins au lieu de photographier des photos. Ce n’était pas possible. [...] Le résultat a été très simple : avec les quatre sous qu’il avait pu gagner – parce que c’était une époque où on gagnait pas beaucoup d’argent – ça a été fini. Parce que les Américains, qui ont des vues tout à fait lointaines, n’hésitent jamais à investir dans une chose les sommes nécessaires. Ils ont dit : «Tiens, tiens, le dessin animé, c’est une mine d’or. Nous allons en profiter». En somme, ils sont pratiques. [...] En France, l’idéal, de tous les commerçants (à commencer par Pathé, Gaumont) cela a toujours été le suivant, prise en charge zéro. Il faudrait faire des films, mais que cela ne

¹ Pour faciliter la lecture de cet entretien de Robert Lortac par Musidora en compagnie de Ménessier, quelques corrections ont été effectuées : suppression des répétitions ou des digressions et en particulier des commentaires portant sur l’usage du rotoscope dans *Blanche-Neige* (Disney) ou dans *les Voyages de Gulliver* (Fleischer). Fonds de la Commission de Recherches Historiques CRH 28-B1, Cinémathèque française.

1895 /
n° 59
décembre
2009

249

coûte rien, que les artistes soient gratuits, contrairement aux Américains, peut-être parce que nous n'avons pas assez de capitaux.

En Amérique j'ai vu des choses extrêmement curieuses. Windsor McCay – grand dessinateur – avait fait un film de dessins animés sur le coulage du Lusitania [1918] – [c'était] assez curieux d'avoir reconstitué en dessin animé quelque chose d'aussi dramatique. Windsor McCay est un des premiers à avoir fait cela en Amérique. [Dans *Little Nemo* (1911)] Il avait fait des milliers de dessins à lui tout seul, on voyait des ouvriers qui apportaient dans l'escalier un tonneau d'encre, d'autres qui apportaient du papier, et après le dernier dessin on projetait le film en dessin animé, évidemment assez court et assez simple, comparé à la complexité des films actuels, mais c'était déjà un tour de force et c'était bien Américain.

J'étais aux États-Unis pour une exposition d'œuvres faites par les poilus français mobilisés, une exposition réalisée à la demande de Clemenceau, et nous avons exposé à New York sur la cinquième avenue et dans d'autres villes américaines.

Début d'une carrière de cinéaste: *le Savant Microbus et son automate*

En 1914, avant la guerre, je voulais faire du cinéma, mais pas comme dessinateur – comme metteur en scène. À ce moment-là, j'avais réuni des capitaux, 3000 francs en action de 100 francs qui représenteraient

200000 francs d'aujourd'hui. Avec ces 3000 francs j'avais réalisé un film, *Microbus l'automate* [*le Savant Microbus et son automate*]. J'ai tourné au studio Éclair à Épinay, et la plupart des acteurs étaient des camarades avec un ou deux du Grand Guignol, comme Jacob qui jouait dans la plupart des pièces du Grand Guignol. J'avais fabriqué un carton automate et toute l'histoire était celle d'un savant qui avait inventé un automate. Le film a été tourné entièrement et terminé vers le 14 juillet 1914. Avec les 3000 francs que j'avais réuni, j'avais largement payé tous mes frais. À ce moment-là, on faisait les choses largement et on tournait en plein air le plus possible. Mais le 2 août, alors que j'étais en train de m'occuper de vendre le film, la guerre est arrivée et la plupart nous avons fichu le camp vers l'est. Quand je suis revenu en 1916, démobilisé et réformé pour blessure de guerre, le film était déjà démodé. Avec mon film sous le bras, j'ai parcouru tous les marchands parisiens. On m'a dit: «Vous êtes dessinateur, mais pourquoi ne faites vous pas des dessins animés?». Et un beau jour, alors que j'avais obtenu de Pathé qu'on mette à ma disposition un appareil de prises de vues, j'ai fait un film entièrement seul. Pour vous donner une idée, quand l'opérateur avait tout mis au point, et m'avait tout bien expliqué, je lui ai donné une pièce de cinquante centimes et il était heureux comme un roi. Nous achetions le film à un prix dérisoire: 15 francs le mètre et ces petits films d'édition faisaient 150 mètres.

Dessins animés

C'était un assez gros travail. Je me servais des découpages de pantins, de toutes sortes de trucs qui avaient été inaugurés par mes prédécesseurs [Émile Cohl], que j'avais rencontrés. On se servait de trucs qui nous permettaient de gagner du temps, car s'il avait fallu faire 50 mètres de dessins... Je faisais des calques, des découpages, toutes sortes de trucs, de façon à limiter le travail. Nous n'avions pas de personnages qui venaient du fond sur le premier plan, mais nous arrivions tout de même à faire des films amusants et comme nous faisions également les scénarios, nous nous engageons à trouver des scénarios supprimant les difficultés. Notre but était d'amuser le public avec peu de moyens.

Publi-Ciné

En revenant en France, après mon séjour aux États-Unis en 1918, je me suis trouvé en contact avec Publi-Ciné et nous avons fait des films publicitaires. Ils avaient essayé un grand nombre de dessinateurs et n'ont gardé que mon atelier. Grâce à l'argent que j'avais gagné aux États-Unis, j'ai pu monter un atelier à un moment où ils en avaient besoin, car dans la publicité, lorsqu'un client se décide pour quelque chose, il lui faut pour le lendemain. Pendant vingt ans, nous avons fourni des kilomètres de films et la contrepartie de ceci, c'est que, naturellement, nous n'avons jamais pu faire ce qu'on fait les Américains,

c'est-à-dire de grands projets. Nous avions surtout un patron qui ne voulait rien savoir. Le film était selon lui, [devait être] vendu au mètre, pour vingt francs le mètre, comme le ruban. Nous devions faire le film et lui apporter le positif. Si bien que lorsque sont arrivés en 1926 les premiers films en couleurs, nous étions évidemment en retard. J'essayai en vain de lui faire comprendre que les décisions qu'il prenait étaient contraire à ses intérêts. Il déclarait: «Je ne veux pas qu'il y ait de petits ou de gros clients, tout le monde payera le même prix». Qu'il y ait ainsi une base commerciale identique, me semblait une erreur, le dessin animé publicitaire est bien sûr du commerce, mais il y a aussi une part d'art. Donc si vous ne donnez pas les moyens cela sera au détriment du commerce, puisque vous vendez de la publicité et en l'occurrence représentée par le dessin animé. Mais c'était une personne qui voyait son intérêt commercial immédiat. Résultat, nous avons fait des films médiocres et quand est arrivé le nouvel administrateur en 1937-1938, le prix du dessin qui était de 200 francs le mètre, est passé du jour au lendemain à 1000 francs. Cependant, il considérait que nos films étaient moins intéressants que d'autres, je lui ai dit que si on nous donnait les moyens, on pouvait engager des dessinateurs «vedettes», des dessinateurs très compétents, très qualifiés, mais c'était trop tard, on m'a dit «les nouveaux venus font mieux que vous».

1895 /
n° 59
décembre
2009

251