

**CULTISSIME!**



GUILLAUME EVIN

# CULTISSIME!

DE CASABLANCA À KILL BILL,  
POURQUOI CES FILMS NOUS ONT TANT MARQUÉS

DUNOD

« À Alexandre, Capucine et Maxime.

Pour toutes les toiles qu'il leur reste à voir... et à aimer. »

Guillaume Evin

Conception et réalisation : Agence AllRight

Illustrations des pages 35, 59, 127, 148, 151, 154, 162, 164, 180, 183, 184 :

Valérie Coegniet

Responsable d'édition : Ronite Tubiana

Édition : Florian Boudinot

Fabrication : Sophia Paroussoglou

© Dunod, 2018

11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff

[www.dunod.com](http://www.dunod.com)

ISBN 978-2-10-077609-2

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite selon le Code de la propriété intellectuelle [Art. L 122-4] et constitue une contrefaçon réprimée par le Code pénal.

Seules sont autorisées [Art. L 122-5] les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, ainsi que les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, pédagogique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées, sous réserve, toutefois, du respect des dispositions des articles L 122-10 et L 122-12 du même Code, relatives à la reproduction par reprographie.



# « CULTTE » ? VOUS AVEZ DIT « CULTTE » ?

DU CULTTE, DU CULTTE, DU CULTTE !

**A**ujourd'hui, tout est cultte ou prétendu tel. Le brasseur belge Leffe a osé dégainer il y a quelques années le slogan: *Bière cultte depuis 1240*. Ça fait chic et ça fait vendre. Pour sympathique qu'elle soit, l'appellation a été tellement galvaudée qu'elle en est devenue suspecte, nébuleuse, presque opaque. Alors ?

Alors, le « vrai » film cultte reste un OVNI, un phénomène rare du cinéma: atypique et imprévisible, il ne se fabrique pas. Il ne se décrète pas plus qu'il ne se « markète », quand bien même il aurait été conçu d'emblée pour plaire à un public conquis d'avance. Il devient cultte ou... non! C'est un original, un inclassable, parfois un film quelconque. Un opus élevé au rang de totem, appartenant à tous les genres possibles (drame, comédie, science-fiction, horreur, thriller, érotisme, romance, western, humour...).

Ce peut-être un *blockbuster* comme une production modeste, un triomphe du *box-office* comme un désastre commercial au moment de sa sortie. Sa particularité est d'entrer en résonance avec son époque, de tendre un miroir - complaisant ou déformant - au public qui le reçoit.

Le film cultte marque durablement une génération, laquelle se reconnaît en lui à un moment donné et lui voue un attachement totalement déraisonnable, presque irrationnel. C'est un coup de cœur personnel qui touche en réalité toute une classe d'âge. C'est un film à « aimer » et non forcément à « admirer ». On l'aime du reste précisément pour ses défauts, son outrance, son côté décalé, déjanté, loufoque, irrésistible ou attachant. On l'aime tout simplement « trop », et c'est pour cela qu'il nous est devenu cultte. Moins intimidant que le film « mythique », moins convenu que le « clas-

sique », il nous happe par son impact populaire. C'est du cinéma à l'estomac.

Le film cultte demeure un mystère sans cesse renouvelé. Il plaît pour ce qu'il est et non pour ce qu'il est censé véhiculer. Il distille toujours un choc émotionnel, bien qu'on l'ait vu et revu, parfois des dizaines de fois, et qu'on le connaisse sous toutes ses coutures. À chaque nouvelle vision, la magie opère: on le regarde sans jamais en épuiser les charmes. Au fond, un film cultte ne s'use que si on ne le regarde plus!

Mais, qu'est-ce qui le rend unique? Son scénario? Son casting? Sa musique? Ses dialogues? Sa photographie? Ses décors? Oui, mais pas seulement. Il y a autre chose... Un je-ne-sais-quoi d'impalpable qui tient de l'air du temps et de séquences marquantes, de répliques inoubliables gravées dans la mémoire nationale. Il échappe à toute modélisation et toute reproduction. Il résiste aux critiques les plus féroces. Il devient un objet de culture en soi. Il est un spectacle à lui seul quand il suscite ses propres rituels.

Et vous, quels sont vos films culttes? Car chacun a les siens et les vénère jalousement. Ce qui leur confère une dimension nostalgique. Chacun s'efforce de les partager avec ceux qu'il aime, de les « défendre » quand ils ont besoin de l'être, au risque de se fâcher avec son entourage. Ne dites pas à votre mère que c'est votre film cultte alors qu'elle croit que c'est un navet!

Voici donc une anthologie des 70 films que j'ai la faiblesse de considérer comme « culttes ». Puisse cette liste coïncider autant que possible avec la vôtre, par nature secrète, probablement narcissique, et sûrement inavouable voire régressive par endroits. Bonne séance...

# 1927



## SCÉNARIO

THEA VON HARBOU,  
D'APRÈS SON PROPRE  
ROMAN

## ACTEURS PRINCIPAUX

ALFRED ABEL,  
GUSTAV FRÖHLICH,  
BRIGITTE HELM,  
RUDOLF KLEIN-ROGGE

## PAYS D'ORIGINE

ALLEMAGNE

## DURÉE

153 MIN, PUIS 118 MIN  
ET 145 MIN, N & B

## SORTIE

10 JANVIER 1927  
(FRANCE,  
6 FÉVRIER 1927)

# METROPOLIS

DE FRITZ LANG

**Dans une mégalopole futuriste, où les ouvriers exploités se tuent à la tâche pour que les classes dirigeantes se prélassent, une femme du peuple prône le rapprochement entre les êtres et l'égalité entre les Hommes. Mais, bientôt, tout dérape...**

**S**ans doute le seul film muet qui ait encore un sens pour nos moins de vingt ans, gavés d'images et de virtualité. Le robot féminin de *Metropolis* destiné à tromper les ouvriers est aussi l'une des premières icônes du cinéma, sexy et diabolique. Déjà auréolé de gloire pour ses deux précédents films – *Docteur Mabuse*, *Les Nibelungen* –, Fritz Lang est loin d'imaginer qu'il va connaître une apothéose pour son nouveau long métrage.

Plus grand ! Plus fou ! Plus cher ! *Metropolis* s'offre comme le film de tous les superlatifs : 750 acteurs, 27 000 figurants (mais si !), des décors grandioses, un scénario touffu de 550 pages et un robot à la silhouette féminine envoutant, métaphore de la femme fatale. La UFA entend épater et même surpasser Hollywood. Le budget de 6 millions de marks (environ 20 millions de dollars actuels) – astronomique pour l'époque – ruine par avance la Major allemande. Qu'importe ! On ne saurait rien refuser au cinéaste. Outre-Atlantique, De Mille, Griffith ou von Stroheim font bien la loi dans les studios. En Europe, Lang peut régner en maître.

Avec son épouse et scénariste attirée, Thea von Harbou, Fritz Lang conçoit un film d'anticipation puissant, prenant, une œuvre où se conjugue « l'image et l'idée<sup>1</sup> », *dixit* Michel Ciment. Sa ville imaginaire, baptisée Metropolis, lointainement inspirée des gratte-ciels de Manhattan qu'il a aperçus lors de son voyage aux États-Unis en 1924, est scindée verticalement en deux : en haut, la classe supérieure, oisive

et choyée ; en bas, la classe subalterne, asservie, terrorisée. En son milieu : une nouvelle tour de Babel colossale. Entre ces deux mondes que tout oppose ? Maria, une fille du peuple, dont Freder, le fils du guide suprême, tombe amoureux. De leur union peut advenir un monde idéal ou au contraire, le chaos...

Avec le recul, *Metropolis* nous apparaît comme une fable prophétique, annonciatrice aux yeux de certains du péril nazi. Du reste, Hitler lui-même et Goebbels, son futur chef de la Propagande, ont été impressionnés par l'édifice social complexe conçu par leur compatriote. Fritz Lang fait montre d'audace et d'imagination quand il filme des ascenseurs s'écrasant au sol, un halo de lumière happant l'héroïne ou encore de l'eau suintant du sol puis jaillissant comme un geyser. Avec son chef opérateur et Eugen Shüfftan, le metteur en scène recourt à des effets spéciaux spectaculaires pour l'époque – tels les cercles lumineux flottant autour de la tête du robot –, afin d'ancrer son récit aussi bien dans le fantastique que dans l'occultisme archaïque.

Le tournage marathon de cette folie plastique débute au printemps 1925 et ne s'achève qu'à l'automne 1926. Autant dire un cauchemar pour toute l'équipe. Les scènes de rues dans la ville haute ont nécessité à elles seules quatre mois de travail. Le Russe Eisenstein (*Le Cuirassé Potemkine*) honore le plateau de sa visite, non sans se priver d'égratigner la méthode

## Le premier robot sexy de l'histoire

Lang, lequel se comporte parfois comme le dictateur mégalomane de son scénario. Avant de mettre en boîte la séquence « inondation », 3 600 figurants doivent ainsi rester debout, les jambes dans l'eau froide, pendant des heures !

Brigitte Helm, 19 ans, tient le double rôle clé : celui de la vraie et de la fausse Maria, artificielle. Autant dire une performance physique de premier ordre. La Berlinoise n'aurait rien à envier à Alicia Vikander, l'actuelle Lara Croft sur grand écran. Helm doit courir dans les catacombes, rester suspendue à une corde plusieurs mètres au-dessus du sol, supporter d'être immergée dans l'eau glacée puis enfermée dans une armure inconfortable avant d'être léchée par de vraies flammes lors de la scène du bûcher. Heureusement, pour prix de son implication totale, la belle Brigitte deviendra une véritable star.

Interdit aux mineurs, *Metropolis* est enfin présenté en avant-première en janvier 1927. Auparavant, le public a pu se familiariser avec le roman éponyme signé Harbou, distillé sous forme de feuilleton dans la presse. Mais la critique éreinte le film. Trop de clichés. Trop de stéréotypes. Trop d'emphase. Dans *le New York Times*, l'écrivain H.G. Wells, qui pourtant s'y entend en science-fiction depuis la parution de son roman *La Guerre des Mondes*, le qualifie même de « stupide ». Commercialement, en dépit d'une version mutilée, remontée à la va-vite, l'aventure tourne au désastre. *Metropolis* ne rapporte environ qu'un septième de ce qu'il a coûté.

Étiqueté « maudit » pour éternité, l'opus expressionniste visionnaire a cependant tout pour devenir culte : une esthétique



**MARIA – LE CŒUR DOIT ÊTRE LE MÉDIATEUR  
ENTRE LE CERVEAU ET LA MAIN.**

fascinante, une dystopie oppressante (le terme ne fait pas encore fureur chez les scénaristes), des effets saisissants et des trouvailles épatantes. Pour preuve, son robot servira de matrice à la silhouette de l'androïde C3PO dans *Star Wars*, tout comme l'une des tours de la ville sera copiée dans *Blade Runner*.



# LOULOU

DE GEORG WILHELM PABST

**Jolie garce entretenue par le riche Peter Schön, Loulou finit par l'épouser, sur les conseils du fils de ce dernier, Alwa, amoureux d'elle. À la mort de Schön, Loulou est accusée du crime.**

**LOULOU – TOUT CE QUI SE FAIT PAR AMOUR  
SE FAIT PAR-DELÀ LE BIEN ET LE MAL.**

**E**n ce temps-là, Louise Brooks est l'incarnation de LA femme. Une présence magnétique, quasi obsédante à l'écran; déjà un mythe alors qu'elle n'a que 22 ans.



## La première femme fatale

1929

L'ex-danseuse échappée de son Kansas natal à l'âge de 15 ans s'est d'abord frayé un chemin à Hollywood après un détour par New York où elle s'est fait remarquer dans deux films, *Une fille dans chaque port* d'Howard Hawks, puis *Les Mendiants de la vie* de William Wellman, avant de décider de filer à Berlin. Démarche unique pour une actrice américaine, dénotant un tempérament de feu.

Loulou est sans doute la première beauté fatale du cinéma. La figure de l'innocente-pervers. Incandescente, scandaleuse, tellement naturelle. Mi-ange, mi-démon, Louise Brooks offre à son personnage toute la palette de la complexité féminine. Avec sa frange rebelle, sa coupe au carré d'un noir de jais, son style « garçon » effronté, ses yeux brillants, l'actrice se confond bientôt avec sa créature cinématographique dans l'imaginaire collectif. Pour ce rôle culte, le réalisateur commençait pourtant à désespérer. Des mois durant, Pabst avait arpenté tout Berlin en quête de l'interprète idéale. Dans les studios, les bars, les rues, les gares... Il s'était rendu partout. À chaque fois, il était revenu déçu. Puis, un jour, après avoir vu l'opus d'Howard Hawks, il avait eu la révélation : cette Louise Brooks serait sa « Lulu », la seule à même d'irradier la pellicule de son charme vénéneux. Il l'avait fait joindre aux États-Unis. Elle avait aussitôt voulu le rejoindre en Allemagne. En dix minutes, elle avait délaissé la Paramount, Hollywood et ses mirages. Elle dira : « À Berlin, je devins une actrice. »

Ce film muet, à la fois réaliste (dans sa première partie) puis expressionniste (dans la

seconde), résulte de la synthèse de deux pièces du dramaturge allemand Frank Wedekind : *Der Erdgeist* (*L'Esprit de la Terre*) en 1895 et *Die Büchse der Pandora* (*La Boîte de Pandore*) en 1902. La première évoque les turpitudes et les affres sentimentales d'une certaine Lulu tandis que la seconde relate sa descente aux enfers et sa rencontre mortelle avec Jack L'Éventreur. Après la mort de Wedekind en 1918, ces deux drames seront réunis en un seul, intitulé *Die Lulu tragödie*.

Dix ans plus tard, Loulou affole donc la bonne société de la république de Weimar, comme le fera deux ans après, la *Lola-Lola* de Sternberg. Les âmes prudes ne savent plus où donner de l'admonestation. Voilà qu'on leur inflige l'image d'une femme-féline immorale, totalement insoumise, sexuellement libérée et mue par des pulsions morbides. En somme, la *Nana* de Zola (roman adapté par Renoir en 1926) en moins cupide mais plus débauchée. Lors d'une scène mémorable, ne compare-t-on pas cette Loulou à une sorte de Pandore, qui aurait ouvert la boîte de tous les vices ? Loulou veut tout. Loulou ose tout, précepte nietzschéen en bandoulière : « Tout ce qui se fait par amour se fait par-delà le bien et le mal. »

Avant que les grands pontes d'Hollywood ne l'évincent tout doucement quelques années plus tard pour n'avoir pas voulu « jouer le jeu », selon eux, du cinéma parlant (elle a toujours refusé d'être une star et de se plier aux injonctions des Majors), Louise Brooks aura régné sans partage. Et Loulou aura laissé une trace indélébile sur les rétines d'une génération de cinéphiles.



**TITRE ORIGINAL**  
DIE BÜCHSE DER  
PANDORA

**SCÉNARIO**  
LADISLAUS VAJDA  
ET JOSEPH R. FLEISLER,  
D'APRÈS LES PIÈCES  
DE FRANK WEDEKIND

**ACTEURS PRINCIPAUX**  
LOUISE BROOKS,  
FRITZ KORTNER,  
FRANZ LEDERER,  
CARL GOETZ

**PAYS D'ORIGINE**  
ALLEMAGNE

**DURÉE**  
131 MIN,  
PUIS 90 MIN, N & B

**SORTIE**  
30 JANVIER 1929  
(FRANCE, MAI 1929)



# L'ANGE BLEU

DE JOSEF VON STERNBERG

La lente descente aux enfers d'Immanuel Rath, respectable professeur de littérature anglaise d'une petite ville allemande, qui succombe aux charmes d'une entraîneuse d'un cabaret nommé *L'Ange bleu*.

« **D**e la tête aux pieds/J'suis faite pour aimer/C'est là mon univers/Qu'y puis-je c'est ma nature/Je sais aimer seulement/Rien d'autre... » Mythique Marlene Dietrich, assise sur un tonneau, en porte-jarretelles, la cuisse galbée relevée, haut de forme sur la tête, épaule nue, paupière lourde, visage trop maquillé. Sans doute l'une des premières femmes fatales du cinéma. Le film le plus célèbre du duo Sternberg/Dietrich n'était ni leur préféré, ni leur meilleur. Mais il demeure celui qui fit de l'actrice allemande une icône au tournant des années 1930. Au point que son personnage de Lola-Lola, cette Circé des bouges, lui restera attaché pour toujours. Quand, bien des années plus tard, elle rencontrera James Joyce, l'un de ses auteurs favoris avec Rainer Maria Rilke, elle s'entendra dire en préambule : « Madame, je vous ai vue dans *L'Ange bleu*!... »



## Lola forever

# 1930

*L'Ange bleu* ou l'histoire d'une lente déchéance, celle d'un homme d'âge mûr qui se consume tout seul, qui se détruit, étourdi par un amour d'adolescent dont il ne comprend pas les emballements. Dans cette république de Weimar, interlope, soumise à la tentation, Josef von Sternberg s'attache à montrer la spirale de la perdition, qui entraîne un homme respectable venu s'encanailler dans les bas-fonds de l'âme humaine. Métaphore de l'écroulement d'un monde. Une trame somme toute assez conventionnelle s'il n'y avait eu, justement, Marlene Dietrich... Elle, dont Cocteau se plaisait à répéter : « Son nom débute par une caresse et s'achève par un coup de cravache. »

Au départ, *L'Ange bleu* a vocation à servir de tremplin à la véritable vedette, Emil Jannings, sorte de Raimu suisse-allemand. À 45 ans et tout juste auréolé du premier Oscar de meilleur acteur de l'histoire du 7<sup>e</sup> art, il tourne en effet son premier film parlant. Et accessoirement le premier du cinéma allemand. Et c'est un événement pour ce grand nom du muet, au sommet de son art. De même que c'en est un pour la UFA, la Major germanique à l'initiative du projet, qui a su convaincre le réalisateur austro-hongrois de quitter momentanément Hollywood, où il avait bâti toute sa carrière.

Au départ, aussi, le rôle de Lola-Lola (dans le livre elle s'appelait Rosa Fröhlich), la sulfureuse chanteuse du cabaret, semble promis à Brigitte Helm, l'une des stars de l'époque, révélée deux ans auparavant par son double rôle de Maria et du robot dans *Metropolis* de Fritz Lang, puis confortée l'année suivante par celui de la baronne Sandorf dans *L'Argent* de Marcel L'Herbier. Seulement, Brigitte Helm n'est pas libre : elle est engagée ailleurs. On songe alors à Trude Hesterberg, qui avait, dans

la vraie vie, ouvert un cabaret à Berlin quelques années plus tôt, mais également à Lucie Mannheim, future Annabella des *39 Marches* d'Hitchcock. Finalement, comme souvent, le casting est chamboulé au dernier moment. Lola-Lola n'est pas celle que l'on attendait...

Marlene Dietrich, 28 ans, emporte les suffrages. Enfin ! Elle qui venait de rater le fabuleux rôle de Loulou dans le film éponyme de Pabst, au profit de Louise Brooks. Sternberg a été conquis en la voyant sur la scène du *Berliner Theater* pour la comédie musicale, *Deux Cravates*. Devant son objectif, Marlene irradie. Elle éclipse tous ses partenaires. Son charme, sa voix rauque, sa sensualité – davantage que son jeu proprement dit – affolent les spectateurs. Elle représente l'idéal de cette *Neue Frau* (« Nouvelle Femme ») advenue en Allemagne à la toute fin des années 1920. « Le succès du film, avait prédit Heinrich Mann, l'auteur du roman original, viendra des cuisses nues de Miss Dietrich. » L'écrivain n'avait pas complètement tort. « Sans l'électricité de cette femme nouvelle et excitante, soutenait Sternberg, le film n'aurait été rien de plus qu'un récit sur la stupidité d'un enseignant despotique. »

Quasiment du jour au lendemain, Dietrich devient une star, une nouvelle Garbo. Ceux qui l'avaient vue dans sa quinzaine de rôles précédents ne la reconnaissent pas. La Paramount, qui entretient de bonnes relations avec la UFA, l'engage aussitôt après avoir visionné seulement quelques minutes de rushes, pensant damer le pion à sa rivale, la MGM. *L'Ange bleu* n'est pas encore sorti sur les écrans américains que la belle Marlene est déjà « réservée » pour deux longs métrages. Elle tournera sept films avec son mentor, Sternberg.



**TITRE ORIGINAL**  
DER BLAUE ENGEL

**SCÉNARIO**  
ROBERT LIEBMANN,  
D'APRÈS L'ADAPTATION  
DE CARL ZUCKMAYER  
ET KARL VOLLMOELLER  
DU ROMAN D'HEINRICH  
MANN

**ACTEURS PRINCIPAUX**  
EMIL JANNINGS,  
MARLENE DIETRICH,  
KURT GERRON,  
ROSA VALETTI

**PAYS D'ORIGINE**  
ALLEMAGNE

**DURÉE**  
99 MIN, N & B

**SORTIE**  
31 MARS 1930  
EN ALLEMAGNE  
(FRANCE,  
22 JUILLET 1930)

# 1938

# LE QUAI DES BRUMES

DE MARCEL CARNÉ



## SCÉNARIO

JACQUES PRÉVERT,  
D'APRÈS LE ROMAN  
DE PIERRE MAC ORLAN

## ACTEURS PRINCIPAUX

JEAN GABIN,  
MICHÈLE MORGAN,  
MICHEL SIMON,  
PIERRE BRASSEUR,  
ROBERT LE VIGAN

## PAYS D'ORIGINE

FRANCE

## DURÉE

91 MIN, N & B

## SORTIE

18 MAI 1938

**Le Havre, 1938. Jean, déserteur de l'armée coloniale française cherchant à fuir le pays, tombe par hasard sur Nelly, une jeune fille un peu perdue, sous l'emprise de Zabel, son tuteur tyrannique, criminel à ses heures. Entre Nelly et Jean, le coup de foudre est inévitable.**

Il y a un quai et de la brume artificielle (du goudron brûlé dans des récipients en tôle). Il y a surtout Jean Gabin aimanté par le regard de Michèle Morgan dans une scène romantique inoubliable, quand il lui susurre sur fond de musique mélancolique: « T'as d' beaux yeux, tu sais... » Il suffit parfois d'une réplique suivie d'un long baiser, d'un imper luisant (une idée de Coco Chanel) et d'un béret noir pour façonner une légende.

*Le Quai des brumes*, c'est l'alchimie d'un couple maudit, Jean et Nelly, sur fond de misérabilisme social, de désespérance collective, de fatalité sourde en cette fin des années 1930, prélude à la montée des périls qui ravageront bientôt l'Europe. Mais, avec Jean et Nelly, les Français découvrent Gabin et Morgan, comme une évidence. « D'emblée notre couple avait plu, confiera la comédienne. (...) Il était la force, j'étais le rêve! La presse nous baptise "le couple idéal du cinéma français"! » Enfin, ce film empreint de réalisme poétique marque la première collaboration du trio magique Carné-Prévert-Gabin: le premier, derrière la caméra, le deuxième, au scénario et le troisième, en vedette principale. Lui, notre « Marlon Brando » avant l'heure, à la fois

charismatique et magnétique, très mâle, très franc. Celui grâce auquel le film se fera... *Le Quai des brumes* est adapté d'un roman de Pierre Mac Orlan, paru dix ans auparavant, dont l'histoire se déroule dans le vieux Montmartre autour du cabaret, *Le Lapin Agile*. Comme le film doit être produit par la Major allemande, la UFA, à laquelle est liée Gabin pour encore un long métrage, et qu'il a vocation à être en partie tourné dans les studios berlinois de Neubabelsberg, il a été décidé de transposer l'intrigue dans un port hanséatique, qui pourrait être Hambourg.

Finalement, ce sera... Le Havre! Car, entre-temps, la UFA, sur ordre du sinistre Docteur Goebbels, s'est rétractée, jugeant l'histoire trop morbide, trop décadente, et même ploutocratique! Pas question pour les Nazis de cautionner une telle production. Le projet est donc mort-né à moins qu'un producteur français ne reprenne toute l'affaire à son compte et ne rachète le contrat de l'acteur. Et là, surprise, le candidat idéal n'est autre qu'un émigré russe d'origine juive nommé Gregor Rabinovitch, lequel a fui l'Allemagne quelques années plus tôt. Dans ces conditions, il n'est plus besoin de s'expatrier si loin pour tourner. Le script est remanié. Cap sur l'estuaire de la Seine.

**NELLY – VOUS POUVEZ PAS SAVOIR COMME  
JE SUIS BIEN QUAND JE SUIS AVEC VOUS.  
JE RESPIRE, JE SUIS VIVANTE. ÇA DOIT ÊTRE  
COMME ÇA QUAND ON EST HEUREUX.**



## *Tas d' beaux yeux, tu sais...*

Aux côtés de Gabin, dont la présence au générique a permis de réunir les capitaux, Carné envisage d'emblée de lui adjoindre Michèle Morgan. Le réalisateur l'a notamment repérée dans *Gribouille* de Marc Allégret. Mais la jeune fille de 17 ans a déjà dit « oui » à un nouveau projet de ce dernier. Heureusement, les calendriers des deux productions s'emboîtent parfaitement. Morgan est bientôt disponible pour rejoindre l'aventure et laisser admirer la perfection de son visage autant que le bleu fabuleux de ses yeux immenses.

Quand il s'attelle à l'adaptation et aux dialogues, Jacques Prévert n'a que deux impératifs à respecter émanant de la commission de censure : primo, ne jamais mentionner le mot « déserteur » ; secundo, obliger son héros à plier soigneusement ses vêtements et non à les jeter en boule comme mentionné dans l'une des scènes. L'écrivain s'exécute. Ce ne sont là que de maigres concessions. ...



## IL ÉTAIT LA FORCE, J'ÉTAIS LE RÊVE ! LA PRESSE NOUS BAPTISE "LE COUPLE IDÉAL DU CINÉMA FRANÇAIS".

... Le tournage débute pour un mois le 2 janvier 1938 par un froid glacial. Et pas seulement au sens propre. Entre Rabinovitch et Carné, ce n'est pas l'amour fou. Le premier, qui s'est emparé du projet sans lire le scénario, tente de couper toutes les scènes qu'il juge indignes et qu'il qualifie de « sales », telles que le suicide de Kraus, le peintre fou, ou le meurtre de Zabel, le tuteur de Nelly, à coups de briques sur la tête. Le second s'efforce évidemment de les préserver coûte que coûte au nom de sa liberté artistique. Résultat ? La scène du suicide disparaît... mais celle du meurtre est sauvée, au prix d'un marchandage surréaliste. Au monteur, Carné glissait : « Laissez trois coups de brique. » Passant derrière, Rabinovitch ordonnait : « Coupez deux coups de brique. » Et Carné de répondre, comme en écho : « Rajoutez trois coups de brique. » Parce qu'il faut bien un gagnant à

ce ping-pong verbal insensé, ce fut Carné. Et Rabinovitch céda, laissant l'ignoble Zabel succombé sous plusieurs coups de brique, avec une telle mauvaise grâce « qu'on aurait pu croire qu'il les recevait lui-même sur la tête<sup>2</sup> », dixit Bernard G. Landry.

À sa sortie, *Le Quai des brumes* divise la critique mais emballe le public. En haut lieu, on s'écharpe pour savoir si l'opus doit représenter ou non la France à la biennale de Venise. Finalement, il y est envoyé et trouve le moyen de décrocher le prix de la Meilleure Réalisation, l'équivalent du Lion d'or, car au dernier moment le régime de Mussolini fit pression sur le jury. Taxé de « défaitisme » ou de « sordide » par ses détracteurs qu'ils soient de gauche ou de droite, le film signe pourtant un Grand Chelem retentissant : prix Louis-Delluc, prix Méliès (ex aequo avec *La Bête humaine* de Jean Renoir) et Grand Prix national du cinéma français. Un coup de maître que certains Vichyssois tiendront néanmoins pour responsable de la défaite lamentable de 1940. Ce n'est pas un hasard si le régime du maréchal Pétain, couplé à la Centrale catholique du cinéma, fera aussitôt interdire le film.







# 1942



## SCÉNARIO

JULIUS J. EPSTEIN,  
PHILIP G. EPSTEIN  
ET HOWARD KOCH  
(WALLY KLINE,  
AENEAS MACKENZIE,  
LENORE COFFEE,  
CASEY ROBINSON,  
NON CRÉDITÉS),  
D'APRÈS LA PIÈCE  
DE MURRAY BURNETT  
ET JOAN ALISON

## ACTEURS PRINCIPAUX

HUMPHREY BOGART,  
INGRID BERGMAN,  
PAUL HENREID,  
CLAUDE RAINS,  
CONRAD VEIDT

## PAYS D'ORIGINE

ÉTATS-UNIS

## DURÉE

102 MIN, N & B

## SORTIE

23 JANVIER 1943  
(FRANCE, 23 MAI 1947)

# CASABLANCA

DE MICHAEL CURTIZ

**1941. Casablanca est une étape obligée pour ceux qui ont fui Paris et veulent gagner l'Amérique pour échapper aux nazis. Le Café Américain de Rick Blaine (ancien trafiquant d'arme et antifranquiste durant la guerre d'Espagne), carrefour de tous les dangers et de tous les trafics, verra s'affronter l'espace de quelques jours un major allemand, un capitaine français du régime de Vichy, un résistant tchèque et sa superbe femme, que, quelques années auparavant, Rick a follement aimée...**

Il est parfois des films tellement parfaits en apparence qu'ils en deviennent intimidants. *Casablanca* est de ceux-là. On ne sait pas par quelle face aborder ce monument. Soixante-quinze ans après, le charme inimitable qui entoure le film de Michael Curtiz agit toujours. Et probablement qu'il ne cessera jamais. En dépit d'un scénario un peu alambiqué et de situations pas toujours plausibles, d'un sentimentalisme parfois excessif et d'une morale patriotique trop appuyée, *Casablanca* envoûte invariablement tous ceux qui le voient pour la première ou la énième fois, tel John F. Kennedy qui le tenait pour son film préféré.

*Casablanca* est devenu culte, parce qu'il symbolise l'âge d'or du romanesque hollywoodien, parce qu'il est l'expression la plus accomplie du cinéma des studios, parce qu'il est porté par une mise en scène fluide et élégante, une direction d'acteurs impeccable et qu'il exploite à merveille la thématique de l'amour malheureux, ressort scénaristique parmi les plus puissants qui soient. On ne peut pas oublier l'apparition d'Ingrid Bergman dans sa superbe robe blanche, non plus que Dooley Wilson au piano, jouant encore une fois *As Time Goes By* ni, évidemment, LA réplique légendaire prononcée par Bergman : « *Play it, Sam* » et non « *Play it again, Sam* », comme on le croit trop souvent. Pourtant, cette machine

mélodramatique si bien huilée, qui a remporté les trois plus prestigieux Oscars de 1943<sup>1</sup>, avait tout pour se gripper...

Quelques jours à peine après le désastre de Pearl Harbor en décembre 1941, le producteur Hal B. Wallis reçoit le texte d'une pièce de théâtre intitulée *Everybody comes to Rick's*. La pièce n'a jamais été jouée ? Qu'importe ! Murray Bennett, l'un des deux auteurs, s'était souvenu d'un voyage en Europe qu'il avait effectué avec sa femme en 1938 au cours duquel tous deux avaient entendu un pianiste de jazz noir jouer pour un public cosmopolite dans un café du sud de la France. Parmi les chansons ce soir-là : *As Time Goes By*, écrite par Herman Hupfeld en 1931.

Wallis est sensible à la note de lecture qui accompagne *Everybody comes to Rick's* : « Excellent mélodrame. Haut en couleur, moderne, riche en atmosphère, en suspense et en conflits psychologiques. » Va pour une telle histoire, rebaptisée fin 1941 *Casablanca*. La Warner l'achète pour 20 000 dollars (316 000 dollars actuels). Une folie quand même pour une pièce dont Broadway n'a pas voulu.

Au casting, on envisage Ann Sheridan, Ronald Reagan (mais oui !) et Dennis Morgan. Le rôle d'Ilse Lund Laszlo semble promis un temps à Hedy Lamarr, Michèle

## Play it, Sam

Morgan (eh oui!) ou encore Tamara Toumanova. Pour celui de Rick Blaine, George Raft espère en coulisses rafler la mise. Idem à la réalisation, le producteur pense d'abord à William Wyler. Mais, finalement, revirement complet: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman et Paul Henreid décrochent les trois premiers rôles, cependant que Michael Curtiz passe derrière la caméra moyennant un cachet royal de 73 400 dollars (soit 1,11 million aujourd'hui). La belle Suédoise est simplement « prêtée » par David O. Selznick à la Warner pour 60 000 dollars (900 000 dollars actuels), qui, en échange, « offrira » les services d'une de ses actrices sous contrat, Olivia de Havilland, pour un film du choix de Selznick.

Avec les scénaristes, la valse s'accélère: non seulement, ils se succèdent à un rythme effréné mais parfois ils travaillent en parallèle. Les frères Epstein commencent, Howard Koch prend le relais et d'autres encore, comme Lenore Coffee et Casey Robinson. Les acteurs principaux, dont Bogart, viennent à la rescousse eux aussi. Heureusement cette profusion de plumes va s'avérer féconde.

Commencé le 25 mai 1942 par la scène au café *La Belle Aurore* dans la séquence souvenirs nostalgiques de Rick, le tournage effectué intégralement aux studios Warner de Burbank est émaillé d'incidents et de tensions en tout genre. « Nous avons toujours affaire à un metteur en scène récalcitrant, à une distribution qui détestait en partie son dialogue, à des acteurs surpayés attendant sans rien faire et sans être sûrs qu'on aurait besoin d'eux<sup>2</sup> », se souvient Wallis. Pire, Curtiz et Bogart ne cessent de se chamailler sur le plateau. Enfin, l'inoubliable morceau *As Time Goes By* manque d'être sabré au montage. ...



**RICK, À PROPOS D'ILSA – DE TOUS LES BARS  
DE TOUTES LES VILLES DU MONDE,  
IL A FALLU QU'ELLE ENTRE  
DANS LE MIEN.**

## C'EST LÀ TOUT LE TALENT DE L'ACTRICE QUE DE DEVOIR RESTER SUR UNE LIGNE DE CRÊTE MYSTÉRIEUSE, LAISSANT TOUTES LES OPTIONS OUVERTES.

... Le cabaret à la mode, *Le Café Américain*, se veut probablement une métaphore de l'Amérique isolationniste, repliée sur elle-même, insensible aux fracas du monde, tandis que son propriétaire, Rick Blaine, peut être considéré comme une projection fantasmée du président d'alors, Franklin Roosevelt, piégé dans *Casablanca*, la « Maison Blanche » en espagnol. Et que dire de Louis Renault, responsable de la police locale, dont la stature (il exerce le pouvoir), autant que l'allure (fine moustache de séducteur) rappelleraient le producteur tyrannique, Jack Warner ?

Bien sûr, *Casablanca* se nourrit de tous ces jeux de miroirs et d'interprétations, mais au-delà de la parabole politico-historique et de la propagande pro-interventionniste, au-delà du clin d'œil à l'univers malsain d'Hollywood, il y a autre chose dans ce quasi-huis clos romantique noir. Le film nous happe parce qu'il a été conçu et mis en boîte involontairement comme un feuilleton : nul ne connaissait l'issue de l'histoire entre les personnages au début du tournage ! Pas même Curtiz, le script s'écrivant au jour le jour...

Mais de cette fantaisie subie naît précisément la magie : Ingrid Bergman donne l'impression de jouer flou. Jusqu'au bout, en effet, elle ignore si Ilsa s'envolera avec Rick (Bogart) ou Victor (Henreid). Elle ne sait même pas duquel elle est amoureuse : Rick ou Victor ? Rick et Victor ? C'est là tout le talent de l'actrice que de devoir rester sur une ligne de crête mystérieuse, laissant tous les options ouvertes. Bien embarrassé, son réalisateur lui répète entre deux prises : « Essaie de nous jouer ça... entre deux. »

À l'écran, cette ambiguïté permanente sert l'intrigue, renforçant cette impression de *tutti frutti* étonnant. « Comme ils devaient inventer au fur et à mesure la trame, les auteurs ont tout mis dedans, complète Umberto Eco. (...) Quand on prend vraiment tout ce qui marche, on a une architecture genre Sagrada Familia de Gaudi. C'est vertigineux et on frôle le génie (...) *Casablanca* n'est pas un film, il est beaucoup de films, une anthologie<sup>3</sup>. » C'est un peu LE cinéma à lui tout seul.

Initialement, le film aurait dû sortir au printemps 1943. Mais là encore, changement de programme : quand les Alliés, débarqués en Afrique du Nord, ont libéré la ville de Casablanca en novembre 1942, il devenait urgent de bousculer le calendrier. Le *Hollywood Theater* de New York accueille donc la première le 26 novembre, jour de Thanksgiving. Symboliquement, le film déferlera sur les écrans américains deux mois plus tard, le 23 janvier 1943 exactement, au moment où Roosevelt et Churchill esquissent les contours de l'après-Seconde Guerre mondiale lors de la conférence de... Casablanca.



