

1. CASABLANCA

Le générique défile, une minute durant, devant une carte géopolitique de l'Afrique. Le score de Max Steiner multiplie les thèmes « orientaux » et termine par une citation de la *Marseillaise*. Travelling avant en direction du globe terrestre, accompagné par une voix off didactique, aux accents proches de celles des actualités filmées de l'époque. La vie est difficile pour les Européens désireux d'aller retrouver la liberté des deux Amériques, nous explique-t-elle. Leur objectif est de prendre un bateau au départ de Lisbonne, mais atteindre le Portugal n'est pas à la portée de tout le monde. Au départ de Paris il faut rejoindre Marseille, puis Oran, puis Casablanca, ou les plus fortunés obtiennent le sauf-conduit nécessaire à embarquer dans l'avion pour Lisbonne. Cette explication orale court par-dessus un montage en fondus-enchaînés successifs de cartes en banc-titre et de plans d'actualité sur des réfugiés. À 2'01, premier plan consacré au récit de l'intrigue principale. C'est un *establishing shot* en panoramique descendant, depuis un minaret jusqu'aux ruelles animées. Fondu-enchaîné sur une main qui sort une feuille d'un téléscripneur. Recadrage sur l'homme qui vient d'accomplir ce geste : un militaire français qui transmet à un microphone l'information selon laquelle l'assassinat de deux messagers allemands implique d'arrêter les suspects habituels, les auteurs de ce crime s'étant probablement réfugiés à Casablanca. Suivent 17 plans, entièrement montés en raccords-regards ou *reaction shots*, sur la police française arrêtant les suspects en question. L'un d'eux, tentant de s'enfuir, est abattu. Il s'écroule devant une affiche à l'effigie de Pétain, et les policiers découvrent sur lui des tracts aux couleurs de la France Libre. Fin de l'extrait à 3'55.

Qu'est-il intéressant d'analyser ici ? La façon dont le film, conformément au projet « classique », se propose de nous *faire la leçon*, tout en ayant soin de limiter les risques de nous voir décrocher pour cause de didactisme excessif. Cette leçon passe par plusieurs stratégies, toutes abordées dans les pages qui précèdent. La première consiste à nous montrer que l'énonciateur pose un point de vue olympien sur le monde. Quelquefois c'est un simple travelling descendant à la dolly, mais ici, on n'a rien moins qu'un travelling avant sur la Terre entière nimbée de nuages. Façon de nous dire que les gens qui nous racontent l'histoire savent de quoi il retourne. Ils voient tout, et vont nous faire partager leurs secrets,

à la suite de quoi nous serons édifiés. Effectivement, des informations plus ou moins fiables émanent alors de l'écran. Fiable, la carte de l'Afrique, qui nous renvoie au temps des colonies : France, Belgique, Espagne et Grande-Bretagne s'y partagent le continent entier, il suffit de lire le nom des pays. Fiable aussi, même si là aussi c'est au corps défendant du film, le trucage démodé du minaret, que nos yeux habitués aux perfections infographiques lisent désormais en « *seeing as* » (un muezzin a été incrusté pour nous faire croire que la mosquée n'est pas une maquette, mais l'incrustation n'a pas bien réussi et les nuages apparaissent à travers son corps). Un peu moins fiable, la représentation des rues de Casablanca, avec sa musique orientale passe-partout, ses figurants aux costumes approximativement couleur locale et ses clichés (le jongleur, le mendiant, le barbier opérant à même le trottoir...), qui se retrouvent dans les autres films de l'époque. Peut-être fiable, le discours sur les réfugiés et les accointances entre la police française et les nazis : il faudrait enquêter. Mais ce serait une erreur de croire que le film est là pour nous donner un cours d'histoire. Comme le suggère le plan à l'échelle de la Terre entière, les circonstances sociohistoriques de l'histoire qui va nous être racontée sont des contingences fortuites dont nous devons extraire une philosophie pratique transposable à l'échelle de nos vies minuscules. Cette « morale » du film concerne l'engagement et la fidélité aux personnes, aux serments et aux justes causes.

Répétons donc qu'on ne saurait analyser un film sans l'avoir vu auparavant tout entier, et surtout un de ces films classiques dont le côté didactique, comme ici, inclut un certain goût pour la répétition des informations. *Casablanca* est plus connu pour son histoire d'amour que pour ses qualités de cours d'histoire sur l'Afrique du Nord des années 40 ; on ne peut analyser son ouverture qu'en référence à son final anti-romantique, le couple-vedette préférant la Raison au Cœur. Que leur raison d'agir, en effet, soit la réticence à faire souffrir un héros de la résistance, ou la reddition rationnelle d'éros au profit de l'amour de la patrie, ou encore la peur d'avoir à vivre le déclin d'une romance qui a incarné quelques semaines durant le paradis sur terre, Rick et Elsa *renoncent*. On lit mieux, en sachant cela, le choix de placer l'arrestation des « suspects habituels », en cette ouverture, devant deux affiches aux slogans signés Pétain. C'est d'abord, quand la voiture des policiers déboule en plein marché, « J'ai fait don de mon corps à la France ». Puis :



Figure 55. *Casablanca*. « Je tiens mes promesses. Même celles des autres », dit le mur peint devenant mur des fusillés. Savante composition plastique d'Arthur Edson, le chef op' de *Frankenstein*. La petite tache blanche que fait le panama du fuyard fauché en pleine course a pour correspondant le turban et le fez des spectateurs de gauche, avec qui d'ailleurs nous partageons un regard impuissant. La treille posée là à point nommé projetait déjà une ombre grillagée sur le sol, soufflant au condamné qu'il n'avait aucune chance de s'en sortir.

Ces deux slogans vichyssois concernent Rick et Elsa au moins autant que Philippe Pétain. Le couple va devoir tenir des promesses que les autres ont faites et prêter leur corps à une cause dont l'état amoureux, par définition asocial, les avait soustraits. Ils ne demandaient rien à personne, filant le parfait amour entre les nappes à carreaux des pique-niques au bord de la Marne et le champagne du Ritz au crépuscule, mais l'histoire les a rattrapés. Ils se laisseront instrumentaliser par les Forces Alliées, faisant contre nécessité vertu mais clivés, le corps présent dans la lutte contre le nazisme et le cœur pour toujours Place Vendôme. Cet *effet d'annonce* de la morale finale du film nous rappelle que le film classique n'a de cesse d'annoncer à l'avance ce qu'il racontera – c'est sa façon de répéter la leçon. Ainsi le premier plan, celui des rues pittoresques, ne sert-il pas qu'à faire couleur locale. Deux personnages s'en détachent, deux vendeurs d'animaux. Le premier vend un couple de perroquets, le second un couple de singes. Ainsi nous prépare-t-on, dans la logique des *vaccines* pointées par Roland Barthes, à recevoir le moteur narratif principal de l'intrigue, la marchandisation des sauf-conduits permettant aux couples inquiets d'emprunter l'avion pour Lisbonne. Forcément à des couples, puisque c'est là-dessus que repose le suspense amoureux : qui montera finalement, le couple Ilsa-Rick ou le couple Ilsa-Laszlo ? Mais singes et perroquets ont beau passer d'ordinaire pour des animaux ayant quelque chose d'humain, rien ne vaut un vrai couple d'humains pour dépeindre en avant-goût le drame du couple-vedette. C'est ainsi qu'apparaissent en raccord-regard, au détour d'un panoramique, les deux jeunes tourtereaux que Rick aidera à partir bien plus tard dans le film :



Figure 56. *Casablanca*. Scénographie classique en losange, où nous faisons face au marchand chargé d'examiner les derniers bijoux que peuvent vendre Annina-Jan (Joy Page et Helmut Dantine), ces alter ego miniatures du couple Ilsa-Rick, auxquels Rick offrira bien plus tard dans le film un bonheur que pour sa part il ne s'autorise pas. Les sombreros sur le mur peuvent à la fois se lire (*seeing through*) comme le signe de l'ethnocentrisme de Hollywood (Mexique ou Maroc, peu importe, toutes les contrées exotiques où il fait chaud se valent) ou bien (*seeing in*) comme le rappel du désir d'Annina et de Jan de quitter le Maroc pour aller en Amérique.

Mais en matière d'effet d'annonce, le plan le plus sophistiqué est sans doute le plan qui suit l'*establishing shot* des ruelles de Casablanca, celui de la main tirant la feuille du télescripteur. D'abord une main en cadrage coupant, puis surgissant du hors-champ une deuxième, qu'on croit d'abord étrangère. Là encore le récit nous travaille au foie : tout, dans l'histoire qui nous est racontée, tourne autour de ce papier magique qu'est le sauf-conduit nécessaire à monter dans l'avion. Il

« passe de main en main ». Voilà qui justifie ce geste en deux temps du préposé, à qui il eût en effet été plus logique de prendre directement la feuille à deux mains. Puis le panoramique avec léger travelling de recadrage nous permet de voir son visage. Celui-ci n'exprimant qu'une neutralité toute militaire, difficile de n'avoir pas le regard attiré par le pot à crayons posé sur le bureau. Le hasard – plus probablement la main d'un membre de l'équipe sur le plateau de tournage, peu importe



lequel – a bien fait les choses, puisque les trois crayons reprennent le motif du *triangle amoureux*, qui sera celui du film que nous nous apprêtons à suivre. Deux crayons de leur côté, serrés, l'un juste un peu plus petit en taille, et puis le troisième à l'écart. Obsession hollywoodienne de l'effet d'annonce ou obsession de l'analyste ?

Casablanca a été pastiché quatre ans plus tard par les frères Marx dans *Une nuit à Casablanca*. Ils y soulignent dans leur propre scène d'ouverture la manie hollywoodienne de placer des figurants désœuvrés chargés seulement de « se

tenir là » dans leur costume authentique (on peut ainsi voir une odalisque égarée, bord-cadre gauche dans notre séquence, adossée au mur contre lequel vient mourir le sympathisant de la France libre). Harpo Marx est lui-même adossé à un mur. Un policier s'approche pour lui demander ce qu'il fait là, sinon tenir le mur. Et c'est effectivement grâce à lui que le mur reste debout.