

“Le bruit du canon et du cœur qui bat : le romantisme utopique de *Casablanca*”

par Frédéric Cavé

¹ La moquerie contient une part de vérité puisque le film fut bel et bien diffusé en couleurs dans les années 1980.

Dans un ordre d'idées similaires, Robert Coover a repris les amours de Rick et Ilsa pour y décrire notamment des moments érotiques absents du film. Robert Coover, « Ça doit vous rappeler quelque chose », dans *Demandez le programme !*, Le Seuil, Fiction & Cie, Paris, 1991, pp. 223-270.

² Aljean Harmetz, *The Making of Casablanca: Bogart, Bergman and World War II*, Hyperion, New York, 2002.

³ Modèle qui sera lui-même difficile à dépasser pour le protagoniste cinéphile de *Tombe les filles et tais-toi* (*Play It Again, Sam*, Herbert Ross, 1971) où Woody Allen interprète un timide qui imite Bogart pour gagner de la prestance auprès des filles à séduire.

Casablanca sera jugé hypocrite par le personnage féminin de *Minnie et Moskovitz* réalisé par John Cassavetes, également en 1971.

Lorsque Joe Dante glissa subrepticement dans la bande sonore de *Gremlins 2, The New Batch* (1990) l'annonce de la diffusion de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) « en couleurs et avec une fin heureuse » sur une chaîne câblée, il ne devait pas soupçonner que son ironie avait croisé là un film aux mutilations multiples et aux modélisations *a posteriori* de son contenu¹. La transformation la plus improbable, quoique de circonstance, est peut-être celle que subît le récit pour la sortie du film -amputé d'une vingtaine de minutes- en Allemagne, le 26 août 1952 : Victor Laszlo, résistant tchèque échappé des camps de concentration et activement recherché par la Gestapo à *Casablanca* devient dans cette version, un physicien norvégien poursuivi par une obscure police internationale pour avoir découvert les modalités scientifiques des rayons Delta ! De fait, quand bien même le nom de Conrad Veidt conserve sa place au générique, son personnage de Nazi ainsi que toute référence au III^{ème} Reich sont supprimés². Avec ce nouveau canevas, on remarquera que les amours contrariées d'Ilsa (Ingrid Bergman) et Rick Blaine (Humphrey Bogart), qui demeurent aujourd'hui encore le centre névralgique de l'iconographie du film, ont été préservées d'une version à l'autre. Leurs visages rapprochés et légèrement inclinés immortalisent dès lors le romantisme hollywoodien³.

⁴ Voir Ginette Vincendeau « Acteurs européens et cinéma classique hollywoodien - *Casablanca*, accents et authenticité », dans Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 190.

⁵ Umberto Eco, « *Casablanca* ou la renaissance des Dieux », *La guerre du faux*, Grasset, Paris, 1985, pp. 281-287. Bien que formulés dans une perspective différente, plusieurs points développés ici recourent ceux évoqués par Eco.

⁶ Jacqueline Simon, *La "Fêlure" dans le cinéma romanesque américain des années 40 et 50*, Masson, Paris, 1989.

Pourtant le film n'eut pas immédiatement le statut qu'on lui assigne aujourd'hui : en 1942, il fut d'abord montré dans les cinémas militaires, en avant-première à New-York lors de la Thanksgiving (à l'initiative de partisans de la France Libre accompagné d'une parade et d'un bureau de recrutement) puis à la Maison Blanche le soir du Nouvel an avant sa sortie dans le reste du pays à partir du 23 janvier 1943. Ce même mois, le nom de *Casablanca* fit les gros titres de la presse puisque celle-ci révèle la rencontre secrète qui s'y est tenue entre Roosevelt et Churchill. Œuvre de circonstance, le film n'entra pas immédiatement au panthéon des œuvres cinématographiques mais renaîtra dans les ciné-clubs universitaires américains au cours des années 1960. Cette nouvelle identité de « film-culte » masque l'historicité du film -pourtant exemplairement mis en évidence par la campagne de promotion au moment de sa sortie- au profit de l'intemporel et de la romance⁴. Le mythe romantique devient à son tour originel au gré des analyses universitaires (celle célèbre d'Umberto Eco dans son livre *La Guerre du faux*⁵), des hommages (la série d'abord en 1955-1956 puis en 1983 ; plus récemment *Alliés* de Robert Zemeckis, 2016) et parodies (*Une Nuit à Casablanca* des Marx Brothers, 1946 ; *Carrotblanca*, Douglas McCarthy, 1995) jusqu'à l'affirmation de contresens comme celui formulé par Jacqueline Simon : « si l'ensemble peut relever tout à fait du genre romanesque, nous l'avons dit, Curtiz n'a pas réussi à préserver cet aspect dans toute sa pureté. La date de l'œuvre explique peut-être que l'auteur ait voulu mettre l'accent en partie sur les événements du monde à la même époque, tirant dans une certaine mesure le film du côté de la guerre et de l'histoire »⁶. D'après le souvenir d'Howard Koch, dernier scénariste à travailler sur le script, c'est Curtiz qui infléchît le discours politique au profit de la romance du couple. Ainsi, le film se voulait d'abord une œuvre de circonstance et le cinéaste a adouci cet aspect au profit de son couple de héros. Que *Casablanca* soit devenu un film qualifié de romantique à partir d'un scénario prônant l'engagement individuel dans le second conflit

mondial n'est pas l'objet de cet article. Mais un retour sur son postulat -plus « politique » que « romantique »- révèle, semble-t-il, un aspect esthétique peu sollicité : la mise en scène du discours politique propre à la notion d'Utopie composée par Thomas More avec laquelle le film entretient « la dialectique de l'Identité et de la Différence, dans la mesure où une telle politique vise à imaginer, et parfois même à réaliser, un système radicalement différent de celui-ci »⁷.

La fonction politique de *Casablanca*

Se formulent alors deux erreurs : *Casablanca* serait d'abord un film romantique, puis un film de propagande en faveur de l'engagement des États-Unis au cœur des déchirements européens. Pourtant, cet aspect militaire est entendu depuis l'attaque de Pearl Harbor en décembre 1941 et bien des films rempliront le contrat propagandiste. Certes, Rick Blaine est d'abord réfractaire à l'engagement mais les autres personnages principaux ont très clairement choisi leur camp, qu'il s'agisse du capitaine Louis Renault (Claude Rains), Victor Laszlo (Paul Henreid) ou Ilsa. Le choix d'un camp n'occupe que les dernières minutes du film (la fameuse prise de position de Rick qui abat un gradé de la Gestapo et permet ainsi aux résistants de s'enfuir) au profit de *relations* entre des forces en présence. D'une certaine manière, les personnages sont même offusqués du cynisme de Rick ne voulant appartenir ni à un groupe ni à une idéologie.

Selon la thèse défendue par Richard Raskin⁸, ces différents personnages sont les figures, explicitement appréhendables à l'époque, des interrogations diplomatiques américaines concernant la zone de l'Afrique du nord et du statut à accorder à la France libre dirigée par le général de Gaulle⁹, laissant de côté l'interprétation éprouvée d'une simple propagande interventionniste. Le film explore en effet l'alternative suivante : doit-on s'accommoder avec le régime de Vichy ou bien opter pour la reconnaissance de la France libre et cette opposition tend l'ensemble du récit au point d'être clairement

⁷ Fredric Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, Max Milo, Paris, 2007, p. 16.

⁸ Richard Raskin, « Casablanca and United States Foreign Policy », *Film History*, Vol. 4, n°2, 1990, pp. 153-164.

⁹ Le personnage de de Gaulle est une préoccupation de la Warner. William Faulkner écrira le scénario de *The de Gaulle Story* en 1942. William Faulkner, *de Gaulle : Scénario*, Gallimard, coll. « du Monde entier », Paris, 1989v.

interrogée par Rick : « Louis ! Es-tu pro-vichyste ou pour la France libre ? ». Si le capitaine Louis Renault ne peut y répondre à ce moment de l'intrigue, il jettera symboliquement une bouteille d'eau de Vichy dans une poubelle avant de s'enfoncer dans la brume électrique de la résistance.

Ce discours et ce parti-pris ne reflètent en rien l'air du temps de la diplomatie américaine bien que les citoyens soient anti-vichystes à 75%¹⁰. La France libre ne sera diplomatiquement reconnue qu'en 1944. Au contraire, *Casablanca* est bien une œuvre fonctionnelle jouant contre les décisions de son propre gouvernement, à savoir la reconnaissance depuis 1940 du gouvernement de Vichy comme rempart à la progression germanique, d'où résulte le débarquement en Afrique du Nord en 1942 -la fameuse opération Torch. Ce positionnement pro-vichyste au Maroc et en Algérie installe l'Amiral Darlan, désigné comme le futur successeur de Pétain, comme haut-commissaire de la zone durant une très courte période jusqu'à son assassinat le 24 décembre 1942. De fait, le film, extrapole Raskin, illustrerait les tourments de la « Casa blanca » (c'est-à-dire de la Maison blanche) quant aux prolongements à donner à ces échanges particuliers. Cette hypothèse est plausible à condition de retenir une *prise de position* de la part du studio, et plus précisément d'Howard Koch. À ce moment-là, de Gaulle se heurte aux réticences les plus fermes : « j'ai réfuté les rumeurs qui circulent aux États-Unis, selon lesquelles la France libre est un mouvement réactionnaire et même fasciste » lui écrit Louis Texier en 1942¹¹. La conférence de Casablanca se déroule d'ailleurs sans la participation de de Gaulle. Ce n'est qu'après celle-ci, à laquelle s'ajoute la rupture des relations entre Washington et Vichy par le biais de Pierre Laval, que Roosevelt consent à dialoguer avec la France libre.

¹⁰ www.charles-de-gaulle.org/pages/l-homme/dossiers-thematiques/1940-1944-la-seconde-guerre-mondiale/la-france-libre-et-les-allies/les-etats-unis/les-etats-unis-et-la-france-combattante.php, consulté le 05/09/2017.

¹¹ Charles de Gaulle, *Mémoires*, vol. 1, Plon, Paris, 2007, p. 517.

¹² Thomas More, *Utopie*, Flammarion, coll. « Librio », Paris, 2009 (1512).

Less is More

Cette contestation politique permet de déplacer le contexte et de voir dans le film les traces multiples de cette *utopie partisane*. En cela, *Casablanca* peut prétendre trouver place dans un corpus d'œuvres qui manie cette notion avec une pléiade de définitions, de concepts et d'interprétations artistiques fortement éloignée de ce long métrage. Dans le fond, le film tend à s'approprier la question originelle posée par Thomas More en 1516¹² : l'Utopie peut-elle être l'alternative à un système politique défaillant ? Dans la forme, la structure scénaristique en deux pans séparés par un flash-back fait écho à la répartition en deux parties du texte original. *Casablanca* invite donc, d'une manière superficielle sans doute, à se réapproprier le texte de More afin d'interroger son appartenance à un corpus utopien, que ce dernier soit littéraire ou cinématographique. Il ne s'agit nullement de forcer l'interprétation du film -d'autant que le concept d'Utopie n'est pas défini par le seul texte de More- mais plutôt de tirer le fil de cette notion pour en déterminer l'éventuel apport dans le cadre de l'analyse.

Dans la première partie de son opuscule, More, lui-même intégré au récit, raconte sa rencontre insolite avec Raphaël Hythlodée, grand voyageur. De leur dialogue résulte une description de l'Europe en général et de l'Angleterre du xvi^{ème} siècle en particulier comme une *dystopie* (« lieu néfaste »), lieu de désordre fondé sur une accumulation des privilèges et du partage inégal des biens matériels et humains. À ce constat peu flatteur, Hythlodée oppose sa découverte d'une île organisée sur la stabilité de la communauté des hommes et la rationalité de son bonheur : Utopia. La seconde partie du livre est de fait la description du fonctionnement des « utopiens » et de leurs principes vitaux. La fin brutale de l'opuscule, sans conclusion, n'est pas sans rappeler celle ouverte du film ; dans les deux cas, la confrontation avec l'Utopie est laissée en suspens¹³. Procédant de façon équivalente, marquée par la césure d'un flash-back,

¹³ Dans la pièce à l'origine du film, *Everybody Comes to Rick's* écrite par Murray Burnett et Joan Alison en 1938, mais jouée qu'après la guerre, Rick est arrêté par la gestapo et visiblement déporté.

l'intrigue du film s'écarte elle-aussi de la description d'un milieu dystopique (la faune de Casablanca) au profit de la recherche éperdue d'un espace pour s'aimer et résister.

Ce détour synthétique et foncièrement lacunaire n'en demeure pas moins suffisant pour appréhender *Casablanca* dans la mesure où le film interroge son présent en même temps qu'il trouve des correspondances visuelles et narratives au concept d'Utopie, tel que le conçoit More. Comme la majeure partie des films produits par Hollywood ayant pour sujet le conflit international, *Casablanca* voit en l'utopie un « principe espérance » selon la formule du philosophe allemand Ernst Bloch. Le film glisse donc d'une Utopie à une autre : d'abord, un lieu lointain (Thomas More) puis un lieu et une temporalité qui n'existent pas encore, « le pays-rêve dans le futur »¹⁴ (Fournier, Saint-Simon, Bloch).

Écrit entre 1938 et 1947 aux États-Unis, l'ouvrage monumental *Le Principe espérance* coordonne ses théories générales s'appuyant sur deux idées fondamentales pour le film qui nous occupe. La première est qu'au lieu de s'apitoyer sur la facticité du monde, de le voir comme faux, celui-ci est chargé d'une vérité fondée sur des valeurs (Bloch prend exemple sur l'expression « un vrai ami »). Les personnages ne cesseront de chercher justement leurs valeurs afin d'établir une nouvelle cartographie de la vérité. La seconde est « la découverte de l'avenir dans les aspirations du passé, sous forme de promesse non accomplie [...]. Il ne s'agit donc pas de sombrer dans une rêveuse et mélancolique contemplation du passé, mais de faire de celui-ci une source vivante pour l'action révolutionnaire, pour une praxis orientée vers l'accomplissement de l'utopie »¹⁵. Or, après s'être apitoyé dans l'alcool et visualisé sa romance parisienne avec Ilsa, Rick, dans la seconde partie du film, accomplit ces actions révolutionnaires (il cache des laissez-passer, assassine un gradé de la Gestapo, rejoint la France libre, etc.). En somme, il s'engage *une nouvelle fois* dans

¹⁴ La formule est de Bloch dans Ernst Bloch et Theodor Adorno. Voir « *Il manque quelque chose...* Entretien radiophonique entre Ernst Bloch et Theodor W. Adorno animé par Horst Krüger (1964) », *Europe*, n°949, mai 2008, pp. 37-54.

¹⁵ Michaël Lowry, f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/203/files/2013/01/LOWY_Bloch.Jonas_.pdf, p. 6, consulté le 02/05/2018.

¹⁶ On oublie trop souvent que si Rick n'est pas engagé, c'est parce qu'il l'a été à plusieurs reprises (en Éthiopie en 1935 et en Espagne en 1936) et que ses combats ont échoué.

l'action cherchant à la fois « le bon lieu » (le parti des vainqueurs et des causes justes) en sachant qu'il n'est peut-être nulle part (comme l'épais brouillard final le laisse supposer)¹⁶. À partir du changement de comportement de Rick, le film, dans son ensemble, adapte trois fonctions intrinsèques au statut de l'utopie : le rêve d'un monde meilleur par la transformation volontaire du monde réel ; la prise de distance à l'égard des institutions ; le refus d'une résignation au malheur de vivre. À cela s'ajoute, de façon plus retorse, le désir d'un ailleurs représenté par l'Amérique elle-même pour les victimes européennes qui subissent directement les complications politiques et économiques provoquées par la guerre.

Au début du film, les tous premiers plans et la voix-off invitent à considérer la ville de Casablanca comme le lieu où l'utopie se réalise partiellement. Hors d'une zone de conflit, elle est autant un passage vers l'Utopie (les États-Unis) que sa réalisation en propre. Immédiatement se dessine son insularité accentuée par sa proximité à l'océan et au désert, lieux du tout et du rien par excellence, entourée d'un brouillard qui empêche une vision lointaine. Casablanca est présentée comme un monde clos et autarcique qui s'organise selon des critères d'urbanisme stricts que l'on voit se réaliser par le plan général de la ville avec les maisons précieusement agencées, surplombées d'un minaret avec la mer en guise d'horizon renvoyant à la transcription cinématographique de la cité d'Amaurote -exemple d'architecture utopique chez More. La ressemblance entre les deux villes est consolidée dans un dialogue entre Rick et le capitaine Renault dans lequel ce dernier demande :

-« Qu'est-ce qui vous a amené à Casablanca ?

-Ma santé. Je suis venu à Casablanca pour les eaux.

-Les eaux ? Quelles eaux ? Nous sommes dans le désert.

-J'ai été mal informé. »

Si ces répliques demeurent, de l'aveu même des frères Epstein (premiers scénaristes du film) une manière mystérieuse pour s'affranchir de la psychologie du héros, elles appellent expressément le texte de More dans lequel la cité d'Amaurote est traversée par un fleuve nommé « Anhydre » (sans eau, donc).

Est-ce à dire que Casablanca est une cité utopique ? Si les principales similitudes topographiques s'arrêtent à ce point, les quelques phrasés musicaux qui ouvrent le film prolongent cette notion : un air oriental tout d'abord enlacé à *La Marseillaise* et suivi quelques minutes plus tard d'un thème de Gershwin lorsque la caméra pénètre au Rick's Café, lieu déterminant de l'intrigue. De telle manière, le film annonce par le recours à des stéréotypes musicaux (l'Orient, *La Marseillaise*, Gershwin), non pas tant la corrélation des lieux sous-entendus (le Maroc, la France, les États-Unis) mais leur statut : dans le récit, chacun d'entre eux sera le lieu de l'utopie réalisée. Casablanca ne peut être qu'un lieu utopique éphémère. Pour autant, du fait de son existence réelle et par les conflits qui s'y nouent, elle entre en résonance avec ce que Michel Foucault a appelé en 1967 une *hétérotopie*. Il y localise un espace concret, marginal ou à l'écart, qui héberge l'imaginaire, qui le promeut et le développe mais qui, par son organisation, révèle tout autant la juxtaposition de plusieurs espaces, de plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles¹⁷. La ville de Casablanca, avec sa faune, ses recoins et ses décors bigarrés, figure une hétérotopie dans laquelle se développe le désir d'utopie. Il se peut dès lors que l'un et l'autre soient mêlés car la ville expose un communautarisme de bon aloi qui ne cessera de se fissurer. Le café de Rick en est l'exemple symptomatique puisqu'il contient à la fois une salle de jeux plus ou moins clandestine où se monnaient les informations et les nouveaux départs et à la fois un bar plus traditionnel où les nazis et la bourgeoisie se retrouvent. L'incompatibilité de cette foule à l'équilibre instable est clairement exprimée, non par des conflits amoureux (quoiqu'ils s'y ajoutent) mais par un conflit politique lorsque les nazis entonnent un

¹⁷ Michel Foucault, *Le Corps Utopique, les hétérotopies*, Éditions Lignes, Paris, 2009 (1966).

peu trop fort des chants nationalistes et que ceux-ci se voient opposer *La Marseillaise* (symbole d'une France qui résiste, celle de la France libre). Le café de Rick, lieu principal de l'action, réitère ce double jeu entre une organisation utopienne de l'espace et l'anarchie de façade. Il est l'assemblage à petite échelle de la hiérarchie du monde mais mise sur le même plan, à l'horizontal. Deux zones bien distinctes séparent la salle de jeux et le bar, la haute et basse société, le sélect et le tout venant, le résistant et l'occupant. La disposition verticale de l'espace, souvent appelée à décrire la domination, est ici abolie. Seul l'appartement de Rick est situé à l'étage. Certes, il est le maître des lieux mais la façon de cadrer et d'éclairer cet endroit au regard du reste de la grande salle principale indique moins son autorité que son désir de créer un *îlot*, un coin de sagesse et de mystère. Rick essaie d'être un homme sage, utopien donc, au-dessus du désordre du monde, de la boisson et du jeu. Dans le film, un objet fétiche concrétise ouvertement la *sensation hétérotopique* de cet imaginaire promu, s'élevant au-dessus : « Seul un héros romantique comme Rick peut avoir la volonté masochiste d'emmener en exil le pianiste qui les a accompagnés tout au long de leur idylle, Ilsa et lui, tout en lui interdisant hypocritement de jouer *As Time Goes By*, l'air qu'il préférerait alors. L'idée d'équiper de roulettes le piano et son tabouret pour aller d'un client à l'autre dans la grande salle du Café américain va dans le sens de la vision romantique d'un chagrin permanent et portatif que la musique entretiendrait comme on gratte une plaie pour s'assurer qu'elle ne cicatrise pas »¹⁸.

¹⁸ Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Stock, Paris, 2004, p. 75.

Si Casablanca est en fait un leurre utopique et par extension un espace qu'il faut fuir, l'utopie décrite par More restitue un monde construit sur une idéologie politique caractérisée par une construction rationnelle, un idéal de perfection absolue duquel découle le bonheur de tous les citoyens. Dans le discours du film, ce sont les États-Unis qui possèdent ce statut, comme l'indique les premières phrases de la voix-off : « Avec la déclaration de la Seconde Guerre mondiale, beaucoup,

¹⁹ Idée déjà en germe dans le roman de John Dos Passos *L'Initiation d'un homme : 1917* dans lequel des soldats au front évoquent la passivité du peuple américain vis-à-vis des souffrances endurées.

²⁰ Thomas More, *op. cit.*, p. 71.

²¹ *Ibid.*, p. 100.

²² Laurent Jullier note : « Les romances les plus tristes, qui font s'écrouler les mondes dont elles ont d'abord suggéré combien ils étaient désirables, parlaient volontiers au conditionnel passé [...] », *op. cit.*, p. 19.

²³ Il est à ce titre remarquable que Marc Augé, anthropologue ayant questionné « les non-lieux » de la modernité, ait également questionné le film dans un ouvrage : *Casablanca*, Le Seuil, Paris, 2007.

dans l'Europe emprisonnée, regardaient avec espoir ou désespoir vers l'Amérique et ses libertés ». Le Nouveau Monde est le lieu utopique par excellence car il engage, en premier lieu, au voyage -trait de la littérature utopique- et il s'inscrit dans le prolongement de l'ouvrage de More, publié vingt-quatre ans après la découverte des Amériques. Dans un second temps, les États-Unis sont le lieu du non-mouvement, de la tranquillité, de l'apaisement. Il n'est pas anodin que, lorsque Rick demande : « *Si nous sommes en décembre 1941 à Casablanca, quelle date est-il à New York ?* », Sam lui réponde : « *je pense qu'ils dorment à New York, ils dorment dans toute l'Amérique* »¹⁹. Bien entendu, la réplique dépasse le cadre de la diégèse pour invectiver le spectateur et réveiller sa conscience patriotique mais on aurait tort de considérer ce message comme contre-utopique. D'une part, il demande le réveil des citoyens puisque l'oisiveté et la paresse sont impossibles en Utopie²⁰ et d'autre part, l'un des derniers chapitres définit, justement, le rapport de ces personnes imaginaires à la guerre dans une idéologie que les personnages du film tendent à approuver : « *les Utopiens ne font jamais la guerre sans de graves motifs. Ils ne l'entreprennent que pour défendre leurs frontières ou pour repousser une invasion ennemie sur les terres de leurs alliés, ou pour délivrer de la servitude et du joug d'un tyran un peuple opprimé par le despotisme* »²¹.

Aux États-Unis, trop sages et peu inquiétés, répond l'autre espace utopique du film, Paris. L'épisode parisien dans lequel Ilsa et Rick vivent leur romance coupe le récit en deux. Il est littéralement enclavé par le recours au flash-back et ne se soucie guère de s'inscrire dans le film, car le romantisme de l'histoire et de la mise en scène, soi-disant prégnant, joue sur sa nature de n'être jamais totalement au présent surtout dans cette première partie du film. C'est un romantisme qui a été, qui aurait pu être, qui aurait été si²²... Bref, un romantisme *utopique* (considéré ici comme un *u-topos*, un « non-lieu²³ ») qui,

pour les personnages, n'est jamais là, dans l'ici et maintenant. Le flash-back permet d'actualiser ce qui a été résorbé²⁴. Rupture idyllique, confiné dans une chambre d'hôtel malgré quelques excursions, le flash-back est le lieu de l'utopie réalisée, du bonheur du couple, de la passion et de l'amour fou. Les lieux et les affects s'y trouvent en parfaite harmonie et prolongent le comportement des utopiens envers la nature puisque ce moment est le seul passage où les éléments (l'eau et le vent) apportent une valeur symbolique forte et la croyance d'une coexistence respectueuse. Le flash-back rejoue le mouvement inverse du film dans son entier : d'une dystopie à l'utopie (film dans son ensemble) répond ici une utopie contrariée par l'arrivée des troupes nazies. Cette parenthèse sentimentale, légèrement décalée dans le temps, complexifie le rapport à l'utopie et souligne un désenchantement : l'espace de bonheur est déplacé, non pas irremplaçable mais impossible à resituer, et surtout anachronique. Comment retrouver un bonheur lorsque son espace et son temps ne sont plus susceptibles d'être investis mais se trouvent envahis ?

À cette question, la réponse donnée à la fin du film est radicale et cela pour deux raisons : les retrouvailles des deux amants ont bien lieu mais elles n'existent pas *totalemment* dans la mesure où une ellipse vient recouvrir l'étreinte charnelle d'un voile d'ambiguïté²⁵ ; la liquidation de toute trace du passé amoureux à la faveur d'un engagement idéologique (on se souvient de la scène finale où Rick force Ilsa à prendre un avion pour les États-Unis puis entraîne le capitaine Renault dans la clandestinité résistante). En cela, l'itinéraire de Rick suit au cours du film un commentaire de Raphaël Hythlodée : « *L'air qu'on y respire [dans les hautes sphères de la politique] corrompt la vertu même. Les hommes qui vous entourent, loin de se corriger à vos leçons, vous dépravent par leur contact et l'influence de leur perversité ; et, si vous conservez votre âme pure et incorruptible, vous servez de manteau à leur immoralité et à leur folie. Nul espoir de transformer le mal en bien* »²⁶.

²⁴ Michel Foucault tient du pouvoir de disparition d'une hétérotopie le second principe qui la constitue.

²⁵ Voir au sujet de cette ellipse, l'article de Richard Maltby dans David Bordwell et Noël Carroll (dir.), *Post-Theory: reconstructing film studies*, University of Wisconsin Press, Madison, 1996, pp. 434-459.

²⁶ Thomas More, *op. cit.*, p. 46. Ajoutons que Rick et Raphaël se retrouvent sur un point au moins, ils viennent tous les deux du Nouveau Monde, expression qui qualifie Utopia dans les paroles de Raphaël Hythlodée.

L'héroïsme finira par remplacer le cynisme. Le film s'intensifie donc à la frontière entre l'idéal amoureux et l'idéal politique et instaure par ses fissures des espaces contradictoires, en lutte. C'est une divergence d'utopies, un hiatus, et non la mièvrerie qui fait naître le Romantisme de *Casablanca*. Ce paradoxe de vouloir fuir à tout prix en rattrapant le temps perdu, accentue son spectre mélodramatique voilé par cette « orgie d'archétypes du sacrifice »²⁷. Ces combinaisons antagonistes ne pouvaient trouver qu'un temps l'espace de leur accomplissement dans une hétérotopie éphémère où le couple sait qu'il n'est plus : « comme le sommet de la douleur rencontre la volupté et comme le comble de la perversion effleure l'énergie mystique, le comble de la banalité laisse entrevoir un soupçon de sublime »²⁸.

Dès lors, d'un film qui forge en son sein le fantasme d'un autre-lieu, il n'est pas étonnant qu'il puisse produire à sa suite une formule aussi célèbre que « *Play it again, Sam* », symbole de cette acmé sentimentale ; réplique qui, telle quelle, n'est jamais prononcée.

²⁷ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 284.

²⁸ *Ibid.*, p. 287.