

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

185-186 | 2008

L'anthropologue et le contemporain : autour de Marc Augé

Vues de *Casablanca*

Jean Jamin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24161>

DOI : 10.4000/lhomme.24161

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 241-251

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean Jamin, « Vues de *Casablanca* », *L'Homme* [En ligne], 185-186 | 2008, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24161> ; DOI : 10.4000/lhomme.24161

Vues de Casablanca

Jean Jamin

*On dévidera sur l'écran, non plus les mouvements de la langue,
ô temps naïfs ! mais la parole, mais la pensée, mais ce qui nous est
« plus intérieur que la pensée même ».*
Alphonse Chide, *L'Idée de rythme*
(cité in Fernando Pessoa, *Courts métrages*).

DÈS LE DÉBUT de *Casablanca*, le lecteur est prévenu : les souvenirs, et en particulier les souvenirs d'enfance que Marc Augé relate dans ce merveilleux petit livre ne constituent pas une autobiographie (p. 9), pas plus qu'ils ne forment un matériau durable pour des mémoires ou des confessions – genres auxquels, résolument, échappe *Casablanca*. C'est plutôt à un « montage » que l'auteur s'exerce, brisant la chronologie, l'ordonnement, la sédimentation de leur évocation, renvidant le fil qui devrait objectivement les relier afin de mieux les faire sortir de leurs gonds, et annonçant, matois – comme pour se détacher plus nettement de la linéarité du récit autobiographique classique –, que le choix d'autres souvenirs et d'un autre montage (celui-ci dès lors écrit sans guillemets) eût été possible. Le montage, et le montage cinématographique, est toujours une hypothèse ou un magasin d'hypothèses sur l'écoulement du temps et le fonctionnement de la mémoire. J'examinerai cet aspect plus loin¹.

Significatif est, me semble-t-il, le titre qu'un autre artisan du montage de souvenirs donna à la somme que faute d'un terme plus adéquat il est convenu d'appeler « autobiographique » mais que l'auteur (Leiris 2003) a toujours préféré qualifier d'essais : *La Règle du jeu*, dont le premier tome paru en 1948, n'est pas sans faire penser, évidemment, au film homonyme (et maudit) de Jean Renoir réalisé en 1939. Que cela fût conscient ou non de la part de Michel Leiris, l'œuvre qu'il conçut s'apparente bien formellement à un film gigogne où les souvenirs – sorte de « rushes de la mémoire »,

1. Voir en outre Gilles Deleuze (1983, notamment le chapitre III consacré au montage : 46-82).

_____ Marc Augé, *Casablanca*, Paris, Le Seuil, 2007, 118 p. (« La Librairie du XXI^e siècle »). Les renvois à ce livre sont signalés dans le texte entre parenthèses, sans autre mention que la pagination.

comme l'écrit Marc Augé (p. 36) – sont montés ou remontés, collés bout à bout ou, au contraire, intervertis, voire suspectés par leur dépositaire même, autrement dit par leur « monteur » (on songe à Orson Welles), d'être faux ou virtuels, de se situer entre l'illusion et la réalité. Quelle belle et ô combien juste expression que celle de « souvenir-écran » !

Montage, le mot utilisé par Marc Augé fait donc mouche, et deux fois mouche : la première en raison de la composition même du livre où alternent, rien qu'au niveau de son écriture, plans longs / plans courts, plans larges / plans serrés, retours en arrière, dont, pour chaque séquence, l'incipit tient lieu d'ingénieux raccord, par endroits de fondu enchaîné ou encore de *cut*. Il suffit de se reporter à la table des matières présentant le découpage du livre, laquelle, ainsi lue en continu, s'apparente à un storyboard aux accents joyciens².

Tout se passe comme si Marc Augé avait fait sienne, au niveau de la narration, la conception qu'Orson Welles défendait à propos du montage cinématographique : « [...] pour mon style, pour ma vision du cinéma », soulignait-il (in Bazin 2006 : 142), « le montage n'est pas un aspect, c'est *l'aspect* ». Sans doute Welles voulait-il insister, dans cet entretien avec André Bazin, sur le sens qu'« aspect » a en anglais, plus précis que son homologue français, soit : *angle de vue, exposition, orientation* (comme on peut le dire d'une baie vitrée – l'écran en a les dimensions – exposée au soleil, orientée au sud). Cela est donc fondamental dans son œuvre, et, pour une large part, perceptible non seulement dans le tournage mais bel et bien sur la table de montage où, précisait-il, « l'essentiel est la durée de chaque image, ce qui suit chaque image » (in *Ibid.*). L'angle de prise de vue ne peut être ainsi dissocié du *tempo* de l'action, l'un tendant même à absorber l'autre de manière à subordonner l'espace au temps, le mouvement à la durée, la mesure au rythme (la métaphore musicale est souvent reprise par Welles³). De sorte que le montage, comme le rappelle Gilles

2. « L'idée me traverse parfois / Je ne sais pas exactement / Tout film qui nous a plu prend place dans notre mémoire / Le montage / L'exode a marqué mon enfance / Pourquoi Rick (Humphrey Bogart) est-il si amer / Il y a deux ou trois ans / Lorsque j'étais passé saluer ma mère / Ce que j'aime, dans les films anciens, surtout les films américains / À l'origine de *Casablanca* / Comme ceux de la tragédie, les héros du cinéma / Rien n'est moins tranché que l'opposition du noir et du blanc / Quand l'histoire d'un individu croise l'histoire / J'étais très jeune / J'aime la gare Montparnasse / Au début de *Casablanca*, une voix off / Ma mère marchait difficilement / Je laisserai passer quelque temps... » (pp. 115-116).

3. « Le montage », soulignait-il (in Bazin 2006 : 146), « est le moment où le cinéma a affaire avec le sens de l'ouïe ». Voir, à ce sujet, l'extension que lui donnera un réalisateur comme Stanley Kubrick qui, notamment dans *2001 L'Odyssée de l'espace*, raccroche des plans et même des séquences clés du film par ce que Michel Chion (2005 : 246) appelle, à juste titre, des « "rimes" visuelles et sonores » qui seront utilisées jusqu'à l'excès dans *The Shining* tourné une dizaine d'années plus tard.

Deleuze (1985 : 135), semble intériorisé dans chaque scène, dans chaque séquence, dans chaque plan : il détermine alors l'optique de leur saisie ; il est déjà présent au moment du cadrage et du tournage⁴.

On connaît la prédilection de Welles pour le plan-séquence, la contre-plongée, la profondeur de champ (McBride 1985 : 14 *sq.*) qu'il obtient grâce à l'emploi presque systématique du grand angulaire où l'image se trouve étirée dans l'espace comme s'étire le temps dans le plan long, et qui ne seraient que des prouesses techniques s'il n'y avait le rythme qu'il leur imprime lors du montage précisément, permettant au récit de se dérouler en avant- et arrière-plans, selon plusieurs points de vue, suivant plusieurs modalités et temporalités que l'on pourrait dès lors qualifier de *visuelles*. André Bazin (2006 : 80) a montré que le cadrage en contre-plongée ou le montage en plan-séquence aurait été inspiré à Welles par son expérience du théâtre où l'acteur n'est jamais isolé du décor (il est forcément *dans* le décor, alors que les mouvements de caméra et le découpage cinématographique peuvent l'en extraire), où le spectateur, notamment celui des fauteuils d'orchestre, a une vision de bas en haut, partiellement déformée, comme la reproduit l'objectif à courte focale dont l'angle de prise de vue est proche de son champ visuel comme naturellement il l'est de celui du réalisateur.

Qu'il y ait dans ces procédés une intention esthétique qui consiste à dramatiser le récit en lui apportant « un surcroît de réalisme, [...] qui restitue à l'objet et au décor leur densité d'être, leurs poids de présence, [...] qui se refuse à séparer l'acteur du décor, le premier plan des fonds, [...] qui replace le spectateur dans les vraies conditions de la perception, laquelle n'est jamais déterminée *a priori* » (Bazin 2006 : 89), c'est certain ! Mais il y a aussi une vision du monde qui s'en dégage et que j'aurais tendance à rapprocher formellement de celle de l'enfant (*Citizen Kane* me semble en être une parfaite illustration ; à son propos André Bazin [*Ibid.* : 76] parle d'ailleurs d'« obsession de l'enfance ») – l'enfant pour qui les choses apparaissent toujours plus grandes et lointaines qu'elles ne le sont en réalité, pour qui, le soir avant de s'endormir, les plafonds seront toujours ou trop hauts ou trop bas (autre marotte de Welles que de souvent les insérer dans le champ !), pour qui le temps sera toujours trop court lorsqu'il peut s'en emparer, trop long lorsque ce sont les autres, les adultes, les parents, qui entendent le passer et lui faire passer : « Le cinéma », écrit Marc Augé (p. 68), « nous rend une vision d'enfant »... Le monde de l'enfance est tout en contre-plongée et en plan-séquence. Et c'est cela que l'on peut d'abord

4. Sur ce point, voir également l'ouvrage de Jean-Pierre Berthomé & François Thomas (2006 : 45-58), où les auteurs analysent le long travail de Welles en postproduction et la « débauche d'effets spéciaux » auxquels il recourut dans les studios de la RKO pour le montage de *Citizen Kane*, ainsi que l'essai de Joseph McBride sur les films de Welles (1985 : 32-50).

retenir du livre de Marc Augé où se succèdent des images d'enfance dans un monde que la guerre a renversé, que l'exode a distendu, que l'Occupation a rétréci, que la Libération de Paris va de nouveau étirer dans un court panoramique, le jeune garçon alors juché sur les épaules de son père, et qu'une ville lointaine a exotisé : Casablanca où, accompagné de sa famille, l'oncle, le frère du père – officier sous-marinier qui allait devenir un héros de la France libre –, fut affecté dès le début des hostilités. Casablanca, un nom magique que ses parents, « comme des habitués, comme de vrais coloniaux » (p. 18), mais qui n'y mirent jamais les pieds, avaient raccourci en « Casa » quand ils en parlaient entre eux à Paris.

En 1943, Jean-Paul Sartre avait fait imprimer sur la bande publicitaire qui annonçait la parution de *L'Être et le Néant*, cette phrase-ci : « *Ce qui compte dans le vase, c'est le vide du milieu* ». La formule est saisissante (Jacques Lacan s'en souviendra). Mais ce qui compte aussi dans un vase, c'est que, bien évidemment, il est objet de décor avant d'être objet de pensée ; il se pose sur un guéridon, une commode, une table de cheminée ou au-dessus d'une armoire. Le vide du milieu peut contenir des fleurs naturelles, des bouquets fanés ou séchés ; sur ses parois généralement de verre peuvent se réfléchir, suivant l'éclairage, des éléments du décor qui, en fonction de son galbe, nous apparaissent grossis ou rapetissés, en tout cas déformés, venant ainsi recouvrir, comme le ferait un écran, le vide du milieu.

La phrase de Sartre m'a toujours fait penser à la fameuse scène de *Citizen Kane*⁵, filmée en une suite de plans longs et en contre-plongée, où Charles Forster Kane, que sa femme vient de quitter, saccage avec rage la chambre de celle-ci. Tout y passe : vêtements, draps, couvre-lit, meubles, étagères, fauteuils, bibelots... et vases, sauf une boule de verre posée sur un guéridon – elle est soudain cadrée en premier plan – et sur la surface de laquelle se reflète un instant, telle qu'on pourrait l'apercevoir à travers un *fish eye*, la dévastation de la pièce. Empoignant la boule (qu'il ne casse pas) et la retournant pour en agiter les faux flocons de neige, Kane murmure : « Rosebud », puis, l'empochant, s'apaise, sort de la chambre, passe devant ses domestiques médusés, enfile un long corridor où des glaces en vis-à-vis multiplient son reflet vu de profil, comme si le mot qu'il avait prononcé en saisissant la boule de verre n'avait de sens que dans cette image de lui qui se réfléchit à l'infini, et ce non pas dans la profondeur du champ mais dans ce qui est, en l'occurrence, une profondeur de champ en trompe-l'œil (on sait avec quel art et génie du montage Welles utilisera plus tard ces jeux de miroir dans la

5. *Citizen Kane* est tourné et monté en 1940-1941, mais ne sortira en France qu'en 1946. Sartre sera un des tout premiers Français à l'avoir vu aux États-Unis et à lui consacrer un court article dans *L'Écran français* en 1945 ; voir Michel Contat & Michel Rybalka (1970 : 124-125).

scène finale de *La Dame de Shanghai*). C'est le cinquième et dernier flash-back sur lequel le film boucle sa boucle, renvoyant à l'une de ses toutes premières séquences, celle-ci tournée en plans courts et serrés : Kane, agonisant, est seul sur son lit plongé dans la pénombre d'une chambre de son immense, vide et vaine demeure de Xanadu ; il lâche la boule de verre qu'il tenait dans sa main, et qui se brise en mille morceaux en tombant sur le sol, non sans qu'on l'entende et le voie (gros plan sur les lèvres, l'un des rares du film) murmurer de nouveau, et pour la dernière fois avant de mourir (cinématographiquement la première) : « Rosebud ». Mot de la fin donc, qui se révèle la fin des mots. Car, pas plus le nom que sa signification ne se trouvent sur ou dans la chose, ni ne s'échappent de ses éclats : vidée de son contenu, de sa neige factice, la boule de verre demeure *en soi* vide – et vide de sens – même si elle a *compté* pour celui qui l'a détenue et, sans doute, y a tenu comme un enfant tient à ses vieux jouets. L'enquête du journaliste Jerry Thompson sur la signification des dernières paroles du magnat déchu et abandonné se solde donc par un constat d'échec relevant non point de l'indicible mais de ce qui pour lui comme pour ses collègues photographes qui l'accompagnent leur restera à jamais invisible : l'image d'un traîneau d'enfant sur le dossier duquel est brodé en grosses lettres « Rosebud », et que, à leur insu, des déménageurs chargés de faire place nette dans le bric-à-brac de Xanadu viennent de jeter au feu. C'est donc par et dans l'image que se dévoile le « secret » de la boule de verre – juste un souvenir d'enfance –, non point dans et par les paroles. Le journaliste Thompson ne le sait que trop, qui a passé son temps à interroger des proches de Kane sans en retirer le moindre renseignement sur le fabuleux « Rosebud », si ce n'est peut-être cette vérité (croit-il) qu'amer mais sentencieux il lance à la cantonade : « Aucun mot ne peut expliquer la vie d'un homme ». L'image le peut-elle ? Welles nous le laisse supposer, et même nous y fait croire : « Rosebud », c'est aussi – sublime autant que dérisoire métaphore visuelle (un « gadget » avouera Welles plus tard, mi-sérieux mi-ironique [McBride 1985 : 44]) – l'œil, l'objectif de la caméra.

Compte tenu de la fonction que remplit l'image, et l'image cinématographique, dans l'inspiration et la construction du livre de Marc Augé, il est tentant d'opérer un rapprochement entre son *Casablanca* et le « Rosebud » de Welles, puisqu'en somme c'est là aussi dans et par l'image que se résout en partie l'énigme du « Casa » familialement et familièrement dit que je mentionnais plus haut. Du moins est-ce à travers des images que le mot prend tout son sens et permet à l'auteur de reconstituer un passé – son passé – dont cependant le *Casablanca* (le film) n'a pu être que le futur étant donné sa date de sortie en France (1947), soit près de cinq ans après son tournage, et près de huit après les principaux

épisodes remémorés et narrés par Marc Augé. Mais, tout comme le « Rosebud » de *Citizen Kane*, *Casablanca* (le film) permet les retours en arrière de *Casablanca* (le livre) ; comme « Rosebud », *Casablanca* (le film) est un « déclencheur de souvenirs » (p. 27). En somme, il est moins un souvenir qu'il n'est « une invitation à se souvenir » (Deleuze 1985 : 143).

Et c'est là que le mot *montage* employé par Marc Augé dans son avertissement au lecteur fait mouche une seconde fois, en raison, d'une part, du titre qu'il emprunte expressément au film de Michael Curtiz, d'autre part, du montage de ce film qui, bien plus que le scénario dont le réalisateur et les acteurs reconnurent qu'il avait été largement improvisé au jour le jour, joua un rôle déterminant dans la réussite et la renommée de l'œuvre avec son côté baroque, parfois expressionniste (les plans-séquences du café américain de Richard « Rick » Blaine), et le célèbre flash-back au milieu du film, censé expliquer l'attitude désabusée, voire les répliques laconiques et cyniques de Blaine (Humphrey Bogart), et le beau regard apeuré mais toujours brûlant d'Ilsa (Ingrid Bergman), lorsqu'ils se retrouvent par hasard à Casablanca, emportés une nouvelle fois par l'Histoire – celle de la guerre, de l'exode, de l'Occupation, de la Résistance – qui semble n'attendre que ce moment-là pour faire retour sur elle-même, pour que le passé se conjugue au présent (p. 33).

Il ne peut y avoir de passé simple au cinéma, comme le soulignent les paroles issues d'une bluesette de Broadway qui allait devenir le thème du film et, bien plus sans doute, son indicatif qu'on pourrait dès lors appeler présent. C'est d'une voix ouatée, presque chuchotée, au *tempo* indécis, alternativement proche et lointaine (l'effet d'écho à la fin du film), que la chante Sam (Dooley Wilson), le pianiste noir du bar américain, employé sinon domestique de Blaine, témoin acoustique des amours contrariées de celui-ci avec Ilsa :

« *You must remember this / A kiss is just a kiss / A sight is just a sight / The fundamental things apply / As time goes by* »⁶.

Le temps de la narration filmique n'est ni verbal ni littéraire, il n'est pas non plus celui de l'histoire ou de la vie qui s'écoule ; même les acteurs, note Marc Augé (p. 72), y « vieillissent impunément, ils ont toujours l'âge de leur rôle ». À la différence de la photographie vouée à s'inscrire *dans*

6. Composée en 1931 pour la revue musicale *Everybody's Welcome*, la chanson *As Time Goes By* (dont musique et paroles ont été écrites par Herman Hupfeld) devint un standard du jazz notamment interprété par Louis Armstrong (à qui, pendant longtemps, furent créditées les paroles), Billie Holiday, Kay Penton, Lionel Hampton, Carmen McRae, sans oublier Frank Sinatra. Arthur « Dooley » Wilson (1886-1953), qui la chante donc dans le film, ne put l'enregistrer en raison de la grève des syndicats de musiciens qui sévissait aux États-Unis au début des années 1940. Il n'en existe, à ma connaissance, qu'une version tronquée, tirée de la bande-son du film (Movie Sound, Bad Krozingen, 2003, CD n° 1705-102).

l'espace pour devenir l'objet d'un collage (l'album), d'un encartage (magazine, revue, livre) ou d'un encadrement (l'exposition), et sur laquelle l'empreinte du temps est tout extérieure (les pages jaunies des uns, les vitres grasses de l'autre), à la différence du roman où le temps est extensible ou feuilleté suivant le rythme qu'on imprime à sa lecture, le film se situe d'emblée *dans la temporalité*, en joue, l'impose (« c'est le réalisateur qui tourne les pages », observe Michel Chion [2005 : 182]) – une temporalité fictive ou plus exactement parallèle autant que discontinue et réversible (les rushes, les faux raccords, les flash-backs) à laquelle les récits ou films de science-fiction et leurs fameux paradoxes temporels nous ont accoutumés. Le cinéma, souligne Marc Augé (p. 32) « n'est concerné que par le temps », qu'il le contracte ou le dilate, le précipite ou le ralentisse. Le film est sinon un antidote à l'usure du temps du moins et au sens strict en présente-t-il une autre *métaphysique*, un autre *comput*, une autre loi de succession où les choses, les événements, les gestes, les actions des personnages ne s'enchaînent pas naturellement (cadrage et découpage les artificialisent de fait) tout en maintenant l'illusion de leur inexorabilité, à l'image (c'est le cas de le dire) de ce qu'on nomme le destin.

C'est au moment où Blaine est ivre, le visage raviné, le regard creux, paraissant plus blasé que de coutume, que s'intercale, annoncé par le thème de *As Time Goes By* joué et chanté par le fidèle Sam – thème qui dès lors remplit pleinement sa fonction d'indicatif –, le flash-back de sa première rencontre avec Ilsa avant l'entrée des Allemands dans Paris. Tous deux jeunes et beaux, cheveux au vent, filmés en plan rapproché dans une voiture décapotable, ont dans les yeux un avenir d'amour partagé, mais qui se liquéfiera littéralement (la pluie tombe à seaux) sur le quai d'une gare parisienne qu'Ilsa a désertée, laissant Blaine « en plan ». Il y a « des départs qui sont comme des morts », notait François Truffaut (2007 : 300) à propos de l'abandon de Kane par sa femme. La dérobadie d'Ilsa, le départ de Blaine en sont une autre. Les gares comme les aéroports sont bien ces « hauts lieux de détresse et de séparation » où s'exprime le besoin de « tristesse et de beauté qu'il nous arrive de ressentir [...], et qu'un refrain, de temps en temps, fait resurgir sans raison » (p. 54)⁷. Dans ce flash-back, tout se passe « comme si », suggère par ailleurs Marc Augé (p. 88), « un présent chargé d'avenir était

7. La manière dont, par exemple, Kane prononce « Rosebud » – la première fois très syncopée (l'accent tonique est placé sur la première syllabe : « RO-Z-BUD »), la seconde détachée, en quelque sorte sur deux temps (« RO [z] BUD ») – fait songer sinon à un refrain du moins à un titre de chanson. Au reste le grand pianiste de ragtime, Scott Joplin, avait composé en 1905 une *Rosebud March*, aussi baptisée *Rosebud-two steps*, dont Welles, enfant, au tout début des années 1920, a pu entendre une interprétation par sa mère (elle était une pianiste réputée) ou un enregistrement, et siffloter l'air : y apparaissent des inflexions et rythmes propres à la musique de cirque, autre lieu privilégié de l'enfance, autre fabrique de souvenirs.

d'abord une promesse de souvenir »⁸. Image-souvenir donc, à laquelle va se substituer une image-rêve quand, paradoxalement, le « présent » du film fait retour, le flash-back s'interrompt. Sam, le pianiste, s'est arrêté de jouer : dans la pénombre du bar où Blaine se verse et renverse un dernier verre, la silhouette d'Ilsa apparaît dans la profondeur de champ, fortement découpée par la lumière, vêtue d'un léger manteau blanc, coiffée d'un foulard gris perle, et, se rapprochant, tente d'expliquer à Blaine, qui ne veut et ne voudra rien entendre, pourquoi elle ne l'a pas rejoint à la gare (elle était déjà mariée). Champ et contrechamp, opposition des noirs et des blancs accentuent l'aspect onirique de la présence d'Ilsa que Blaine, comme le verre qu'il a renversé l'avait fait du flash-back, va chasser des deux mains, se voilant la face. Ne pas s'imaginer, ne plus rêver, ne plus se rappeler. L'image-rêve comme l'image-souvenir ne peuvent fournir aucune clé. Il faut attendre, attendre une autre « image-temps ». Là repose le principe même du suspense : suspension non pas du temps mais de l'événement qui le précipite et justifie *a posteriori* son ralentissement, voire son *ralenti*. Ce n'est que plus tard, lorsque pèsera une menace de mort sur les personnages principaux du film, que Blaine comprendra le « lâchage » d'Ilsa, et que lui, le cynique, soudain réconcilié autant avec son histoire qu'avec l'Histoire, va s'engager en aidant Ilsa et son mari, chef d'un réseau de résistance, à quitter Casablanca et à fuir les nazis. La scène, magnifiquement décrite par Marc Augé (p. 87), est non pas le symétrique – ce serait trop simple – mais d'une certaine manière le grisé, le *bougé* de celle du bar décrite plus haut, où l'image-rêve redevient image-souvenir, mais d'un souvenir qui se décline *au futur* : « Ni lui [Blaine] ni nous n'oublierons jamais cette apparition [le visage d'Ilsa sortant de la pénombre, à peine effleuré par le projecteur]. Pour lui, pour nous, irréaliste et évidente, elle est déjà un souvenir ».

Aussi comprend-on mieux l'angle d'attaque de Marc Augé, et qu'il se soit placé sous l'enseigne du cinéma si l'on considère que c'est précisément le temps, l'écoulement et l'empreinte du temps, c'est-à-dire la vieillesse – la vieillesse mais aussi la mort – qui constituent le socle du livre, le centre de ses préoccupations et réflexions. D'abord la mort du père survenue il y a longtemps déjà, mais dont Marc Augé confie qu'il ne se le rappelle, ne se le représente, ne se l' imagine que jeune (p. 69), plus jeune que lui qui est

8. Phrase de belle veine poétique qui prolonge et radicalise cette remarque de Gilles Deleuze (1985 : 72), commentant l'un des autres grands auteurs de flash-backs de l'histoire du cinéma : Joseph Mankiewicz, écrit-il, « a compris très profondément que la mémoire ne pourrait jamais évoquer et raconter le passé si elle ne s'était déjà constituée au moment où le passé était encore présent ».

9. À propos de cette expérience que peuvent nous infliger les lois approximatives de la vie (ou de l'histoire) – devenir l'aîné de son propre père (ou de sa propre mère) –, voir aussi l'intrigue et les réflexions qu'elle a inspirées à Albert Camus dans son beau dernier roman, hélas inachevé : *Le Premier homme* (Paris, Gallimard, 1994), notamment la première partie, « Recherche du père ».

devenu en quelque sorte son aîné (p. 74)⁹, si bien que cette temporalité décalée, inversée, ne peut être redressée que dans une série de flash-backs (par exemple, la période de l'exode qu'il vécut avec sa mère partie sur les voies ferrées et routes de France à la recherche de son mari mobilisé et battant en retraite avec l'armée, puis démobilisé) où l'enfant qu'il n'est plus rejoint le père qui n'est plus. Puis la vieillesse et la mort récente de cette mère que, ces dernières années, il prit à témoin – lui réservant somme toute le rôle de chef opérateur – de ses propres souvenirs d'enfance mais qui, pour elle, étaient avant tout des souvenirs d'épouse et de jeune maman. Autre bifurcation, autre dérapage de la temporalité, autre déviation des souvenirs – ces « anciens présents » (Deleuze 1985) que, serait-on au plus proche comme l'est un jeune enfant de sa mère, on ne peut totalement partager : leur *angle de vue*, leur *découpage*, leur *montage* ne seront jamais les mêmes¹⁰ –, et qui se résolvent, là encore, dans une image éminemment cinématographique où le temps, se dilatant et se creusant à la fois dans la profondeur de champ, fait se côtoyer, se superposer, s'emboîter des plans et des mouvements distincts, tout comme elle suscite d'autres façons de le regarder et de le sentir s'écouler. C'est, en définitive, à *voir le temps* que le cinéma nous invite (cf. Aumont & Marie, 2005 : 107). Ce que Marc Augé a réussi à transposer dans l'écriture de son livre, mais que l'on retrouve, comme un fil rouge, dans toute son œuvre anthropologique, depuis ses premiers travaux sur les Alladian jusques et y compris ses analyses des « non-lieux » où il me semble que c'est paradoxalement moins l'espace que le temps qui pour lui s'offre au regard, à la sensation, à l'imagination, à la pensée, tel que, par exemple, un Michelangelo Antonioni a pu le suggérer dans quelques-uns de ses films (*L'Éclipse*, *Le Désert rouge*) et nous en faire percevoir ce qu'on pourrait appeler la « géométrie temporelle » à travers de longues séquences de paysages urbains et industriels où les seules âmes qui vivent ne semblent vivre qu'au temps présent.

10. Ces anciens présents ne sont pas pour autant de futurs passés. C'est en ce sens qu'opérer un rapprochement entre la « madeleine » de Proust et *Casablanca* (le livre) serait arbitraire, comme l'est, ainsi que l'a démontré Barthélémy Amengual (cité in Deleuze 1985 : 146), celui qu'on serait tenté de faire entre ladite « madeleine » et le « Rosebud » de Welles : ni dans *Casablanca* ni dans *Citizen Kane* il n'y a de recherche d'un temps perdu, pas plus qu'il n'est question d'un temps qui aurait été retrouvé. Les souvenirs ne coïncident pas forcément avec le passé. (Ce qui, en revanche, me semble évoquer le « Rosebud » de Welles – j'y perçois comme un clin d'œil cinématographique – se situe dans les derniers plans de *2001 L'Odyssée de l'espace* de Kubrick où l'on voit l'image d'un « fœtus astral » confiné dans une bulle s'élever du lit où agonise l'astronaute David Bowman, traverser l'espace puis rester en suspension face à la Terre, mais dont on ne saura jamais, malgré la reprise en fond sonore des premières mesures du poème symphonique de Richard Strauss qui ouvrait le film, expressément intitulé *Also Sprach Zarathoustra*, s'il est d'origine humaine, mutante ou extra-terrestre, s'il est le passé ou le futur de la vie : ni les mots, ni les notes de musique, ni même l'image ne donnent ici de clé !) Se souvenir d'un film, souligne par ailleurs Marc Augé (p. 24), c'est se souvenir du film lui-même, mais que l'on revoit toujours *au présent*, et qui, ce faisant, peut déclencher d'autres souvenirs, voire offrir des images qui tiennent lieu de souvenirs, comme si le cinéma avait déjà fait le travail de la mémoire (*id.*).

La dernière scène de *Casablanca* (le livre), entièrement écrite au futur de l'indicatif (sorte de *flash-forward*), n'est pas sans m'évoquer le premier plan-séquence de *La Comtesse aux pieds nus* de Joseph Mankiewicz, et en cela réside la « force d'attraction » du cinéma – Marc Augé y insiste à plusieurs reprises – qui nous amène à voir les choses à travers ses images qui deviennent la chose même : Harry Dawes (Humphrey Bogart encore), le trench assombri et froissé par la dernière pluie à laquelle va succéder un ciel de traîne, se recueille sur la tombe de Maria Vargas (Ava Gardner) que l'on vient de mettre en terre, et se remémore sa vie d'abord en voix *off* puis en images (un zoom avant sur la statue qui figure Maria, et surplombe sa sépulture, introduit le premier flash-back du film). Marc Augé écrit (pp. 113-114) :

« Je me retrouverai immergé d'un seul coup, sous la pluie fine, au plus profond des dépressions anciennes. Je louerai une voiture. Le lendemain, une embellie accrochera des éclats de lumière aux murs de granit et au vernis des camélias, réveillant en moi le désir de pousser jusqu'à la mer, peut-être, à travers les routes mouillées. Un ciel de traîne s'étirera comme un souvenir au-dessus des champs. J'irai fleurir la tombe de ma mère. »

Ici, point, plus de flash-backs. Mais cet autre présent qui les contient tous, auquel, rentré à Paris, il se pliera non sans délectation, guidé par les pas assurés de l'ouvreuse dans les rangées de la salle obscure où nous avaient déjà conduits les premières pages du livre (la boucle du temps est bouclée), pour y revoir peut-être *La Comtesse aux pieds nus*, pour y revoir certainement *Casablanca* s'il venait à passer : *As Time Goes By...*

École des hautes études en sciences sociales, Paris
Centre d'anthropologie des mondes contemporains, LAHIC, IIAC
jamin@ehess.fr

MOTS CLÉS/KEYWORDS : anthropologie visuelle/*visual anthropology* – mémoire/*memory* – cinéma/*movie* – montage/*editing* – Michael Curtiz – Orson Welles – *Citizen Kane* – *Casablanca*.



Boule musicale de Reuge™ (Sainte-Croix, Suisse). Cl. Olivier Jamin, 2007.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Aumont, Jacques & Michel Marie

2005 *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris, Armand Colin.

Bazin, André

2006 [1972] *Orson Welles*. Paris, Cahiers du cinéma.

Berthomé, Jean-Pierre & François Thomas

2006 *Orson Welles au travail*. Paris, Cahiers du cinéma.

Chion, Michel

2005 *Stanley Kubrick, l'humain ni plus ni moins*. Paris, Cahiers du cinéma.

Contat, Michel & Michel Rybalka

1970 *Les Écrits de Sartre*. Paris, Gallimard.

Deleuze, Gilles

1983 *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris, Minuit.

1985 *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris, Minuit.

Leiris, Michel

2003 *La Règle du jeu*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

McBride, Joseph

1985 *Orson Welles*. Paris, Rivages [éd. orig. américaine : 1972].

Truffaut, François

2007 [1975] *Les Films de ma vie*. Paris, Flammarion.

RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES

Antonioni, Michelangelo

1962 *L'Éclipse*. Intereropa Film-Paris Film production, N & B, 125 mn.

1964 *Le Désert rouge*. Film Duemila cinematografica Federiz, Eastmancolor, 120 mn.

Curtiz, Michael

1942 *Casablanca*. Hal B. Wallis. N & B, 102 mn.

Kubrick, Stanley

1968 *2001, l'Odyssée de l'espace*. MGM & Stanley Kubrick, Super-panavision-couleurs, 141 mn.

1980 *The Shining*. Warner Bros, couleurs, 121 mn.

Mankiewicz, Joseph

1954 *La Comtesse aux pieds nus*. United Artists, couleurs, 128 mn.

Renoir, Jean

1939 *La Règle du jeu*. Nef, N & B, 112 mn.

Welles, Orson

1941 *Citizen Kane*. Mercury & RKO, N & B, 119 mn.

1948 *La Dame de Shanghai*. Columbia, N & B, 87 mn.