

A black and white film still from the movie 'Gare centrale' by Youssef Chahine. The scene is set in a train station. On the left, a man wearing a striped headband and a patterned scarf looks down with a somber expression. On the right, a woman with curly hair, wearing a striped dress, sits on a bench and looks towards the camera while holding a Pepsi-Cola can. The background shows the blurred interior of a train station with other people and structures.

Gare centrale
Youssef Chahine

LYCÉENS AU CINÉMA

SOMMAIRE

SYNOPSIS, FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE	3
Mode d'emploi	3
LE RÉALISATEUR - Youssef Chahine, désirs et désordres	4
CHAHINE EN BREF	4
GENÈSE - Trois choix décisifs	5
Documents	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
<i>Guide</i>	7
ANALYSE DU RÉCIT - Des rails et des pôles	7
TRAITEMENT ET SIGNIFICATION	
Esprit central	8
<i>Piste pédagogique 1</i>	9
ACTEUR/PERSONNAGE - Du réalisateur en idiot et en voyeur	10
<i>Piste pédagogique 2</i>	11
MISE EN SCÈNE - Mouvements de mouvements	12
<i>Définition(s)</i>	12
<i>Piste pédagogique 3</i>	13
ANALYSE DE SÉQUENCE - Le voyeur en lui-même	14
<i>Atelier 1</i>	15
ANALYSE DE PLANS - Faux passages du désir	16
<i>Atelier 2</i>	16
FILMER... Les trains	17
<i>Atelier 3</i>	17
POINT TECHNIQUE - Dynamiques des profondeurs	18
<i>Atelier 4</i>	18
L'AFFICHE	19
<i>Ouvertures pédagogiques</i>	19
CRITIQUE - L'échangeur	20
AU PRÉSENT - Figurations du rejet social	21
EN MARGE - À propos du mélodrame	22
FILMOGRAPHIE COMPLÈTE	23
RÉFÉRENCES	23



LES RÉDACTEURS

Rédacteur en chef : Guy Astic, enseignant de lettres et de cinéma à l'université d'Aix-en-Provence et dans le secondaire, est co-rédacteur en chef de la revue *Simulacres* et co-dirige les éditions Rouge Profond.

Rédacteur du dossier : Cyril Béghin est doctorant à l'UFR Cinéma et Audiovisuel de l'université de Paris III et rédacteur dans diverses revues (*Cahiers du cinéma*, *Balthazar*, *Cinergon*, *Théorème*).

Rédacteur pédagogique : Jean-Claude Rullier, enseignant de lettres et responsable cinéma de la Mission Action Culture du rectorat de Poitiers, est coordinateur pour *Lycéens au cinéma en Poitou-Charentes*. Spécialiste du cinéma africain, il a en charge l'option Cinéma et Audiovisuel au lycée de Loudun.

Directeur de publication : Catherine Colonna - Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél. 01 44 34 36 95, www.cnc.fr) - Directeur de collection : Jean Douchet - Rédacteur en chef : Guy Astic - Auteur du dossier : Cyril Béghin - Rédacteur pédagogique : Jean-Claude Rullier - Conception et réalisation : Atelier de Production Centre Val de Loire (24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com).



APCVL, coordination éditoriale : Luigi Magri - Conception graphique : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas - Les textes sont la propriété du CNC - Publication septembre 2004 - Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org
L'APCVL remercie La Médiathèque des Trois Mondes, Connaissance du cinéma, Les Films du Losange, Haut et Court, Pathé Distribution, Lobster Films, CinémAction, la Bibliothèque du Film (BFI).

Mode d'emploi

Ce livret s'articule en deux volets. Le premier concerne le texte principal, rédigé par un universitaire ou un critique de cinéma. Constitué de parties informatives, analytiques et techniques, il se développe suivant des rubriques variées, conçues comme des repères précis, voués à faire le point, notamment, sur la genèse du film, le récit, l'acteur/personnage, des archétypes de mise en scène, tout en proposant des approches plus formelles telles que l'analyse de séquence et de plans. L'objectif n'est pas d'offrir une lecture exhaustive, mais une approche cohérente et ouvrante à l'attention de l'enseignant qui pourra en faire un usage immédiat ou l'adapter à des orientations qui lui sont plus personnelles.

Le second volet, signalé par les zones grisées et rédigé par un professeur, relève plus des situations d'enseignement. Suivant deux orientations : des "Pistes pédagogiques" sont déduites du texte central et le complètent ; des "Ateliers" proposent des exercices impliquant la participation des élèves, dans des directions qui permettent de prendre en considération les enjeux concrets du cinéma. Renvoyant de l'un vers l'autre, un pictogramme ➡ achève de renforcer le lien entre le livret et la Fiche Élève, toujours dans un souci d'efficacité et de lisibilité.

Les sites ressources pour l'approche du film et son réalisateur, pour l'éducation à l'image ainsi que pour des bases de données sur le cinéma, sont accessibles sur www.lyceensaucinema.org. Le site propose aussi le dossier maître et la fiche élève au format pdf.

Les références des films évoqués dans ce dossier, disponibles en vidéo ou DVD, sont précisées page 23.

La copie VHS de *Gare centrale* est disponible à la vente (Médiathèque des Trois Mondes, tél. 01 42 34 99 00) et auprès de l'ADAV pour une utilisation en milieu scolaire (tél. 01 43 49 10 02).

SYNOPSIS

Gare centrale

La gare centrale du Caire, microcosme frénétique où les destins et les passions s'entrecroisent. En une journée, Kenaoui, semi-clochard boiteux et frustré recueilli par Madbouli, le kiosquier de la gare, va y connaître l'amour et la folie. Amour pour Hanouma, la vendeuse clandestine qu'il rêve d'épouser depuis longtemps — mais elle ne l'aime pas, lui préférant Abou Serib, un porteur qui veut organiser dans la gare un syndicat. Folie lorsque, aveuglé par ses pulsions, Kenaoui tue à sa place une autre fille, avant de tenter à nouveau d'emporter Hanouma, et d'en être empêché par tous.



FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

Gare centrale / Bab el hadid
Égypte, 1958

Réalisation : Youssef Chahine - **Scénario** : Abdel Hay Adib, Mohamed Abou Youssef - **Image** : Alvis Orfanelli - **Son** : Aziz Fadel - **Décors** : Abbas Helmi - **Directeur artistique** : Gabriel Karraze - **Musique** : Fouad El-Zahri - **Interprétation** : Youssef Chahine (Kenaoui), Hind Rostom (Hanouma), Hassan El Baroudi (Madbouli), Farid Shawqi (Abou Serib) - **Production** : Films Gabriel Talhami - **Durée** : 80 minutes - noir & blanc - **Format** : 35 mm, 1/1,37 - **Visa** : n° 36 982 - **Sortie égyptienne** : 20 janvier 1958 - **Sortie française** : 13 mars 1974 - **Distribution** : Médiathèque des Trois Mondes.

LE RÉALISATEUR

Youssef Chahine, désirs et désordres

CHAHINE EN BREF

Naît en 1926 à Alexandrie.

Étudie le cinéma et l'interprétation à la Pasadena Play House (Californie) de 1946 à 1948.

Participe pour la première fois, en 1951, au Festival de Cannes avec *Le Fils du Nil*. Fait débiter Omar Sharif en 1954 dans *Ciel d'enfer*.

Saladin, film à la gloire de Nasser, lui vaut en 1963, le Grand Prix national égyptien. Étouffé par la censure et la bureaucratie qui bride la vie intellectuelle et artistique de son pays, quitte l'Égypte en 1964 pour le Liban.

Reentre dans son pays en 1967, accueilli favorablement par le régime de Nasser. À la mort de Nasser en 1971, suivie par le démantèlement de l'Organisme du Cinéma, trouve appui à Alger pour monter sa société de production et de distribution.

Obtient l'Ours d'argent et le Grand Prix du jury à Berlin, en 1979, pour *Alexandrie, pourquoi ?*

Durant les années quatre-vingt, passe des accords de coproduction avec la France. Met en scène pour la Comédie Française, en 1992, *Caligula* d'Albert Camus.

Sort, en 2004, *Alexandrie... New York*, son trente-huitième film.

La filmographie complète du réalisateur figure à la page 23.

Youssef Chahine est l'un des rares cinéastes à s'être lancé dans un vaste projet autobiographique. Il nous a ainsi adressé une vision de son inscription dans l'histoire à travers une trilogie épique totalisant presque six heures de projection : dans *Alexandrie, pourquoi ?* (1977), on découvre comment le jeune Youssef (Yehia dans le film), né en 1926 à Alexandrie, chrétien, fils d'avocat, réussit dans les tumultes de la Seconde Guerre à faire du théâtre puis à partir étudier le cinéma aux États-Unis. Dans *La Mémoire* (1982), le réalisateur a vieilli et interroge la manière dont ses films ont été scandés par la politique, les guerres, les mouvements sociaux : le putsch de Nasser contre le roi Farouk en 1952 ; la révolte du FLN en Algérie (Chahine réalise alors *Jamila*, juste après *Gare centrale*) ; l'exil du cinéaste au Liban, puis la Guerre des Six Jours qui sera l'occasion d'une réflexion sur les mensonges de Nasser avec *Le Moineau* (1974). Enfin dans *Alexandrie encore et toujours* (1990), le réalisateur fait le point sur son engagement en évoquant une grève des "travailleurs du cinéma", à laquelle il se joint.

Chahine ne dit pas tout dans sa trilogie, portant plus témoignage des énergies et des désirs que de faits exacts. Comment faire du cinéma dans l'Égypte de l'après-guerre, dominée par des mélodrames où danses et chansons permettent d'assurer le succès des films et, parfois, contourner les censures ? Chahine va pratiquer très tôt un mélange des genres, des ruptures de tons, des croisements entre préoccupations sociales et portraits psychologiques, formes traditionnelles et hollywoodiennes, qui le font sortir des canons du cinéma populaire et, entre deux succès, lui attirent souvent les reproches de la critique : inconséquences, occidentalismes, facilités... Dès son deuxième film, *Le Fils du Nil* (1951), il mêle des éléments documentaires sur la vie des fellahs à une intrigue et une esthétique de film noir, suivant en cela les deux faces opposées de la modernité du moment : l'*acmé* des genres américains et la naissance du néoréalisme égyptien.

On retrouve les mêmes hybridations dans *La Dame du train* (1952, sous influence d'Orson Welles) ou *Ciel d'enfer* (1954) — où il révèle Omar Sharif. Mais dans ce dernier film, les mélanges sont déjà soumis à une tierce influence, déterminante tout au long des trente-huit longs métrages du cinéaste : le pouvoir politique. *Ciel d'enfer*, illustration quasi propagandiste du programme révolutionnaire de Nasser, amorce des cycles irréguliers de films à gros budgets et à sujets politiques (*Jamila*, *Saladin* en 1963, *La Terre* en 1968, *Ces Gens du Nil* en 1968, *Le Moineau*, *L'Émigré* en 1994, fable historique sur



la tolérance qui fut l'objet d'une tentative de censure) et de comédies insouciantes ou mélodramatiques (deux films avec Farid el-Atrache dans les années cinquante, *Entre tes mains* en 1960, *Le Vendeur de bagues* en 1965, ou encore *Le Sixième jour* en 1986, flamboyante tragédie avec Dalida).

Les métissages ont caractérisé, historiquement, la bouillonnante Alexandrie, par opposition à l'austérité du Caire. Chahine l'Alexandrin poursuivrait, par son art des mélanges, une tradition culturelle arabe, et ce jusqu'à son versant moral : on a fait du cinéaste un grand prêcheur de la tolérance et du cosmopolitisme. En deçà de ce jugement, regardons d'abord les films. Le mélange, l'hybridation, sont des échanges d'énergies. S'ils sont bien le secret de la longévité et de la reconnaissance internationale du cinéma de Chahine, c'est qu'il a progressivement transformé les aspects centrifuges — impliquant styles, auteurs et genres — en effets de dispersions internes, donnant l'impression que les films sont de grands désordres organisés. C'est *Gare centrale* qui semble avoir déclenché cette mutation en associant les allures chaotiques à des déterminations psychologiques. Toujours le même désir fou anime les récits de Chahine : amours, obsessions sexuelles ou délires visionnaires, et parfois les trois ensemble, comme à travers le personnage de Caffarelli, utopiste homosexuel, dans le magnifique *Adieu Bonaparte* (1984). En une boucle impeccable, ces désirs ont pour ultime nom "cinéma", comme le montre bien *Alexandrie, encore et toujours*, portrait du réalisateur en amoureux génial et tyrannique.

Trois choix décisifs

Gare centrale est déjà, en 1958, le onzième film d'un cinéaste qui n'a pourtant débuté sa carrière que huit ans auparavant — un rythme acharné de plus d'une production par an qui ne se ralentira qu'à partir des années soixante-dix, après *Le Choix*. 1958, donc : Chahine vient de terminer deux comédies avec le chanteur vedette Farid el-Atrache, qui en est aussi le producteur — *Adieu mon amour* (1956), joyeux mélodrame militaire, et *C'est toi mon amour* (1957, ci-contre), comédie conjugale aux allures hollywoodiennes, même si c'est d'une danseuse du ventre que tombe amoureux le protagoniste.

Cette danseuse du ventre est incarnée par Hind Rostom, *sex-symbol* égyptien qui deviendra la Hanouma de *Gare centrale*. Révélée au public quelques années plus tôt par un film explicitement intitulé *Le Corps* (1952), Rostom est un compromis étrange et énergique entre l'érotisme agressif d'une Jayne Mansfield et les canons de la beauté moyen-orientale. Elle est ainsi un choix parfait pour supporter les projections libidinales du personnage de Kenaoui, celui-ci ne fantasmant Hanouma qu'à proportion de son obsession pour les images de *pin-up* américaines. La présence de Rostom concentre, en un bel alliage paradoxal, les aspects les plus triviaux de *Gare centrale* comme ses intentions les plus subversives : l'érotisme tape-à-l'œil de la starlette est une provocation constante faite à la censure égyptienne (même si celle-ci était, depuis l'arrivée de Nasser au pouvoir, beaucoup moins active). Mais l'aspect le plus retors de cette provocation est sans doute que la Belle, malgré les désirs fous qu'elle provoque, témoigne moins d'un désir de transgression sociale que d'une recherche têtue de la normalité. C'est le regard porté sur elle par la Bête, Kenaoui, qui s'avère le plus dangereux et anarchique, ancrant le désir et ses excès pulsionnels dans les couches les plus basses et incontrôlées de la société.

Deuxième option forte pour la réalisation de *Gare centrale*, le fait que Chahine joue lui-même le personnage de Kenaoui. On revient plus loin sur les qualités et les implications de son interprétation ; notons seulement que pour ce film marquant, dans l'œuvre, un virage stylistique important, le cinéaste va, en toute conscience mais seulement après une proposition de son producteur, s'impliquer, "jeter son corps dans la bataille". Il a pu aussi expliquer que l'écriture de *Gare centrale*, avec le scénariste Abdel Hay Adib, était née en partie d'un double souci autobiographique : rendre compte de l'effervescence de la gare du Caire, qu'il connaissait bien pour avoir très sou-



vent pris le train d'Alexandrie (sur lequel, symboliquement, le film s'ouvre) et qui, avec les grands exodes ruraux de la fin des années cinquante, connaissait alors une activité intense. Et, sur un mode psychanalytique, produire avec ce film un exutoire de ses propres obsessions sexuelles.

Ces explications restent toutefois bien faibles si l'on considère un troisième choix : celui du chef-opérateur, Alvis Orfanelli, pionnier du cinéma égyptien qui aida Chahine pour la production de ses premiers films et avait notamment été l'opérateur du *Fils du Nil* en 1951. La collaboration avec Orfanelli, irrégulière entre 1951 et 1961 (son dernier film avec lui : *Un Homme dans ma vie*), prend ici une force particulière : elle est le signe d'une refondation, pour un film qui abandonne les dialogues et les chansons habituelles du cinéma populaire au profit d'une violence visuelle alors très rare en Égypte. Inscrite par ailleurs dans une esthétique proche du courant dit "néoréaliste" du meilleur cinéma égyptien de l'époque, celui de ses aînés Ahmed Kamil Mursi (*Le Procureur général*, 1946) ou Salah Abou Seif (*Le Costaud*, 1957), cette violence témoigne d'un désir de dépassement et de singularité à l'intérieur de la modernité naissante. Comme son héros Kenaoui, Chahine veut danser avec la jeune Égypte tout en affirmant la recherche obstinée d'un style propre, et déploie dès la préparation du film les éléments symboliques de cette volonté.

DOCUMENTS

Une décennie égyptienne

1950 : premier film entièrement en couleur, *Papa se marie* de Hussein Fawzi.

1953 : la Monarchie est abolie. Une République lui succède, sous la présidence de Mohamed Naguib.

1954 : Nasser devient président de la République. Le multipartisme fait place à un parti unique, Le Rassemblement National.

1955 : naissance du mouvement des "non-alignés" à Bandoeng, dont Nasser est l'un des leaders.

1956 : Nasser nationalise le Canal de Suez. L'Angleterre, la France et l'Israël ripostent et attaquent l'Égypte.

1957 : l'état de siège est prolongé et le pouvoir central entreprend d'*égyptianiser* les intérêts étrangers dans son pays.

1958 : naissance de la République Arabe Unie. Nasser en est le président.

1960 : naissance de la télévision égyptienne.

1961 : Nasser nationalise les grandes banques et entreprises et crée le secteur public.

Gare centrale, *Freaks* à l'égyptienne

Yousry Nasrallah — *Toi-même n'avais-tu pas un peu peur des gens "normaux". En faisant ce film, finalement tu disais : « Admettons qu'il soit fou et idiot, mais voyez comme il sait aimer. »*

Youssef Chahine – *Je trouve que Kenaoui a raison, et que les "personnages-limites" sont ceux qui l'entourent et qui ne veulent pas admettre que ses sentiments à lui ont une valeur. Que doit-il faire pour que vous sachiez qu'il existe ? Ce n'est pas Kenaoui le fou. Celui qui ne pense qu'à son syndicat, ou à sa religion ou à son futur mariage n'est pas moins fou que lui. Je ne suis pas en train d'accuser les autres, mais je ne les trouve pas non plus normaux.*

Propos recueillis en avril 1985, reproduits dans *CinémAction*, "Youssef Chahine l'Alexandrin", n° 33, 1985.

Découpage séquentiel

1) **Prégénérique.** Madbouli, kiosquier à la gare du Caire, présente en voix off la gare et sa rencontre avec Kenaoui, clochard infirme à qui il confie la distribution des journaux et trouve un logement précaire derrière les voies. Un jour, il découvre que la cabane de Kenaoui est tapissée de photos érotiques.

2) **2mn.** Générique : plan fixe sur l'entrée de la gare.

3) **3mn50s.** L'horloge de la gare : 7h30, départ du train pour Alexandrie. Des jeunes femmes, dont la truculente Hanouma, vendent à la sauvette des boissons transportées dans des seaux, faisant ainsi concurrence au tout-puissant Mansour. On comprend par leur conversation que Kenaoui est amoureux d'Hanouma, mais que cette dernière veut épouser un certain Abou Serib.

4) **5mn58s.** Un employé de quai se plaint du chef, Abou Gaber, à un autre porteur.

5) **6mn24s.** Un quai. On retrouve le premier porteur, qui s'est coincé la main ; il est secouru par Abou Serib, qui en profite pour réclamer un syndicat devant Abou Gaber.

6) **8mn17s.** Le hall. Abou Serib, accompagné de Tolba, évoque avec Madbouli le syndicat, puis son mariage avec Hanouma. Tolba se moque de Kenaoui. Celui-ci se moque à son tour, avant d'épier une jeune fille téléphonant à son amant.

7) **11mn15s.** Les filles courent après un train pour vendre leurs boissons, mais la police les fait fuir. Hanouma sauve un enfant tombé sur les rails.

8) **14mn07s.** Kenaoui entend qu'Hanouma a frôlé la mort. Les filles se reposent, Hanouma leur fait part de ses rêves de mariage. Elles jouent avec l'eau d'une pompe. Hanouma rentre chez elle pour se sécher et trouve Kenaoui qui l'observe. Elle le chasse, les filles le poursuivent en lui lançant des pierres ; réfugié dans un train, il s'oublie dans la contemplation d'une photo de *pin-up*.

9) **18mn20s.** Kenaoui accroche chez lui les photos et dessine le seau d'Hanouma au bras de la *pin-up*.

10) **20mn40s.** L'horloge de la gare : 10h00. Dehors puis dans le hall, Kenaoui observe les retrouvailles de la jeune fille de la séquence 6 et de son amant.

11) **23min20s.** Il accompagne Hanouma qui va chercher de l'eau à une fontaine en face de la gare. Il lui offre un collier en la demandant en mariage. Elle rit d'abord, puis se moque durement ; humilié, il reprend son cadeau.

12) **28min34s.** Querelle entre Abou Gaber et Abou Serib, soutenu par un délégué du gouvernement. Des jeunes arrivent dans la gare en dansant.

13) **29mn58s.** Kenaoui découpe la photo d'une *pin-up*, tandis que Madbouli lui parle d'une jeune femme retrouvée découpée en morceaux dans une malle.

14) **31mn25s.** Hanouma rejoint Abou Serib et se plaint du harcèlement de Kenaoui. Abou Serib la met en garde.

15) **32mn56s.** Les jeunes danseurs dans un wagon. Hanouma danse avec eux, observée par Kenaoui qui, sur le quai, se met aussi à danser. Abou Serib arrive et la moleste.

16) **37min14s.** Il l'emmène dans un entrepôt où leur dispute devient jeu amoureux. Kenaoui qui écoute à la porte, fou de rage, va acheter un couteau. Les deux ressortent, Hanouma dit à Abou Serib qu'elle lui fera porter sa malle par Kenaoui.

17) **41min28s.** Kenaoui, transportant la malle, est battu par le mari d'une femme qu'il dévisageait. Confrontation entre Abou Gaber et Abou Serib, qui vient recruter des hommes pour son syndicat. Après un temps d'hésitation, des porteurs d'Abou Gaber se rallient à sa cause.

18) **45mn40s.** Kenaoui transporte sa malle jusqu'au dépôt et y accroche le collier.

19) **46mn55s.** Manifestation des " femmes contre le mariage " . Hanouma en profite pour vendre des boissons. Kenaoui lui donne rendez-vous au dépôt — poursuivi par les policiers, elle l'abandonne en lui confiant son seau. Puis elle envoie une autre fille, Hallaouetoum, le récupérer.

20) **50mn12s.** Kenaoui attend dans le dépôt, poignarde la fille en croyant qu'il s'agit d'Hanouma, et enferme le corps dans la malle.

21) **52mn08s.** L'horloge de la gare : 17h15. C'est la grande réunion fondant le syndicat d'Abou Serib. Kenaoui arrive et lui dit d'aller chercher la malle. Abou Serib s'exécute et l'embarque dans un wagon. Un train part, le jeune amant ne peut pas dire au revoir à la jeune fille parce que sa famille est présente.

22) **56mn10s.** Dans le hall. Madbouli s'inquiète pour Kenaoui qui, devant lui, se met à délirer, prétendant qu'il vient de se marier avec Hanouma.

23) **58mn12s.** Nuit. Un homme découvre le corps d'Hallaouetoum, encore vivante, dans le wagon. Chez lui, Kenaoui continue de délirer, tentant de poignarder un chat, puis des images.

24) **1h02mn20s.** Juste avant d'entrer chez Kenaoui, Hanouma est arrêtée par un agent qui l'a poursuivie toute la journée. Kenaoui observe sans réagir, avant d'être rejoint et poursuivi à son tour par Abou Serib. Mais celui-ci est stoppé par les hommes d'Abou Gaber, qui l'accusent d'être l'agresseur d'Hallaouetoum. Kenaoui s'enfuit et le dénonce aussi à la police. Il croise Hanouma et l'emmène, tandis que Madbouli, innocentant Abou Serib, lance la police et les porteurs à leur recherche.

25) **1h06mn51s.** Kenaoui et Hanouma à bord d'un train. Il pense la posséder enfin — elle fait semblant d'y croire, mais le fait trébucher et s'enfuit. Poursuite sur les voies. Kenaoui la rattrape et la maintient sur les rails pour qu'un train les écrase tous les deux. Abou Serib et les autres arrivent à temps pour arrêter le train. Madbouli tente de raisonner Kenaoui, permettant à Abou Serib de s'approcher et de lui prendre son couteau. Des infirmiers lui passent une camisole. Abou Serib emporte Hanouma dans ses bras, tandis que la jeune fille qui a perdu son amant attend toujours sur le quai.

1h14mn58s. Fin.

Le minutage ci-dessus est celui d'une cassette vidéo. La vitesse de défilement d'une cassette étant de 25 images par seconde (au lieu de 24), la durée totale indiquée ici est légèrement inférieure à la durée "réelle" du film (1 heure 20 minutes).

Guide

Le découpage séquentiel identifie les segments narratifs du film. Il est la première étape de l'analyse. *Gare centrale* ressemble à une tragédie classique (la gare du Caire vit une journée décisive qui scellera le destin de Kenaoui). Cette rigueur est enrichie par la démultiplication des espaces (le hall, les quais, les voies, les entrepôts, les wagons), les variations de rythme dans l'écoulement du temps (les rebondissements et leurs effets), l'entrelacement des fils narratifs (un versant social, un versant privé et passionnel). Se dépile ainsi la tragédie de Kenaoui dans le "débordement" du mélodrame : son statut de marginal, possible levier de la dramaturgie, est d'abord accepté ; puis la culpabilité passe d'un personnage à l'autre avant de se concentrer sur le fou. L'anormalité est désormais dans le champ de l'inacceptable pour la société. Nous ne serons pas longtemps absorbés par la tragédie du boiteux : très vite, Chahine la réinscrit dans le cadre des deux autres destinées de la gare, mais sans la perspective des rails s'ouvrant vers le lointain : celle de Abou Serib emportant dans ses bras Hanouma et celle de la jeune fille sur le quai, dans l'attente désespérée de son amant.

ANALYSE DU RÉCIT

Des rails et des pôles



« Voici la gare du Caire, le cœur de la capitale. Chaque minute voit le départ d'un train et l'arrivée d'un autre. Des milliers de gens s'y retrouvent et s'y séparent... » C'est Madbouli, le kiosquier, qui parle ainsi au début du film. Lui qui lit bien des choses dans les journaux, il doit pourtant l'avouer : ce qu'il voit ici est parfois plus étrange encore. Il nous introduit alors à l'histoire de Kenaoui.

Ce pré-générique dresse les grands principes du récit de *Gare centrale*. L'idée, d'abord, que la gare est une intense matrice romanesque, entrant directement en concurrence avec les histoires lues. Chaos de la foule, entrelacement des voies, rythme des arrivées et des départs : le désordre du monde est remodelé par les hasards et les déterminismes ferroviaires, pour créer collisions, rencontres, esquisses de récits. La gare est un grand vivier d'histoires, un livre ouvert dont le film va illustrer une coupe momentanée, segment borné par la rencontre de Madbouli avec Kenaoui et leur séparation — une arrivée, un départ. À l'intérieur de ce segment, un microcosme pullule. Hanouma et les autres vendeuses, Abou Serib et les porteurs, Abou Gaber, Hallaouetoum, la jeune fille qui attend, la manifestation des femmes contre le mariage, les jeunes danseurs, des fondamentalistes : autant de personnages pris dans une vision miniature de l'Égypte de 1958. *Gare centrale* n'est pas pour autant un film choral, où les composantes d'une multiplicité narrative et sociale seraient traitées à égalité : les lignes narratives, si elles s'offrent comme autonomes, n'existent que pour s'entrecroiser régulièrement sur un même fil de chaîne, le destin de Kenaoui, le mélodrame meurtrier qui le lie à Hanouma.

Autre principe posé par le pré-générique, les changements de focalisation narrative. Qui raconte, ou à travers qui raconte-t-on, dans ce grand désordre ? La présence off de Madbouli en ouverture, prenant d'emblée les avant-postes de la narration, est une ruse ou une sorte d'assurance. De même qu'il occupe une place spatiale et sociale privilégiée dans la gare, à la fois en retrait des conflits et au cœur de toutes les informations, il est préalablement instauré comme fond ou référence première du récit. Non pour

annoncer qu'il sera le seul narrateur mais, en une sorte de ronde implicite et anarchique, celui par lequel tout doit commencer, passer et finir. C'est à partir de son action (aider Kenaoui) et de sa parole (raconter) que le film s'élançait et dévie sur d'autres rails. Ainsi dans le pré-générique, la découverte de l'obsession pornographique de Kenaoui coupe littéralement la parole à Madbouli, de même que dans le reste du film, les focalisations passent souvent à l'infirme comme par la seule puissance de sa névrose. Le film trouve, dans un regard fixe ou un moment de crise solitaire de l'infirme, les équivalents muets de la voix off de Madbouli. Là encore, Madbouli et Kenaoui constituent deux pôles opposés, le premier du côté de la raison, des interventions réfléchies, des tentatives d'infléchissement de l'histoire vers l'apologue social ; le second du côté de la folie, du refoulement libidinal, des infléchissements vers le mélodrame psychanalytique. Ils aimantent ainsi un système narratif qui pourra vagabonder sans eux : Hanouma ou Abou Serib sont à plusieurs reprises les personnages à partir desquels une scène est abordée, mais jamais pour très longtemps.

Le pré-générique est un morceau isolé, très classiquement posé hors de la deuxième grande unité narrative du film. On a évoqué la forte unité d'espace, la gare, qui a valeur de manifeste. Le récit est aussi dominé par une forte unité de temps : il tient dans une journée, du premier train de 7h30 jusqu'à la nuit, où Kenaoui est emmené à l'hôpital psychiatrique après avoir cru pendant quelques minutes prendre ce qu'on peut imaginer être le dernier train, avec Hanouma. Le retour régulier de plans sur l'horloge de la gare, les horaires des trains et l'échéance de la fondation du syndicat cadencent cette folle journée culminant dans une sorte d'unisson, ce moment où tous les rythmes convergent dans la course collective pour sauver Hanouma. L'amour impossible de Kenaoui, la fondation du syndicat, les problèmes des vendeuses, tous les récits ouverts dans le microcosme amoureux comme dans le macrocosme social forment une seule scène, en un mouvement de contraction narrative faisant suite à la longue dilatation du reste du film. Une fois Kenaoui emporté, cette foule se disperse à nouveau, comme si elle avait perdu son lien le plus improbable mais aussi le plus profond.



TRAITEMENT ET SIGNIFICATION

Esprit central

Qu'est-ce qui fait bouger les trains ? À la logique mécanique des locomotives, *Gare centrale* substitue une logique pulsionnelle : ce qui fait bouger les trains, ce sont les désirs, les vœux, les espoirs, les utopies. Nasser vient de nationaliser le Canal de Suez, le pays est au cœur des rêves de l'Afrique post-coloniale. Dans le maelström de la gare, la jeunesse égyptienne — jeunes gens amoureux, danseurs, manifestants, syndicalistes — s'agitent en groupes tumultueux vers son avenir. Les machines carburent à l'énergie humaine : les voyageurs ne restent pas assis dans les trains de Chahine, on y court, on y joue, on les fait trembler de tous les mouvements du corps. Pourtant, au cœur des voies, au centre de cette gare centrale, c'est un infirme, un boiteux semi-clochard, un être aux mouvements et à l'existence sociale diminués qui habite. Kenaoui prend des trains, mais pour faire des sauts minuscules à l'intérieur de la gare : il monte dans des wagons, mais pour s'y réfugier un temps, sans aller plus loin. Il est enfermé dans ce tumulte centrifuge comme dans son propre esprit malade, et n'en sortira que par la porte de l'hôpital psychiatrique. Kenaoui est le secret sédentaire de la gare où s'entrecroisent les nomades modernes, le fond inavouable de toutes les énergies ou des peurs qui les motivent : échec social, frustration sexuelle, folie meurtrière.

Comment le film montre-t-il que Kenaoui est aussi au principe du mouvement des trains ? Lorsqu'on voit pour la première fois les femmes vendre des boissons (séquence 7), leur course le long de la machine, un plan pris depuis un train en marche, l'agitation à l'intérieur du wagon et la fuite d'abord cadrée depuis ce même intérieur, toute la mise en scène se concentre sur des effets de différence de vitesses et de glissements entre des mobiles qui se poursuivent et s'abandonnent. Dans la gare, les corps qui changent d'espace changent de vitesse, tout en restant en vue les uns des autres. Cette logique se grippe dès qu'un corps s'immobilise, comme au dénouement, lorsque Kenaoui maintient Hanouma sur des rails pour la tuer. Cette ultime tentative de meurtre ne fait que rejouer, en négatif, le moment d'immobilisation marquant la fuite des femmes de la séquence 7 : dans la course, un enfant tombe sur les voies avec ses bouteilles, il veut les ramasser mais ne voit pas un train qui arrive. Hanouma se précipite et le redresse, juste à temps. On la voit qui le tient contre elle, puis on raccorde sur une vue en forte perspective du train filant avant de revenir sur le cadrage précédent. Elle tient

toujours l'enfant, ils sont tétanisés par la puissance du monstre mécanique qui les frôle tandis que des papiers blancs tombent autour d'eux en tourbillonnant. Ces papiers sont apparus au moment du raccord, sans origine explicite — c'est que, par un tête-à-queue temporel, ils ne trouvent leur origine que dans la séquence suivante (séquence 8). Kenaoui, poursuivi par les jeunes femmes après avoir été surpris chez Hanouma, se cache dans un train à l'arrêt et, paniqué, laisse échapper les photos érotiques qu'il tenait contre sa poitrine. Les photos s'envolent en une gerbe identique à celle de la séquence 7, comme si Kenaoui avait embarqué à bord d'une machine à remonter le temps.

Ce qui a failli tuer Hanouma a donc des points communs avec ce qui fonde la névrose de Kenaoui. L'énergie qui fait avancer le train est la même qui fait lâcher les photos, le rapport étant accentué par un effet visuel fort et récurrent dans le film : l'utilisation d'une grande profondeur de champ et d'une focale courte. Kenaoui arrive du fond du couloir en courant pour venir exploser au tout premier plan, dans une accentuation générale de la perspective qui mime l'impression produite par la fuite des rails. Malgré son handicap, Kenaoui ne cesse ainsi de passer de l'arrière-plan au premier plan, ou vice-versa, soit dans la continuité d'un mouvement, soit par le montage. Cette dynamique visuelle, insufflant au personnage une puissance physique qu'il ne possède pas, appuie son action occulte sur les mouvements. Kenaoui concentre les plus grandes lignes perspectives et les plus grandes différences de taille de plan, de même qu'il est tour à tour caché au fond de la gare, dans sa baraque, et au cœur de l'action, sur les quais ou dans le hall.

Ces alternances dynamiques sur Kenaoui sont aussi les signes de focalisations mentales : on passe de son corps éloigné à un gros plan de son visage comme sous l'emprise directe de sa folie. L'énergie libidinale libérée par la gerbe de photos et préfigurée dans le passage du train n'est précisément offerte "à rebours" que pour mieux en souligner la part mentale — déjà, juste après l'accident d'Hanouma, on raccorde sur le visage de Kenaoui entouré de vapeurs, comme rêvant à ce que l'on vient de voir... Au pragmatisme d'Abou Serib, à la morale active de Madbouli, à l'activisme de la jeunesse qui danse ou manifeste devant les trains, Kenaoui oppose les mouvements pervers de son esprit malade. Il fait moins circuler les corps, comme Abou Serib ralliant les porteurs ou Hanouma courant derrière les

trains, qu'il ne fait circuler les images ou les histoires, offrant ainsi à l'idée d'énergie une large acception virtuelle, pouvant s'actualiser dans des actes démesurés. Les images de *pin-up* américaines découpées au ciseau ; le seau d'Hanouma dessiné au bras de l'une de ces *pin-up* ; son fantasme d'amour filé dans la rencontre entre les deux jeunes amants, qu'il épie comme une arrière-scène de son théâtre intérieur ; l'histoire de la malle sanglante lue par Madbouli, qu'il transforme en réalité en tuant Hallaouetoum... Les voyeurismes, les lectures, les écoutes forment par-dessus le réseau tumultueux des nomadismes réguliers de la gare un système d'échanges, de métaphores et d'incarnations soudaines qui, passant tous par l'esprit de Kenaoui, font du lieu une sorte d'extension de son cerveau.

C'est l'une des grandes intuitions de Chahine : plus que les hybridations de genre ou de style qu'on lui reconnaît, il a su adapter une sorte de métapsychologie aux exigences modernes du réalisme. Scénario social et scénario mental s'emboîtent, en une intelligence vive des nouvelles formes d'aliénation qui commencent à envahir le monde post-colonial : l'impérialisme culturel. Bien sûr, il y a les porteurs qui ont besoin d'un syndicat, Hanouma qui rêve d'une vie meilleure selon les canons bourgeois, et les femmes demandant plus de libertés tandis que des fondamentalistes passent en grommelant : autant de luttes contre les aliénations du travail, de la précarité, de la famille ou de la religion. Mais Kenaoui, comme les plus pauvres, est à la pointe de ce qui emprisonne. Lui, ce sont les images et les voix qui le possèdent et l'abiment, le font bouger et le font mourir : emprise d'un érotisme international, tyrannie des scénarios d'amour standardisés. Et personne n'a vu, à la fin du film, que cette aliénation est, avec celle du conducteur de la locomotive, la seule qui brûle en silence dans les trains.



PISTE PÉDAGOGIQUE 1

Le titre, *Gare centrale*, est sans ambiguïté : la gare du Caire est le lieu commun aux protagonistes qui la traversent. Leurs entrecroisements dessinent la gare, premier personnage du film. Kenaoui, qui échoue dans ses murs, va, à sa manière, s'en nourrir, la gare lui permettant d'explorer sa névrose. On pourra faire la liste de ces intrigues et mettre en relief leurs conflits : le contentieux entre les vendeuses de boissons et le patron du buffet ; l'amour jaloux de Abou Serib pour Hanouma ; son combat pour créer un syndicat ; la séparation douloureuse de jeunes amants contraints de cacher leur amour. Corps étranger et marginal, Kenaoui irrigue ces séries narratives à différents niveaux : il ne fait que traverser la lutte des porteurs ; il participe à l'intrigue des clandestines par l'intermédiaire du seau d'Hanouma qu'il utilisera comme appât ; il assiste à la réunion impossible des amants ; enfin, sa tentative de prendre la place de Abou Serib dans le cœur d'Hanouma l'exclura définitivement. Accepté par pitié ou générosité, sans cesse mis hors de cause pour son dérangement mental, il sera finalement exclu parce qu'il remettrait trop en cause l'ordre des choses, préfigurant le thème cher à Chahine : la tolérance. « Pour la première fois, dit-il, un de mes films était un cri contre la société qui n'a pas le droit de juger sans avoir donné l'occasion de s'expliquer, de se racheter. »



ACTEUR/PERSONNAGE

Du réalisateur en idiot et en voyeur

De nombreux réalisateurs sont aussi acteurs de leurs propres films : Buster Keaton, Jacques Tati, Woody Allen, Chantal Akerman ou Joao Cesar Monteiro sont, parmi d'autres, de ces cinéastes qui ayant régulièrement affronté la caméra, ont doublé l'acte de mise en scène d'une implication physique dans l'image. Que ces engagements aient d'abord pris des allures burlesques est une sorte de pudeur paradoxale, le masque du timide qui grossit ses maladresses pour mieux se jeter dans le monde. Youssef Chahine n'agit pas autrement en endossant, pour sa première apparition à l'écran, le rôle de Kenaoui, sale, infirme, névrosé mais émouvant par ses défauts. S'il n'est pas directement un personnage burlesque, il en rappelle les allures et les sentiments, entre incessantes courses-poursuites et amours impossibles avec une femme trop désirable qu'il réussit parfois à faire rire. Chahine prétend ne pas avoir eu l'idée de jouer ce rôle (c'est le producteur qui le lui aurait proposé). Il s'avère toutefois un choix parfait pour un cinéaste qui amorce alors sa révolution esthétique en racontant l'histoire d'un voyeur. Le voyeur-cinéaste passe ainsi aux aveux d'une pulsion de cinéma, l'érotisme, tout en sabotant le fantasme par l'introduction de son corps, avili et ridiculisé par la gestuelle burlesque.

Chahine a joué dans six films, des rôles de plus ou moins grande importance. Aucun ne lui a valu la reconnaissance de *Gare centrale*, pour lequel il ne reçut pas le prix de la meilleure interprétation masculine au festival de Berlin, en 1959, parce que le jury fut finalement persuadé qu'il y avait une telle correspondance physique et psychologique entre le personnage et l'acteur que Chahine n'avait rien inventé et se

contentait d'être lui-même ! Le réalisateur semble confirmer ce jugement dans la deuxième partie de sa trilogie autobiographique, *La Mémoire*. Qu'il y ait une grande correspondance entre l'homme Chahine et le personnage Kenaoui ne nous enseigne rien sur le résultat de sa performance. Une autre information biographique est de plus de valeur : Chahine fit beaucoup de théâtre avant de passer au cinéma, et Shakespeare a toujours eu sa préférence, comme les grandes tragédies mettant en scène tyrans et intrigues de cours (l'une de ses dernières mises en scène est le *Caligula* de Camus, à la Comédie Française en 1992). S'il y a dans *Gare centrale* des personnages tout droit sortis de la *Commedia dell'arte* (les policiers), Kenaoui est plus proche des grands bouffons tragiques, dont le modèle est le Yorick de *Hamlet* : idiot, analphabète, connaissant tout des coulisses de ce grand château que serait la gare, intime avec les plus grandes misères humaines, jusqu'à la mort. On ne sait qui est le roi de ce château, du patriarche Madbouli au prince Abou Serib, mais c'est bien aussi des vanités du pouvoir dont il est question. Kenaoui le bouffon semble montrer à tous une vérité individuelle des passions et des humiliations.

Toutefois, moins qu'un commentateur à la Yorick, Kenaoui est surtout une victime. C'est ce qui fonde, sur le versant mélodramatique, le "néoréalisme" ¹ de *Gare centrale* — guère éloigné en ce sens des scénarios édifiants de De Sica ou Zavattini, maîtres du néoréalisme italien. C'est aussi ce qui offre un premier aspect du jeu de Chahine : accentuer les laideurs, l'expression des handicaps physiques et des inadaptations sociales. L'idiot n'apparaît tel qu'à proportion de ses réponses

PISTE PÉDAGOGIQUE 2 ➡

« *Toutes ces histoires de désir et d'amour, c'est moi* » : Chahine, acteur et réalisateur, est au cœur de *Gare centrale*. Il a comme partenaire, dans le rôle d'Hanouma, une actrice réputée, Hind Rostom. Mais à côté des effets rodés de la vendeuse clandestine, c'est un acteur alors anonyme qui apporte une part d'inconnu. Chahine use ainsi d'éléments plastiques et formels forts, que les élèves relèveront, aptes à figurer son rôle de schizophrène amoureux. Il s'est fait croire à la fièvre qui l'habite, dès sa première apparition à travers le verre déformant de la vitrine de Madbouli : ici et ailleurs, ses yeux, cadrés en très gros plans, expriment sa folie enfouie. De même, son corps infirme redouble l'anormalité lorsqu'il arpente la gare en boitant ou lorsqu'il danse tel un jouet mécanique. Autres signes visibles de son dérèglement : les journaux plusieurs fois éparpillés signifiant la perte de contrôle, la manipulation du couteau de boucher, les tessons de bouteille, les surgissements du corps. Simple d'esprit comme pouvait être comprise Gelsomina, (*La Strada*, F. Fellini, 1954), Kenaoui est habité de sentiments contradictoires : le désir et la haine, la raison et la folie, l'amour et la mort.

grotesques aux sollicitations du monde : Kenaoui jaillissant, courant comme sur trois pattes, bégayant lorsque Hanouma lui demande ce qu'il veut (séquence 11), toujours poussiéreux, en guenilles, portant des papiers déchirés ou poussant sans aise une malle aussi grande que lui, est l'incarnation de toutes les incapacités à l'action. Dans le contraste avec l'ondoyante Hanouma ou avec le monolithique Abou Serib, il ne trouve ses moyens que dans la brusquerie : gestes soudains, sauts, arrêts inattendus qui trouent ses parcours et ses discours de petites arhythmies.

Ces manières de saccade le décrivent en pantin désarticulé et permettent aussi d'introduire leur stricte inversion : la menace suspendue d'une perte de conscience, d'un arrêt de toutes les actions au profit d'une rêverie souvent érotique, mais aussi bien sans objet. Kenaoui s'agite parfois comme un ludion et l'instant d'après se fige, regard dans le vague. Dans la dernière séquence, l'enjeu de l'approche de Madbouli et Abou Serib est de maintenir le boiteux dans cet état suspendu avant que, repris d'une pulsion, d'un spasme d'action, il ne puisse tuer Hanouma. Le burlesque est alors oublié, neutralisé par la camisole : on ne rira plus des monstruosité de Kenaoui, personne n'en veut plus. Chahine doublait ainsi sa pudeur d'acteur-réalisateur d'un constat critique : dans la grande vague des réalistes de cette fin des années cinquante, c'est le jeu désaccordé, dionysiaque des clowns, des idiots et des bouffons, que le cinéma fait disparaître. Kenaoui lançait aussi ce cri.

1. Voir PRÉDAL, René (dir.), "Le Néoréalisme italien", *CinémAction*, n° 70, 1994.



En haut à gauche : *Le Sixième jour*. En bas à gauche : *Alexandrie, encore et toujours*. À droite : *Gare centrale*.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

- 1958, *Gare centrale* (*Bab el hadid*, Youssef Chahine)
- 1964, *L'Aube d'un jour nouveau* (*Fajr Yawn Jadid*, Youssef Chahine)
- 1985, *Chéreau, l'envers du théâtre* (Aranud Sélignac)
- 1986, *Le Sixième jour* (Youssef Chahine)
- 1989, *L'Après octobre* (Merzak Allouache)
- 1990, *Alexandrie, encore et toujours* (*Iskandariyya kaman wa kaman*, Youssef Chahine).



MISE EN SCÈNE

Mouvements de mouvements

Pour sa superproduction historique *Saladin* (1963), où il devait filmer un massacre de pèlerins musulmans par des chrétiens durant l'une des croisades du XII^e siècle, Chahine imagina ce qu'il appelle une solution « impressionniste ». Comment filmer toute cette violence sans obscénité ? « Quand je filme un cheval galopant, on voit ses pattes, mais le sol est flou. J'utilise un disque que je fais tourner devant la caméra. Le disque tourne sur lui-même. À un certain moment, je jette de la peinture rouge sur le disque en train de tourner, et j'utilise ces plans pour figurer le sol. Je fais des plans de coupe avec cette matière, par exemple quand un homme est blessé. »

Plutôt que filmer une représentation de la blessure et du sang, Chahine invente donc un substitut coloré et dynamique qui produira en partie la même impression que la représentation réaliste, mais en l'augmentant des effets de la vitesse pure et des mystères de l'abstraction. Dans *Gare centrale*, ce sont les trains, les courses des femmes ou les boitillements de Kenaoui qui servent à l'expression d'une violence plus grande, dans sa totalité, que chacune des parties qui l'incarne. Bien sûr, on nous montre les jets de pierres sur Kenaoui, le meurtre d'Hallaouetoum, la lutte finale avec Hanouma — mais tout cela n'est que la surface d'une rage plus profonde qui gronde dynamiquement dans la manière dont la mise en scène utilise les profondeurs de champ, les gros plans ou les gestes des acteurs pour, toujours, accélérer ou accentuer les mouvements.

Gare centrale, film frénétique sillonné par des mobiles en désir de par-tance, est par ailleurs caractérisé par une utilisation fréquente des sur-

cadrages, cadres dans le cadre qui, par leur fixité et leur rigueur géométrique, viennent révéler les mouvements mais aussi, parfois, les entraver ou les empêcher. La mise en scène se déploie dans cet entre-deux : chaque départ a son pivot ou son point de référence, chaque fuite a des limites à dépasser.

En profondeurs. L'art d'Orson Welles a souvent été évoqué à propos des premières années de l'œuvre de Chahine. C'est qu'il a effectivement retenu du maître américain une manière de tendre les actions sur des lignes à la fois fuyantes et tournantes : fuyant vers l'horizon, suivant des axes définis par la présence d'au moins deux personnages éloignés, et tournant parfois au premier plan, comme si l'espace proche de la caméra, s'incurvant, forçait à des trajectoires courbes.

Côté fuites, la présence constante des rails, bien sûr, mais aussi des étirements transversaux exprimant des énergies contenues, des bouillonnements sans solution. Dans l'espace sectionné et régulé de la gare, la profondeur de champ est souvent une manière de montrer deux zones communiquant visuellement mais sans possibilité de se rejoindre : ainsi Abou Serib hélant Abou Gaber d'un quai à un autre (séquence 5) ou Hanouma qui, venant de chasser Kenaoui de chez elle, se précipite à la fenêtre, ouvrant tout à coup son espace intérieur par la trouée d'une grande perspective laissant le champ libre à sa colère, tout en ne lui permettant pas de rattraper réellement le boiteux (séquence 8). Côté courbes, la gestion des entrées et des sorties de champ, à la fois classiquement, par les côtés du cadre, mais aussi, simultanément, par devant et par derrière, par en haut et par en bas. Lorsque Abou Serib va cher-

DÉFINITION(S)

La mise en scène est une notion complexe, plus stratifiée qu'elle n'y paraît. Elle croise trois significations au moins. La première tient à l'origine théâtrale de l'expression : mise en scène y signifie une manière d'orchestrer les entrées et sorties des acteurs, d'établir les déplacements physiques dans l'espace (au théâtre, la scène, voire la salle ; au cinéma, le champ). Par spécification générique, la deuxième s'applique au cinéma seul : la mise en scène qualifierait l'écriture et le langage propres au Septième Art. La troisième, enfin, concerne directement les réalisateurs : elle désigne les moyens par lesquels le cinéaste appose sa signature, fait montre de singularité. Précisément, l'originalité de Chahine est de combiner des langages proprement cinématographiques (le mélodrame, le drame psychologique, le film noir, le suspense fantastique ou policier) avec une dramaturgie inspirée du huis clos tragique, scandée par des saynètes qui autorisent des décrochages de ton, des changements de rythmes et des effets pathétiques aussi variés que contradictoires. Pas de repos pour le spectateur dans la vie chorale de cette gare, où la force des apparences brouille et complique la vérité en profondeur des relations et des pulsions humaines. En optant pour une mise en scène vive, inquiète et incapable de pause/pose prolongée, Chahine inscrit à l'écran sa recherche intense du mouvement d'expressivité maximale des corps, des visages et des intériorités qu'ils abritent.

cher des porteurs pour son syndicat, il s'avance jusqu'au tout premier plan en espérant faire monter la masse derrière lui, et y arrive : l'espace se met à gonfler et déborde le cadre depuis la profondeur (séquence 17). La volonté d'un personnage courbe le champ comme il déforme le destin : Kenaoui, au premier plan, escamote un client dont il n'a rien à faire et, quelques minutes plus tard, se dresse depuis le bas du cadre sur fond de ciel, à côté d'une statue pharaonique (séquence 11).

En gros plans. La volonté ou la névrose du personnage vient contrôler l'espace depuis le premier plan et se soumet l'action qui se déroule dans son dos. Parfois, plus rien ne se passe derrière, le personnage envahit l'avant-champ en un gros plan absolu qui concentre tout l'espace sur son seul visage : c'est le cas des quelques gros plans de Kenaoui intervenant aux moments où il observe à la dérobée une cheville, un sein, un baiser... Il faut bien, alors, que l'image du visage raccorde avec un gros plan de ce qui est regardé. Parfois, cet objet second devient plus important, plus envahissant que le visage lui-même : ainsi des photos découpées par Kenaoui, lorsqu'elles traînent par terre, en lambeaux, et préfigurent son meurtre. Ainsi, surtout, du plan magnifique où Kenaoui, ayant accroché sur un mur de sa baraque une photo érotique qu'il a modifiée, au stylo, pour y faire apparaître le seau d'Hanouma, se recule jusqu'au fond du champ. La première action se passait à l'avant-champ, et en se reculant, le personnage semble cette fois moins produire un étirement de l'espace qu'un rétrécissement de sa silhouette : la photo reste en gros plan, sur le côté du cadre, et domine d'une taille monstrueuse le corps chétif du boiteux (séquence 9) — image limpide des transports immobiles et des influences dont ce dernier est victime.

En corps. Dans l'intervalle entre la grande profondeur et le gros plan, une gamme de plans moyens sont au service du jeu libre des acteurs. Chahine se délecte visiblement des poses et des manières des femmes et les laisse caricaturer doucement leur propre sensualité (voir plan p. 13). Il alterne les vues générales sur des groupes composites, dont chaque membre fait vibrer le plan d'un petit détail vestimentaire, gestuel ou vocal différent (séquences 3, 8 et 19), suivant un idéal chorégra-

phique dont il finit par se donner la possibilité entière avec le groupe des jeunes danseurs traversant la gare puis se déchainant dans un wagon à l'arrêt (séquence 15). Hind Rostom, incarnant Hanouma, s'amuse de son passé de danseuse du ventre et multiplie torsions et contorsions, mains sur les hanches, bras levés, roulements de têtes. Les personnages de policiers semblent des bouffons tout droit sortis de la *Commedia dell'arte*. Plutôt que d'opposer à cette liberté joueuse la raideur ou l'inertie du boiteux, Chahine fait de celui-ci un corps dansant à sa manière : sautillant, claudiquant, un peu courbé, replié sur lui-même, mais toujours prêt à suivre le rythme d'une course ou d'une danse — à l'extérieur du wagon, il s'agit sur place, tel un ludion.

En raccords. Cela ne suffit évidemment pas à lui faire rejoindre son désir : esseulé sur le quai, surcadré par une baie du wagon, Kenaoui ne se joint à l'euphorie des danseurs que par une procuration momentanée, un effet de miroir fragile assuré par le montage. Le film raccorde souvent des mouvements qui paraissent identiques ou participer de la même action, mais ils sont, dans leurs intentions ou leurs réalisations, contradictoires : poursuivants/poursuivis, voyeurs/vus, aimants/aimés. Les trains se suivent mais ne se ressemblent pas : le mouvement qui emporte Kenaoui et Hanouma à la fin du film n'est pas celui de la libération, comme il veut le croire, mais de la mort. Il suffira d'un raccord pour que tout bascule hors du train et même, dans une ultime tentative de meurtre suicidaire, presque sous lui (séquence 25). Et en un raccourci halluciné (séquence 16), le passage d'un train faisant ployer régulièrement un rail alterne avec un travelling arrière s'éloignant de Kenaoui qui écoute, à la porte d'un entrepôt, les ébats d'Abou Serib et Hanouma. La métaphore sexuelle est violente et concentre tous les enjeux de la mise en scène : dans l'étirement dynamique entre le mouvement du train vers le fond du champ et le recul loin du voyeur, dans le passage symbolique et physique entre la machine réelle et la mécanique libidinale imaginaire, la scène réussit à concilier le mobile et l'immobile, le désir et l'acte. Comme une contradiction visuelle, un *oxymoron* cinématique qui laisse le personnage trembler sur place.



PISTE PÉDAGOGIQUE 3

Kenaoui affirme sa singularité en fendant les groupes qui barrent l'espace de la gare. Mais c'est aussi dans la mise en scène de son immobilité que Chahine le place au cœur de l'action. Installé à un poste d'observation stratégique, il peut vivre par procuration ce qui lui est interdit. L'intrigue des deux amants cristallise cette possibilité. Elle mime, pour Kenaoui, l'amour inaccessible. Trois plans à la séquence 10 suffisent à l'installer dans leur relation secrète. Le jeune homme sort de la voiture, s'avance au premier plan et scrute hors champ ; le contre-champ montre Kenaoui, assis à l'entrée de la gare, étonné de ce regard qui lui semble adressé ; dans le même plan, mu par une sorte de pressentiment, il tourne la tête sur sa droite et le panoramique découvre la jeune fille épiée au téléphone (séquence 6) ; enfin, en gros plan, issu d'un raccord dans l'axe, le visage fermé puis épanoui de la jeune fille qui reconnaît son amant. Ils n'ont plus qu'à se donner rendez-vous dans le hall. Kenaoui, à égale distance des deux corps, semble, dans cette mise en scène en ricochet, mettre en relation les deux amants. Illusion d'optique qui lui fera, un instant, vivre le bonheur, par procuration.

Le voyeur en lui-même

Seconde moitié de la séquence 8, l'extrait commence à 15 minutes 43 secondes pour une durée totale de 2 minutes 37 secondes.

Après avoir secouru un enfant tombé sur la voie, Hanouma se détend en compagnie des autres vendeuses en parlant de son futur mariage avec Abou Serib. En manière de baptême, les filles l'arrosent avec une pompe où elles viennent habituellement puiser l'eau vendue aux voyageurs. L'extrait se divise en deux temps : trempée, Hanouma va se changer chez elle et y découvre Kenaoui, caché, qui l'observe. Le boiteux se défend d'avoir de mauvaises intentions : il voulait, au contraire, lui dire de faire plus attention ; elle vient de risquer la mort en sauvant l'enfant. Furieuse, elle le chasse. On passe alors à l'extérieur, où les filles lui lancent des pierres. Il trouve refuge dans un wagon et se perd dans la contemplation d'images érotiques qu'il portait avec lui — ces images, au moins, ne le chasseront pas.

1 à 4 : dispositifs spéculaires

Tout est fait pour viser, d'emblée, le corps d'Hanouma, mais on ne sait d'abord pas pourquoi. **1** et **2** détaillent deux moments du premier plan de la séquence : un étroit couloir fait de la porte un sas encadrant Hanouma lorsqu'elle entre. Elle arrive de l'extrême profondeur de champ qui laisse voir l'extérieur, surexposé, pour pénétrer dans la fraîcheur sombre de son baraquement, avant d'être suivie en panoramique jusqu'à une autre composition, où un objet en amorce à l'avant-champ permet encore d'accentuer l'effet perspectif. Un second pano aboutira à un troisième cadrage, montrant la femme devant un miroir. De face, de dos, de trois quarts, Hanouma offre à chaque station du plan une nouvelle vue de son corps, en même temps qu'elle en décline un mode particulier de valorisation esthétique : d'abord surcadrée par la porte, puis mise en valeur par la lumière et son vêtement mouillé, et enfin se regardant au miroir, en une allégorie éternelle de la beauté.

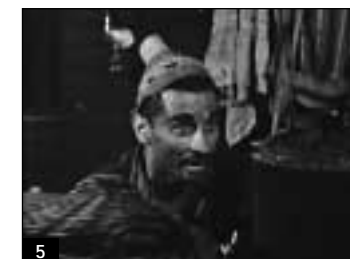
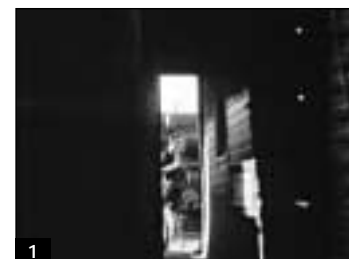
Néanmoins ce miroir, lorsqu'il devient un élément important du cadre, découpe dans le corps d'Hanouma suivant une logique plus sexuelle que sensuelle : en **3**, on ne voit que le reflet du buste. Le regard du voyeur Kenaoui, déjà présent dans le pano-

ramique précédent, commande lointainement ce surcadrage. Hanouma entend un bruit, elle prend peur et se retourne ; mais, en **4**, elle découvre au tout premier plan que c'est seulement un chat, qui surgit à la limite du hors-champ. Derrière elle, la profondeur de champ laisse encore voir l'extérieur, comme une tension toujours présente.

5 à 10 : courbes et fuites

Cet axe perpendiculaire à l'écran va se trouver soudain dévié vers l'avant-gauche : un bruit, le chat qui bondit, et en **5** Kenaoui surgit du bas de l'écran comme un diable à ressort, dans un effet très proche du surgissement de Robert Mitchum dans la cuisine de Lillian Gish à la fin de *La Nuit du chasseur* (Charles Laughton, 1955), réalisé trois ans avant *Gare centrale*. On comprend que le premier plan était sans doute, à notre insu, une vue subjective de Kenaoui tournant sur lui-même. Des ébauches de torsions et mouvements circulaires vont ensuite se succéder : contrechamp sur Hanouma, en légère contre-plongée (**6**) : Kenaoui se relève, tente de se justifier, supplie Hanouma de ne pas crier et dans le même mouvement, tend le bras pour attraper celui de la jeune femme (**7**) tout en la forçant à tourner (**8**). Il lui tord donc le bras en même temps qu'il la fait pivoter, en une sorte de faux pas de danse dont le mouvement se fige en **9** : Kenaoui, fasciné, tient le bras d'Hanouma sectionné par le cadre comme le membre défait d'un mannequin.

L'image que l'on voit participe donc bien du fétichisme du boiteux : c'est elle qui tranche dans le corps d'Hanouma pour présenter à Kenaoui un fragment qu'il voudrait emporter. Mais ce délire meurtrier, palpable dans la voix et les yeux baissés, est vite arrêté par la réaction de la femme, qui retire sèchement son bras alors qu'il allait l'embrasser. Continuant de marquer le rythme très saccadé de la scène, Kenaoui reste un instant immobile, lançant un regard mauvais avant de prendre une sorte d'élan rapide et de sortir à toute allure par la gauche du cadre. Un court panoramique commence à le suivre et s'arrête face à une fenêtre devant laquelle vient se placer Hanouma (**10**). Cette substitution quasi-instantanée d'un personnage sortant par le côté au profit d'un autre entrant par l'avant, pour désigner un axe de fuite, vient confirmer les oppositions du début de la



L'analyse de séquence doit situer l'extrait, préciser ses enjeux, résumer le passage en une phrase, trouver un titre. Il reste à repérer les choix de mise en scène afin d'interroger ce qu'ils disent de l'action en cours. Par l'observation attentive (et le dessin possible au crayon des lignes de force de quelques plans-clés) des photogrammes de la *Fiche élève*, on fera apparaître l'écriture de Chahine : comment le corps d'Hanouma exulte dans le surcadrage dessiné par les caisses ; comment le cinéaste met en place le surgissement de Kenaoui : au saut du chat du premier plan à l'arrière plan, succède son apparition, reprise immédiatement après par le retrait brutal d'Hanouma.



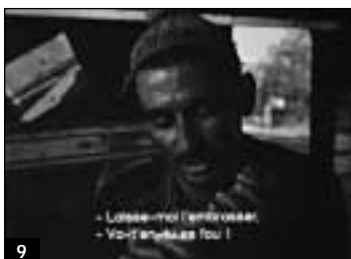
Le chat, que l'histoire du cinéma, depuis *L'Atalante* de Jean Vigo en 1934, associe à la griffure du désir, désormais lié à Hanouma, sera l'objet d'une tentative de massacre par Kenaoui. On pourra aussi écouter la bande son qui propose dans ce fragment une musique "effusive" : préparée par une phrase douce lorsque Hanouma joue avec le chat, elle monte par vagues avec les chœurs du générique puis déferle avec tout l'orchestre après le cri de la femme angoissée. Disparue pendant la fuite de Kenaoui, elle réapparaît avec quelques violons à la fin, associant douleur du coup reçu derrière la tête et apaisement des images érotiques étalées dans l'allée du wagon.

scène. Kenaoui fuit par la gauche, mais Hanouma regarde droit devant : ils ne vivent décidément pas dans les mêmes espaces.

11 à 16 : dispositifs mentaux

On voit Hanouma appelant les filles à l'aide, Kenaoui s'enfuir vers des voies proches, puis plus précisément, en **11**, vers un ensemble de trains à l'arrêt. Claudiquant sur des rails, il reçoit une pierre, s'arrête un instant de façon presque comique et reprend sa course : après la tentation meurtrière, il est redevenu ridicule.

Pour ne pas sombrer, il lui faut, sans intention, recréer dans le désordre mais à son avantage, ce qui vient de se passer : un axe de fuite, un avant-champ, une image érotisée, une perte de conscience. La fin de la scène concentre en quelques plans ces éléments qui la clôturent sur une sorte de réalisation par défaut de ce qui vient d'échouer. Kenaoui entre dans un wagon et, du fond de la perspective formée par les sièges et les parois (**12**), s'avance en courant jusqu'à l'avant champ où il lâche en gerbe les photos qu'il tenait contre sa poitrine (**13**). On a déjà vu une partie des implications de ce geste (cf. *Traitement et signification*). Il vient ici ponctuer, à la manière d'un point d'exclamation, l'ensemble de l'action et briser la logique des axes, d'abord en le faisant "exploser" à l'écran par la dispersion des papiers blancs, ensuite par un panoramique. Kenaoui s'assoit et observe ses poursuivants, à l'extérieur (**14**). Il est provisoirement comme chez lui, à l'abri, dans un espace autre (il est étrange que personne ne vienne le débusquer dans le wagon, alors que tous l'ont vu y entrer). À la Hanouma réelle qu'il vient de quitter il peut alors, comme chez lui, substituer les images : en **15**, les photos dispersées en tous sens remplacent bien mal les différentes poses de la femme, mais suffisent à installer un grand calme. Le rythme de la scène se ralentit, Kenaoui, regard fixe, se perd autant dans les images qu'en lui-même. En **16**, le geste qu'il fait pour se tâter l'arrière du crâne, à la recherche de la blessure qu'on vient de lui faire, vaut aussi comme une question posée à son propre esprit : où donc est vraiment Hanouma ? Dans la cabane ou à l'arrière de la tête ? Sur les axes filant vers les profondeurs de champ ou dans les mouvements tourbillonnants des obsessions et des danses forcées ? La lumière baisse légèrement sur le visage de Kenaoui, comme l'amorce d'un fondu au noir. Mais on raccorde sur la scène suivante sans que l'image disparaisse : cet assombrissement n'était donc que le passage d'une ombre, le nuage d'une question posée à l'impossible désir du voyeur.



Faux passages du désir

ATELIER 2

En insérant dans une durée plus longue ces trois plans, la solitude de Kenaoui apparaît. Il circule sur le quai pour vendre ses journaux ; le montage alterne son espace et l'espace du train. Le choix du champ contre-champ, passant du quai au train, instaure un effet-miroir (souligné par les sur cadrages) entre les deux espaces ; il est accentué par l'absence de paroles entre les deux protagonistes au profit d'un échange de regards et de gestes. Kenaoui mime ridiculement le bonheur et la joie de vivre de cette séquence de comédie musicale. Il n'en est que plus pitoyable et tristement dupé : l'univers d'Hanouma ne sera jamais le sien. Afin d'expérimenter ce qu'apporte au sens le montage alterné, on pourrait proposer dans le cadre d'un atelier de pratique le tournage d'une même action simple — une rue, un passant, un mendiant assis à l'entrée d'une boulangerie qui attend une aumône — par deux équipes. L'une aurait pour consigne de tourner la rencontre entre les deux protagonistes en un plan séquence (une seule prise) ; l'autre, sous la forme d'un *tourné-monté* (les plans prévus sont filmés dans l'ordre sans avoir besoin d'être montés), aurait droit à cinq ou six plans d'une durée plus brève.



Séquence 15 : Kenaoui a eu l'idée de tuer Hanouma et de l'envoyer dans la malle de son trousseau, en guise de cadeau de mariage pour Abou Serib. Celui-ci vient de mettre en garde Hanouma : il ne faut plus provoquer Kenaoui. Mais la danse est la plus forte et, en trois plans, la jeune femme scelle son destin.

On avait déjà vu les danseurs de cette séquence traverser la gare (séquence 12). Les voici déchainés dans l'espace réduit d'un wagon qui va bientôt s'ébranler vers une destination géographiquement inconnue et temporellement certaine : le futur de l'Égypte, dynamique et généreux. Hanouma veut en faire partie et monte à bord, pour vendre des boissons mais aussi pour danser. Kenaoui la voit et la fixe, depuis le quai. L'enjeu de la scène est alors moins de savoir ce qui va *se passer* que ce qui va *passer* entre les deux espaces où se tiennent les personnages.

1. (35 minutes 1 seconde) Vue depuis le quai, en très légère contre-plongée avec Kenaoui au premier plan nous servant d'intercesseur, la scène dans le wagon ressemble à une image dans l'image : elle ne déborde pas du cadre blanc de la fenêtre. Kenaoui, comme toujours, est spectateur, figé et impuissant. À l'intérieur, la fête mêle les corps dans une cohue ressemblant autant à de la danse qu'à un début d'orgie ; on danse une sorte de *fox-trot* sur un air mêlant guitare et flûte arabe, accordéon et claquements de mains. Hanouma est à l'aise dans cette ambiguïté sensuelle : sa silhouette évolue sinueusement, parfait mélange de grâce arabisante et d'érotisme occidental. Elle se fige en voyant Kenaoui : l'image a vu le voyeur et un axe de regard fort suspend entre eux un moment hors de la fête. C'est une parodie de coup de foudre, dont Hanouma se reprend vite : tout en dansant, elle s'approche avec une bouteille de Coca-Cola qu'elle était en train de déboucher...



2. (35 minutes 15 secondes) Le raccord établit fermement la séparation spatiale : en contre-champ, rien ne dépasse de la scène intérieure, sinon, bientôt, comme le seul gage qu'il serait possible d'offrir à l'amour de Kenaoui, la bouteille de Coca. Au bras sectionné par le cadre de la séquence 8 fait écho cette terrible bouteille que Kenaoui, dans son aveuglement, ne peut refuser. Entre biberon et pénis, cet objet fétiche est tout ce qu'il peut obtenir de l'image désirée. Mais plus encore que par sa crudité psychanalytique, la bouteille est odieuse par sa franchise idéologique. Symbole usé de la société de consommation et du modèle américain, la bouteille de Coca sort de l'avant-champ comme ce qui résulte concrètement des fantasmes de Kenaoui, lorsque leurs modèles sont sollicités. Comme la *pin-up* de ses photos, Hanouma ne peut offrir que du Coca. Dans l'aliénation de son désir à des images moins nées de l'amour que du commerce, Kenaoui paye le prix normal : les princesses se transforment en sodas.

3. (35 minutes 32 secondes) Mais ça n'est pas si simple. Dans le second contre-champ, en plan rapproché, éclairée de face alors que le visage de Kenaoui est apparu assombri par un léger contre-jour, Hanouma sourit. Nous voilà dans l'image et même si le visage de la jeune femme est aussi pris dans la tapisserie rythmée des autres corps et visages indifférents qui s'agitent au fond, son expression est un don. Elle offre un sourire à Kenaoui, le seul et le dernier, sans le toucher mais par la seule adresse du contre-champ. Le boiteux va alors se mettre à danser, croyant avoir obtenu, entre la bouteille et le sourire, des aveux. Il n'a pas encore compris que ce sourire est indissociable de la séparation qui les maintient, tous les deux, de chaque côté d'une image.



FILMER...

Les trains

Les trains sont le cinéma : plus qu'une métaphore, c'est une sorte d'incarnation qui a souvent été décrite, du moyen de transport physique au moyen de transport mental. Comme le cinéma, le train cadre par les baies des wagons un paysage en mouvement continu ; comme la pellicule de cinéma, les rails emmènent les trains vers des destinations inéluctables ; comme le spectateur de cinéma, le passager reste assis, passif, devant le monde qui défile. À ces points de comparaisons théoriques, établis du dedans, s'ajoute le caractère remarquablement "cinégénique" des trains comme objets, vus du dehors : la vitesse, la perspective, la géométrie des rails et des machines en font des motifs immédiatement spectaculaires et dynamiques qui semblent épouser les qualités fondamentales du film. C'est enfin l'histoire elle-même qui a marié les deux machines : lors de la première projection publique organisée par les frères Lumière en 1895, figurait la célèbre *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Et durant la première décennie du régime soviétique, des "ciné-trains" parcouraient l'URSS, véritables studios de production mobiles qui associaient pragmatiquement le défilement du cinéma et le défilement ferroviaire. Chris Marker leur rendra un vif hommage dans *Le Train en marche* (1973).

En termes esthétiques, on comprend que filmer un train c'est d'abord choisir d'être dedans ou dehors, en mouvement à l'intérieur d'un mouvement ou en mouvement "à côté" d'un mouvement. Il y a les scènes de gares, de quais, de mécaniques, où l'objet train fascine et concentre, l'instant de son passage, des effets ou des métaphores. Il peut ainsi alimenter des moments d'accélération (*L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov, 1928), de puissants raccourcis psychologiques (*La Bête humaine*, Jean Renoir, 1938) ou physiques, comme dans le célèbre raccord des *39 marches* (Alfred Hitchcock, 1935) où une femme qui découvre un cadavre en ouvrant une porte raccorde immédiatement avec un train sor-

tant d'un tunnel, son cri étant alors remplacé par le sifflet du train et l'effet de la vue du cadavre, par l'apparition brutale de la machine.

Et il y a les scènes de compartiments, de couloirs ou même de toits. Côté action, les personnages deviennent mobiles dans le mobile, se poursuivent en lignes droites, sautent d'un wagon à un autre façon western ou film policier. C'est Buster Keaton qui a offert avec *Le Mécano de "la General"* (1926) une somme à peu près exhaustive de tous les effets de différence de vitesses et de toutes les positions du corps par rapport au train en mouvement. L'impressionnante scène sur le toit d'un TGV poursuivi par un hélicoptère, dans un tunnel (!) de *Mission : impossible* (Brian De Palma, 1998) apparaît comme une simple exacerbation de ce que Keaton avait déjà inventé avec deux trains se pourchassant. Côté passivité, la mélancolie des voyages solitaires – paysages qui défilent, ambiances nocturnes, bruit lancinant de la machine qui s'accordent aux mouvements de la rêverie ou de la pensée des personnages, comme dans *Les Rendez-vous d'Anna* (Chantal Akerman, 1974) ou *Juste le temps* du vidéaste Robert Cahen (1983).

Avec *Gare centrale*, Chahine conjugue le dedans et le dehors. Ses personnages hors-la-loi, montant et descendant des trains selon leurs désirs, sont prétextes à d'incessants passages entre toutes les positions ici convoquées, du physique au mental. Le film s'offre ainsi comme un discret florilège des motifs offerts par la machine, et invente un troisième mouvement : celui qui lui fait parcourir avec frénésie l'ensemble des images possibles.

De haut en bas : *Les 39 marches* d'Alfred Hitchcock, *La Bête humaine* de Jean Renoir.

ATELIER 3

Comment le train, et son décor, est-il aussi présent dans d'autres formes artistiques ? L'exemple canonique en littérature est, bien sûr, *La Bête humaine* de Zola (1890). La comparaison entre le début et la fin du roman permet de voir comment évolue la fonction de l'environnement ferroviaire dans le récit : l'univers ordonné et symbolique du progrès de la gare Saint-Lazare, vu, au début du roman, par les yeux de l'un de ses cadres, Roubaud, va s'écrouler à la fin du livre dans la course folle de la locomotive, après que les deux cheminots se sont entretués. Dans le domaine des arts plastiques, le peintre belge Paul Delvaux fait souvent revenir dans ses tableaux surréalistes des gares ou des trains. Dans un contraste magique, des corps de femmes nues, laiteuses ou bleutées, s'allongent comme des beautés antiques sur des quais de gare froids et métalliques (*L'Âge du fer*, 1951). Enfin, en revenant au cinéma, mais en restant aussi dans une approche plastique, la gare de Lyon, filmée par Robert Bresson (cinéaste et peintre) dans *Pickpocket* (1959), où Michel et ses associés exercent leur talent de voleurs à la tire, devient une épure de gare, représentée non dans sa réalité mais dans sa vérité.



Dynamiques des profondeurs



Que Kenaoui s'approche de l'avant-champ depuis un quai au fond de l'image (séquence 19) ou qu'un mouvement arrière de la caméra le fasse reculer vers le fond de l'image (séquence 16), c'est toujours une grande profondeur de champ qui se trouve ainsi utilisée. Le personnage et l'espace qui l'entoure restent nets, quelle que soit leur distance à la caméra. Cette extrême netteté est un choix de photographie, et donc de mise en scène : elle n'est pas constante et sert par conséquent des effets et des significations précises.

La profondeur de champ dépend, techniquement, de deux facteurs : la " focale " de l'objectif (la profondeur est plus grande lorsque la focale est dite " plus courte ") et l'ouverture du diaphragme de la caméra, ou plus généralement la quantité de lumière pénétrant dans l'objectif (la profondeur est plus grande lorsqu'il y a plus de lumière). La focale est une caractéristique de l'objectif de la caméra qui décide aussi de l'amplitude de l'espace embrassé par l'image : la décision d'utiliser une focale courte pour un grand nombre de plans, comme le fait Chahine, est aussi celle d'offrir des champs très vastes, d'avoir un espace très étendu non seulement en profondeur, mais aussi en hauteur et en largeur. C'est ce qui lui permet, dans plusieurs scènes (dès la première séquence dans le hall de la gare, ou lors de la manifestation des femmes contre le mariage, séquence 19), d'englober dans le champ beaucoup de personnages tout en restant à leur hauteur – là encore, on peut considérer l'exemple inverse de la dernière séquence, où les conditions lumineuses (la scène est nocturne) obligent à filmer la foule en plongée, depuis un point de vue élevé.

Un réalisateur décide généralement d'utiliser une même focale pour l'ensemble d'un film, afin d'assurer une cohérence visuelle minimale à ses images. Si la grande profondeur de champ n'est pas une donnée permanente de *Gare centrale*, la constance de la focale conserve jusque dans les gros plans l'impression

d'une grande largeur de champ et de la possibilité dynamique d'une échappée ou d'une plongée vers le fond de l'image. Chahine n'utilise pas le zoom (nom usuel de l'objectif " à focale variable ") parce qu'il n'a pas besoin de se rapprocher ou de s'éloigner de ses sujets : ce sont eux qui, dans la profondeur, bougent sans cesse, créent des axes de jeu en mouvements, des tensions entre des vitesses de déplacement différentes, s'agrandissent et se rapetissent en fonction de leur distance à la caméra. La profondeur de champ peut dans un même plan transformer un personnage en géant ou en figurine, sans l'aide du zoom, comme à la fin de la séquence 9 où Kenaoui s'assoit au fond de sa cabane, minuscule à côté des photos de *pin-up* qui le dominent depuis l'avant-champ.

Dans les multiples effets de surcadrage et d'image dans l'image que permet l'utilisation de la profondeur, Chahine privilégie ces impressions troublantes de confrontation entre des corps qui auraient perdu leurs communes mesures. Habités à la représentation en perspective, nous ne prêtons plus attention à ces disproportions renvoyant paradoxalement à des iconographies médiévales, où la taille des figures dans l'image était fonction de leur importance symbolique. Lorsque Kenaoui s'éloigne, il devient *réellement* plus petit ; lorsque Hanouma sourit à l'avant-champ (séquence 15), son visage est *réellement* plus grand que celui des autres, au fond. Ces monstruosité conjuguent ainsi la dynamique spatiale, technique, avec une dynamique symbolique et affective.

ATELIER 4

Pour évaluer précisément le rôle de la courte focale dans la définition de la profondeur de champ, il faut revenir sur quelques plans éloquents : vues d'ensemble de la gare prise en hauteur, comme par une caméra de surveillance, proposant un vaste espace dont la arrière lumineuse est l'ultime frontière (voir plan p. 3) ; corps en plans rapprochés dont l'étagement dans la diagonale de l'image est accentuée par une vue en plongée ou en contre-plongée (clients au guichet de vente des billets ; porteurs se plaignant de leur patron) ; Kenaoui, minuscule au fond de sa cabane alors que le côté gauche du premier plan est envahi par les photos des starlettes déformées par la focale. On peut ensuite repérer les rares mais éloquentes utilisations du travelling pour focaliser l'attention sur un détail (Madbouli découvre la galerie de *pin-ups* de Kenaoui) ou encore pour souligner la rage de Kenaoui d'être dépossédé d'Hanouma (Abou Sérif s'est enfermé avec elle dans un entrepôt). Enfin, un travail par groupes autour d'un photographe professionnel permettrait de faire l'expérience du rôle de la focale dans la définition d'un point de vue sur le monde. Le même paysage d'un quartier urbain et ses habitants, photographié (avec un appareil 24x36) du même poste d'observation, sera chargé de sens différents en changeant l'objectif de l'appareil qui l'enregistre : un objectif à focale normale (50 mm) ; un objectif à distance focale longue (téléobjectif, 200 ou 400 mm) imposant une plus petite profondeur de champ ; un objectif à distance focale courte (grand angle, 24 ou 28 mm) proposant une grande profondeur de champ mais imposant des distorsions optiques sur les bords de l'image.

SIETY, Emmanuel, *Le Plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Les petits Cahiers"/CNDP, 2001. Retour concis, précis et pédagogique sur les définitions de plan, la profondeur de champ et le travail audiovisuel qu'il engendre.

L’AFFICHE

C’est souvent par le biais de l’affiche que le spectateur découvre pour la première fois un film. Descendante des réclames de spectacles forains, héritière des calicots devant les salles, l’affiche livre trois séries de messages : les mots (titre, équipe de réalisation, acteurs...) ; les formes plastiques (dessins, photos, peintures...) ; les couleurs ou le noir et blanc. Elle respecte donc une série de codes et surtout livre une image-échantillon du film. L’affiche française de *Gare centrale* est simple. Elle combine, grâce à une photo prélevée d’un plan du film, le portrait et l’action. En effet, sont présentés ici les deux acteurs principaux, Youssef Chahine (Kenaoui) et Hind Rostom (Hanouma) dans la scène paroxystique du film qui mélange possession et menace mortelle dans le même geste : le corps de la femme enserré par l’homme, comme pour un étranglement, et menacé par la lame exagérément luisante du couteau brandi. Leurs regards hors champ laissent entendre que

la femme est un otage qui appelle à l’aide. Ce qui domine plastiquement, c’est le noir qui envahit presque toute l’affiche, sur lequel se détachent les deux corps zébrés d’ombres et sortant de la nuit. Sans ambiguïté, la disposition du nom du réalisateur et du titre du film en couleur jaune, reproduit fidèlement le modèle de la jaquette noire des couvertures des romans policiers de la célèbre collection *Série noire* de l’éditeur Gallimard. C’est donc l’idée d’un “film noir” qui prévaut dans la conception de cette affiche très “alimentaire”.



Avec YOUSSEF CHAHINE, HIND ROSTOM, FARID CHAWQIL.
Scénario ABDEL HAY ABID & MOHAMED ABOU YOUSSEF.
Photo ALVISE ORFANELLI - Musique FOUAD AL ZAHARI

OUVERTURES PÉDAGOGIQUES



Les titres du film. Dans sa version originale, le film de Chahine propose d’abord un titre en arabe, *Bab el hadid* (écrit deux fois : en script et en lettres d’imprimerie) mais aussi un titre anglais, *Cairo station*. Le sous-titre français *Gare centrale* est incrusté en bas de l’image. Si on peut s’interroger sur les raisons qui ont poussé Chahine à utiliser l’anglais sur le même carton, le titre arabe, métaphorique, mérite notre attention. *Bab el hadid* signifie *La Porte de fer* : un univers fortement clos ? Une annonce de l’enfermement de Kenaoui ?



Vamp égyptienne. Chahine obéit aux codes du cinéma populaire dominant en Égypte. Hind Rostom dévoile ses charmes à plusieurs moments : douche torride à même la prise d’eau des locomotives ou pause lascive pour calmer la colère de son futur mari sur la paille d’un entrepôt. Marilyn Monroe vient à sa rescousse : sur les murs de la gare du Caire, une affiche de *Niagara* (Henri Hathaway, 1954) exhibe son corps de papier aux voyageurs. Le désir est bien la matière première du film.



La facture d’un film noir. Chahine conjugue manière des films noirs américains et mélodrame égyptien. Au regard du cinéma théâtral et baroque à la mode, l’écriture dépouillée de *Gare centrale* tranche. On la voit à l’œuvre dans la vigueur du montage, en rupture avec le tempo lent et appuyé des films égyptiens, ou dans la qualité du cadrage. Cette greffe américaine sur une matière égyptienne a valu au cinéaste d’être boudé par la critique.



Des traces de comédie musicale ? Le cinéma égyptien chante et danse comme la comédie musicale, intégrant les mélopées d’Oum Kalthoum dans des univers de téléphones blancs. Qu’en reste-t-il dans *Gare centrale* ? Une musique appuyée intervenant aux moments les plus dramatiques ; elle allie les instruments traditionnels à des chœurs sur un tempo dramatique. Mais aussi la séquence du groupe de danseurs et de musiciens (Mike and his Skyrockets) qui joue un vrai spectacle. Sa musique métissée permet à Hanouma d’exulter et souligne la fausse intégration de Kenaoui.



Un contexte néoréaliste. Le cinéma de Chahine appartient à une famille plus grande : le cinéma méditerranéen. À ce titre, il porte la trace de ce moment court (la fin des années 40), où des thèmes, des modes de filmage et une esthétique ont marqué le cinéma italien : le néoréalisme. Tourné en extérieurs, attentif à un authentique arrière-plan social, *Gare centrale* ne renie pas ces attaches. Mais il s’en éloigne par la mise en scène appuyée du monde intérieur de Kenaoui. La plongée dans une psychologie criminelle, le récit éclaté et une certaine plastique restent évidemment hérités du film noir américain.

Pause critique momentanée dans *Gare centrale*, « machine à dévorer le temps et l'espace ».

Gare centrale, trois secondes d'arrêt

Guy Gauthier, in *CinémAction*, "Youssef Chahine, l'Alexandrin", n° 33, septembre 1985, p. 59

Kenaoui – son visage, ses yeux mêmes en très gros plan, sa silhouette claudicante de chien battu à travers les itinéraires complexes de la gare, son corps prostré dans quelque recoin – est au centre d'une constellation à deux composantes principales.

L'une est faite des mouvements de foule anonyme, du décor d'ensemble, des trains qui partent et arrivent. C'est l'Égypte en mouvement, en mutation, entraînée dans l'engrenage du nouveau, explosion démographique, exode rural, misère urbaine, au lendemain d'une guerre contre Israël et d'un ultime sursaut des puissances coloniales européennes, autrefois rivales, réconciliées le temps d'une intervention. Plans d'ensemble et scènes de la vie quotidienne en constituent la dominante en termes d'écriture cinématographique.

L'autre, c'est le monde intérieur, secret mais morcelé de Kenaoui le farouche, le solitaire, le laissé pour compte. Le cadrage se resserre : des trains, on ne voit plus que les roues ; de la foule, on ne retient plus que les visages qui reflètent, ou mettent en relief, par contraste, le destin du pauvre boiteux ; la gare n'existe plus que par ses recoins, abri précaire, entrepôt désert, passages obscurs. La nuit l'emporte sur l'espace éclairé, les objets — ciseaux, couteaux, photos — jaillissent en apparitions fulgurantes. La scène en pleine lumière devant la fontaine, la brève connivence avec Hanouma le temps d'un pas de danse, contrastent avec le meurtre raté dans l'entrepôt et la poursuite dans la gare obscure. Pour la scène ultime, tout est là : Kenaoui qui serre contre lui Hanouma — mais sous la menace du couteau —, les trains stoppés dans leur mouvement, et la foule alentour, figée en pleine effervescence. Pour quelques secondes, le misérable aura suspendu le temps, stoppé l'agitation, contraint le monde à respecter son immobilité. Pour quelques secondes seulement. La machine à dévorer le temps et l'espace se remet en marche. Kenaoui replonge dans les ténèbres.

© *CinémAction*

L'échangeur

Le travail de la critique est toujours, pour une part, celui d'une résistance ou d'un abandon aux sollicitations du film vers l'écriture : l'amoureux des œuvres veut souvent épouser leurs rythmes ou leurs couleurs, leurs paroles ou leurs mouvements. Peu commenté lors de sa sortie (notamment parce qu'il fut rejeté par le public arabe et n'obtint aucun prix dans les festivals internationaux), *Gare centrale* a produit, depuis, des commentaires épars mais toujours euphoriques, attelés aux trépidations du film. La vitesse des trains, la sensualité d'Hanouma, la claudication de Kenaoui passent naturellement dans les paroles des commentateurs.

Le texte de Guy Gauthier dont nous reproduisons les derniers paragraphes, est l'une des rares ébauches d'étude entièrement consacrée à *Gare centrale*. Le style, même s'il reste dans la discrétion propre à l'auteur et à la revue où il est publié, s'accorde à ce qu'il aime de son objet : les courtes listes fiévreuses d'effets ou d'objets sont prises dans une démonstration dont la conclusion coïncide avec la fin du texte et aussi, la fin du film. Cette conclusion traite elle-même d'un arrêt : Gauthier veut montrer que l'objet du désir de Kenaoui, au-delà d'Hanouma, est de bloquer pour un temps, aussi court soit-il, le mouvement perpétuel de la gare. Le cri de Kenaoui passerait par l'arrêt et le silence, seule manière d'obtenir un respect que tous lui dénie.

Sensible aux effets cinématographiques des images comme à leur portée morale, voire politique, Gauthier élabore ainsi une sorte d'allégorie active de l'exclusion. Ce qu'il appelle dans sa dernière phrase « la machine à dévorer le temps et l'espace », qui élimine Kenaoui, est aussi bien les trains que le cinéma ou le microcosme social de la gare. La formule pointe la coïncidence de ces trois entités pour montrer qu'elles ont chacune une manière d'abandonner le boiteux : à côté des mouvements, noyé dans le noir, ignoré de tous. Le cinéma ne fait pas semblant de sauver Kenaoui et participe même de sa chute, c'est ce qu'il faut réussir à voir dans *Gare centrale*.



De haut en bas : *L'Emploi du temps* de Laurent Cantet, *Les Idiots* de Lars Von Trier, *Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir.

AU PRÉSENT

Figurations du rejet social

Que sont devenus les idiots, les analphabètes, les clochards dans le cinéma aujourd'hui ? Dans *Gare centrale*, les formes du rejet social se condensent sur Kenaoui en le revêtant d'un habit proche de celui du bouffon tragique. C'est l'inspiration shakespearienne de Chahine (Kurosawa fera de même, douze ans plus tard, avec le personnage principal de *Dodes'kaden*), mais aussi une manière de se placer dans le renouveau des esthétiques qui bouleversait le cinéma de la fin des années cinquante. Après le néoréalisme italien et sa clinique sociale, les "nouvelles vagues" qui commençaient alors à toucher tous les pays relançaient les débats entre réalistes et expressionnistes, neutralité documentaire et exacerbation des références aux cultures nationales, qu'elles soient de théâtre, de cinéma ou de littérature. Dans ce contexte, et après la tentative de Youssef Chahine, seul Glauber Rocha, au Brésil, prendra position pour la théâtralité des illuminés et des prophètes errants disant la misère d'un peuple affamé (*Barravento*, 1961).

Les débats ont changé. Si les analphabètes deviennent parfois des criminels qui vengent, par leur acte terrible, un état de cynisme social (*La Cérémonie*, Claude Chabrol, 1995), si les idiots peuvent former des contre-utopies (*Les Idiots*, Lars von Trier, 1999), c'est dans des contextes d'isolement, dans des situations singulières dont la valeur critique est limitée. Le microcosme que crée Chahine dans *Gare centrale* rassemble des décisions politique (le syndicat), religieuse (la manifestation contre le mariage, les commentaires des fondamentalistes), sociale (la gare comme modèle égalitariste) par rapport auxquelles le personnage de Kenaoui apparaît comme un

surplus, ou même un déchet. Cette dialectique très simple entre le système et l'*outsider*, entre le château et son fou, continue d'exiger leurs co-présences. Elle ne trouve dans les films récents que des échos partiels ou extrêmes. Plus de demi-mesure permettant de mettre côte à côte les deux mondes, ceux qui n'ont pas pris le train de l'avancée sociale sans cesse figuré dans *Gare centrale* sont définitivement "exclus" — c'est d'ailleurs leur nouveau nom. On pourrait ainsi évoquer le radical *O Fantasma* (Joao Pedro Rodrigues, 2001), où un jeune homme, travaillant la nuit à ramasser des ordures dans les rues de Lisbonne, illustre directement la métaphore du déchet. Comme Kenaoui, il est possédé d'un désir fou, pour un homme, qui le mènera au meurtre et à la fuite dans le désert surréaliste d'une vaste décharge.

Un remake de *Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir (1932) va sortir sur les écrans en 2005 (réalisé par Gérard Jugnot, avec Gérard Depardieu dans le rôle-titre). Mais quel sens y a-t-il à réinterpréter dans le contexte moderne l'irréductible clochard incarné par Michel Simon, et son passage tonitruant à travers la bourgeoisie ? Car les nouvelles formes d'exclusion sont presque imperceptibles. À l'inverse du modèle ultime proposé par *O Fantasma*, sans réconciliation possible avec la normalité, il y a maintenant pléthore de personnages comme "exclus de l'intérieur" : dans *L'Emploi du temps* (Laurent Cantet, 2002) ou dans *Elle est des nôtres* (Siegrid Alnoy, 2003), la déchéance, l'abandon de soi restent invisibles aux autres et les protagonistes se maintiennent dans des états d'apparence sociale qui les conduisent à une lente folie, et au meurtre. La misère n'a plus

d'expressions mythiques (Rocha) ou pulsiologiques directes (Chahine), on ne revêt pas les habits du pauvre (Boudu), et encore moins ceux du fou ou du bouffon — tous ces Kenaoui se promènent dans leurs gares en costumes et cravates, mais sont dans le même état intérieur. Ils ont, en vérité, déjà mis leurs camisoles.

À lire, à voir

À lire sur le cinéma des exclus

L'ART DU CINÉMA (Paris), "La figure ouvrière", n° 32/33/34, été 2002.

BEUGNET, Martine, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. "Images Plurielles", 2001.

CINEMACTION (Paris), "La marginalité à l'écran", n° 91, mars 1999.

RANCIERE, Jacques, *Courts voyages au pays du peuple*, Éditions du Seuil, coll. "La Librairie du XX^e siècle", 1990.

À voir

La Couleur du mensonge de Robert Benton, 2002

Dirty Pretty Things, loin de chez eux de Stephen Frears, 2002

Elle est des nôtres de Siegrid Alnoy, 2003

Little Senegal de Rachid Bouchareb, 2000

Sang et or de Jafar Panahi, 2003.

À propos du mélodrame

Le cinéma de Chahine, on l'a dit, se caractérise par de fortes hybridations entre les genres. Ces mélanges se vérifient à l'échelle des films comme à celle de l'œuvre, qui alterne mélodrames, films policiers, films historiques, chroniques sociales et chroniques intimes. Le mélodrame reste toutefois une matière fondamentale de cette filmographie. Plus que tous les autres genres, il décide de la structure des films et de leurs effets, *Gare centrale* étant un exemple privilégié de cette prédominance.

Le mélodrame est un genre théâtral né en France au début du XIX^e siècle. On en fait souvent le résultat d'une autre hybridation : entre les spectacles donnés, au XVIII^e, durant les foires populaires — parce qu'on y trouve chansons, rebondissements et effets de scène grandiloquents — et le drame bourgeois, qui mettait en scène des intrigues domestiques. Le mélodrame, c'est un récit compliqué, des actions violentes, des coups de théâtre constants, des personnages excessifs ou caricaturaux et une schématisation sociale conduisant à un moralisme manichéen. Le genre, d'abord cantonné aux théâtres populaires, va vite influencer les auteurs de la seconde moitié du XIX^e et participer d'un renouvellement des intrigues romanesques. Ses codes survivent jusqu'au début du XX^e et sont repris par le cinéma muet, comme en témoignent les films de Griffith, les péplums italiens des années 1915-1920, les productions de la société des Cinéromans en France ou, encore, l'adaptation de *Lucrece Borgia* de Victor Hugo par Abel Gance en 1935.

Les historiens du cinéma égyptien marquent le début de la cinématographie nationale en 1927 avec la réalisation de *Leyla*, mélodrame produit et interprété par la star Aziza Amir. Non qu'aucun film n'ait été produit en Égypte avant cette date, mais parce qu'ils étaient tous les résultats de collaborations et de financements étrangers : Grecs, Italiens et Libanais formaient alors l'essentiel des équipes techniques. Dans *Leyla*, une villageoise est séduite et abandonnée par un beau bédouin qui lui pré-

fère... une touriste américaine ! Enceinte, elle est rejetée par les habitants de son village et doit fuir au Caire, où elle meurt après avoir accouché d'un enfant qui sera élevé par le riche propriétaire du village. En 1927, un autre mélodrame à succès installe le genre en Égypte : c'est *Un Baiser dans le désert*, remake du *Fils du cheikh* (George Fitzmaurice, 1926), célèbre rôle de Rudolph Valentino. *Le Fils du Cheikh* restera jusqu'aux années cinquante un classique dans les salles arabes, et *Un Baiser dans le désert* confirmera la mode dite du "mélodrame bédouin", dans laquelle Chahine s'illustrera en 1954 avec *Le Démon du désert*.

L'arrivée du parlant produit en Égypte, comme il le fait en Inde, une transmutation du mélodrame dans les formes du film chanté et dansé. Entre les stricts remakes de films américains et les comédies musicales, qui dissimulent l'âpreté des sentiments et des états sociaux sous la joliesse des chansons, le mélodrame égyptien est florissant mais peine à trouver ses chefs-d'œuvre. *Gare centrale* fait, à sa façon, un état des lieux des malaises du genre. D'abord parce qu'il ancre son récit dans les composantes culturelles du mélo : les photos érotiques américaines, le fait divers sanglant lu par Madbouli, la survie sociale à l'intérieur de la gare. Sexe, crime et misère sont d'abord des éléments séparés, autonomisés, qui vont influencer le personnage pour tisser un mélodrame pur. Ensuite parce qu'il bouleverse le manichéisme habituel du genre. Il n'est plus certain que le fou criminel soit le plus menaçant ; le rétablissement de l'ordre social à travers celui de l'ordre amoureux (Hanouma part avec Abou Serib) est un *happy end* amer qui, retournant le genre sur lui-même, inquiète les foules — raison pour laquelle le public bouda le film à sa sortie. C'est tout le sens de la présence de la jeune fille amoureuse qui attend encore, sur le quai, la nuit, dans le dernier plan de *Gare centrale*.



À gauche : *Le Fils du Cheik* de George Fitzmaurice. À droite, en haut : *Les Deux Orphelines* de David Wark Griffith ; en bas : *Le Démon du désert* de Youssef Chahine.

À lire, en ligne

Études sur le mélodrame en général et au cinéma

BOURGET, Jean-Loup, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985.

CAHIERS DE LA CINEMATHEQUE (Paris), "Pour une histoire du mélodrame au cinéma", n° 28.

EUROPE (Paris), "Le Mélodrame", n° 703-704, novembre-décembre 1987.

UBERSFELD, Anne, "Mélodrame", in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel/Encyclopædia Universalis, 1997.

Sites internet

Fabula. La recherche en littérature : www.fabula.org.

Avec son moteur de recherche interne, le site permet d'accéder à un nombre important de liens concernant le mélodrame.

FILMOGRAPHIE COMPLÈTE

Courts métrages

- 1967 *La Fête du Mayroun / Eid al-Mairoun*
1970 *Salwa ou La petite fille qui parle aux vaches / Salwa al fatah alati tokalem el akbar*
1973 *L'Envol / Al-Intilaj*
1991 *Le Caire... raconté par Chahine / El-Kahira menawwara bi ahlaha*

Longs métrages

- 1950 *Papa Amine / Baba Amin*
1951 *Le Fils du Nil / Ibn al-Nil*
1952 *Le Grand bouffon / Al-Muharrij al-Kabir*
1952 *La Dame du train / Sayyidat al-Qitar*
1953 *Femmes sans hommes / Nisa'bila Rigal*
1954 *Ciel d'enfer / Sira fi alwadi*
1954 *Le Démon du désert / Shaytan al-Sahra*
1956 *Adieu mon amour / Wadda'tou houbbak*
1956 *Les Eaux noires / Sirâ'fi-l-minâ*
1957 *C'est toi mon amour / Enta habibi*
1958 *Gare centrale / Bab el hadid*
1958 *Jamila / Jamila al-Jaza'iriyya*
1959 *À toi pour toujours / Hub ila al-Abad*
1960 *Entre tes mains / Bayn ldayk*
1961 *L'Appel des amants / Nida al-Ushaq*
1961 *Un Homme dans ma vie / Ragul fi Hayati*
1963 *Saladin / Al-Nâsir Salah Eddine*
1964 *Un jour, le Nil / An-Nil oual hayat*
1964 *L'Aube d'un jour nouveau / Fajr Yawn Jadid*
1965 *Le Vendeur de bagues / Bayya al-Khawatim*
1966 *Sables d'or / Rimal min Dhahab*
1968 *Ces Gens du Nil / Al-Nass wal Nil*
1968 *La Terre / El ard*
1970 *Le Choix / Al-Ikhtiyar*
1974 *Le Moineau / Al Ousfour*
1976 *Le Retour de l'enfant prodigue / Awda al-ibn ad-dal*
1977 *Alexandrie, pourquoi ? / Askandrie, lie ?*
1982 *La Mémoire / Hadduta Misriyya*
1984 *Adieu Bonaparte*
1986 *Le Sixième jour*
1990 *Alexandrie, encore et toujours / Iskandariyya kaman wa kaman*
1994 *L'Émigré / Al-mohager*
1995 *Lumière et compagnie [Plan-séquence de 52 s. avec la caméra Lumière.]*
1996 *Le Destin / Al Massir*
1998 *L'Autre*
2000 *Silence... on tourne*
2002 *11'09'01: Onze minutes, neuf secondes, un cadre / 11'09'01 – September 11*
2004 *Alexandrie... New York*

Références

GARE CENTRALE

CLUNY, Claude Michel, "Gare centrale", Fiches Casterman, 1975. L'auteur insiste sur la technique de Chahine, « formé à l'américaine », dont les cadrages sont « saisis dans un montage rapide » et qui « joue sur l'alternance des registres ».

GAUTHIER, Guy, "Gare centrale, trois secondes d'arrêt", *CinémAction*, "Youssef Chahine, l'Alexandrin", n° 33, septembre 1985. Pour lire, en son intégralité, l'article proposé en extrait page 20.

SICLIER, Jacques, "Gare centrale", Supplément "Télévision", *Le Monde*, 5-6 avril 1998. À son tour, l'auteur insiste sur la technique « à l'américaine » du réalisateur, « qui ne laisse jamais trainer l'action, n'utilise qu'à bon escient les gros plans des visages, [...] monte les plans d'une manière très serrée dans les moments de haute tension ».

YOUSSEF CHAHINE

BOSSENO, Christian, "Youssef Chahine, l'Alexandrin", *CinémAction*, n° 33, septembre 1985. Près de 160 pages pour revenir sur le cinéma de Chahine ouvert à toutes les influences. Notons un point de vue très critique sur le cinéaste par Daniel Serceau.

CHAHINE, Youssef, "Entretien avec le cinéaste sur l'ensemble de son œuvre", *Le Destin. Scénario*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma", 1997.

DANEY, Serge & Le PÉRON, Serge, "Entretien avec Youssef Chahine", *Cahiers du cinéma*, n° 310, 1980.

FAWAL, Ibrahim, *Youssef Chahine*, Londres, British Film Institute, coll. "World directors", 2001. Il s'agit d'une bio-filmographie relativement complète, en anglais. Peu précis sur chaque film, ce livre a l'intérêt de constituer un survol de l'œuvre entière.

JONASSAINT, Jean (dir.), "Chahine et le cinéma égyptien", *Dérives* (Montréal), n° 43, 1984. Les points de vue rassemblés dans ce numéro sont très hétéroclites. On y consultera l'entretien avec le cinéaste cairote Tahani Rached, pour ses quelques lignes enthousiastes sur *Gare centrale*, et le texte de Michel Larouche, "L'esthétique de Chahine", qui tente de

cerner chez l'Égyptien une tendance « baroque ».

JOUSSE, Thierry (dir.), "Spécial Youssef Chahine", *Cahiers du cinéma*, n° 506, 1996. Supplément contenant un très long entretien rétrospectif avec Chahine, quelques textes de cinéastes (Chéreau, Téchiné...) et des témoignages de techniciens.

TESSON, Charles, "Colère contre l'Amérique. Entretien avec Youssef Chahine", *Cahiers du cinéma* n° 563, décembre 2001. Au lendemain des attentats du 11 septembre, Chahine donne longuement son point de vue sur les affrontements politiques et culturels entre le monde arabe et le monde occidental.

LE CINÉMA ÉGYPTIEN

WASSEF, Magda (dir.), *Égypte, 100 ans de cinéma*, Paris, Éditions Plume/IMA, 1995. Catalogue de l'exposition présentée à l'Institut du Monde Arabe en 1995. Il offre un panorama complet de l'histoire de cette cinématographie et aborde les problèmes de la production, de la censure, des modèles occidentaux... Chahine y apparaît régulièrement.

THORAVAL, Yves, *Regards sur le cinéma égyptien*, Paris, L'Harmattan, 1996. Approche sur les auteurs.

LE FILM NOIR

Chahine ne cache pas son goût pour le film noir. Pour en cerner les enjeux et l'histoire, on peut lire :

BRION, Patrick, *Le Film noir*, Paris, La Martinière, 2004.

GUERIF, François, *Le Film noir américain*, Paris, Denoël, 1999.

TOMASOVIC, Dick, *Le Palimpseste noir*, Crisnée : Yellow Now, Coll. " Côté cinéma ", 2002.

LESUISSE, Anne-Françoise, *Du Film noir au noir. Traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.

SILVER, Alain, URSINI, James, DUNCAN, Paul & SAFAVI, Philippe, *Film noir*, Paris, Taschen, 2004.

ÉDUCATION À L'IMAGE

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel & VERNET, Marc, *Esthétique du film* [1983], Paris, Nathan, coll. " Cinéma ", 3^e édition revue et augmentée, 1999. Manuel pratique qui aborde le Septième Art sous ses aspects techniques et formels (le montage, la narration, la profondeur, la réception, etc.).

Vidéographie sélective*

YOUSSEF CHAHINE

11'09'01 - DVD (Universal Pictures Video). ADAV : réf. 43649

Adieu Bonaparte - VHS (Alcome Distribution)

L'Autre - VHS (VOSTF) (Éditions Montparnasse)

Le Destin - DVD (Éditions Montparnasse). ADAV : réf. 23662

Gare centrale - VHS (VOSTF) (Médiathèque des 3 Mondes). ADAV : réf. 19447

Le Grand Bouffon - DVD (TF1 vidéo). ADAV : réf. 53349

Silence... on tourne - DVD (Éditions Montparnasse). ADAV : réf. 41825

Le Sixième Jour - DVD (Forlane). ADAV : réf. 378 (VHS)

Cinéma de notre temps : Youssef Chahine - VHS (Alcome Distribution)

AUTRES FILMS CITÉS

La Bête Humaine - DVD (Studio Canal). ADAV : réf. 46098

La Cérémonie - DVD (mk2).

Boudu sauvé des eaux - VHS (ADAV : réf 36280)

Dodes'kaden - DVD (Arte vidéo). ADAV : réf. 35731

L'Emploi du temps - DVD (Arte vidéo). ADAV : réf. 38744

L'Homme à la caméra - DVD (Eden Cinéma/CNDP). ADAV : réf. 451780

L'Homme sans passé - DVD (Arte vidéo). ADAV : réf. 44665

Les Idiots - DVD (Film Office). ADAV : réf. 29628

Le Juge et l'assassin - DVD (Studio Canal). ADAV : réf. 36237

Lucrece Borgia - DVD (Image Intert, Import zone 1)

Le Mécano de la "Général" - DVD (mk2). ADAV : réf. 32193

O Fantasma - DVD (Eclipse). ADAV : réf. 41514

Shining - DVD (Warner Home vidéo)

Le Silence des agneaux - DVD (MGM)

* Conditions ADAV, voir le catalogue 2003-2004, tél. 01 43 49 10 02.

www.lyceensaucinema.org : accès aux documents pédagogiques édités, enrichis de l'ensemble des sites internet ressources.

Sources iconographiques : tous droits réservés. Sauf mention contraire : Médiathèque des Trois Mondes. Page 4 Guillermo Vilela/coll. Bifi ; p. 5 DR ; p. 11 coll. Bifi, Connaissance du cinéma ; p. 17 coll. Bifi, Connaissance du cinéma ; p. 21 Haut et Court, Les Films du Losange, Pathé Distribution ; p. 22 coll. Bifi, Lobster Films. Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.



À travers la gare centrale du Caire, c'est toute l'Égypte qui va et vient dans l'effervescence d'un pays en plein renouveau. Même les plus sédentaires, vendeurs et porteurs, rêvent de départs et d'avenirs meilleurs. Seul Kenaoui, le boiteux, ne peut aller plus loin... Entre réalisme social et description expressionniste de l'obsession de Kenaoui pour une jeune femme, Youssef Chahine crée un film frénétique où les mouvements des trains et des désirs se conjuguent euphoriquement — jusqu'à expulser celui qui ne bouge pas dans la bonne direction.

Cyril Béghin

