



Youssef Chahine

Khaled Osman

Le style Chahine

L'apprentissage américain de Youssef Chahine a profondément influencé tout le début de sa carrière. Ceci est particulièrement net par exemple dans son deuxième long métrage *Le fils du Nil*, qui est d'ailleurs le remake égyptianisé d'un film américain (*River boy*). Si l'on excepte la maîtrise technique et la facture américaine, il est très difficile de trouver une parenté purement stylistique entre les films de la première moitié de sa filmographie, c'est-à-dire jusqu'à *La terre*.

En revanche, ce qu'on peut déceler dès le début, c'est un certain brio, un sens du charme et de l'humour (qui débouche parfois sur une ironie mordante). C'est pourquoi *Gare centrale* apparaît comme une sorte d'accident heureux eu égard à la profonde originalité de son style et à sa force. En réalité, ce phénomène est loin d'être le fruit du hasard. Avec *Gare centrale*, Chahine va pour la première fois se pencher sur un milieu qu'il connaît bien et sur lequel il a longuement enquêté avant de tourner son film et surtout dont le contexte est citadin. Plus encore, Chahine va se détacher de façon unique d'une quelconque appartenance à un genre donné. Certes on pourra objecter que le film comporte de forts accents mélodramatiques, ou encore que la poursuite finale dans le train peut s'apparenter à Hitchcock. Mais le film échappe à toute classification et parvient à intégrer des données fort différentes. Pour la première fois, mis à l'aise par un sujet qu'il domine, Chahine va trouver un style très personnel apte à intégrer des données fort diverses tout en conservant au film une grande cohérence. Ce style est fondé sur une virtuosité du cadrage et du montage, qui aboutit à une étonnante concision du langage cinématographique.

On peut citer à cet égard la scène où nous est révélée la frustration sexuelle de Kenawi : la caméra nous montre une jeune fille qui attend dans le hall de la gare en remontant depuis ses pieds jusqu'à son corsage légèrement entrouvert, image à laquelle succède un gros plan des yeux de Kenaoui ; la jeune fille, gênée par le regard insistant, reboutonne son chemisier et s'en va. Hormis les recadrages, la caméra bouge assez peu, et c'est le montage qui fait le film. Unique par son style, *Gare centrale* annonce partiellement la révolution dans l'écriture que Chahine va apporter dans son œuvre quelque douze ans plus tard, avec *La terre*.

En effet, avec ce film, Chahine va rompre avec un mode de narration linéaire (d'inspira-

tion plutôt littéraire et utilisé par exemple par Salah Abou Seif, pour adopter une sorte d'éclatement dans son récit. Ainsi, pour cerner au mieux la situation complexe qu'il décrit, il jette une sorte de filet pour en rassembler progressivement les données. Au lieu d'appréhender cette situation d'un point de vue univoque, il fait venir sur le devant de la scène successivement une multitude de personnages dont il épouse temporairement le point de vue de chacun pour ensuite s'intéresser à un autre. Tous ces personnages entretenant des liens plus ou moins directs, on aboutit à une sorte de vision à facettes fort riche. Ce mode de narration repose donc sur une typification des personnages qui est assez élaborée pour éviter toute schématisation et tout manichéisme (sauf peut-être dans *La terre* qui n'échappe pas totalement à ce dernier défaut), chaque catégorie étant représentée par plusieurs personnages aux caractères variés.

On peut concevoir l'importance du montage (déjà pressentie dans *Gare centrale*) dans un tel mode de narration (ainsi que du découpage) tant pour l'agencement de séquences sans transition apparente (le scénario emprunte plusieurs lignes qu'il doit réunir et mener à leur terme) que pour entretenir un rythme adéquat.

Les ruptures de rythme ont aussi une grande importance : on peut citer à titre d'exemple une scène d'*Alexandrie pourquoi ?* Yehia se trouve dans une banque où il a commencé à travailler en attendant une réponse de l'Institut du cinéma californien. Nous sommes dans la banque et le rythme est assez lent. On passe alors au plan d'un homme venu annoncer à Yehia que l'Institut l'a accepté. Yehia, qui n'est pas sûr d'avoir compris, se fait répéter la chose. Alors, il rompt le silence de la banque en poussant un cri de joie. Le rythme devient soudain très rapide. Il se penche vers le bureau voisin pour annoncer la nouvelle à son ami. Puis à la stupéfaction générale, il monte sur son bureau et se dirige vers la sortie en criant et en sautant de bureau en bureau. Juste avant de sortir, il s'arrête, se retourne et lance à l'un des employés une boîte d'allumettes : « Brûle la banque. »

Le fait que Youssef Chahine considère une situation à travers le regard de ses personnages explique également qu'il privilégie le côté sentimental et dramatique plutôt que la théorie. Une scène n'est évoquée que par rapport aux sentiments qu'elle provoque chez les per-

sonnages. Par exemple, la scène où Ali revient chez les siens dans *Le retour du fils prodigue*. Le sens dramatique de Chahine peut aboutir à des séquences extrêmement fortes. En outre, l'importance des personnages met l'interprétation au premier plan.

Chahine a lui-même une formation d'acteur et sa prestation dans le rôle du Kenawi de *Gare centrale* est remarquable. Sa direction d'acteurs est exceptionnelle et il établit avec eux une collaboration de tous les instants. De plus, le style de narration fait qu'il n'y a pas par exemple deux ou trois rôles principaux et une quantité de seconds rôles, mais au contraire une multitude de rôles importants qui donne à chacun l'occasion de briller. Ce phénomène, ajouté à sa fidélité à plusieurs acteurs, et à certains techniciens (notamment la monteuse Rashida Abdel Salam) accentue l'aspect collectif du film. Citons parmi beaucoup d'autres les interprétations de Mahmoud-el-Milégui (*Le retour du fils prodigue* et *Le moineau*), de Mohsena Tawfiq (la mère de Yehia dans *Alexandrie pourquoi?*)

ainsi que Nour al-Cherif, acteur déjà confirmé et que Chahine parvient à rendre totalement méconnaissable dans *La mémoire*.

Outre les liens dramatiques qui unissent les personnages, la cohérence d'un style (qui parvient à fondre des scènes de la vie quotidienne, des extraits d'actualités et des scènes oniriques) et sa vitalité doivent beaucoup au travail de la bande sonore. Ainsi, dans *Alexandrie pourquoi?* c'est parfois le son qui établit le lien entre deux séquences : les coups de poings assenés à la figure du jeune soldat anglais dans le cabaret débouchent sur l'explosion des canons dans les scènes d'actualités qui suivent (« Faut-il toujours que je me batte? »). La musique semble émaner de la scène elle-même et de l'imagination des personnages : à sa sœur venue lui faire admirer sa nouvelle robe, Yehia répond en l'invitant à danser, et c'est alors la musique d'une valse qui retentit. A d'autres moments, la musique semble jeter la dérision sur l'image lorsqu'au lieu de l'accompagner, elle en prend le contre-pied. Ainsi, alors que l'image parcourt les

« ... le film échappe à toute classification... »
(*Gare centrale*)



épitaphes des tombes du cimetière d'El-Alamein (en s'attardant sur certaines inscriptions comme « Aged 16 »), c'est une musique des plus gaies qui éclate pour un instant, traduisant simultanément le pathétique et l'absurdité de la guerre. C'est cette même musique qui retentit lorsque le tribunal

annonce la condamnation d'Ibrahim, le jeune nationaliste, à quinze ans de travaux forcés. La musique contribue donc pour beaucoup et par une utilisation très riche au lyrisme du film.

K.O.

Quelques thèmes majeurs

L'étude des grands thèmes de l'œuvre de Youssef Chahine est à la fois difficile et aisée. Difficile en raison de l'extrême foisonnement de ses films, de leur complexité (pour ceux de la dernière période, c'est-à-dire depuis *La terre*) et de la forme très souvent métaphorique qu'a-

dopte Chahine pour s'exprimer, elle est néanmoins facilitée par de nombreux facteurs. En effet, les métaphores qu'il utilise sont généralement lisibles immédiatement. Car, par conviction autant que par souci de rester proche de son public, Chahine décrit toujours

« ... l'intellectuel doit se mettre à l'écoute du peuple... » (*Le moineau*)





les situations en termes dramatiques et sentimentaux, à l'inverse d'autres cinéastes dont les propos sont beaucoup plus conceptualisés. A côté de la tolérance et du respect de l'autre, thème récurrent du cinéma selon Chahine, deux thèmes occupent une place tout à fait prépondérante.

Le rôle de l'intellectuel

C'est le thème qui revient le plus souvent dans l'œuvre de Chahine. Dans les premiers films, l'intellectuel représente une espèce d'être miraculeux qui a les moyens d'apporter le bonheur au peuple (ainsi le personnage d'Ahmad dans *Ciel d'enfer* qui vient mettre à la disposition des paysans ses connaissances en agronomie nouvellement acquises au Caire) ou encore de reconcilier les forces antagonistes de l'Égypte (dans *L'aube d'un jour nouveau*, il révèle à une bourgeoise occidentalisée le visage de l'Égypte populaire).

Si, déjà, dans *Gare centrale*, des signes d'isolement apparaissent : Hanouma, la vendeuse de limonade, ne comprend pas un traître mot aux revendications féministes d'une jeune

femme distinguée qui prétend défendre ses droits, la filmographie de Chahine reste dominée jusqu'à *La terre* par une vision assez optimiste du rôle de l'intellectuel, qui va de pair avec la conviction qu'il suffit d'un homme armé de bonnes intentions pour mettre fin à l'oppression (Chahine a été un farouche partisan de Nasser jusqu'en 1967). Cet optimisme cède alors la place à un doute profond, et c'est désormais l'idée de crise qui va dominer. Dans *La terre*, l'homme venu de la ville est contraint d'avouer sa trahison dans la mission qui lui a été confiée. Dans *Le choix*, la crise est patente : le personnage de l'intellectuel, Saïd, s'identifie aux deux options qui lui sont offertes et devant lesquelles il semble impuissant à se décider. La crise atteint son comble puisqu'elle va devenir une réelle démission. A cet égard, *Le retour du fils prodigue* est très significatif. Un des fils de la famille Madbouli, Ali, est de retour auprès des siens après une absence de douze ans passés en prison. Tout le monde attend beaucoup d'Ali, jadis admiré pour ses idées progressistes, en particulier, qu'il fasse cesser l'exploitation effrénée à laquelle se livre son frère Tolba qui dirige la

« ... la tentation de l'ailleurs, voire la fuite... » (Alexandrie pourquoi ?)

minoterie familiale. Le thème de la démission atteindra finalement son apogée dans *La mémoire*, où Youssef Chahine se met lui-même en cause lors d'une des scènes les plus fortes du film. A la suite d'une bagarre dans un cinéma qui se termine au poste, il apprend que sa fille est amoureuse d'un garçon issu d'une classe plus modeste, Sayed. Sayed est par ailleurs un parent de Nabqa, femme populaire qui a inspiré à Chahine le personnage de Hanouma dans *Gare centrale*. Finalement il vient reprendre sa fille, se met en colère, la gifle et repart sans user de son influence pour libérer Sayed, malgré Nabqa, qui, l'apostrophant publiquement, va lui révéler brutalement son hypocrisie. Au lieu de cultiver ses théories dans sa tour d'ivoire, l'intellectuel doit se mettre à l'écoute du peuple et opérer avec lui une sorte d'échange. Youssef, le journaliste du *Moineau*, se trouvera d'autant plus désespéré au lendemain de la défaite qu'il n'a pas accordé assez d'attention à Bahiya, femme qui symbolise l'Égypte populaire toute entière, même s'il a mené courageusement son enquête pour dévoiler les escroqueries qui minent le pays. Il demeure cependant un personnage positif, de même qu'Ibrahim, l'intellectuel étudiant d'*Alexandrie pourquoi?* qui, lui, garde le contact. Il écoute et appuie les ouvriers dans leurs revendications, et prend une leçon de l'avocat modeste qui l'éclaire sur le fonctionnement de la justice. Ainsi, tout au long de l'œuvre apparaît une réflexion sur le rôle de l'intellectuel, sur son désarroi qui débouche souvent sur la tentation de l'ailleurs, voire la fuite.

L'ici et l'ailleurs

La plupart des films de Chahine donnent à voir la dialectique qui saisit l'homme lorsque son attachement à son milieu, à son environnement, aux siens se trouve confronté au désir de découvrir l'inconnu, l'étranger, ou de réaliser ses rêves les plus fous. Sur le plan dramatique, la scène qui exprime le mieux cette dialectique est celle du départ, sorte de leitmotiv de l'œuvre. Ainsi dans *Alexandrie pourquoi?* lorsque Yehia parvient enfin à réaliser son rêve de partir pour l'Amérique, une belle scène le réunit avec sa mère venue l'accompagner jusqu'au bateau : « Il me semble que tout a été si vite que je n'ai pas eu le temps de

bien vous voir » dit-il à sa mère qui insistera pour qu'il revienne à Alexandrie. Mais la séparation est écourtée faute de temps. Dans *Gare centrale*, la jeune fille venue dire au revoir à son ami devra se contenter de faire un petit signe d'adieu discret à cause de la présence des parents du jeune homme. Le départ est souvent le moyen de réaliser un rêve irréaliste, voire utopique. C'est pour devenir ingénieur atomiste que Tarik veut partir pour l'Allemagne dans *L'aube d'un jour nouveau*, et parce qu'Ibrahim veut être astronome qu'il veut aller aux États-Unis dans *Le retour du fils prodigue*. Le Yehia d'*Alexandrie pourquoi?* lui, est convaincu que son voyage en Amérique lui permettra d'atteindre la plus haute marche du paradis chantée par Georges Guétary dans *Un Américain à Paris*. Ce rêve se confond souvent avec une vision mythifiée de l'Occident, un ailleurs privilégié dans l'imagination du tiers monde. Les rapports avec l'Occident seront donc placés sous le signe de l'ambiguïté. On trouve dans *Alexandrie pourquoi?* deux scènes qui expriment cette ambiguïté. La première est la rencontre homosexuelle entre l'« aristocrate » égyptien Adel et le jeune soldat anglais Tommy. Même si cette scène possède une importance directe à un premier niveau de lecture, elle symbolise également les rapports entre l'Égypte et l'Occident. Adel a demandé au trafiquant de lui livrer un soldat afin qu'il puisse satisfaire son sens du patriotisme en l'abattant. Après qu'il ait pointé son arme sur lui, son désir de vengeance finira par céder devant l'attraction qu'il éprouve pour Tommy, et il passe toute la nuit à le regarder. La seconde scène qui témoigne de façon inverse de l'ambiguïté est la scène finale du film : en s'approchant de l'Amérique qu'il a tant convoitée, Yehia s'aperçoit que la statue de la Liberté, si belle de loin, n'est qu'une prostituée. Même si Chahine privilégie toujours les données sentimentales et intuitives par rapport aux données intellectuelles (ce que certains critiques interprètent à tort comme de la naïveté), il s'efforce toujours de décrire la complexité du rapport à l'Occident, là où d'autres adoptent aveuglément la civilisation occidentale (au risque d'y perdre leurs racines), ou au contraire se contentent d'un nationalisme parfois xénophobe.

K.O.