

KILL THE DARLING

numéro 4 - 14/12/2020



LES MURS SONT À VENDRE, NOUS NON.

© Clara

Les valeurs que défend le collectif Home Cinéma, à savoir : l'indépendance politique, la transversalité dans les décisions, le soutien au milieu artistique précaire, l'accès à la culture pour tou.te.s avec un prix libre ou encore le caractère non lucratif du projet ne sont pas compatibles avec le fonctionnement du Groupe SOS.

Le collectif Home cinéma continuera de se battre pour préserver le dernier cinéma associatif de Paris quelque soit le propriétaire du bâtiment, pour le protéger de toute spéculation immobilière.

C'est pourquoi il est plus que jamais nécessaire et urgent d'acheter la Clef collectivement. Nous avons lancé dans ce but la campagne de financement participatif #SauvequipeutLaClef.

Prouvons ensemble qu'un projet démocratique, horizontal et d'intérêt commun peut l'emporter, faisons perdurer cette utopie sociale et culturelle !

ACHETONS ENSEMBLE LE DERNIER CINÉMA ASSOCIATIF DE PARIS

<http://sauvequipeutlaclef.fr>



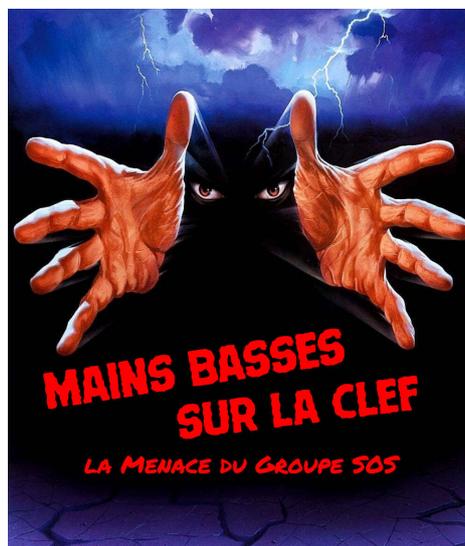
Dracula, Tod Browning, 1931



© Hélène Delamarre



© Thibault Jacquin



ÉDITO

Lectrices, lecteurs de *Kill The Darling*,
Oyez, oyez!

Quelques mots sur l'actualité brûlante et mouvementée de notre occupation.

En octobre dernier, le verdict de notre procès en appel est tombé. À plusieurs égards, il s'est exprimé en notre faveur. Tout en donnant raison au propriétaire, le CSE de la Caisse d'Épargne d'Ile-de-France, le juge a accédé à toutes nos demandes, reconnaissant la légitimité et la cohérence du projet porté par Home Cinéma, l'association occupante. Nous avons obtenu un délai de six mois au cours desquels nous ne sommes plus expulsables du cinéma La Clef. C'est le temps qu'il nous faut pour organiser une médiation, notamment avec la Mairie de Paris. Les astreintes ont été supprimées et les occupants ne sont plus poursuivis à titre individuel. Enfin, l'amende qui pesait sur notre association a été abaissée de 10 000 à 2 500 euros.

En parallèle, le Groupe SOS a signé un compromis de vente avec le propriétaire. Leur projet, dont on ne sait pas grand-chose, si ce n'est qu'il s'est débarrassé des clauses empêchant les plus-values sur une revente à court-terme, ne présage rien de bon pour le cinéma. Il n'est pas inintéressant de noter qu'au sein du CSECEIDF (le propriétaire actuel du cinéma), le Groupe SOS clive fortement la CFE-CGC et la CGT.

Ainsi, à peine avons-nous pris connaissance de l'issue pour le moins encourageante de notre délibéré (28 octobre), qu'une « association de malfaiteurs » (propriétaire + Groupe SOS) se constituait dans les locaux du CSE. Le soir même, nous avons placardé notre mécontentement sur les panneaux qui ornent la devanture du cinéma. Le lendemain, nous nous sommes rendus devant le siège de la Caisse d'Épargne pour manifester notre opposition (29 octobre).

En aucun cas, l'association Home Cinéma ne s'associera au Groupe SOS. Nous le leur avons maintes fois signifié et pourtant, dans les médias, ils tentent de dissimuler leur agressivité par de mielleuses formules de soutien à notre collectif et à son projet que l'on ne leur a jamais transmis.

Pour développer le sujet, riches en rebondissements et en belles paroles, nous vous préparons une longue tribune, qui sera publiée sur Mediapart en ce début de semaine.

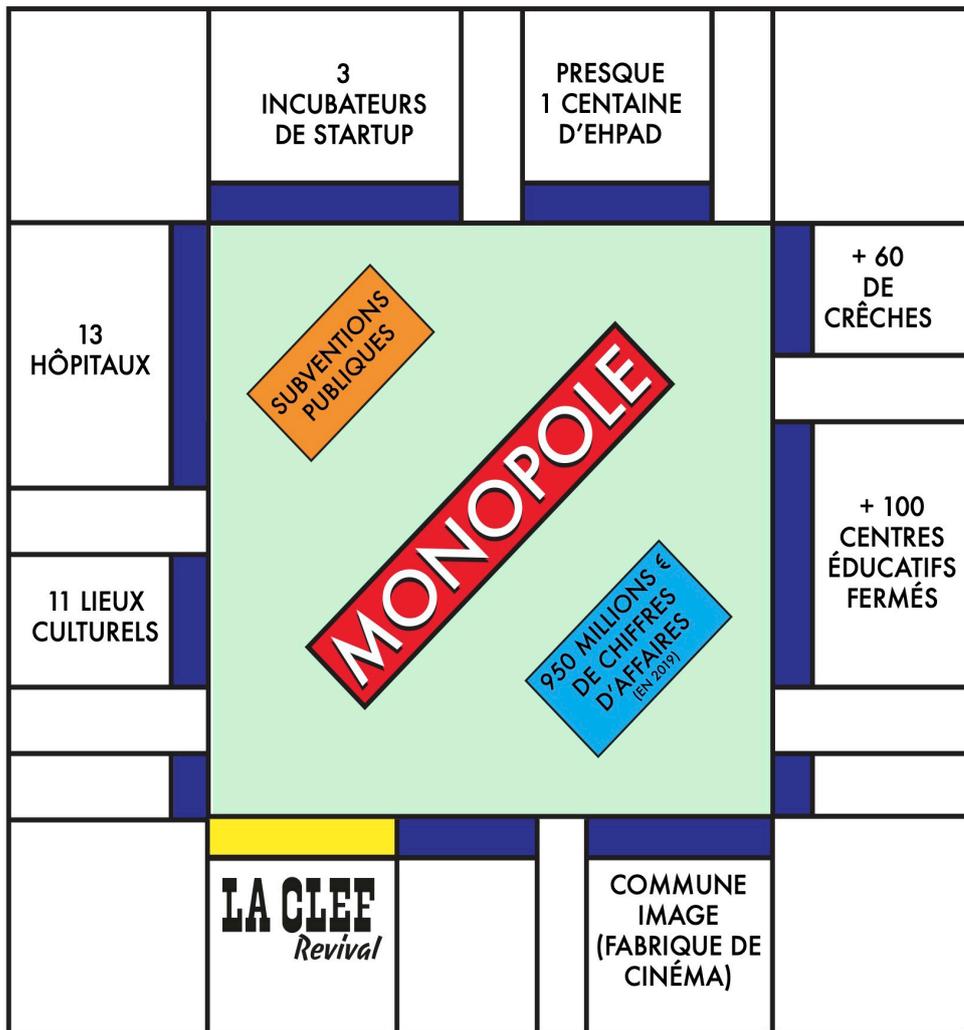
Pour le moment, place aux images contestataires, aux mots qui font sens, aux détournements en tout genre...

L'association Home Cinéma



Faites sauter la banque!, Jean Girault, 1964

LE GROUPE SOS SOLIDARITÉS COMPTÉ RACHETER LA CLEF



GROUPE SOS

Définition :

Organisation française spécialisée dans l'entrepreneuriat social, dirigée par Jean-Marc Borello, membre du bureau exécutif de la République en marche.

Le GROUPE SOS est la première entreprise sociale européenne.

- Il possède **550** lieux et un parc immobilier de **700** millions d'euro

- Il comprend **21 500** personnes employées

- Il représente **950** millions de chiffre d'affaires (en 2019)

- Il a touché **118 833 319 €** de subventions publiques en 4 ans



1



8



2



9



3



10



4



11



5



12



6



13



7



14

Goldfinger, Guy Hamilton, 1964, détourné pour un « copyright » avec une citation de Brian De Palma

1. Un groupe (très) proche de LREM :

En 2016, alors candidat d'En marche, Emmanuel Macron désigne Jean Marc Borello, président de SOS, pour être l'un de ses délégués nationaux afin de l'épauler dans sa course à la fonction suprême. Le 21 septembre 2020, Jean-Marc Borello, est élu n°2 du parti présidentiel.

2. Un groupe en situation de quasi-monopole, engrangeant d'énormes bénéfices sous-couvert de solidarité et de lutte contre la précarité :

SOS est un mastodonte au chiffre d'affaires annuel de plus d'un milliard d'euros annuel, possédant 550 établissements en France (centres d'insertion et d'hébergement, crèches, EHPAD...).

3. Un groupe possédant un empire immobilier évalué à 500 millions d'euros...

« En un peu plus de 30 ans, via Alterna (anciennement Alliance Immobilière) sa filiale propriétaire du parc immobilier sociale du Groupe SOS, ce dernier a constitué un patrimoine immobilier estimé à 500 millions d'euros. » Le Monde, 12/05/2018.

... et soupçonné de mouvements de fonds douteux :

« À trois reprises, dans ses rapports 2003, 2011 et 2016, l'ANCOLS a pointé ces mouvements de fonds dans un contexte de mélange des genres et sans comptabilités séparées entre les entités du Groupe. En 2011, l'ANCOLS est même allé plus loin : « L'activité de logement social, qui bénéficie d'aides publiques sous forme de subventions et d'exemptions fiscales, ne doit pas permettre le soutien d'autres activités même s'il s'agit de l'intérêt général ». Le Monde, 12/05/18.

4. Un groupe soupçonné de pratiques discriminatoires et d'entorses au code du travail :

« (...) Quelques mois après la reprise de l'établissement [la Fondation Sainte-Marie, EHPAD, de 87 places] par le Groupe SOS, une partie des salariés (...) est en grève pour non-respect des engagements sur la validation des acquis et de l'expérience (VAE) des salarié-s. Et plus grave encore, pour pratiques racistes à l'encontre d'au moins 3 salarié-es (privation d'indemnités de prévoyance, demande de justifier la régularité de ses papiers pour l'un-e des salarié-es ayant vingt-deux ans d'ancienneté dans l'établissement) et pour entrave au droit syndical auprès de Donia Bekhti qui est élue du personnel. » La Voix du Nord, 20/05/2019.

FEUILLE DE ROUTE

pour un journal de bord à recomposer

Paris, vendredi 20 septembre (matin, après-midi) :

Je ne me rappelle pas exactement comment s'est déroulée cette journée, ni l'ordre des événements qui vont suivre. Cela m'apprendra ; j'ai trop traîné avant d'écrire ce journal de bord. Disons que le matin, je me suis rendu à Villa Belleville, lieu conventionné entre la Ville de Paris et Curry Vavart, dédié à des résidences permanentes et temporaires d'artistes. J'y requêtais sans doute des ustensiles et du matériel utile pour nous barricader à l'intérieur du cinéma.



The Warriors,
Walter Hill, 1979



Logo de la MGM



Les Oiseaux, les Orphelins et
les Fous, Juraj Jakubisko, 1969

Ensuite, je me suis rendu aux bureaux du service audiovisuel de la Cinémathèque française, pour lequel je travaille depuis 14 ans maintenant. Je venais de faire une étrange rencontre — celle de Jean-Pierre, qui travaillait au Centre culturel La Clef, donc directement sous la tutelle du propriétaire, et que nous avons l'habitude de côtoyer tous les jours, mes ex-collègues et moi. Il était accompagné de sa femme, et faisait face à des problèmes de santé que je ne décrirai pas ici, par pudeur pour lui. Il me posa de multiples questions sur le cinéma La Clef. Gêné, je n'ai pu m'empêcher d'être froid et distant, malgré la situation difficile qu'il endurait.

Je le quittai précipitamment en direction de la Cinémathèque pour y voler... du papier cul ! Le luxe d'une telle institution, c'est d'avoir d'énormes rouleaux de papier toilette. J'en glissai trois énormes « bobines » dans des sacs poubelles, dont l'opacité était censée dissimuler ma trouvaille. Pour tenir le confinement dans le cinéma, il ne fallait pas lésiner... J'en aurais bien pris plus, mais j'étais déjà trop chargé. Je pris en main mes deux énormes sacs poubelles, me redressai, et vit arriver mon patron. Il s'approcha de moi et immédiatement me demanda ce qu'il y avait dans les sacs. En une demi-seconde, mon succès se transforma en échec. Blasé, une moue à la Droopy, je lui montrai mon crime. Il me regarda d'un air consterné et lâcha un « C'est affligeant ! Allez, dégage ! » Je répondis par un rire mi-nerveux mi-grotesque, ne sachant pas trop quoi dire. Il avait raison, mais je n'allais certainement pas me justifier. Il me fallait retourner chez moi, dans le 18e, et au plus vite. L'heure tournait. Arrivé à mon petit domicile de 20 mètres carré, je pris d'autres choses utiles à l'occupation, comme des couvertures, des sacs de couchage, un peu de nourriture et... m'enfermai dehors ! Je n'en revenais pas. C'était la première fois que ça m'arrivait. Si ça n'est pas un acte manqué...



The Longest Yard,
Robert Aldrich, 1974



Blue Collar, Paul Schrader, 1978



The Longest Yard,
Robert Aldrich, 1974

Je me rendis au Shakirail déposer le surplus d'affaires. Josselin mit le tout dans sa voiture tandis que je récupérais un double de mes clefs chez mon ami libraire, situé de l'autre côté de la butte Montmartre. Il me restait des choses à faire, mais je sentais déjà l'excitation croître dans mon ventre, à l'approche de l'ouverture...

On se rejoignit au squat du Jardin Denfert, dans le 14e, en fin d'après-midi. Dans ce magnifique squat organisé autour d'un jardin, du monde commençait à s'agglutiner.

Nota Bene (ajout à l'extrait de journal publié dans le précédent numéro) :



The Warriors,
Walter Hill, 1979



The Projectionist,
Harry Hurwitz, 1969



Concernant la réunion au Post, au cours de laquelle j'ai dû persuader les copains et les copines de rejoindre mon projet, j'avais aussi cet argument en main, dont je vous fais part ici : « Cette occupation est d'autant plus un acte politique, qu'elle est pour nous hautement symbolique. En effet, le cinéma s'appelle La Clef... Quel beau nom pour un lieu à occuper, pour nous qui changeons les serrures et transformons des lieux vacants en lieux de vie et de travail ! Il s'agit du dernier cinéma associatif de Paris, et cela devrait nous encourager à préserver l'idée même d'association. D'ailleurs, celle-ci nous protégera juridiquement une fois mis sous procédure. Enfin, le propriétaire des murs est le comité d'entreprise d'une banque. A l'heure où notre président est un banquier... Vous mesurez les enjeux et la symbolique de ce combat ? Nous, squatteurs, nous allons occuper un cinéma pour le sauver, et nous allons montrer à l'opinion publique et à la presse que nous sommes avant tout des artistes, que nous savons nous mobiliser quand il le faut, et que nous pouvons nous fédérer pour protéger un bastion culturel ! »

C.G. (Remerciements : G.C.)



Seven Thieves, Henry Hathaway, 1960

LA RÉPONSE DE LA SEMAINE

Chaque semaine nous posons une question à une autrice ou à un auteur.

Alain Brossat, né en 1946, philosophe qui a fait son parcours à l'Université de Paris 8 (Vincennes-Saint-Denis), enseigne maintenant à la National Chiao Tung University à Taïwan. Il écrit régulièrement sur le site *Ici et Ailleurs*, entre autres des réflexions sur le monde chinois. Collaborateur d'un livre avec Jean-Gabriel Périot (*Ce que peut le cinéma*, La découverte, 2018), il a commencé depuis longtemps son apprentissage de pensée auprès de films, et il y tient.

Voici la question que nous lui avons posée :

Dans un de vos articles sur la politique actuelle, vous avez dit que pour nous, Européens, il existe un pont-aux-ânes à franchir pour pouvoir saisir la Chine comme un objet d'analyse; et non comme un démon (voir « Le pont-aux-ânes chinois » sur *Ici et Ailleurs*). Le cinéma peut-il être (ou non) un des coups de fouets que l'on peut se donner pour franchir le pont ?

La Chine est proche

Alain Brossat : La rencontre avec ma future épouse, dans le labyrinthe de Paris 8 Saint-Denis, au milieu des années 1990, est inséparable du cinéma – la première et le second me conduisant d'une main sûre vers l'objet nommé « Chine », monde chinois. Non pas que nous ayons franchi le premier pas à l'occasion d'une séance de cinéma, comme le font tant d'amoureux – plus classe, nous l'avons fait sur le pont d'une péniche amarrée près du pont de Neuilly, par une nuit étoilée du mois de juin. Non, c'est d'une rencontre placée sous le signe du hasard objectif que je témoigne ici, un miraculeux enchaînement entre un coup de foudre et des films.

Je ne saurais dire ce qui vint en premier : le petit manège à la fin des cours, les cafés à la sauvette à la buvette de la fac ou bien, sur les écrans, les signes avant-coureurs d'un nouvel âge du cinéma chinois et taïwanais, cinquième génération d'un côté, Ang Lee et Hou Hsiao-Hsien de l'autre – pas Hong Kong, bizarrement absent du tableau...

Je ne sais plus dans quel ordre les choses se présentèrent, mais toujours est-il que c'est dans cette concaténation de la rencontre amoureuse avec une femme chinoise – tiens, un titre de film... – de Taïwan et du choc ressenti en découvrant des films comme *Épouses et concubines*, *Vivre*, *Garçon d'honneur*, *Salé sucré* puis, bien sûr, *La cité des douleurs*, que l'objet « Chine » (monde chinois) commença pour moi à s'animer et prendre chair et couleurs, en même temps qu'il devenait un élément de ma vie.

Jusqu'alors, la Chine, c'était plutôt une idéalité révolutionnaire, la Révolution chinoise, comme concept et mythe, la pensée du président Mao telle qu'elle se trouvait déposée dans le Petit Livre Rouge ou bien encore ces numéros de *Pékin Information* que nous allions acquérir périodiquement, dans les années 1970, à la librairie Le Phoenix, sur le Boulevard Sébastopol et dont le papier bible dégageait cette odeur toute particulière dont ma mémoire olfactive a conservé le souvenir intact. La Chine, c'était des livres, quelques images d'Épinal et surtout, des débats acharnés en langue marxiste. Des noms de vainqueurs et de vaincus, des galeries de portraits de « grands dirigeants » – Chou En-Lai le fidèle compagnon, Liu Shao-Chi l'opportuniste démasqué, Lin Biao le traître...

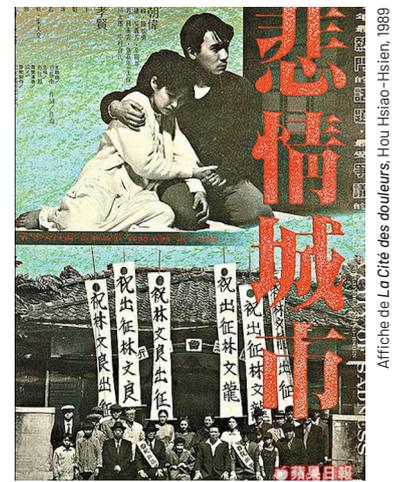
Et puis voici que ce monde s'anima, prenait chair en descendant de l'empyrée historique, en devenant terrestre. Dans ces films, il y avait des gens, des hommes et des femmes d'hier et d'aujourd'hui, qui, certes, continuaient d'incarner un autre monde, *l'altérité puissante par excellence*, mais sur un tout autre mode : en vivant des vies que je pouvais toucher du doigt, vies de passions, de combats, de souffrances, d'espérances déçues, vies qui communiquaient avec la mienne quand bien même elles s'en tenaient si éloignées dans l'espace et parfois dans le temps.

La Chine prenait corps à travers tout ce peuple dispersé, imaginaire apparu sur les écrans et sans cesse rapproché par C., *la médiatrice* dont la collection de robes chinoises (portées à l'occasion de ces dîners où il était question d'en mettre plein la vue à mes amis) ressemblait tant à celles de Gong Li dans *Épouses et concubines*...

D'ailleurs, c'est bien simple, à la fin ou plutôt, très vite, je ne savais plus trop si j'étais amoureux de Gong Li ou de C. Ou des deux. Leurs images respectives se superposaient dangereusement. Peu de temps après que nous nous soyons mis en ménage, comme on dit, C. dut retourner pour plusieurs mois à Taïwan. Cruelle épreuve, que je m'efforçais de surmonter en m'astreignant à d'interminables footings, la nuit tombée, dans les allées obscures du Bois de Vincennes (c'était en hiver) et en écumant toutes les salles obscures du Quartier Latin et même de la Rive droite où se projetaient des films chinois. Je sortais des séances hallucinés, me dirigeais vers le métro comme un somnambule, incapable de m'arracher à cet autre monde qui était aussi celui où s'était retiré cet amour dont me séparait la distance infranchissable de 11.000 kilomètres. Un jour, histoire de se moquer gentiment de ma vénération pour Gong Li, C. joignit à un de ses (trop rares) courriers une photo de jeune femme découpée dans un journal taïwanais. Je crus l'identifier sur le cliché d'assez mauvaise qualité. « Mais que fais-tu dans le journal ? », lui demandais-je par retour. « Comment, tu ne l'as pas reconnue ? », vint la réponse, moqueuse – c'était Gong Li, à l'occasion de la sortie du dernier film où elle brillait en star ascendante...

Ces liaisons dangereuses entre le cinéma chinois (élargi depuis au cinéma de Hong-Kong, singapourien, sino-états-unien...) et ma vie avec C. n'ont jamais fini. Le monde chinois, multipolaire, nous l'arpentons avec le cinéma, à défaut de pouvoir le faire, autant que nous aimerions, *in situ* – la guerre des mondes qui y fait rage, ces derniers temps, ne facilite pas les déplacements sur le continent, quand on vit à Taïwan. Les mondes chinois, y compris celui dans lequel je vis, je les explore essentiellement par la grâce du cinéma – le plus convenu des films taïwanais d'aujourd'hui (la plupart le sont) m'en apprend toujours bien davantage sur l'île et sa société que ce à quoi se destinait le banal drame familial (la spécialité locale) qui en est la trame. Et quand je ne comprends pas, je demande à C. Et quand nous ne sommes pas d'accord, nous nous engueulons.

Ce qui est bien la moindre des choses, après un quart de siècle...



Affiche de La Cité des douleurs, Hou Hsiao-Hsien, 1989



Tony Leung Chiu-Wai dans La Cité des douleurs, Hou Hsiao-Hsien, 1989



Gong Li dans Épouses et Concubines, Zhang Yimou, 1991

Propos recueillis par Manki et Eugénie

VERS L'INFINI ET L'AU-DELÀ : DES FILMS DE VOYAGE

Cette semaine, on voyage entre l'Angleterre et l'Amazonie, avec *The Lost City of Z*, de James Gray (2016).



Sienna Miller, interprète de Nina Fawcett, et James Gray sur le tournage du film

L'avant-dernier film du cinéaste américain a bénéficié d'une presse abondante et élogieuse. C'est pourquoi il ne s'agira pas ici d'en fournir une énième analyse d'ensemble, mais de se focaliser sur son principal personnage féminin, Nina Fawcett (Sienna Miller), dont la singularité et la richesse viennent renouveler la proposition du film d'aventure.

The Lost City of Z se distingue par le regard captivé et minutieux qu'il pose, moins sur l'expédition, que sur sa préparation. Par là, le film recontextualise les grandes explorations européennes du début du XX^{ème} siècle, en même temps qu'il ébranle le mythe de l'aventurier, cet homme solitaire et débrouillard, qui défriche à grands coups de machette une jungle hostile et arriérée.

Qui commande une expédition ? Avec quels soutiens institutionnels, financiers, idéologiques ? Comment devient-on aventurier, et que fait-on, alors, de sa vie de famille ? Voilà les questions, politiques et intimes, qui intéressent Gray, et qui font exister non seulement le personnage de l'explorateur, mais également celui de l'épouse.

Car c'est bien elle qui rend possible le départ : à Londres, Nina s'occupera du foyer, de l'éducation des enfants, des finances et des mondanités, elle se pliera à des règles qui l'oppressent (voir la très juste et très métaphorique séquence du corset, dans lequel elle étouffe, mais qu'elle sait devoir porter pour le banquet auquel elle est conviée) ; en Amazonie, Percy se frottera à l'inconnu, remplira ses carnets de notes et gagnera la reconnaissance de ses pairs.

Cette ligne de partage, discutée par le couple au cours de plusieurs dialogues, structure la narration. Le film alterne séquences londoniennes et séquences amazoniennes, sans qu'aucunes ne soient jugées plus cruciales que les autres. Si Percy est le héros des moments d'exploration, Nina se tient, elle, au cœur des prises de décision, des recherches d'argent, des discussions scientifiques. En plus de son travail de femme au foyer (loin d'être le fruit d'une dévotion naturelle, les activités de Nina sont bien montrées comme telles), elle redouble d'efforts et de persévérance pour faire valoir sa voix. Car Nina n'est comblée ni par la maternité, ni par les tâches domestiques, ni par les récits de son mari.

En effet, les raisons qui poussent Nina à soutenir Percy dépassent largement l'amour qu'elle lui porte, ou la soumission aux conventions. Elle agit aussi, et surtout, pour tenter de vivre, elle aussi, la grande aventure amazonienne, même par procuration. Si sa condition de femme l'empêche de mettre les voiles, elle sera la complice de Percy. C'est elle qui effectue une partie des recherches servant à la levée de fonds ; c'est elle qui verbalise le pacte à l'origine de leur vie commune : « Nous n'avons jamais laissé la peur guider notre vie ».

Là aussi, beaucoup d'intelligence et de justesse dans le portrait de ce couple, uni par une connivence intellectuelle autant que par des sentiments. Nina et Percy partagent le même attrait pour l'ailleurs ; ils refusent tous les deux de faire de la sécurité et de la pondération les bousoles de leur existence. C'est pourquoi, lorsque Percy s'oppose brutalement à l'idée de sa femme, qui se propose de l'accompagner lors de son prochain voyage, cette dernière quitte la pièce. Si Percy performe ici son autorité d'homme, il fausse aussi les règles du jeu qu'ils ont construit ensemble. Dans le même ordre d'idée, Nina acceptera d'emblée le départ de son fils pour l'Amazonie. C'est la continuité de l'éducation qu'elle lui a donnée ; c'est le rêve qu'elle lui a transmis et qu'il vivra pour elle.

Nina est l'autre grande aventurière de *The Lost City of Z*. Si elle vivait dans une société autre, une société qui ne l'empêche pas, par exemple, de monter à la tribune avec Percy pour convaincre l'assemblée de mécènes et de scientifiques du bien-fondé de l'expédition, c'est elle qui partirait.

Le parti pris de l'œuvre, néanmoins, est de ne jamais faire de cette idée une évidence ; elle glisse le long du film et nous apparaît plutôt comme une intuition, alors qu'avance la quête amazonienne et ses péripéties. Et ce qui est très beau, c'est que la toute fin du film vient confirmer cette intuition.

Nina et l'employeur de son mari se font face. Elle le prie de poursuivre les recherches en Amazonie, alors que Percy et leur fils sont portés disparus. Si les mots de Nina sont clairs et francs, son regard, teinté d'une étrange lueur, raconte autre chose. Le corps de Nina est à Londres, mais son esprit est en Amazonie. Les deux mondes, jusque-là séparés, se rapprochent l'un de l'autre. Le plan qui suit, et qui clôt le film, achève de les enchevêtrer. On y voit Nina quitter son interlocuteur, faire quelques pas dans un couloir sombre et feutré, avant de s'enfoncer dans la profondeur lumineuse de la jungle.

Avec cette ultime image, Gray s'éloigne de la vraisemblance pour ouvrir une brèche à son personnage, pour lui offrir un destin qu'il ne peut avoir - pas dans le cadre, du moins, d'une fiction historique. Pour le/la spectateur.ice, perce alors la possibilité d'un autre film, un film qui déploierait tous les plis du personnage de Nina, et qui le mettrait au premier plan.

Histoire d'une cité perdue et mystérieuse, *The Lost City of Z* est aussi l'histoire d'une exploratrice fantôme, dont la passion et le courage se laissent imaginer.



J'ai un tiroir plein de belles étiquettes :



Architecte. Mari. Père. Homme.



Je les couds dans mes vêtements, mais ils ne me vont jamais.



Vous savez, j'ai toujours cru en l'honneur, la décence.



Peut-être que ce ne sont que des étiquettes, aussi.

Strangers when we meet, Richard Quine, 1960

ANECDOTES CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA PLUS GRANDE NÉCESSITÉ

« J'étais très excité d'aller à Cannes mais je n'avais pas un sou. Or, le film n'avait ni producteur ni distributeur et je n'avais pas les moyens de fabriquer une copie. Je ne savais pas comment faire. Et puis un ami m'a conseillé d'aller demander à Marco Ferreri, que je n'avais jamais rencontré. Il habitait à ce moment-là Via Giulia, à Rome. Son bureau était au dernier étage de l'immeuble. Je l'ai attendu en bas et, quand il est arrivé, il m'a demandé de lui expliquer mon problème en montant l'escalier... Quand il a compris ce que j'attendais de lui, il m'a insulté. « Mais va te faire foutre, putain de merde, tu veux ma ruine ? ». Et tout en gravissant l'escalier, il continuait à marmonner : « Cazzo ! Va fan culo ! ». Finalement quand on est arrivé à son studio, il a croisé la secrétaire et lui a dit de prendre une commande pour moi pour faire fabriquer une copie du film. »

Témoignage de Peter Del Monte pour *La quinzaine des réalisateurs, les jeunes années* de Bruno Icher (2018).

G. C.

Y-M

DANS LA LIGNE DE MIRE

Dans cette nouvelle rubrique, une analyse de film(s) par le prisme d'un personnage, ou d'un axe bien choisi.

Comment voler un million de dollars (1966) de William Wyler ou la mélancolie amoureuse

Nicole Bonnet (Audrey Hepburn), la fille du riche faussaire Charles Bonnet (Hugh Griffith) s'associe à un cambrioleur, Simon Dermott (Peter O'Toole), pour voler la Vénus de Cellini, une sculpture familiale exposée sous haute surveillance dans un musée parisien, et qui n'est autre qu'une contrefaçon. Cette copie est promise à une expertise qui pourrait incriminer le père de Nicole...

Derrière la comédie sophistiquée, dont les jeux maniérés des comédiens est en parfait accord avec la mode hollywoodienne du moment (l'Actors Studio a le vent en poupe), bien différente de l'hystérie à laquelle d'autres se livrent (voir une icône populaire comme Louis de Funès), se cache une critique acerbe du monde de l'art et de la culture, dominé par des amateurs, des « spécialistes » ne sachant plus distinguer une œuvre de sa copie.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Bardot, avec sa violence corporelle et son jeu provoquant, creva l'écran de son temps. Bardot *puait* le naturel, contrairement à Hepburn, icône d'un genre opposé, qui *sentait bon la sophistication*. Ainsi, tout au long du film, Hepburn défile pour Givenchy (qui confectionna ses costumes). Chacune des séquences la donne à voir habillée avec goût et raffinement, comme c'est quasiment le cas dans tous ses films (de *Vacances romaines* à *My Fair Lady*).

Mais ici, Wyler et Hepburn semblent s'en amuser, et pas forcément avec la tendresse attendue. Le film ne fait-il pas allusion au caractère artificiel et clinquant de son époque, et ce avec la complicité de son égérie, dont la grand-mère et sosie fut le modèle de la sculpture factice ? Et le personnage qu'interprète Eli Wallach, en traitant Nicole comme un objet à vendre, ne serait-il pas la cible de cette critique ? Son personnage condense tout le sexisme de l'époque, qui transforme les œuvres d'art et les femmes en porte-manteaux, en objets d'apparat.

Le film pousse même plus loin la dénonciation acerbe de son temps. Charles Bonnet, le faussaire du film, est au fond un véritable artiste, aussi bien dans ses facéties orgueilleuses (Picasso était bien connu pour ses frasques, que l'opinion publique, au nom de son « génie » médiatisé, lui pardonnait) que dans sa conscience de la société dans laquelle il vit, quelque peu désabusée par moments, toujours brillante (« Nous vivons dans un monde vulgaire et commercial, sans foi ni confiance. »). Mais s'il est artiste, c'est avant tout parce qu'il est criminel (« Que Dieu bénisse les criminels ! ») ; c'est un homme de talent qui, par ses contrefaçons, se joue d'une société marchande et hypocrite. Ses œuvres-copies viennent titiller les jugements tout faits ; elles requièrent des yeux de spectateurs passionnés, avisés et exigeants !

« Toutes les formes de spectacles feront relâche afin que se dissipe l'engourdissement occasionné par notre état de spectateurs passifs. D'autre part, le travail aliénatoire étant aboli, le spectacle de simple divertissement n'aura plus de justification. » (*L'An 01*, Gédé, 1973)

L'artiste, selon Wyler, aurait donc pris à son compte cette image bohémienne de criminel social, à force d'être déconsidéré par la loi du marché. Cette dernière le préférerait mort afin de mieux spéculer sur son cadavre, comme ce fut le cas pour Van Gogh, cité à bon escient par notre cher artiste pamphlétaire et polémique. Wyler interroge, volontairement ou non, l'art pop et les artistes qui l'incarneraient (Andy Warhol et la célébrité manufacturée, Roy Lichtenstein...). Rappelons aussi que l'édition posthume de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin date de 1955...

« Devant l'appareil enregistreur, l'interprète sait qu'en dernier ressort c'est au public qu'il a affaire : au public des acheteurs qui forment le marché. » (*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin, 1955)

Déjà, avec *The Collector*, Wyler étudiait les dérives d'une société traumatisée par la Seconde Guerre mondiale, et d'une culture qu'on indexe, qu'on range et qu'on classe sans aucune sensibilité. Déjà, l'œuvre avait une valeur marchande, et plus une valeur sensible.

Freddie Clegg (Terence Stamp), un employé de banque timide qui collectionne les papillons, gagne une forte somme d'argent à une loterie sportive et s'achète une propriété isolée dans la campagne anglaise dont il aménage la cave. Il enlève Miranda (Samantha Eggar) et l'y séquestre, s'occupant d'elle avec une attention toute particulière...

Wyler signait avec *The Collector* un huis-clos oppressant – genre alors en vogue (voir *The Servant*, *Le Limier*) – tout en surfant sur la nouvelle vague des comportements déviants que *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock avait inaugurée. C'est l'âge d'or des personnalités atypiques du septième art : *The Sniper* de Dmytryk, *The Sadist* de Landis, *Le Voyeur* de Powell, *La Force des Ténèbres* de Reisz, *Le Tueur de Boston* de Kroll, *L'Étrangleur de Boston* de Fleischer...

Clegg est enfermé dans une vision réductrice d'un monde, qu'il ne perçoit que dramatiquement, et qu'au premier degré. Il est condamné à une ignorance que la pénurie culturelle de sa classe sociale n'a pas pu combler. Miranda, quant à elle, est pétrie de préjugés, son éducation bourgeoise et sa bonne morale puritaine l'empêchant tragiquement d'anticiper le pire, à force de compassion naïve éprouvée envers son geôlier.

The Collector devient aussi une réflexion ironique et cauchemardesque sur la vie de couple : l'amour y est carcéral ou anxiogène (de *Portier de nuit* de Liliana Cavani à *Star 80* de Bob Fosse). *The Collector* ou le déroulement méthodique et cruel d'un dessein malade, initié par un accident social, soit cette trop grande somme d'argent gagnée brutalement. « La Puissance corrompt », disait toujours un de mes maîtres d'école. Et l'argent, c'est la Puissance » (John Fowles, *The Collector*, 1963).



Comment gagner un million de dollars, William Wyler, 1966

Mais revenons à *Comment gagner un million de dollars*, réalisé juste après *The Collector* (1965). Il faut voir comment le spectre hitchcockien plane sur le film : la vente aux enchères qui ouvre le film renvoie à une séquence de *La Mort aux trousses*, qui dépeint avec cynisme le marché de l'art, tandis qu'Hepburn surprend chez elle un indésirable, en pleine nuit, alors qu'elle lisait précisément un livre sur Hitchcock. Ici aussi, la romance clinquante a quelque chose de mortifère (de *La main au collet* d'Hitchcock à *Mulholland Drive* de Lynch). Enfin, le périple amoureux des deux aventuriers s'articule sur un canevas typiquement hitchcockien –canevas dont s'était déjà inspiré Donen avec *Charade* ou *Arabesque*.

D'ailleurs, Cary Grant (dans *La mort aux trousses*) comme Audrey Hepburn (dans le film de Wyler) n'ont de cesse de minimiser, de remettre en question leur célébrité. Ironiquement, nombreux dialogues font de l'Amérique la terre de pacotille à éviter, l'exil en toc à fuir, alors que Paris, en dépit des tartuffes qui y vivent, se présente comme la véritable « dolce vita » et dernière terre de résistance, malgré le caractère tapageur et zélé du milieu représenté...

« C'est dur de lutter pour ne pas trahir ses sentiments. » (*Chef de Réseau* d'André De Toth)



Mais si vous savez
qu'elle n'a pas de valeur,



Voilà pourquoi.

Comment gagner un million de dollars, William Wyler, 1966

Pour rendre le film lui-même factice, Wyler ne lésine pas sur les citations : Hepburn lit Hitchcock, elle se rend place Vendôme (un écho à *Ariane* de Billy Wilder)... Le véritable enjeu du film, cependant, est certainement dans cette idée que le sentiment amoureux transfigure le regard. Simon (le choix de Peter O'Toole pour ses yeux bleus fluorescents n'est pas innocent...) reconnaît les traits d'Hepburn dans la sculpture de Cellini, et réussit donc à percer à jour la supercherie. Wyler, ici, semble nous dire que les vrais amateurs d'art font confiance à leur instinct passionné, plus qu'à leur porte-monnaie, ou qu'aux étiquettes. Quand le regard amoureux cible l'objet de son désir, il est capable d'en déchiffrer et d'en décoder toutes les pliures, tous les recoins.

Dans toute romance hollywoodienne, le baiser est un réel enjeu (*Pandora, Elle et lui, Désir, Rivière sans retour, Les Enchaînés*) et, dans *Comment voler un million de dollars*, il est magnifique dans la mesure où il s'agit d'une « reconnaissance ». Mais nous n'en dirons pas plus...

« Il est bien clair, par conséquent, que la nature qui parle à la caméra n'est pas la même que celle qui parle aux yeux. Elle est autre surtout parce que, à l'espace où domine la conscience de l'homme, elle substitue un espace où règne l'inconscient. (...) Pour la première fois, elle (la caméra) nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel » (*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin, 1955).

Le film de Wyler, via l'atmosphère quelque peu désabusée qui s'en dégage, rejoint ces films mélancoliques (pour ne pas dire dépressifs) des années 60, mais non dénués d'une certaine étrangeté : *Voyage à deux* (Stanley Donen), *Diamants sur canapé* (Blake Edwards), *The Happy Ending* (Richard Brooks), *Strangers when we meet* (Richard Quine)... Ces derniers préparèrent peut-être (et involontairement!) la folie furieuse des années 70 et leur irrévérence ostentatoire, voire libertaire! Rappelez-vous d'*Au service secret de sa majesté* de Peter Hunt...

Même James Bond tombait amoureux et le jeu absent de son interprète, George Lazenby, n'en était que plus attachant puisqu'il transformait son personnage « traditionnellement » actif en un pantin passif, médusé par Diana Rigg, qui devient, non sans malice, l'objet de son regard puis de son cœur. À l'image de la chanson de Frankie Vallie & The Four Seasons, *Can't Take My Eyes Off You* (1967), il ne peut détacher ses yeux d'elle.

« - Nos sentiments personnels prennent le dessus.
- Est-ce un péché ? Est-ce un crime ?
- Pour nous... oui. » (*Chef de Réseau* d'André de Toth)



Au service secret de sa majesté, Peter Hunt, 1969

T.I. (Remerciements : G.C.)

ÉLÉMENTAIRE MON CHER KEATON!

réponse de la semaine du 30/12/2020 : *Out of the blue*, Dennis Hopper, 1980

Dans cette rubrique, nous choisissons un film emblématique, quoique trop peu montré, et le représentons sous des formes diverses et variées... Avec ces indices, saurez-vous le reconnaître ?



J'ai eu une vision
Elle m'a soufflé « action »
Un clap pour démarrer
Une caméra lancée

Une nouvelle ère va commencer
Le changement va arriver
Plus de répit avant la fin
Notre objectif n'est plus qu'un!
Revolution!
Power to the people who punish bad cinema!

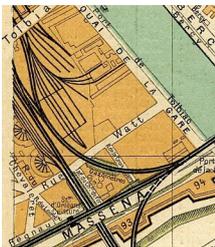
A.

DÉCORS EN DÉCOMPOSITION

Kill The Darling poursuit sa visite de l'extrême sud-est. Pas le sud-est espagnol cette fois, mais le sud-est de Paris. Plus précisément au bout de la rue du Chevaleret, là où elle vient buter contre un talus, dans ce recoin enclavé entre la Seine, le boulevard des Maréchaux, et les voies de chemin de fer de la gare d'Austerlitz.



Studios Jenner



Extrait d'un plan de Paris

Avant d'atteindre cette zone à la limite entre Paris et Ivry, *Kill The Darling* effectue une première halte au milieu de la rue Jenner. Également située dans le 13^e arrondissement de Paris, cette rue a abrité, il y a plusieurs décennies, les Studios Jenner. En face du mur d'enceinte de l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière, à l'angle de la rue Gustave Mesureur (aujourd'hui disparue) et de la rue Jenner, au cœur de la parcelle sise au 17 rue Jenner et actuellement occupée par des barres d'immeubles, Jean-Pierre Melville y a tourné, à partir de 1954, les scènes d'intérieur de la plupart de ses films. Le réalisateur avait acquis en 1947 l'entrepôt de 1 100 m² bâti à cet emplacement, et l'avait converti en studios de cinéma, devenant ainsi de plus en plus autonome dans la production de ses films.

Si Melville a utilisé ces studios, il a aussi tourné beaucoup de scènes en extérieur dans les recoins du sud-est du 13^{ème}. En 1962, pour *Le Doulos*, Melville filme la scène d'ouverture en un long travelling poétique qui suit la rue Watt. À sa sortie de prison, Maurice Faugel, incarné par Serge Reggiani, traverse à pied la rue Watt. En empruntant la première moitié de cette rue inhospitalière constituée par un long tronçon sombre enterré sous les bruyantes voies de chemin de fer de la gare d'Austerlitz, le trajet de Faugel conserve la saveur de l'incarcération. Au bout de ce tunnel, certes il y a la lumière naturelle, mais le haut mur de pierres grises qui surplombe Faugel semble le maintenir dans ce qui pourrait ressembler à une cour de prison. Chez Melville, la transition entre enfermement et liberté reste graduelle.

La rue a été profondément rénovée vers 2010, notamment son éclairage, et même si elle conserve son tronçon souterrain, elle a perdu son côté sombre qui a inspiré entre autres Boris Vian, Léo Malet, Jacques Tardi et Robert Doisneau.



Le Doulos, Jean-Pierre Melville, 1962

Quelques années plus tard, en 1967, Melville situe à nouveau l'un de ses films dans ce coin isolé et désert de Paris. Après nous avoir conduits sous les voies ferrées de la Gare d'Austerlitz, cette fois, Melville nous y transporte au-dessus. Dans *Le Samourai*, Jef Costello, le personnage principal interprété par Alain Delon, fuit la police et parvient à rejoindre la petite gare Orléans-Ceinture. Gare ouverte en 1867, soit un siècle plus tôt, elle assure une véritable interconnexion entre la Petite Ceinture qui longe le boulevard Masséna, et les voies ferrées d'Austerlitz en contrebas qui suivent le cours de la Seine. Melville fait habilement arriver Costello sur la longue passerelle qui surplombe et dessert les quais de la station ancrée le long du réseau ferré d'Austerlitz, station qui a longtemps porté le nom de Boulevard Masséna.

Au milieu de ce ruban métallique aérien, et au son du bruit des trains, Melville chorégraphie la rencontre entre Costello et le commanditaire du méfait qu'il vient de commettre.

Il y a 20 ans, en décembre 2000, afin d'assurer la correspondance avec la récente ligne 14 du métro, la station de RER C Boulevard Masséna est transférée quelques centaines de mètres plus au nord, à Bibliothèque François-Mitterrand. L'ancienne gare de couleur ocre est fermée, et la passerelle est détruite au milieu des années 2000.

Le panorama filmé par Melville se retrouve amputé. Rachetée par la Ville de Paris à la SNCF en 2009, la gare reste livrée à elle-même et se trouve dans un mauvais état. En 2015/2016, dans le cadre de l'opération Réinventer Paris pilotée par la Mairie, un projet consistait à ériger une tour sur le talus adjacent, et à annexer cette dernière à l'ancienne gare, pour former un ensemble principalement dédié à ce qui s'apparente fort à de l'ingénierie alimentaire et gastronomique...

Fin 2020, le lieu est toujours désaffecté et à l'abandon. Prêt à revivre sous une forme moins lisse et moins consensuelle ?



Le Samourai, Jean-Pierre Melville, 1967

Lors du tournage du *Samourai*, Melville fit face à un énorme contretemps qui a failli mettre prématurément fin au film. Dans la nuit du 28 au 29 juin 1967, dix jours après le début du tournage, un incendie détruisit les studios de la rue Jenner. Melville, qui habitait dans un appartement au sein des studios, put y échapper. Au petit matin, interrogé par la télévision, avec les pompiers visibles derrière lui en train de replier les lances d'incendie, Melville émet d'énormes doutes quant au caractère accidentel du sinistre. Il pointe davantage son regard vers des propriétaires de studios jaloux de voir un client leur échapper.

Grâce au travail du chef décorateur François de Lamothe, le film put finalement se faire dans un autre studio.

Domage que Melville soit mort à 55 ans, car il tenait probablement là, via ce mystérieux incendie, un embryon de scénario chevillé à un règlement de comptes au sein de l'univers du cinéma français.

Aujourd'hui en 2020, à l'heure de la pandémie, au-delà des studios de la discrète rue Jenner, le destructeur incendie s'est propagé à l'ensemble du panorama cinématographique français. Et dans le rôle de l'incendiaire supposé-e, l'hypocrisie des pouvoirs publics a remplacé la jalousie des propriétaires de studios.

J.W.

LE REGARD QUI TUE

Le champ de tir de cette rubrique sera consacré aux regards caméra et à leurs propriétés mauvaises. Qu'il soit volontaire, involontaire, attendu, impromptu, insistant, furtif, le regard caméra est toujours bienvenu et surprenant au sein du film choisi, dont il sera aussi question dans ces lignes !

Virginia Mayo dans *L'Enfer est à lui* (*White Heat*, 1949) de Raoul Walsh :



Dans cette virilité exacerbée que déploie le film, comme le genre auquel il appartient, le film noir criminel, Verna Jarrett (Virginia Mayo) nous rappelle sa place. Celle-ci, à première vue, relève à la fois de la potiche et de la femme fatale. Personnage secondaire dans l'intrigue, elle résiste face à l'énergie monstrueuse du gangster iconique joué par un James Cagney vieillissant, dont la carrière (de *L'Ennemi public* aux *Fantastiques années vingt*) semble ici synthétisée, conceptualisée, voire anamorphosée. Cagney interprète Cody Jarrett, un gangster psychopathe dont l'énergie furieuse et amoralisée déconcerte, surprend, voire déstabilise aussi bien les personnages que le spectateur du film. Cette énergie inédite déborde du cadre. Le caractère imprévisible de Cody renvoie tous les codes du genre dans les cordes, grâce à ses tourments cliniques inattendus. Ces derniers court-circuitent aussi

bien le récit que la mise en scène, qui défile par moments du découpage classique vers une sorte de fièvre baroque.

Ces derniers sont faits de grâce... Cody défie même la mortalité promise à son personnage. Il ne peut pas mourir comme tout le monde. C'est un monstre qui n'est plus régi par les règles humaines, on vous le rappelle. Doté d'une énergie incontrôlable, il doit « exploser », se répandre et devenir non pas martyr, mais mythe !

Cody accepte, pour coller à son image traditionnelle de gangster, à laquelle son égo voudrait appartenir, de s'acoquiner avec une belle femme interprétée par Virginia Mayo. L'aberration grotesque de ce couple - qui, de toute évidence, ne s'aime pas - n'est autre que l'envers de l'amour que Cody porte à sa mère, et que celle-ci lui rend bien.

Poursuivie par la police, la voiture, qui transporte Cody, sa mère et Verna, vient se réfugier dans un cinéma « Drive In ». À ce moment précis, Cody confie aux deux femmes qu'il imagine se faire arrêter dans un autre État pour des délits mineurs, afin d'invalider les meurtres commis au début de l'intrigue, et d'éviter ainsi la peine capitale. Quand Virginia Mayo nous regarde, c'est sans doute parce qu'elle s'attend à ce que la caméra coupe son moteur mais, professionnelle, après avoir frontalement soutenu le regard du spectateur, elle achève son mouvement en direction de la portière de voiture. Tout se passe comme si elle laisse entendre, non sans une ironie complice avec le spectateur, l'absurdité de sa situation, en même temps que les coups bas auxquels elle pourra s'adonner, une fois son homme disparu... Relayée sur le côté des sièges, Mayo témoigne aussi, avec nous, de la relation contre-nature qui unit Cody à sa mère. Cette dernière a toutes les attentions amoureuses, de la place centrale dans la voiture au comportement de son fils. Du même coup, Mayo nous informe de l'enjeu narratif et formel que le film avait en puissance, et qu'il confirme ici. La modernité de Cagney sous les commandes de Raoul Walsh repose sur l'énergie tragi-comique de son personnage qui, non seulement, inspirera les grandes figures criminelles modernes, attachantes malgré leurs travers pervers (du Tony Montana interprété par Pacino dans *Scarface* à Tommy DeVito interprété par Pesci dans *Les Affranchis*), mais amorcera également le point limite zéro de la fiction hollywoodienne traditionnelle.

Complice malicieuse de Raoul Walsh (*Colorado Territory*) et du spectateur, Virginia Mayo est notre témoin, notre garde-fou, qui transforme et transcende son rôle de faire-valoir avec une truculence inattendue - et ce, notamment, grâce à son regard qui tue.

J.B. (Remerciements : G.C.)

ONZE DE LÉGENDE

URSS / Britanniques



L.Q.

MOTS FLÉCHÉS
spécial Paul Verhoeven

	Un stand de frites et sa tenancière, trois jeunes motards...	LE DERNIER *** / *** MAN									TURKISH *** L'histoire entre Olga et Eric				
	La quête de Nomi Malone à Las Vegas									LE CHOIX DU *** / *** TIPPEL					
	*** Michèle est directrice d'une société de jeux vidéo														
STARSHIP *** ils s'engagent pour vaincre les Arachnides															
			BLACK *** se passe pendant la 2 ^{de} Guerre Mondiale								DE CHAIR ET DE ***				
				*** JS *** Greet et Nel sont deux prostituées à Amsterdam	U										
La société OCP veut construire « Delta City »			C		P										
		WAR	RAPPEL *** les rêves aident les souvenirs à resurgir	T	T	A									
	« mentir est un piège »		C		E	D									

E.A.



Le Seigneur des anneaux : Les Deux Tours, Peter Jackson, 2002

APPEL À ARCHIVES

En vue de la préparation d'un numéro spécial, nous sommes à la recherche de *tout document d'archives ou témoignage (photographies ou autres)* sur l'histoire du cinéma La Clef depuis sa création.

Vous pouvez nous les adresser par courrier au **34, rue Daubenton 75005 Paris**, ou par mail à l'adresse suivante : killthedarlingfanzine@gmail.com

PS: n'oubliez pas de nous préciser leur provenance et/ou auteur.ice!

APPEL À CONTRIBUTION

Vous voulez crier à nos côtés?

Partagez vos textes (5 000 signes maximum), dessins, jeux, photos, vidéos sous le hashtag **#killthedarlingfanzine** ou écrivez-nous à l'adresse suivante : killthedarlingfanzine@gmail.com

Chaque semaine, l'une de ces productions sera publiée dans les pages du fanzine.

P.S. : n'oubliez pas de titrer votre proposition!



Dark Waters, Todd Haynes, 2019



IMAGES TIRÉES DES FILMS DE PAUL VERHOEVEN

- 1971 : *Business is Business* (Wat zien ik ?)
- 1973 : *Turkish Délices* (Turks Fruit)
- 1975 : *Katie Tippel* (Keetje Tippel)
- 1977 : *Le Choix du destin* (Soldaat van Oranje)
- 1980 : *Spetters*
- 1983 : *Le Quatrième Homme* (De Vierde Man)
- 1985 : *La Chair et le Sang* (Flesh and Blood)
- 1987 : *RoboCop*
- 1990 : *Total Recall*
- 1992 : *Basic Instinct*
- 1995 : *Showgirls*
- 1997 : *Starship Troopers*
- 2000 : *Hollow Man* : L'Homme sans ombre

- 2006 : *Black Book* (Zwartboek)
- 2012 : *Tricked* (Steekspel)
- 2016 : *Elle*



Hollow Man : L'Homme sans ombre, Paul Verhoeven, 2000

KILL THE DARLING

numéro 4 - 14/12/2020

Ont participé à la rédaction de ce numéro : Aamo, Eunice Atkinson, Josh Baker, Cebe Barnes, E.B., Gleb Chapka, Chaney Grissom, Takezo Ichikawa, La Quille, Yves-Marie Mahé, Clara, John Wells, Eugénie, Manki

Rédacteur.ice en chef : Giulio Basletti & Luisa Pastran

Mise en page : Aamo & Thom Nircovic
Maquette : Anaïs Lacombe & Luc Paillard

Façonné à La Clef (France)
Imprimer dans le quartier

Typographie :

Barlow by Jeremy Tribby
La Clef by Anton Moglia
Gig v0.2 by Franziska Weitgruber

LA CLEF
Revival



34, rue Daubenton, 75005 Paris

killthedarlingfanzine@gmail.com

www.laclefrevival.com
[facebook](https://www.facebook.com/laclefrevival) & [instagram](https://www.instagram.com/laclefrevival) : @laclefrevival
[sauvequipeutlaclef.fr](https://www.sauvequipeutlaclef.fr)