

## 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](mailto: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 !



Mr. Bean, Rowan Atkinson et Richard Curtis, 1990-1995

## 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](mailto:killthedarlingfanzine@gmail.com)

P.S. : n'oubliez pas de nous préciser leur provenance et/ou auteurs.ices



- Lis-le,  
- C'est un livre de kung-fu.

The Blade, Tsui Hark, 1995

## EDITO

"It's funny being inside, innit? 'Cause when you are inside, you're still actually outside, aren't ya?" Johnny (David Thewlis) dans *Naked*, Mike Leigh - 1993



© Eunice Atkinson

ANTHOLOGIE CINÉPHILE

Dans ces lignes, on analysera, chaque semaine, des éléments formels et/ou narratifs de la fiction de genre, majoritairement hollywoodienne. Cette nouvelle rubrique, qui se veut concrète et appropriable, accompagne l'ouverture du Studio 34, le laboratoire de création cinématographique de La Clef Revival. Ouvert à toutes et à tous, le Studio 34 entend contrecarrer l'entre-soi qui gangrène l'économie du cinéma, la pandémie (surtout quand elle est instrumentalisée en faveur de lois liberticides) et, enfin, la précarisation accrue du milieu culturel. Ces notes n'attendent que d'être empoignées, enrichies, contredites par vos lectures et vos retours.

Petit inventaire (non-exhaustif) des anti-héros au cinéma (la suite au prochain numéro) :

• PROFIL 3 :



Murder, My Sweet, Edward Dmytryk, 1944 Cutter's Way, Ivan Passer, 1981 Larceny, George Sherman, 1948

La frustration ou le manque (quel qu'il soit) viennent invalider le personnage principal qui devient anti-héros, et éprouver les attentes du spectateur vis-à-vis des règles du genre (le film policier, en particulier). Quelques trouvailles scénaristiques qui mènent à bien cette stratégie : le besoin de sommeil d'Al Pacino dans *Insomnia* de Christopher Nolan, parasitant son enquête policière, la narcolepsie pour River Phoenix dans *My Own Private Idaho* de Gus Van Sant, l'alcool dans *Guilty Bystander* de Joseph Lerner, la drogue dans *Bad Lieutenant* d'Abel Ferrara, dans *Adieu ma jolie* (I) d'Edward Dmytryk et dans *French Connection 2* de John Frankenheimer.

Ce profil est passionnant, et foisonne dans l'histoire du cinéma. Le talon d'Achille du personnage rappelle la mortalité de son protagoniste, plus que son exemplarité morale - caractéristique normalement valorisée dans le film de genre. D'autres exemples de facteurs accablants : l'impuissance dans *Casanova 70* de Mario Monicelli, la bipolarité dans *Double énigme* de Robert Siodmak et *Among the living* de Stuart Heisler, l'amnésie dans *Le Pigeon d'argile* de Richard Fleischer, les crises mentales de Cody Jarrett (James Cagney) dans *L'Enfer est à lui* de Raoul Walsh et celles de Laurence Gerard (Dick Powell) dans *Pris au piège* de Edward Dmytryk, le trauma de n'avoir pas tué Hitler quand on en avait l'occasion dans *Chasse à l'homme* de Fritz Lang (voir Profil 8), l'infirmité de John Heard (voir Profil 5) dans *Cutter's Way* d'Ivan Passer...

«Depuis quelques années, on montrait à l'écran des hommes que l'infirmité avait rendu meilleurs. Comme par exemple dans *Coming Home*. Et j'en avais plus qu'assez parce que c'est faux. À une mutilation physique correspond inévitablement une cassure mentale. Je voyais en quelque sorte là l'occasion, en partant d'un homme que la perte d'un bras, d'une jambe et d'un œil avait rendu fou d'aigreur, de rétablir l'équilibre à l'écran.» (Ivan Passer, Tribune de Genève, septembre 1982)

*Fenêtre sur Cour* d'Alfred Hitchcock comme *Avatar* de James Cameron témoignent de notre empathie pour des personnages handicapés dont les positions assises rappellent la nôtre dans une salle de cinéma. Quand le réalisateur défend ce dispositif tout au long du film, c'est doublement jouissif. Dans *Avatar*, le personnage paralysé, depuis sa chaise roulante, inexpressif comme un spectateur de cinéma, projette. Les envies du spectateur et les envies du héros entrent en correspondance (courir sans effort, voler sans tomber, aimer sans contraintes, jouer sans perdre). Dans le cinéma américain, les infirmes ont souvent été représentés comme des prédateurs affairistes, des vampires spéculateurs vivant par procuration les expériences de leurs proies (de *La vie est belle* de Frank Capra à *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone). Ils «roulent» (sur l'or?) et ne marchent plus ; ils projettent le film que nous sommes en train de voir. Avec ce retournement dans cet effet de miroir pour le spectateur (de *Fenêtre sur cour* à *Avatar*), qui place au cœur du film un personnage infirme, seulement capable d'imaginer, de rêver et de projeter, le cinéma populaire s'en trouve revigoré.

D'autres films témoignent de notre attachement aux personnages qui projettent (*Johnny s'en va-t'en guerre* de Dalton Trumbo, *Incident de Parcours* de George A. Romero) ou qui délèguent en s'hybridant avec d'autres personnages (voire Profil 5, de *Cutter's Way* d'Ivan Passer à *Crippled Avengers* à Chang Cheh). *Crippled Avengers* narre l'émergence d'une bande de combattants liés par leur volonté de se venger de Tu Tin-To (Chen Kuan Tai) et de son fils (Lu Feng) qui les ont rendu infirmes. Les infirmes du film vont devenir l'expression du manque physiologique à compenser : rendre plus performants les autres membres du corps et transcender leur simple fonction pratique et utile (on pense à *The One armed swordsman* de Chang Cheh).

« Le corps humain pourrait bien n'être qu'une apparence. Il cache notre réalité. Il s'épaissit sur notre lumière ou sur notre ombre. La réalité, c'est l'âme. À parler absolument, notre visage est un masque. Le vrai homme, c'est ce qui est sous l'homme. Si l'on apercevait cet homme-là, tapi et abrité derrière cette illusion qu'on nomme la chair, on aurait plus d'une surprise. L'erreur commune, c'est de prendre l'être extérieur pour l'être réel. Telle fille, par exemple, si on la voyait ce qu'elle est, apparaîtrait oiseau. » (Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*)



IMAGES TIRÉES DES FILMS

- Les Enchaînés, Alfred Hitchcock - 1946

La mort aux trousses, Alfred Hitchcock - 1959

Mata Hari, agent H 21, Jean-Louis Richard - 1964

Point Break, Kathryn Bigelow - 1991

A toute épreuve, John Woo - 1992

Donnie Brasco, Mike Newell - 1997

Men in Black, Barry Sonnenfeld - 1997

Chapeau melon et bottes de cuir, Jeremiah S. Chechik - 1998

Mission : impossible 2, John Woo - 2000

Le tailleur du Panama, John Boorman - 2001
- Meurs un autre jour, Lee Tamahori - 2002

Internal Affairs, Andrew Lau Wai Keung et Alan Mak Siu Fai - 2002

Harry Potter et l'Ordre du Phénix, David Yates - 2007

Skyfall, Sam Mendes - 2012

Tenet, Christopher Nolan - 2020

## PLUS BELLE LA MORT

Les morts les plus poétiques du cinéma

Karin Dor dans *Topaz* (1969) d'Alfred Hitchcock (et le traitement conceptuel du viol dans *La Femme Scorpion* de Shun'ya Itô, 1972) :



« La mort d'une belle femme est, indubitablement, le sujet le plus poétique au monde » (Edgar Allan Poe).



Grâce à la plongée de la caméra sur le meurtre du personnage de Juanita de Cordoba dans *Topaz*, la chute du corps de Karin Dor correspond à une goutte de sang se répandant de manière centrique au travers de sa belle robe...



« Une fleur rouge imbiba le coton absorbant et s'épanouit » (Stephen King, *Carrie*).

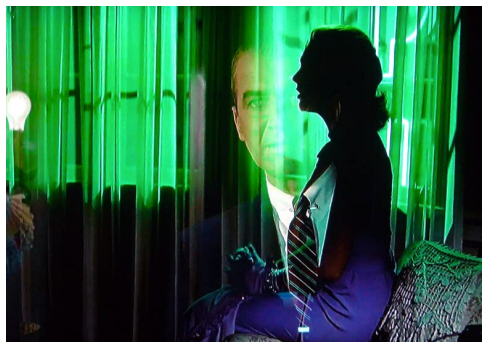


« Au loin, geint une belle qui voudrait lutter  
Et qui ne peut, couchée au pied de la colline.  
Et que le ciel soit misérable ou transparent  
On ne peut la voir sans l'aimer. »  
(Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, Poèmes)

L.A.

On trouve aussi, dans d'autres films, des personnages porteurs de troubles d'identité, qui semblent parasiter la capacité d'identification du spectateur, mais qui, en vérité, la rehaussent: *Larceny* de George Sherman, *Le défunt récalcitrant* de Alexander Hall, le roman *L'enterrement de Monsieur Bouvet* de Simenon, *Affliction* de Paul Schrader, *The Killer inside me* de Burt Kennedy, *La cloche de l'enfer* de Claudio Guerin.

### • PROFIL 4 :



*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958



*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959

Un personnage se fait happer par son double refoulé pour résoudre une enquête policière : *Angel Heart* d'Alan Parker: « *Ce n'est pas ce qui est dehors qui est dangereux, mais ce qui est en nous.* » (Peter Cushing dans *Le Redoutable homme des neiges* de Val Guest).

On trouve également la quête de sa propre mémoire, dans *Memento* de Christopher Nolan, *La Mémoire dans la peau* de Doug Liman, *Sans Identité* de Jaume Collet-Serra, *Le Pigeon d'argile* de Richard Fleischer et *Holmes* de Bill Condon. D'autres personnages ont perdu leurs repères moraux, qu'ils finissent par transgresser : de *The Offence* à *Q & A* de Sidney Lumet ou Batman dans *The Dark Night* de Christopher Nolan.

Dans *Q & A* de Sidney Lumet, le policier corrompu Mike Brennan (Nick Nolte) se joue des divisions sociales ou sexuelles et de leur capacité à s'exclure les unes les autres (les travestis, les noirs, les blancs, les flics, les portoricains, les italiens, les irlandais, les juifs, les chrétiens...). Il s'en va émoustiller chacun des camps et profite de leur méfiance respective (héritée des générations antérieures) pour obtenir les informations qui manquent et tuer les témoins gênants.

Nick Nolte devient ainsi l'anti-héros dérivé de celui créé par Kurosawa et incarné par Toshiro Mifune dans *Yojimbo* (1961). L'acteur américain pervertit cet anti-héros initialement positif (de *Yojimbo* à *Pour une poignée de dollars* de Sergio Leone) en se servant d'une méthode qu'il a sciemment usurpée (pousser les minorités les unes contre les autres), et réveille ainsi un racisme flagrant, latent ou refoulé par les individus et par les communautés. Mike Brennan est l'instrument critique de son auteur, et lui permet de constater les maux de sa société. Homosexuel refoulé, Mike Brennan s'en prend à tous les personnages du film, indics, dealers, mafieux, tueurs, policiers, travestis, qu'il pousse à l'erreur pour maquiller ses crimes. Grâce à lui, Lumet constate, par exemple, que chaque minorité croit se cacher (cacher son sexe, sa couleur, son identité) derrière une fonction sociale et professionnelle apparemment fédératrice, alors que celle-ci crée d'autres délimitations, d'autres frontières, d'autres rapports de domination, et ceci du policier au dealer, de l'indici au travesti.

« *On peut être innocent, et paraître coupable. Mieux vaut être coupable et paraître innocent.* » (Peter Lorre dans *Plus fort que le diable* de John Huston)

Le protagoniste de *La Mort de Belle* de Simenon (adapté par Édouard Molinaro en 1961) pose l'une des plus belles questions scénaristiques de l'histoire de cinéma : comment un homme se fait-il vampiriser par le double social et criminel qu'on veut lui donner, et comment va-t-il finir par le devenir ? Ou « Comment un individu peut être profondément traumatisé, au point de devenir le meurtrier qu'on l'a accusé d'être. » (4e de couverture de l'édition de poche du livre de Georges Simenon, *La Mort de Belle*)

« Pour lui, en tout cas, il était plus vide que d'habitude, au point qu'il en ressentait une angoisse, comme quand on rêve que le monde est figé autour de soi et qu'on s'aperçoit soudain que c'est parce qu'on est mort. (...) Il savait que tout le monde autour de lui buvait les paroles du pasteur. (...) Ils se sentaient forts et propres. Ils se sentaient la Loi, la Justice, chaque phrase nouvelle qui passait au-dessus des têtes les grandissait, tandis qu'Ashby, au milieu d'eux, devenait plus frêle et plus solitaire. » (Georges Simenon, *La Mort de Belle*)

« *Vous êtes innocent! Ne vous conduisez pas comme un coupable!* » (*La Carapate* de Gérard Oury)

D'ailleurs, une grande thématique chère au cinéaste Alfred Hitchcock repose là-dessus, celle d'une image accolée de force à son protagoniste. Et sa quintessence s'exprime dans *La Mort aux trousses* : un homme est accusé d'être un espion, et le devient malgré lui pour survivre. Dans *Sueurs froides*, une femme se travestit à nouveau en son antagoniste social pour plaire à l'homme qu'elle aime, et finira par en mourir. La puissance du cinéma hitchcockien, c'est aussi le contre-champ de cet écueil dramatique. Ce contre-champ adopte le point de vue collectif, puis médiatique que foment la rumeur (*Easy Virtue*, *The Lodger*, *La loi du silence*) ou le point de vue des petites gens pétris de peur (*Un faux coupable*). Il y a aussi Fritz Lang avec sa *Femme au Gardenia*...

« L'ennemi principal de chaque individu demeure sa propre morale, et le délivrer du jugement qu'il porte sur lui-même, du fait de ses origines de classe, serait, pour tous, un bond en avant. » (Alain Jouffroy, *De l'individualisme révolutionnaire*)

**Nota Bene (ajout à l'Anthologie Cinéphile du précédent numéro, et à l'issue du Profil 2, concernant tout particulièrement Un héros de notre temps de Mario Monicelli, 1955) :**

« Mais, que le Schlemihl soit celui qui se fait prendre ou celui à qui les coups ne sont pas destinés, il demeure le prototype, non pas de l'idiot, mais de l'homme au destin idiot. Celui pour qui rien ne va jamais. Essentiellement victime, le Schlemihl n'est pourtant ni un masochiste, ni un saint. Il ne recherche pas les ennuis, au contraire : il s'évertue à ne pas se mettre en avant, à se protéger. Sa guigne excessive ne le rend pas non plus admirable ou pathétique : elle fait rire. Sans être un anti-héros, le Schlemihl est à l'opposé du héros : il souhaiterait plus que tout échapper à une problématique de l'héroïsme. Il n'est cependant jamais passif ni résigné puisque, sans cesse en butte à l'hostilité de la réalité sociale ou matérielle, il prend des initiatives, essaye d'arranger les choses et même de s'entendre avec ses persécuteurs si cela ne l'oblige pas à outrepasser certains principes. Car il est fondamentalement quelqu'un qui aime la vie et ne demanderait pas mieux que d'en jouir, en homme tranquille et sans qualités, en citoyen normal. Mais son destin est l'intranquillité. On finit par le remarquer : il attire l'attention puis la raillerie ou les menaces. » (Présentation de Pierre Péju pour Peter Schlemihl de Adalbert Von Chamisso)

D. W. (Remerciements : G. C

(1) « *Murder My Sweet* (1945) est à cet égard un film décisif qui a contribué à définir l'atmosphère du film noir des années 50 en en faisant la scène d'une crise où se révèlent les crispations d'une société figée que seule l'ombre peut surprendre. Dès la première scène, les yeux bandés du « *private eye* » qui ouvrent le retour en arrière où se développe toute la fiction, métaphorisent la fonction du film noir : faire l'épreuve de la réalité par celle de son négatif. L'œil du privé plonge dans l'obscurité d'un monde que seule la neutralité de son regard intérieur révèle sous ses vraies couleurs. Du héros de Chandler, Dmytryk ne retient que sa présence à l'événement pétrie d'indifférence et de résignation contemplative. La quête de Philip Marlowe, aussi aveugle que nécessaire, le rapproche de ce dont il est le plus éloigné ; il se retrouve malgré lui au cœur de contradictions auxquelles il est tout à fait étranger et qu'il est pourtant le seul à pouvoir comprendre. Il est celui à qui tout apparaît après qu'il a renoncé à toute curiosité, qui voit les yeux fermés. Le visage scellé de Dick Powell semble s'être figé sur un lointain étonnement dont il ne reste plus que l'habitude des surprises, la routine de l'imprévu. Les accidents peuvent le prendre au dépourvu sans qu'il en soit ébranlé puisque sa vie n'est qu'une longue suite d'accidents, de plus en plus catastrophiques. La voix off de l'homme aux yeux bandés qui commente le retour en arrière du point de vue d'une ultime catastrophe renforce encore la distance intérieure au héros. En inscrivant la fiction dans un passé, son discours rend les surprises de l'intrigue aléatoires car la nécessité se joue ailleurs : dans la censure du regard soumis par le récit à l'univers déréglé des images. » (Olivier René-Veillon, *Le cinéma américain, les années 50*)

## LE SAVIEZ-VOUS ?

Après les Mots Fléchés parus dans le numéro de la semaine dernière (le n°7 de *Kill The Darling* en date du 04/01/2021) dont la thématique était en quasi intégralité liée à des stations du métro et du RER parisien qui apparaissent dans des films, et en vue d'une future rubrique axée sur des films dans lesquels au moins une scène se déroule dans ces lieux, votre fanzine préféré se penche cette semaine sur les modalités de tournage dans le métro parisien.

Cet article n'est pas illustré par des exemples de films. Le lien entre films et métro interviendra dans la future rubrique en préparation. Toutefois, il y a fort à parier qu'à la lecture de cet article, des images et des souvenirs de films vous viendront en tête !



Il est globalement possible de distinguer deux types de scènes tournées dans le métro de Paris.

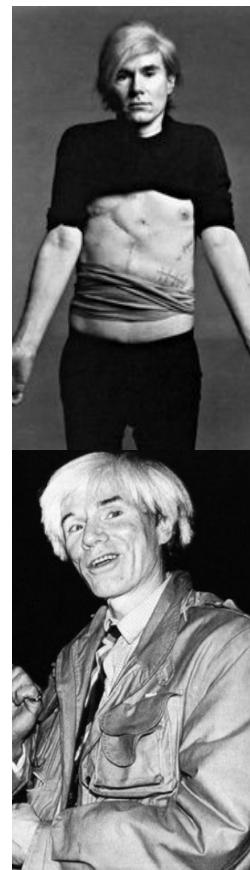
Les scènes que l'on pourrait qualifier de « mouvementées ». C'est-à-dire des scènes rythmées, dans lesquelles les protagonistes sont en mouvement, que ce soit dans une rame de métro, dans des couloirs, dans des escaliers, dans des escalators, dans un tunnel ou encore dans une infrastructure comme un viaduc.

Pour ces situations, les tournages font l'objet de conditions strictes avec des créneaux possibles en heures creuses (du lundi au vendredi), lors de la fermeture nocturne (du mardi au jeudi), et en privilégiant des lignes aux affluences faibles. Lors du tournage, l'équipe artistique et technique ne peut dépasser les 10 personnes.

## ANECDOTES CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA PLUS GRANDE NÉCESSITÉ

« Mon premier film, je l'ai fait pour 60 000 dollars, c'était *Schlock*, sans passer par les syndicats, avec un tout petit budget, on l'a vraiment réalisé dans l'illégalité ! On a volé de l'équipement, qu'on a restitué après, mais on a fait de ces trucs ! C'est fou : par exemple, il y a une scène à la fin du film où un groupe de soldats tire sur le monstre. On n'avait pas assez d'argent pour louer des fusils et des uniformes, alors on a cambriolé l'armurerie de la garde nationale à Ventura, vous vous rendez compte que c'est un crime fédéral ! On a volé les fusils, on s'en est servi, et puis on a fait une nouvelle effraction pour rendre tout ça ! On devait aussi filmer une voiture qui s'écrase : on a tout simplement loué une voiture chez Hertz, et puis on l'a fait s'écrabouiller ! On a simplement dit aux gars de chez Hertz : « on est désolés, on a eu un accident ! » » (John Landis, *Cahiers du cinéma* n°319, janvier 1981)

D.W.



Il y a ensuite les situations plus « statiques ». Sous cette formulation, il s'agit de désigner des scènes dont l'ampleur du mouvement physique est limitée. Des scènes qui se déroulent uniquement sur un quai, avec tout au plus l'arrivée et le départ d'une rame en station. Pour ce type de séquences, deux cas de figures se présentent.

Si le/la cinéaste souhaite une station à la décoration spécifique (comme les stations Arts et Métiers sur la ligne 11, Cluny-La Sorbonne sur la ligne 10, Concorde sur la ligne 12, Franklin D. Roosevelt et Louvre-Rivoli toutes deux sur la ligne 1, Villejuif-Léo Lagrange sur la ligne 7) ou une station en plein air (par exemple Bastille sur la ligne 1, Glacière sur la ligne 6 ou La Chapelle sur la ligne 2), le tournage reste possible, mais soumis aux conditions énoncées précédemment.

Pour des demandes sans exigences spéciales, dans un environnement du métro anodin et classique, la Régie Autonome des Transports Parisiens (RATP) met à disposition depuis 1979 une station dédiée aux tournages audiovisuels (films, téléfilms, clips, annonces publicitaires...) Il s'agit d'une station fantôme, car désaffectée depuis 1939 et non accessible au public.

Elle se trouve à proximité immédiate (côté 19<sup>e</sup> arrondissement) de l'actuelle station Porte des Lilas dont l'emplacement se situe à la bordure du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Dans le jargon de la RATP, la station est connue sous le nom de "Porte des Lilas-Cinéma".

Pour ces tournages, la station est proposée à la location en y incluant la présence du personnel technique de la RATP.

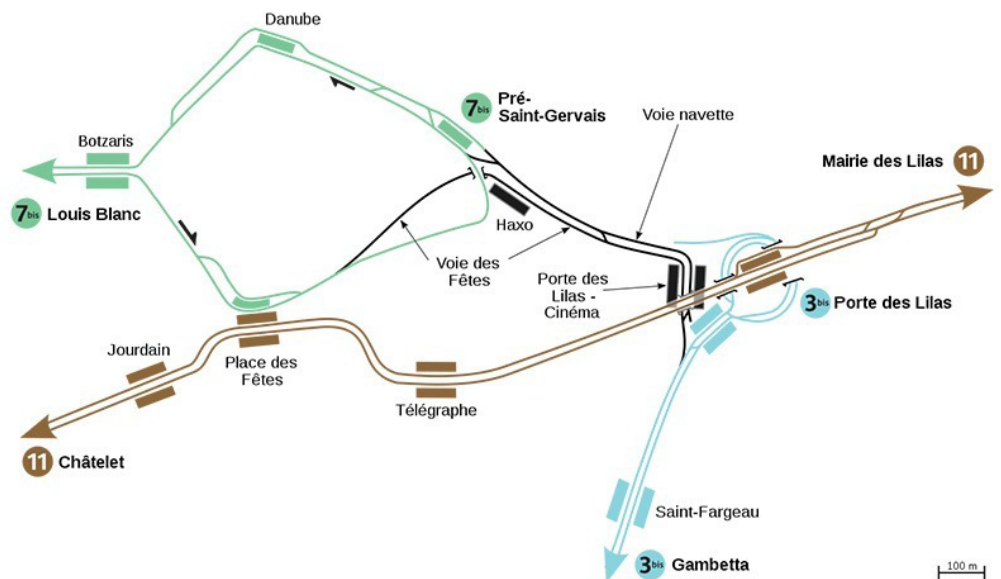
La RATP annonce ne pas faire de bénéfices financiers avec la location de cette station. Elle déclare n'en tirer qu'un bénéfice en termes d'image via sa présence dans l'œuvre. La réalité est qu'avec un coût journalier de location allant de 15 000 € à 18 000 €, la possibilité de tourner dans cette station ne s'adresse qu'aux productions aux moyens conséquents.

Cette station constitue une curiosité dans la mesure où elle se trouve le long de la voie technique qui relie les stations Pré-Saint-Gervais (qui marque le terminus oriental de la ligne 7 bis Louis Blanc / Pré-Saint-Gervais) et Porte des Lilas (qui constitue le terminus septentrional de la ligne 3 bis Porte des Lilas / Gambetta). L'ouverture de ce tronçon au transport de passager-e-s permettrait de relier ces 2 courtes lignes de métro pour en constituer une ligne unique à la longueur plus conséquente et dont le trajet irait de Louis Blanc à Gambetta.



affiche de *Schlock*, John Landis, 1973

## DRÔLE DE RENCONTRE



Pour en revenir aux tournages, la station "Porte des Lilas-Cinéma" offre deux particularités. Tout d'abord, il est possible d'y filmer l'entrée et la sortie en station des rames actuellement en service dans le métro parisien.

Mais la RATP offre également la possibilité d'y faire apparaître les anciens modèles de rames Sprague-Thomson construites entre 1908 et 1938, et qui ont cessé de circuler dans le réseau en 1983.

Enfin, si la station apparaît dans de nombreux films c'est aussi parce qu'elle est partiellement personnalisable. Si par défaut elle affiche sur les murs du quai le nom de l'arrêt Porte des Lilas, il est tout à fait possible de changer le nom affiché grâce à des panneaux amovibles. Elle pourrait ainsi tout à fait prendre le nom de Censier-Daubenton.

Les grands espaces publicitaires le long du mur de chaque quai sont également adaptables.

C'est ainsi que de nombreux films mentionnant le nom d'une station du métro parisien ont en réalité été tournés dans cette station de la Porte des Lilas.

Toutefois, certains détails permettent de détecter si le film a été tourné dans la station dont le nom s'affiche à l'écran, ou bien dans la station de tournage de Porte des Lilas.

Alors, à vos arrêts sur images, et à vos loupes !

G.W.

## CASTING FEMMES ZOMBIES DÉNUDÉES (Femmes 18-30 ans)

(extrait de *The Right to Exist*)

- Les victimes d'un tueur en série surnaturel ressuscitent d'entre les morts pour se venger.**
  - Doit être capable de s'asseoir sans respirer visiblement pendant une période prolongée.**
  - À l'aise seins et dos nus.**
  - Ne doit pas être allergique au maquillage SFX.**
  - Vous devez être en mesure de fournir un résultat de test Covid négatif.**
- Compensation : 100€ la journée.**

*Ghaaar.*

*Bluuurg.*

*Mwooh.*

On grogne pour la cinquième fois de la matinée et je ne suis toujours pas parvenue à saisir les subtilités de ce qui se passe à ce moment du scénario, d'ailleurs j'ai oublié le titre du film. Ça ressemble juste à la vie.

J'observe ces bimbos aux âges incertains maquillées comme les victimes de Ted Bundy qu'on aurait déterrées pour les forcer à exhiber leurs carcasses éternellement. Je reste en retrait pendant qu'elles rampent, gémissent, remuent leurs culs dans cette procession de viande avariée. Parmi les impacts de balles, les artères sectionnées, les ulcères factices, je descelle les traces d'interventions chirurgicales, la cellulite et les vergetures authentiques.

On m'autorise à ne pas en branler une grâce au type du maquillage qui n'est pas pédé et m'a à la bonne. Il a adoré me voir arriver sur le plateau avec mes « lentilles noires trop classes » et m'a félicité en me gratifiant des ecchymoses les plus sexys de la troupe de poufiasses plus défigurées que moi qui me déteste.

Je suis la « jolie zombie » a dit le réal ou le chef op. Ça veut dire pas trop amochée, celle qui permettra au public d'ados de quarante-cinq ans de choper une mi-molle entre deux parts de quatre fromages. Avec de la chance je pourrais devenir la nouvelle Linnea Quigley, infiltrer mon image dans les piaules des boutonneux qui s'astiquent compulsivement et faire des vidéos de remise en forme horribles.

*Ok les filles c'est bon on l'a. Vous pouvez aller déjeuner, on se retrouve à quatorze heures et pas de retard on est justes !*

À la pause je vais m'asseoir sur un siège imitation velours bleu usé à bonne distance du petit groupe de filles qui fait semblant de manger. Malheureusement je ne suis pas suffisamment loin pour éviter de les entendre jacasser.

*Merde ce truc commence à me démanger.*

*Non ? Fais voir. Ah ouaiiis t'es toute rouge là !*

*Aïe aïe aïe, je crois que ça gonfle.*

*Mais aide-moi au lieu d'en rajouter.*

*Eh j'y peux rien moi !*

*T'as pas un antihistaminique ?*

*Nope.*

*Et toi ?*

*Nan, désol.*

*Merde, c'est pas vrai !*

*J'en connais une qui va pas pécho le réa pour ce soir.*

*Pov' connes.*

*Han mais l'autre hey, ça va !*

*C'est bon Mae, on déconne calme-toi.*

J'entends ses talons marteler le carrelage dans un bruit qui rappelle des balles de tennis qu'on frappe de plus en plus fort. Je me concentre sur la teinte opaline de mes ongles en pensant *Oh non, passe ton chemin sans t'arrêter, va aux chiottes et ne m'adresse pas la parole.* Je m'apprête à tripatouiller mon sac l'air absorbée, mais déjà *Hey, salut ! Je t'avais pas vue t'es mignonne... Même comme ça !* Je lève la tête sur une pom-pom girl qui a l'air hyper emmerdée de s'être faite percutée par un semi-remorque et d'avoir à me parler. Je lui souris. Ça lui fait un de ces chocs et elle oscille sur place comme une gamine attardée. *J'ai une petite galère niveau réaction cutanée avec ce foutu truc.* Elle me montre la plaie en latex qui part de sa joue pour aller jusque dans sa nuque et redescendre le long de sa colonne vertébrale fracturée dont les os transpercent la « peau » du dos à plusieurs endroits. *Ils t'ont pas raté hein ?* Elle glousse de bon cœur. *Ça, c'est clair, j'ai dû me pointer à six heures ce matin et comment je suis remerciée ? T'aurais pas un truc pour les allergies ?* Bonne question, je dis *Bonne question.* Je quitte son demi-regard appréhensif pour ouvrir mon sac en veillant à dissimuler peu importe ce qu'il contient en bouchant la vue avec mes seins. Fards, rouges, cigarettes... Pas besoin de faire tout l'inventaire car je tombe sur un pilulier qui, d'après le bruit de maracas qu'il émet, semble bien fourni. *Oh ! S'exclame la pom-pom girl en voyant le coffret en plastique turquoise semi-transparent.* Je l'ouvre et m'applique à dresser la liste des mets du jour ; *Ibuprofène, Lofépramine, Sertraline, Zopiclone, Melleril, Citalopram, ah voilà tiens, Zyrtec !* Je lui tends la gélule coincée entre les pierres précieuses de mon index et mon pouce, telle une perle que j'aurais sortie des flots. Elle marque un temps avant de réagir et quand elle le fait son corps ne bouge pas de façon « naturelle ». Elle grimace un sourire sous la tarte aux pommes fendue qui lui fait office de visage. *Oh, euh merci. T'assures. Son merci s'échappe avec peine de sa gorge serrée et son corps se tourne déjà pour prendre la fuite. Je vais chercher à boire, encore merci hein, euh. Tu t'appelles ?* Elle a commencé à s'éloigner vers le buffet mais son regard est toujours verrouillé sur moi. *Betty.* Elle sourit, *Mae ! Encore merci Betty !* Puis elle finit par orienter sa tête dans la direction où son corps partait.

E.T.



## LE REGARD QUI TUE

John Heard dans *Between the lines* (1977) de Joan Micklin Silver :



« Pitié pour celui qui aime. » (*Fantôme d'amour*, Dino Risi, 1981)

Rédacteur au quotidien indépendant *Between the lines*, ancien étendard d'une contre-culture américaine en passe de s'éteindre, Harry Lucas (John Heard) devient soudainement le plus obsolète des pigistes, mais porte tout de même ce film-chorale se déroulant, en grande partie, au sein de la rédaction du journal.

Sa vie affective découle, comme ses choix éditoriaux sans compromis, d'une sorte d'exigence de pureté. Retrouvant Abbie (Lindsay Crouse), sa collègue photographe, et ancienne petite amie, il lui déclare sa flamme dans un moment de lucidité nocturne, paisible. Sa destinataire, pourtant, ne répond pas à l'appel. Elle botte en touche avec la complicité des bras de Morphée. La première raison de cet échec amoureux est purement dialectique. Dans un film américain hollywoodien ou indépendant, on ne doit jamais dire ces mots (« Je t'aime ! ») que revendiquera, en creux, Stevie Wonder dans sa chanson *These three words*. Il faut toujours tourner autour du pot, que ce soit dans les dialogues de *Seuls les anges ont des ailes* de Howard Hawks (1939) ou dans ceux de ce film, *Between the Lines*. Malheureusement, il en va aussi dans le réel, où la séduction n'est qu'une partie de poker pouvant devenir laborieuse, et douloureuse. Le regard caméra de John Heard n'est autre qu'un abîme dans lequel son personnage a plongé -et fauté, à l'égard des règles narratives (1) aussi bien du film auquel il appartient, que de son personnage de journaliste idéaliste, mus par des principes loyaux indéfectibles le condamnant à une vie professionnelle et affective droite, franche, mais aussi précaire.

« Les mouches sont nées pour être mangées par les araignées, et les hommes pour être dévorés par les chagrins. » (Schopenhauer, *Douleurs du monde*)

Son regard caméra est capturé par un pano ascendant, qui court du visage mi-endormi de sa compagne jusqu'au sien, et succède à sa déclaration caduque. S'il est magnifique, c'est qu'il semble imprévu par le cadre, lequel, arrivé à son visage, n'a toujours pas fait sa mise au point. Le flou du regard caméra accentue son visage d'outre-tombe, dans ce moment de clair-voyance dépressive. Grâce à celui-ci (le regard caméra est bien identifiable malgré le flou de l'image), son personnage s'affranchit de son rôle pour accéder à un sentiment de profond fatalisme, que le film choisira de délaissier par la suite, malgré le rachat du journal indépendant (cela rappelle presque le rachat des *Cahiers du cinéma*, et la démission collective de son ancienne équipe en mars 2019) et le semblant d'une réconciliation entre les deux amants, en sa toute fin.

« Rien qui puisse grandir, rien qui puisse tomber comme l'homme. Il compare souvent sa douleur à la nuit de l'abîme et son bonheur à l'Éther, et c'est encore dire si peu ! Mais il n'est rien de plus beau que le moment où la vie, après une si longue mort, point à nouveau en lui ; où la souffrance, telle une sœur, s'avance à la rencontre de la joie qui s'est rallumée au loin. » (Hölderlin, *Hyperion*)

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

(1) À ce titre, *Seuls les anges ont des ailes* est un bon exemple de film reposant sur des mots interdits et des non-dits, lesquels dynamisent les dialogues et créent une tension narrative. Jean Arthur aime Cary Grant et vice-versa, mais aucun des deux ne l'avouera à l'autre. Ils passent leur temps à contourner le réel sujet (jusqu'à en changer si besoin, pour évoquer un sujet banal, voire trivial... C'est la règle du jeu !) qu'est leur sentiment amoureux partagé. Les héros ne peuvent exprimer leur sentiment que par des actes qui se substituent à la parole : la bravoure que requiert leurs activités d'aviation durant de fortes intempéries n'est autre que l'expression de la passion qui anime les personnages. Les images sont l'expression de leurs sentiments, tandis que les dialogues ne sont que des feintes, du bluff... Par ce jeu de non-dits et de sujets cachés, *Seuls les anges ont des ailes* en profite également pour déjouer les attentes de ses spectateurs. Voir les faux jugements de valeur à l'égard d'un personnage secondaire : un « faux » méchant (MacPherson interprété brillamment par Richard Barthelmess). Ou encore les « faux » départs (Cary Grant semble d'abord insensible à la mort de ses employés, mais finit par éclater en sanglots à la fin du film)...

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

Cette semaine, on saute de train en train, en revenant sur la pratique mythique du *trainhopping*, et en s'attardant sur deux de ses représentations artistiques contemporaines.

*Trainhopping* (ou *freighthopping*) désigne l'acte de monter subrepticement à bord d'un wagon de chemin de fer. Aux États-Unis, cette pratique s'est généralisée après la guerre de Sécession, en particulier parmi les travailleurs migrants (surnommés *hobos*, vagabonds), alors que le réseau ferroviaire s'étendait vers l'ouest. Par la suite, le *trainhopping* s'est vu maintes fois réactivé par les périodes de bouleversements économiques, en particulier par la Grande Dépression. Depuis une cinquantaine d'années, la démocratisation des moyens de transport, la multiplication des mesures de contrôle ainsi que la médiatisation, notamment par internet, des risques liés à cette pratique ont rendu le *trainhopping* moins courant. Néanmoins, des communautés de *riders* existent toujours, et continuent de sillonner les États-Unis, l'Europe, la Russie, l'Afrique, à la recherche d'expéditions sans destination.



©Road Dogs

Road Dogs  
collectif parisien, roi du *trainhopping* en Europe

Si l'imaginaire du *trainhopping* est typiquement américain (la fuite vers l'ouest, la recherche d'immensité et d'espaces vierges, la solitude et le retour à la nature), les trois membres de Road Dogs ont su l'importer et se l'approprier pleinement. Depuis 2010, ils se cachent dans les entrailles mécaniques de trains de fret européens, dont les gares et les lignes sont différentes de celles des trains de voyageurs. Ils ont ainsi traversé la France, le Benelux, l'Allemagne, la Serbie, la Russie... moins par les centres-villes que par les friches industrielles et les *no man's land*. Inspirés par les écrits du penseur anarchiste Hakim Bey (apôtre de la culture pirate, connu pour son concept de TAZ - zone autonome temporaire (1)), Road Dogs se dit en quête d'imprévu, de ralentissement du temps, d'interstices déconnectés et "dé-surveillés".

Par la vidéo, la photo, le dessin, et par un gros travail d'édition (mené de manière indépendante via leur maison auto-financée Croatan (2)), ils partagent leurs périple. En août dernier, au Palais de Tokyo, le collectif a monté l'expo "Charbon", qui revient sur dix années de route et d'archivage : "Si on partage tout ça, c'est pas tant pour pousser les gens à voyager en train de marchandises, que pour montrer qu'en faisant un pas de côté, eux-mêmes peuvent se réappropriier des choses, reconquérir des bouts de liberté, élargir leur champ de possibles." (3)

Un entretien avec Tendo, membre des Road Dogs, sera publié dans KTD d'ici quelques semaines (et devra répondre à la question fatale : quid du *trainhopping* à l'heure de la pandémie ?).





### *This Train I Ride*

documentaire, Arno Bitschy, 2019

disponible sur Arte jusqu'au 19 janvier 2021

Le réalisateur français Arno Bitschy a suivi trois femmes *hobos* dans les Etats-Unis d'aujourd'hui, captant aussi bien la grandeur des paysages et le fracas métallique des rails que les secousses intérieures de ces voyageuses.

Si le documentaire est de facture un peu trop classique, et frôle plus d'une fois le cliché (les longs plans sur les gracieux mouvements d'une skateuse en action, flanqués d'une voix-off débitant trois phrases existentielles... on aurait pu s'en passer), il a le mérite de mettre en lumière ces femmes qui bourlinguent seules, selon leurs propres règles et selon leurs propres motivations. Ce faisant, il féminise l'imaginaire, quasiment exclusivement masculin (4), du *hobo* et, plus largement, de la route (mieux vaut ne pas se rappeler comment sont traités les personnages féminins chez Kerouac, fondateur et roi incontesté du road-novel...). Cristina, la première voyageuse du film, évoque d'emblée les préjugés qu'elle a dû rejeter pour oser partir, avant de lire à voix haute un extrait de sa "liste de règles concernant les hommes" : "Ne pas dormir dans la même zone qu'eux", "Ne pas me laisser toucher, sous aucun prétexte", "Ne pas boire en leur présence"...

Paradoxalement, c'est dans ces moments-là, quand il prend le temps de déployer les aspects les plus concrets du voyage, que le film est le plus captivant. En s'alignant sur le rythme, lent et irrégulier, des voyageuses, il montre que leur existence est davantage faite d'attente et de temps morts que d'événements. Il faut trouver le sentier qui mène à la ligne de fret, s'y dissimuler dans l'attente du bon train, préparer ses vivres, réussir à sauter sur un wagon... Puis il faut préparer son campement, encastrée dans le renfoncement d'une plateforme, ou accroupie sous un container. Pour combien de temps partent-elles? Comment trouvent-elles le peu d'argent dont elles ont besoin? Comment vivent-elles la solitude? Heureusement, les quelques boursoufflures pseudo-philosophiques du film n'empêchent pas d'aborder ces questions, ni d'apprécier la relation, visiblement amicale, qui unit le filmeur aux filmées. Ce parti pris admiratif et sans zone d'ombre, quoiqu'un peu naïf, ne discrédite pas non plus le courage, la force et les quêtes de ces femmes. Si leurs expériences ne sont pas superposables (l'une a fui un contexte familial violent, une autre voulait devenir soudeuse ferroviaire), toutes vivent le voyage comme un processus d'affranchissement.

On notera la trajectoire particulière d'Ivy qui, à quarante ans, après des années de fugues et d'errances, a posé ses valises à San Francisco. Pour la caméra, elle évoque la gentrification et la politique d'expulsion à l'œuvre dans l'ex-capitale de la contre-culture, devenue le dortoir des ingénieures de la Silicon Valley. Grâce à Ivy, le film touche du doigt une question plus large, réellement philosophique, et politique : dans un monde qui prône le confort matériel, la sécurité et la surveillance, jusqu'à quand pourra-t-on vivre en *hobo*?

G.C.

P.S. : de 2004 à 2008, le photographe américain Mike Brodie a fait du *trainhopping* à travers les Etats-Unis, photographiant les nombreux *hobos* croisés sur la route. Il en a tiré le livre *A Period of Juvenile Prosperity*, dont on peut voir des extraits sur internet (<https://www.mbpphoto.com/artists/45-mike-brodie/series/a-period-of-juvenile-prosperity/>).

(1) TAZ, Temporary Autonomous Zone, Hakim Bey, 1991

(2) croatan-edition.com

(3) "Atelier A - 2020" (<https://www.arte.tv/fr/videos/094929-012-A/atelier-a-2020/>)

(4) Dans la liste Wikipédia des "personnalités hobo", il y a 36 hommes (dont Kerouac, Steinbeck, Jack London, Robert Mitchum, Woody Guthrie) et... 0 femme.

## ÉLÉMENTAIRE MON CHER KEATON !

Réponse de la semaine du 04/01/2021: **Rusty James**, Francis Ford Coppola

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 ?

Est-ce un piano? Qu'est-ce que c'est ?  
Elles sont toutes là à m'appeler  
Est-ce un piano? Qu'est-ce que c'est?  
Il faut tout collectionner

Le téléphone rose a sonné  
Le téléphone rose a rappelé  
Le téléphone rose est encre  
Est-ce un piano? Qu'est-ce que c'est?

Est-ce un piano? Qu'est-ce que c'est?  
C'est elle qui peut m'éclairer

A.



C.B.

# KILL THE DARLING

numéro 8 - 11/01/2021

## **KILL THE DARLING**

numéro 8 - 11/01/2021

Ont participé à la rédaction de ce numéro :  
Aamo, Laura Ashton, Eunice Atkinson,  
Cebe Barnes, Gleb Chapka, Chaney Grissom,  
Eve Tiang, Gabe Walker, Derek Woolfenden

Rédactrice en chef: Eunice Atkinson

Mise en page : Slonh, Aamo & Malou  
Maquette : Anaïs Lacombe & Luc Paillard

Imprimé à La Clef (France)

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

**LA CLEF**  
*Revival*



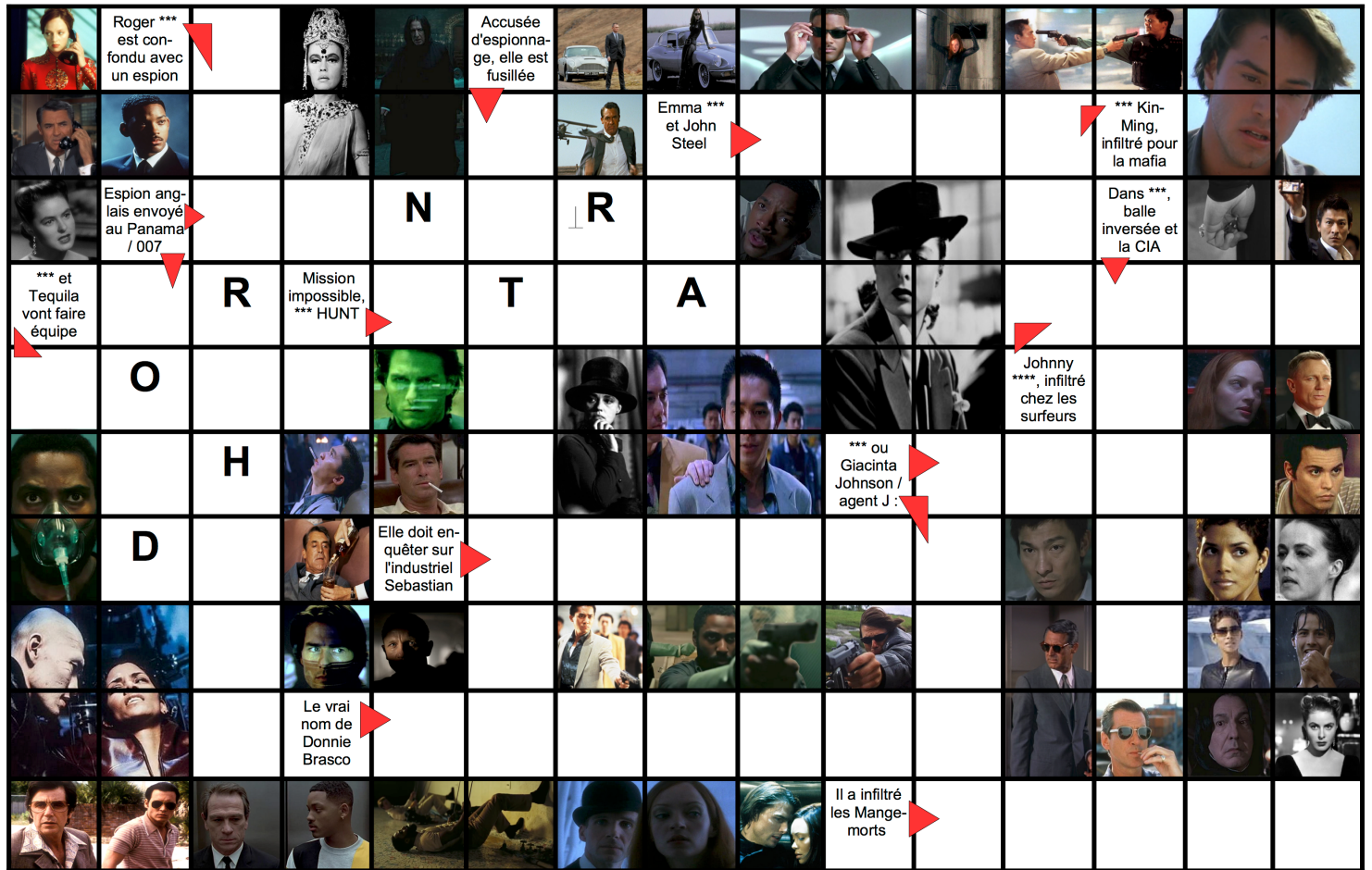
34, rue Daubenton, 75005 Paris

killthedarlingfanzine@gmail.com

www.laclefrevival.com  
facebook & instagram : @laclefrevival  
sauvequipeutlaclef.fr

## MOTS FLÉCHÉS

Spécial agents secrets et agents doubles



E.A.