

KILL THE DARLING

numéro 11 - 01/02/2021

ÉDITO

L'occupation La Clef Revival joue un rôle actif fort, à la fois tangible et sensibilisateur, pour le maintien en vie d'une diffusion cinématographique et pour l'implantation d'un mode de fonctionnement solidaire et sans hiérarchie.

Outre ces aspects primordiaux, cette occupation revêt également une composante double : sociologique et géographique.

Créée en 1964 par la sociologue germano-britannique Ruth Glass dans son ouvrage *London : Aspects of Change*, le terme de gentrification est présenté par le géographe Anne Clerval dans son livre *Paris sans le peuple* paru en 2013, comme « un embourgeoisement spécifique des quartiers populaires ».



A Bread Factory, Part 1, Patrick Wang, 2018

La gentrification a démarré à Paris dans les années 60 avec les projets lancés dans les quartiers Beaugrenelle-Front de Seine et Maine-Montparnasse. Elle connaît une accélération depuis le début du XXI^e siècle puisqu'elle s'étire grossièrement le long d'un arc, plus ou moins large, qui va des Batignolles (nord-ouest de Paris) au quartier en bordure de Seine autour de la Bibliothèque François-Mitterrand (au sud-est), en passant entre autres par le quartier du Canal Saint-Martin au nord-est de Paris.

Le cinéma La Clef existait bien avant l'occupation, et il se situe à l'écart des récentes vagues de gentrification, puisque le 5^e arrondissement, l'un des premiers quartiers fondés à Paris, fait partie, aussi bien au cours de la seconde moitié du XX^e siècle qu'en ce début de XXI^e siècle, des arrondissements les plus aisés de la capitale.

À Paris, bien souvent en amont de tout processus de gentrification, les lieux dits « alternatifs » s'implantent plutôt dans des endroits situés en périphérie du centre, car il s'agit de parties de la ville qui possèdent davantage d'espaces disponibles, ou qui sont financièrement plus accessibles. Ces lieux ont parfois, parmi d'autres mécanismes, involontairement et malgré eux, contribué à l'initiation du phénomène de gentrification au sein de la zone où ils se situent.

Étant donné le quartier où il se trouve, qui est par essence aisé, le cinéma La Clef ne contribue pas à ce processus, et l'occupation agit même dans le sens inverse de ce mécanisme. À rebours d'un conformisme lisse qui s'empare de nombreuses villes à travers le monde de façon uniforme, La Clef Revival replace au cœur de la ville une convivialité authentique, et insuffle, grâce à sa programmation variée, à son mode de fonctionnement participatif, et à ses fresques politico-artistiques qui ornent ses façades, un joyeux vent de contestation émancipatrice en plein Paris.

D'un point de vue géographique, La Clef se trouve dans la partie sud du 5^e arrondissement, ce dernier faisant partie du centre de Paris. Placée au cœur d'un triangle dont les sommets seraient les sites universitaires de la Sorbonne, de Censier et de Jussieu, telle un phare, La Clef Revival rayonne également à travers la variété de sa programmation et la qualité de ses débats, constituant ainsi un complément précieux aux cursus universitaires des nombreux·es étudiant·e·s du quartier.

Une autre singularité qui renforce l'importance de La Clef Revival réside dans le double rééquilibrage qu'elle opère.

Sans tomber dans les raccourcis géographiques, les lieux dits « alternatifs » se situent majoritairement dans la rive droite, et plus précisément dans les arrondissements périphériques du nord et de l'est.

La Clef se trouve, elle, dans le centre de Paris, du côté de la rive gauche.

Venant ainsi rappeler que ces types de lieux ont toute leur place n'importe où dans Paris, notamment dans le centre, et pas seulement là où les pouvoirs publics et les institutions culturelles voudraient bien les situer.

Et dans « la ville du quart d'heure », grâce à La Clef Revival notamment, le centre de Paris commence ainsi à rattraper son grand retard en matière de lieux solidaires et désintéressés par le profit.

Depuis septembre 2019, nous ne cessons d'avancer des arguments basés sur des considérations cinématographiques, artistiques et culturelles. Ils sont connus de la municipalité.

En complément de ces arguments, nous apportons ici d'autres perspectives de nature sociologique et géographique afin de faciliter la prise de décision par la Mairie de Paris en faveur de la préemption, et marquer ainsi un coup d'arrêt à la politique de désengagement des pouvoirs publics.

L'association Home Cinéma

FEUILLE DE ROUTE

pour un journal de bord à recomposer

Dimanche 27 décembre 2020 :

« The Roaring Twenties (Les Fantastiques années vingt) était un film policier, brutal, qui se déroulait en pleine prohibition. Cagney y jouait le rôle d'un soldat de retour de la guerre qui, ne trouvant pas de travail, se lançait dans le trafic d'alcool. »

(Raoul Walsh, *Un demi-siècle à Hollywood*)

C'est étrange, comment la vision d'un film peut changer en fonction de son propre vécu, et du moment auquel on le regarde. Et dans l'autre sens, il est étrange de sentir son regard se faire aspirer et cristalliser par le film, qui en dévoile alors les obsessions, les attentes...

Des *Fantastiques années vingt*, je ne me souvenais que de l'ascension criminelle d'un homme issu de la classe moyenne, pour ne pas dire pauvre, et de sa chute emblématique sur les marches d'une église. Je me souvenais plus vaguement d'une association maudite avec Humphrey Bogart, et d'une histoire d'amour...



« Le premier film que je mis en scène pour la Warner fut The Roaring Twenties avec Jimmy Cagney, Humphrey Bogart, Priscilla Lane et Gladys George. Cagney avait joué dans Sinner's Holiday, le premier film de la Warner tourné avec le procédé Vitaphone en 1930. » (Raoul Walsh, *Un demi-siècle à Hollywood*)

Aujourd'hui, je n'en revis que la première partie : au beau milieu du film, mon téléphone a sonné, et je dus répondre aux questions d'une journaliste qui travaillait à un article de fond sur notre occupation du cinéma. Je remis donc au soir le reste du film. J'abandonnai Gautier dans la salle. Cela voulait aussi dire que, d'une certaine manière, j'aurai à revoir le film seul. Ce que je fis le soir même (ou peut-être le lendemain...). Alors que le film était pour lui fini, je sentis un certain désarroi chez Gautier, qui me fit comprendre que Cagney et moi partagions des similitudes confondantes...

« J'ai jamais la façon dont le critique Leonard Kirstein résumait les caractéristiques du personnage Cagney : "Personne n'exprime plus clairement en termes visuels, les délices de la violence, les accents de sadisme sous-jacent, la tendance à la destruction et à l'anarchie qui font l'essence même du sex-appeal américain". »

(Raoul Walsh, *Un demi-siècle à Hollywood*)

J'ai toujours aimé James Cagney, mais aujourd'hui, je me reconnais dans sa part d'ombre et dans sa mélancolie amoureuse — reconnaissance que j'avais jusqu'à maintenant occultée. Adulte comme lui, je suis tout aussi nerveux et à vif. Si l'on met en parallèle l'illégalité de ses affaires de bootleggers et celle de l'occupation, le scénario semble presque raconter ma vie actuelle.

Nous deux sommes aiguisés, mais fragilisés par la vie que nous menons, aussi bien par le rôle social que nous nous sommes choisis que par la femme sur laquelle nous avons jeté (tout) notre dévolu. À l'heure où j'écris, les dés semblent jetés concernant le sort du cinéma; le film, quant à lui, propose une issue dont Cagney ne se relèvera pas. On pouvait s'y attendre : depuis le début du film, on comprend que nul miracle ne sera possible.

Mais ce qui fascine (c'est toujours la même chose), c'est comment ce personnage fort endure, résiste, encaisse et finit par s'écrouler, et ce moins à cause des temps qui changent et auxquels il faut s'adapter, qu'à cause de son élection amoureuse défectueuse, pour ne pas dire tragique. Et Cagney semble œuvrer à son propre échec. Il s'est lui-même tué, défiant la violence des classes (pour ne pas dire castes) sociales dont il a voulu s'affranchir, pris qu'il était dans l'ivresse de la réussite sociale. Il a naïvement pensé qu'un cœur loyal et noble pouvait vaincre le grand écart qu'une société fabrique entre les individus, derrière sa vitrine bien-pensante qui consiste à faire croire que l'injustice n'existe pas en ce bas-monde (sauf pour les malchanceux).



Raoul Walsh a réalisé un film sublime, tout en préservant son art de la découpe et du rythme frénétique et vital dont chaque plan se trouve imbibé : les répliques fusent, les trognes grimacent... et Cagney danse ! Il tapote, jappe, cogne, rencontre une femme dont il tombe amoureux, recule comme le caïd qu'il abat et dont la chute s'aimante à l'arme à feu qu'il tient, hésite comme un sale gosse conscient de sa bêtise devant l'autorité parentale, vacille comme un boxeur sonné par un mauvais coup sur la tête et finit par s'écrouler. Pour lui la flèche d'Eros sera fatale.

Quand Gautier me confesse que je ressemble beaucoup à la part maudite de ce personnage, est-ce pour me prémunir, m'avertir qu'Elle, c'est ma Priscilla Lane ? Et/ou pour me protéger de mon caractère nerveux tenté par la violence ? C'est possible. D'autant plus qu'Elle et moi ne sommes pas du même monde (comme dans le film !) et que nos sentiments ne se règlent pas de la même manière, ni ne sont de la même étoffe.

« Veuillez expliquer à votre fille qu'un homme qui aime oublie les conventions. »

(*La fille à la balance* de Richard Fleischer)

Il est également fascinant de voir comment le film de Walsh a irrigué le cinéma américain des années 70 : le détachement final quasi mystique de Robert De Niro à l'égard de Cybil Shepperd dans *Taxi Driver* de Martin Scorsese ; ces décors extérieurs aux allures de préfabriqués dans *L'Impasse* de Brian De Palma. Même la pègre n'a plus rien d'authentique ou de pittoresque... Et comment ne pas penser à Bogart quand l'on voit la silhouette et le faciès de Woods dans *Il était une fois en Amérique* ! Et ne parlons pas du côté « fresque sociale » des *Affranchis*, de *Casino* ou de *The Irishman*. Dans ses montages elliptiques, Walsh pré-invente même le datamoshing quand deux tours fondent pour souligner le crack boursier de Wall Street...

Et puis il y a cette amitié entre Cagney et Bogart, qui me rappellerait la nôtre avec Vincent, mais sans cette dimension néfaste et corruptrice. Vincent, c'est le sang-froid de Bogart. Je suis le sang chaud de Cagney. Tous deux, nous tentons de soigner les plaies purulentes de nos amours déçus, et nous nous entraînons comme les handicapés de *Crippled Avengers* pour garder la tête haute et protéger le cinéma La Clef contre les spéculateurs – et ce malgré la situation inconfortable d'une occupation illégale. L'occupation de La Clef par notre association bénévole et cinéophile n'est rien d'autre que le siège d'un fort contre des ennemis démesurés.

« Ce fut le troisième film et le dernier dans lequel Bogart et Cagney jouèrent ensemble. À eux deux, ils formaient une paire formidable. Quand ils mouraient, le public acceptait leur mort sans sourciller. Je compris vite que si l'on ne devait jamais tuer un (Clark) Gable, un (Errol) Flynn, un (Gary) Cooper ou un (Gregory) Peck, le public et les critiques adoraient voir un Cagney ou un Bogart se faire abattre. » (Raoul Walsh, *Un demi-siècle à Hollywood*)

Le manque de confiance en moi (indélébile depuis mon plus jeune âge, et interdépendant du sentiment amoureux) a achevé de me l'éloigner jour après jour. Les difficultés éprouvées au travers de ce que j'ai pu ressentir pour Elle sont telles que tous nos ennemis au pouvoir qui menacent et qui rôdent autour du cinéma ne me heurtent ni ne m'effraient. Ils ne sont rien, à côté de ce gouffre amoureux. Je repense aux *Poèmes à Lou* dans lesquels Apollinaire traversait la première Guerre Mondiale avec une sorte de distance, expérimentant presque le front comme un refuge – refuge aux sentiments forts et frustrés qu'il éprouvait pour Lou.

« Mon cœur sans amour est une forteresse qui sait se défendre. » (*Le voleur de Bagdad* de Raoul Walsh)



Christine, John Carpenter, 1983



Dead Zone, David Cronenberg, 1983

On s'atrophie dans une occupation aussi longue, jusqu'à y faire du surplace ou jusqu'à se trouver dans une routine aliénante. On finit même par se surprendre dans des gestes automatisés, par perdre son rythme et ses habitudes intellectuelles. La création d'un fanzine tire, en partie et pour ma part, son origine de cette peur de régresser aussi bien dans le sentiment amoureux obsessionnel que dans mes facultés de jugement. Se remettre à l'écriture pour me sauver de mes obsessions et préserver mon regard critique sur les films pour tenter de guérir et de ne pas sombrer. Vincent s'inquiète pour moi. Il me conseille avec extrême bienveillance de préparer mon évasion le moment venu, quelle que soit l'issue de l'occupation. Le cinéma semblerait m'engloutir progressivement, comme dans *Christine* (1983) de John Carpenter. Il doit le sentir. Serais-je Ernie (Keith Gordon), métamorphosé par l'occupation d'un cinéma, en lieu et place de la voiture du roman de Stephen King et du film de John Carpenter, ou serais-je Johnny (Christopher Walken), dans *Dead Zone* (1983) de David Cronenberg, qui ne se remet pas de sa rupture amoureuse provoquée par son coma de cinq ans et dont tout le montage du film, resserré et elliptique, n'est conditionné que par son besoin de rattrapage d'un temps perdu, de son désir de reconnaissance désespéré de la part de l'être aimé, après ces années de retraite forcée et subie ! Et pour moi et pour Elle, l'ellipse, ce serait ce trauma collectif de la pandémie et de ses confinements. Est-ce que nous nous remettrons un jour ? Une autre inquiétude correspond au fait de ne plus prendre une caméra ; seule l'envie de faire quelques « copyfight » m'anime... Et encore !

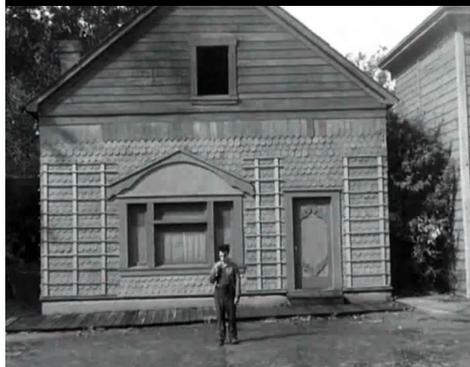
« Petit à petit, je me sens partir en pièces. Petit à petit... Maintenant, je sais où je vais. Je me fonds centimètre par centimètre dans cette maison » (*La Maison du Diable* de Robert Wise)

Il ne faudra plus m'expulser, mais me tuer si les forces de l'ordre le prenaient d'assaut, ce cinéma - né comme moi dans les années 70. Ce fort devenu organique et palpable à force de souvenirs inscrits dans sa chair. Apollinaire avait certainement raison de dire qu'une guerre n'est rien face à ce qu'on ressent pour l'être aimé !

« Les canons membres génitaux
Engrossent l'amoureuse terre
Le temps est aux instincts brutaux
Pareille à l'amour est la guerre »

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

**LA VILLE DE PARIS
EST
TOMBÉE
SUR
LA TÊTE**



ÉLECTORALISME



DÉMAGOGIE



INCOMPÉTENCE ?



COPINAGE ?



**LA MAIRIE DE PARIS,
PLUTÔT QUE DE PRÉEMPTER,
A DÉLÉGUÉ
SES RESPONSABILITÉS
À UN GROUPE PRIVÉ
AFFILIÉ À LREM...**

Ciné-missive pour la Clef Revival

DRÔLE DE RENCONTRE

à voir en couleurs!



Nighthawks, Edward Hopper, 1942



Hôtel des Amériques, André Téchiné, 1981



Deep End, Jerzy Skolimowski, 1970

G.C.

LE PLAN QUI BUTE

Un plan qui fait tiquer, qui dérange, qui résiste, qui titille nos sens ou le sens de la séquence. Un plan qui déroge au reste du film, qui échappe à l'analyse, qui ouvre une brèche. Bref, un plan sur lequel on bute.

Assaut, John Carpenter, 1976



« J'ai rencontré Laurie lors d'un casting. Six mois après le tournage d'Assaut, j'ai perdu son contact. Elle a disparu de la surface de la Terre. » John Carpenter dans *Qui se souvient de Laurie Zimmer ?* de Charlotte Szlovak (2002)

Leigh (Laurie Zimmer) a le regard dur et déterminé, quoiqu'un peu absent aussi. Ou bien serait-ce de l'inquiétude ? Ce serait humain : le commissariat dans lequel elle travaille en tant que secrétaire est pris d'assaut par un bataillon de bandits surentraînés aux mystérieuses motivations.

Tout a commencé quand, lors de la première séquence du film, les forces de l'ordre massacrent un groupe de jeunes armés. On ne sait rien, ni de l'enjeu de l'affrontement, ni de l'identité des victimes. Se déroule devant nos yeux une tuerie inégale et rapide comme un éclair, point. Puis l'histoire s'enclenche : le lieutenant Ethan Bishop, fraîchement sorti de l'école, est chargé par son supérieur de se rendre au Central 13 pour la nuit, commissariat de police situé en marge de Los Angeles (filmée comme un désert aride et anxiogène), en passe d'être désaffecté et transféré dans un autre district. Du personnel, ne restent que Leigh, donc, Julie, la standardiste, et un autre policier, Chaney. En parallèle, quatre membres du gang amputé sillonnent la ville au volant d'une voiture argentée et menaçante. Aucun d'eux ne parle, mais tous ont des fusils à pompe, dont ils usent à loisir sur de malheureux passants. Sont-ils en train de venger leurs morts ? Difficile d'en être sûre, tant ces personnages sont inexpressifs.

Mais quel(s) rapport(s) y a-t-il entre cette balade macabre et notre commissariat encombré de cartons ? Eh bien la première est une action, une tension, une bombe à retardement ; le second un réceptacle, une coquille vide qui n'abrite rien d'autre que des héros en mal d'aventure¹. Pour qu'histoire naisse, ne manque plus qu'un lien, qu'une corde qui tracte le premier dans le second, qui fasse se rejoindre et s'imbriquer les deux espaces-temps. Par exemple : un homme en fuite, couronné par les balles du convoi tueur, se réfugie dans notre vétuste commissariat. Les traqueurs, soutenus par des renforts, enserrent le bâtiment : l'assaut peut commencer. Ajoutez à cela deux prisonniers « surprises » dans les geôles du commissariat, et le huis-clos devient explosif.

Mais revenons à Leigh. Malgré la pluie de balles qui perforé allègrement les murs du commissariat, Leigh fait preuve d'un étonnant sang-froid. Au travers d'une vitre brisée, elle observe le déploiement chorégraphique auquel se livrent les membres de l'étrange milice. Elle renseigne également le lieutenant Bishop sur la topographie et sur les équipements du lieu. Complices et pragmatiques, ils réfléchissent ensemble à un plan de sauvetage. Loin de cet état d'esprit est Julie, en proie à une crise de panique. Elle se persuade, et tente de persuader les autres, que les assaillants ont quitté les lieux et que la voie est libre. Pourtant, quand il a tenté une escapade, le lieutenant Chaney s'est immédiatement fait tirer dessus. Entre ces deux missions, contrer l'offensive et/ou rassurer Julie, Leigh prend clairement et rapidement parti. Et c'est là le sujet de notre plan-qui-butte.

Alors que Bishop et Leigh tentent d'ouvrir une malle pouvant contenir de quoi se défendre, les nerfs de Julie craquent une nouvelle fois. À ce moment précis, cette dernière est adossée contre le mur de l'entrée, les bras plaqués contre le ventre, le corps ramassé sur lui-même, comme pour se protéger. Elle est une petite chose. À l'inverse, le corps de Leigh est droit et robuste, tendu vers la petite lucarne par laquelle elle observe le champ de bataille. À tel point que lorsque Bishop essaye de refourguer la standardiste à sa co-équipière, cette dernière ne bouge pas d'un cil. La concentration et le regard de Leigh sont tout entiers aspirés par l'affrontement et ses enjeux stratégiques. Le réflexe de Bishop, qui semble répondre à l'idée toute faite qu'une femme veut et doit nécessairement faire preuve d'un instinct maternel, d'une aptitude au réconfort, se prend ici un mur. D'ailleurs, bien que cette action ne se déroule qu'en quelques secondes, on a le temps d'apercevoir un certain désarroi dans le regard de Bishop. Il ne s'attendait visiblement pas à ce que Leigh lui renvoie la patate chaude : ce sera lui qui devra prendre soin de Julie, car la secrétaire préfère le front aux arrières.

Poussons l'analyse de ces deux personnages féminins. Tout, mise en scène comme éléments de scénario, nous incite à les comparer : elles sont collègues de travail, leur statut est peu ou prou le même au sein du commissariat, elles se ressemblent physiquement, dans les habits comme dans la morphologie (au point qu'on peut les confondre en début de film), et, pour finir, elles sont, dans notre plan, cadrées l'une à côté de l'autre. Ce qui les distingue, donc, est bien affaire de tempéraments et d'énergies. Et ça, dans un film d'action américain, ça bute également. Le plus souvent, ce genre de films n'abrite qu'une seule femme, qui doit être la plus belle, la plus élégante, la plus désirée ; son unicité ne la rend que plus parfaite. Et s'il arrive qu'un second personnage féminin fasse une apparition, on veillera à lui offrir un type de beauté qui diffère de celui du premier ; le dédoublement de la figure féminine sert alors à varier les plaisirs, à offrir aux spectateur•ice•s deux régimes d'érotisme différents.

Rien de tout cela ici, où les personnages féminins existent et se répondent moins par leur physique que par leur personnalité, leur imaginaire, leurs affects. Et le parti pris est d'autant plus surprenant et réjouissant, donc, que l'une de ces deux femmes se révèle être une combattante en puissance. La suite du film verra le déploiement de sa vaillance (elle se prend une balle sans broncher), de sa tactique, de son sens du timing et de la gâchette. À la fin du film, elle est l'un des piliers du trio survivant, aux côtés du policier Bishop et du criminel Wilson.

Bien sûr, la réussite du personnage de Leigh tient beaucoup à l'interprétation de Laurie Zimmer. Elle lui prête ses traits plus étranges que beaux, sa voix rauque, un charisme flegmatique et une sorte de prestance athlétique. Autant de particularités que l'on ne verra bientôt plus à l'écran. Car quelques années après le film de Carpenter, la carrière de Laurie Zimmer s'arrête brusquement et sans raison apparente. Ses rôles chez les Français•e•s Jean Eustache (*Une sale histoire*) et Charlotte Szlovak (*D'un jour à l'autre*),

en 1977, ne suffisent pas à lui ouvrir grand les portes de l'industrie, ou ne suffisent pas à les lui faire franchir. Car personne ne saurait dire pourquoi Laurie Zimmer, un beau jour, a cessé d'être actrice. Par frustration des rôles qui lui étaient proposés ? Ou par choix d'une autre vie ?

Hantée par le souvenir de son actrice, « la plus belle des actrices », dont elle a également perdu la trace vingt ans plus tôt, Charlotte Szlovak part à sa recherche. De 2000 à 2002, elle sillonne les rues de Los Angeles, à l'affût de témoignages, d'adresses, d'articles de journaux qui pourraient dire quelque chose de ce spectre d'images. Cette enquête, qui est aussi une tentative de rattraper le temps perdu, a donné lieu à *Qui se souvient de Laurie Zimmer ?*, film magnifique qui mérite un article à soi.

À suivre, donc.

G.C. (merci pour la découverte : C.G.)

Quand il apprend au téléphone la nature de sa première mission en tant que lieutenant de police, Bishop ne peut cacher sa déception : surveiller un bâtiment vide et excentré, toute une nuit durant, c'est pas très épique...



Pour les généraux,
tout poète est un communiste.



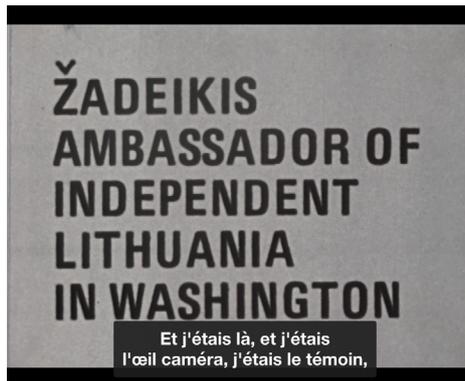
Mais j'étais là, avec ma caméra.



Je voulais être l'œil qui enregistre,



je voulais être la caméra
historienne de l'exil.



Et j'étais là, et j'étais
l'œil caméra, j'étais le témoin,



et j'enregistrais tout,



et je ne sais pas, suis-je en train
de chanter ou de pleurer ?

Lost Lost Lost, Jonas Mekas, 1976

L.P.

PLUS BELLES LES MORTS

les morts les plus poétiques du cinéma

John Cassavetes dans *Saddle the wind (Libre comme le vent, 1958)* de Robert Parrish :



« C'était une grande gueule qui se croyait bon tireur. Entre les deux, il y a une tombe. »
(*Lawman* de Michael Winner)



« Vingt-cinq ans, et tu n'as qu'un revolver et pas assez de terre pour t'y enterrer. »
(*Lawman* de Michael Winner)

Royal Dano dans *Saddle the wind (Libre comme le vent, 1958)* de Robert Parrish :



« On m'a souvent affirmé que l'homme creusait sa tombe avec ses dents, mais quelquefois c'est avec sa langue. » (*Ville sans loi* de Joseph H. Lewis)

L.A.

ANTHOLOGIE CINÉPHILE

Dans ces lignes, on analysera, chaque semaine, des éléments formels et/ou narratifs de la fiction de genre, majoritairement hollywoodienne. Cette 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 13 :



La Viaccia, Mauro Bolognini, 1961

La fascination voyeuriste et perverse du spectateur pour la chute sociale, et morale... Dans *La Viaccia* de Mauro Bolognini, Belmondo fascine parce qu'il se suicide volontairement à petit feu dans une relation sans lendemain pour instinctivement rejeter et s'éloigner définitivement des spéculations économiques liées à un héritage familial. L'attention du spectateur s'amplifie à mesure de sa résistance, et même celle qui le perdra ne peut qu'en être charmée.

« Il s'agit d'une histoire exemplaire et tout à fait d'actualité. Le jeune paysan [Amerigo Casamonti/Jean-Paul Belmondo] qui vient en ville et tombe amoureux d'une prostituée [Bianca/Claudia Cardinale], attiré par sa beauté plus que par sa sensualité, c'est le royaume du Diable, le marchandage de l'âme. Et autour de lui, l'avidité, la mesquinerie, l'avarice typiquement toscanes. » (Vasco Pratolini, co-scénariste du film)

Le personnage de Bianca (Claudia Cardinale) incarne et révèle, fusionne et fédère, tous les enjeux de spéculation (« figure emblématique de la violence des rapports humains » selon Jean Gili) du film ainsi que dans l'esprit désorienté d'Amerigo (Jean-Paul Belmondo). Affecté puis désabusé, ce dernier s'engouffre dans la relation suicidaire aux côtés de la prostituée Bianca, avec l'énergie désespérée d'un kamikaze. Amerigo est sans doute l'un des personnages les plus tristes de l'histoire du cinéma dont l'obsession amoureuse est comparable au film bien plus tardif de Barbet Schroeder, *More* (1969). Le génial Piero Piccioni adapte sa partition musicale – dont le thème principal est une reprise de *Rhapsodie pour saxophone* de Claude Debussy – et la souligne grâce à lui. Amerigo ne se remet pas de la chute des masques sociaux à la mort de son grand-père. Usurper les bonnes grâces de son oncle (Paul Frankoeur) ou lui voler (détourner ?) de l'argent pour une relation sans lendemain avec une prostituée ? Amerigo choisit la deuxième option pour résister et prévenir toute sa famille de la cruauté absurde qui menace de les détruire, à force de spéculation. Amerigo ne cherche-t-il pas l'attention de son père (interprété par Pietro Germi, comédien et grand cinéaste aussi méconnu que Bolognini), trop rustre – et certainement analphabète – pour comprendre et/ou se défendre ?



La Viaccia, Mauro Bolognini, 1961

« Dans son ensemble, le propos du metteur en scène met en relief sa méfiance vis-à-vis de l'activité politique organisée, et une sympathie plus grande pour la lutte individuelle, même perdante, pour la non soumission. »

(Bolognini, république italienne, Ministère des Affaires Étrangères)

Dans *La Corruption*, film également réalisé par Bolognini, tout témoigne de la sensibilité « anachronique » et marginale de Jacques Perrin dont la stature se fragilise inexorablement à mesure qu'elle côtoie tous les compromis des autres personnages, à savoir toutes les corruptions de notre monde moderne (et qu'incarne son père interprété par Alain Cuny). Un cinéaste va pourtant se réapproprier ces personnages et conceptualiser encore plus leur espace scénique : Paul Schrader. Ce dernier va s'amuser des fonctions sociales souvent houleuses de ses personnages d'un point de vue moral (un gigolo dans *American Gigolo*, un dealer dans *Light Sleeper*, un escort boy dans *The Walker*) et s'en servir pour construire des protagonistes décalés, diaphanes qui hantent les films et y errent comme des possédés en quête rigoureuse d'une métaphysique presque palpable, presque accessible : « L'essence même de toute recherche ayant trait à l'homme, c'est la lutte acharnée du chercheur scrupuleux contre son propre aveuglement. » (Georges Devereux, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*).



La Corruption, Mauro Bolognini, 1963

« L'une des choses magiques que peuvent faire les films : vous faire vous identifier avec une personne que vous auriez jugée être peu méritante à vous ressembler. Un psychopathe, un chauffeur, un gigolo, un revendeur de drogue, un boxeur violent... »

Si vous jouez bien avec le public, que vous racontez comme il faut votre histoire, que vous séduisez le spectateur, dès le moment où il s'identifie avec ce type de personnage, alors ce dernier est vulnérable à de nouveaux sentiments, à une nouvelle conscience, permises grâce à cette délivrance d'eux-mêmes, à partir d'un moment du film. Ce n'est pas confortable et le spectateur n'aime pas cela, c'est pourquoi il faut entrouvrir juste assez cette porte, en vue d'une possible identification réussie. Bien sûr, la plupart des films font le contraire, c'est-à-dire jamais de menace au spectateur, toujours en sécurité, même s'il s'agit d'un thriller ou d'un film d'horreur. Vous ne serez jamais vraiment affecté, vous resterez la même personne à la sortie du film. (...)

J'essaye d'appliquer ce que j'appelle une vision monoculaire lorsque l'on regarde le monde que d'un seul point de vue, et à l'exclusion des autres (points de vue), parce qu'en fin de compte, pour le public, le monde est ainsi. À un moment donné, les spectateurs vont découvrir que ceci est faux et c'est de cette manière que, subitement, ils s'y trouvent impliqués. La participation du spectateur, c'est le but de tous les conteurs d'histoires et celui cinématographique consiste également à impliquer le spectateur dans ce processus. » (Entretien avec Paul Schrader, revue du *Technicien du film*, janvier 2005, n°551)

• PROFIL 14 :

Le héros à qui tout arrive comme s'il se savait le jouet d'une manipulation ou d'un scénario, le policier détective du film noir par excellence! C'est un peu l'omniscience judiciaire fantasmée, et incarnée par le scénariste qui se met finalement en scène peut-être pour mieux redorer son blason ingrat non sans un certain cynisme, surtout au regard de l'industrie hollywoodienne. La parenté du film noir et du rôle social du protagoniste scénariste pris dans la tourmente est immense (de *Sunset Boulevard* de Billy Wilder et *Le Violent* de Nicholas Ray à *Barton Fink* de Joel et Ethan Coen), et n'est certainement pas innocente...

« Le héros noir est condamné à être lui-même une machine à désir dans une machine à jouir. »
(Dick Tomasovic, *Le Palimpseste noir*)



Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950



In a Lonely Place, Nicholas Ray, 1950

« – Vous êtes fou. Vous foncez sans savoir où vous allez... Vous vous faites assommer, droguer, et vous continuez ! Vous ne savez même pas de quel côté vous êtes!
– Ni de quels côtés sont les autres. » (*Adieu, ma jolie* d'Edward Dmytryk)

À suivre ...

D.W.



Teorema, Pier Paolo Pasolini, 1968

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 !

APPEL À ARCHIVE

En vue de la préparation d'un numéro spécial, nous sommes à la recherche de tout document d'archives ou témoignages (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

P.S. : n'oubliez pas de nous préciser leur provenance et/ou auteur•rice•s

KILL THE DARLING

numéro 11 - 01/02/2021

Ont participé à la rédaction de ce numéro :

Laura Ashton, Gleb Chapka,
Chaney Grissom, Luisa Pastran,
Derek Woolfenden

Rédacteurs•trices en chef : Luisa Pastran
& Carl Willat

Conception graphique : Anaïs Lacombe
& Luc Paillard

Façonné à La Clef (Paris, France)
Imprimé 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.laclefrevival.com/sauvequipeutlaclef.fr)