

## 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 !



The Flight of the Phoenix, Robert Aldrich, 1965

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

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

## CINÉMA REVIVAL RELANCE LA CAMPAGNE DE DONNATIONS !



Nous n'avons jamais abandonné le combat. Et nous ne sommes pas près de rendre les clefs !

Soyons nombreux-ses à affirmer notre volonté de voir la Clef devenir un bien commun, un cinéma libre, indépendant et associatif !

L'objectif de 100 000 euros d'ici juin nous permettra d'aller plus loin ([sauvequipeutlaclef.fr](http://sauvequipeutlaclef.fr)) !

## RADIO REVIVAL

Ouvrez grand vos oreilles ...

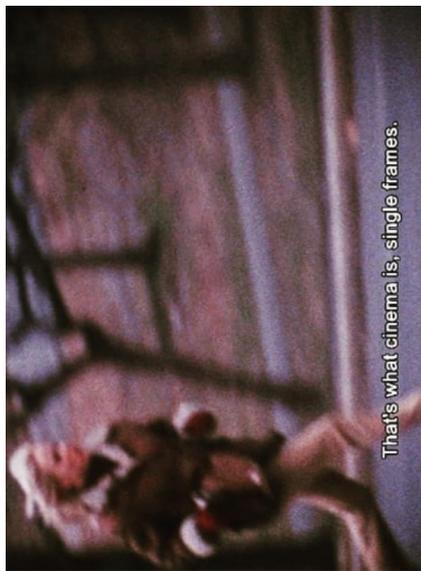


Phantom of the Paradise, Brian De Palma, 1974

Du 6 au 9 mai, La Clef Revival vous embarque à nouveau pour 4 jours (non-stop) combatifs et festifs de webradio, envoyez-nous vos questions, nous y répondrons en direct chaque soir !

Pour cette deuxième session au programme : matinales « tête dans la culture », plateau repas en musiques, rencontre avec Michel Chion, table ronde autour des occupations précaires avec entre autres l'Abominable et le Mix'Art Myrys, rencontre avec des « diggers » de La Loupe, avec XY média, des concerts live tous les soirs et bien plus encore !

Le programme est à retrouver sur [laclefrevival.com](http://laclefrevival.com) !



Diaries, Notes and Sketches, Jonas Mekas, 1968

## ÉDITO

« Une œuvre d'art est bonne si elle provient de la nécessité.

Dans cette façon de prendre origine réside ce qui la juge : il n'est pas d'autre jugement.

C'est pourquoi, cher Monsieur, je n'ai su vous donner d'autre conseil que celui-ci :

Entrez en vous-même, éprouvez les profondeurs d'où jaillit votre vie ;

c'est à sa source que vous trouverez la réponse à la question : dois-je créer ?

Prenez-la comme elle sonne sans chercher à l'interpréter.

Peut-être se révélera-t-il que vous avez vocation à être artiste.

Alors acceptez le destin, portez-le, son fardeau, sa grandeur, sans jamais

réclamer une récompense qui pourrait venir du dehors.

Car le créateur doit être lui-même un monde, il doit trouver toute chose

en lui et dans la nature à laquelle il s'est lié.

Mais peut-être aussi, après cette descente en vous-même et dans

ce qu'il y a de solitaire en vous, devrez-vous renoncer à devenir poète

(il suffit, je l'ai dit, de sentir qu'on pourrait vivre sans écrire

pour n'avoir aucun droit de le faire). »

Lettres à un jeune poète, Rainer Maria Rilke, 1929.

## KINO CIRCUS

«Du pathétique au sublime, les liens oubliés entre cirque et cinéma» (Retour sur quelques films populaires aujourd'hui méconnus ou dénigrés)

Que reste-t-il du cirque ou du forain... dans le cinéma traditionnel, populaire de manière indirecte, inconsciente ou volontairement disséminée et dissoute dans la trame classique d'une fiction de genre ?

**EL CHUNCHO (QUIÉN SABE ?), 1966, DAMIANO DAMIANI, ITALIE, 135 MIN.**

*El Chuncho (Quién sabe ?)* est un western révolutionnaire italien réalisé par Damiano Damiani en 1966 (et tourné en Espagne) qui narre les tribulations d'un bandit mexicain (Gian Maria Volonté est El Chuncho) manipulé par un mercenaire américain (Lou Castel est El Niño).



« Né en 1922, Damiani s'oriente d'abord vers la peinture, puis devient dessinateur de bandes dessinées avant de se tourner vers le cinéma en 1946. Décorateur et assistant réalisateur, Damiani apprend le métier et réalise dès 1947 un premier documentaire (*La Banda d'Affori*). À partir de 1953, il participe à l'écriture de nombreux scripts, comme *Les Mystères de Paris* de Fernando Cerchio, et devient l'un des collaborateurs réguliers de Viktor Tourjansky pour des fresques historiques telles que *Le Roi cruel*, *Les bateliers de la Volga*, et *Les Cosaques*. Damiani passe à la mise en scène de longs-métrages en 1960 avec *Il Sicario*, tout en restant son propre scénariste. Après plusieurs films intimistes (*Jeux précoces*, *La Femme des autres*, *L'Ennui et sa diversion*), le cinéaste s'engage dans le film politique avec *El Chuncho*, western violent qui dénonce l'emprise des Etats-Unis sur l'Amérique latine. » (Eddy Moine, Notes de production en bus du DVD du film *Confession d'un commissaire de police au procureur de la république*)

Gian Maria Volonté parachève le bandit mexicain truculent (le señor Tuco) du *Bon, la Brute et du Truand* de Sergio Leone sorti la même année avec Eli Wallach avant que Tomas Milian l'immortalise avec Cuchillo (*Colorado* en 1966 et *Saludos Hombre de Sergio Solima* en 1968), Tepepa (*Tepepa* de Giulio Petroni en 1968) ou El Vasco (*Compañeros* de Sergio Corbucci en 1970). Le film bénéficie de magnifiques contrepoints liés à l'histoire du cinéma italien via l'hybridation des genres. Dans *El Chuncho*, Damiani projette des problématiques de cinéma politique engagé dignes d'un Francesco Rosi (*Main basse sur la ville*) ou d'un Gillo Pontecorvo (*La Bataille d'Alger*) avant de se consacrer dans les années 70 à la mafia (*La Mafia fait la loi*, *Un juge en danger...*). Dans ces derniers, Damiani se sert habilement de la fusion des genres avec la confrontation du cinéma citoyen et du « giallo » (*Perché si uccide un magistrato*), d'une part, ou du film policier à l'italienne (*Confessions d'un commissaire de police au procureur de la République*) d'autre part!



« *El Chuncho* est une subtile métaphore réquisitoire contre la politique d'ingérence des Etats-Unis dans les affaires de leurs voisins d'Amérique Latine, pays où les services secrets américains (CIA) ont organisé des manipulations politiques et économiques (en 1973, les services secrets américains ont financé la grève des camionneurs chiliens afin de déstabiliser le gouvernement socialiste de Salvador Allende et favoriser le putsch militaire du général Pinochet). El Niño, tueur à gages au service des puissances capitalistes, incarne parfaitement cette politique impérialiste camouflée qui manipule les pays du tiers monde. » (Jean-François Giré, *Il était une fois... le western européen*)

C'est Franco Solinas<sup>2</sup>, scénariste émérite de *La Bataille d'Alger* (1966) et de *Queimada* (1969), qui va adapter pour le cinéma l'idée originale écrite par Salvatore Laurani.



Lou Castel lors de la 8<sup>e</sup> édition du Kinoclub « *A bullet doesn't care who it kills!* », squat Le Gros Bélec, septembre 2010 / ©Philippe Lepaulard

Cooper était grand, aussi fourbe que John Wayne droit, et asexué pour l'éloigner de toute humanité, ce qui renforce et détache la figure héroïque du bandit mexicain, « fanfaron » naïf qui va prendre conscience de





À suivre...

S.C.

la nécessité d'une révolution et de son propre rôle dans celle-ci. La combinaison de ces deux personnages contradictoires, et leur relation, permet la prise de conscience politique et citoyenne de l'un d'eux (à voir *Le dernier face à face* de Sergio Sollima en 1967, classique du genre). Mais il ne faut pas tomber dans la critique d'un genre pour en saluer un autre. Le « western-Zapata », comme le western « spaghetti » son précurseur, est né aux Etats-Unis. En effet, on voit les prémices du genre italien dans la prise de conscience de certains films américains (de *Bandido* de Richard Fleischer en 1956 aux *Professionnels* de Richard Brooks en 1966) ainsi que de la figure masochiste et christique du héros (on se souviendra de James Stewart fouetté par Lee Marvin dans *L'homme qui tua Liberty Valance* de John Ford en 1962, mais surtout dans les films d'Anthony Mann). Le cinéaste Sergio Corbucci s'en souviendra avec Franco Nero (*Django*, 1966) ou Jean-Louis Trintignant (*Le grand silence*, 1968). Le cinéaste Lucio Fulci aussi (*Le Temps du massacre*, 1966). Enfin, il ne faut pas oublier *Vera Cruz* (1954) de Robert Aldrich et ses deux protagonistes contradictoires et complémentaires (Gary Cooper et Burt Lancaster) perdus dans une révolution et assistant, non sans brio, à la fin d'un genre que réactivera le western à l'italienne<sup>4</sup>.



« Est-ce un réalisateur ou un auteur ? C'est difficile de le situer, c'est pour ça qu'il mérite une relecture. Il est estimé et n'a pas besoin d'être réévalué, mais il faut le remettre en perspective dans l'histoire du cinéma italien. Par exemple, par rapport à Rosi et Lizzani, Damiani n'est pas assez bien considéré parce que sa singularité n'est pas suffisamment reconnue. C'est l'hommage qu'on peut rendre à la filmographie tant éclectique que discontinue qui fait son originalité et sa modernité. Damiani, parce qu'il croise le cinéma d'auteur et le film de genre, le cinéma élitiste et populaire, policier ou western, le cinéma citoyen et l'introspection psychologique, produit un puzzle très intéressant, une filmographie à redécouvrir. » (Vito Zagarrò dans *Damiano Damiani, un cinéaste engagé*)

Enfin, comment ne pas mentionner Klaus Kinski, présence géniale et interdépendante du cinéma de genre par lequel il s'est fait connaître avant de jouer pour Werner Herzog ou Jesus Franco. Il faut noter trois films majeurs dans lesquels il s'est distingué via le western italien : *Et pour quelques dollars de plus* (1965) de Sergio Leone, *Et le vent apporta la violence* (1969) de Antonio Margheriti et *Le Grand silence* (1968) de Sergio Corbucci.

À suivre...

D.W.

## PLUS BELLE LA MORT

*Les morts les plus poétiques du cinéma*

Basil Rathbone dans *Captain Blood* (1935) de Michael Curtiz :

« Et cette mort n'existe qu'en imagination, c'est nous qui en avons l'idée, la Nature ne la connaît pas. Même la plus cruelle des morts s'abîme dans l'indifférence absolue de la Nature. Nous seuls prêtons à notre vie quelque importance. La Nature elle verrait sans s'émouvoir s'exterminer la race humaine. Je hais la Nature, je veux triompher d'elle, je veux la battre avec ses propres pièges. Ce regard froid, ce visage de glace que rien ne l'émeuve, qu'elle puisse tout souffrir, cela même nous insuffle l'audace d'aller toujours plus loin. [ Pourquoi ne pas être allés toujours jusqu'au bout de son principe selon lequel le faible est à la merci totale du plus fort. Pourquoi ne pas retourner contre elle la force de nos privilèges dans l'infamie continuelle et la joie du mal. Pourquoi ne pas subjugué cette vertu hypocrite sous la rouerie la plus grossière. Pourquoi ne pas pousser nos expériences en laboratoire avant d'en arriver au supplice final. Je revois l'exécution de Damiani après son attentat... ] » (Peter Weiss, *Marat-Sade*)

L.A.

<sup>1</sup> Il faut d'ailleurs réévaluer d'urgence un film comme *Amityville 2* (1982), réussite majeure dans le film de genre horrifique que personne ne semble vouloir reconnaître, surpassant le premier opus (réalisé par Stuart Rosenberg en 1979), et où il confère au thème fantastique de la maison hantée une dimension sociale des plus crues en adaptant un faits-divers des plus bizarres et tragiques.

« Plus proche de *Family Life* que de *Poltergeist*, par sa description critique et sociale du drame familial, bien au-delà de l'exploitation paranormale des lieux : un père violent, une mère bigote, des enfants corrigés. Objet clairement visé : l'enclos théâtral d'une famille conservatrice chrétienne et toute sa violence physique, morale et sexuelle » (Derek Woolfenden, tract bis du vendredi 4 juin 2004 ou 2005).

<sup>2</sup> « On ne peut contester la pertinence du point de vue de Franco Solinas sur l'implication américaine dans ces périodes troubles de l'histoire. D'après certains historiens du cinéma, c'est la tonalité irrévérencieuse de ces deux films (*Colorado* de Sergio Sollima et *El Chuncho* de Damiano Damiani) qui valut au western italien de se faire estampiller « western-spaghetti » par la presse américaine afin de discréditer le genre aux yeux du public. Une thèse assez plausible, si l'on met ce procédé discriminatif en perspective avec celui de la presse WASP pour qualifier les travaux d'autres cinéastes subversifs comme Melvin Van Peebles (*blaxploitation*), Oliver Stone (*paranoid turkeys*), Spike Lee (*ghetto flicks*) ou Michael Moore (*overweight propaganda*). » (« Franco Solinas, l'arme à gauche » de Fathi Beddiar, Hors-série *Mad Movies* n°5, *L'âge d'or du cinéma de genre italien*, 2003)

<sup>3</sup> « L'acteur qui incarne Dimmesdale est intéressant : Lou Castel. Je l'avais vu dans un film italien superbe, « I pugni in tasca », *Les Poings dans les poches*. Je l'ai choisi à cause de ça. Mais Lou était le plus gêné de tous. C'est un Suédois qui a vécu en Italie. Il avait été expulsé d'Italie pour des raisons politiques. Il s'était exilé à Londres. Il n'était chez lui nulle part. Il était le plus malheureux des hommes. C'était celui qui était le moins à l'aise dans cette histoire. » (Wim Wenders à propos de Lou Castel dans *La lettre écarlate*).

<sup>4</sup> « À cette apparente absence d'éthique correspond une mise en scène concentrée sur les gros plans, comme s'il fallait resserrer les perspectives sur les visages afin de mieux extirper le caractère profondément égoïste des quêtes et des conflits qu'elles induisent : on a ainsi abondamment réduit les westerns italiens à un défilé de faces grimées et hirsutes, à une intense prédilection pour le spectacle de la bassesse humaine, mise en valeur par les détails les plus obscènes et les moins ragoutants de ses acteurs. (...) Comment, dans tous ces instantanés d'yeux cupides, de rictus figés, de sueur perlant la peur, ou d'armes en attente, ne pas songer à certains tableaux – notamment l'autoportrait d'Il Parmigianino, dans lequel l'utilisation d'un miroir convexe donne à la main la primauté sur le reste du corps ? C'est qu'en se concentrant ainsi sur les microsursfaces (visagères, corporelles, métalliques, voire vestimentaires), l'objectif du western italien fait plus que réifier l'humain et humaniser les choses : il brise l'objective évidence de l'épopée qui conjoint tous ses éléments dans une même continuité, expression d'une civilisation. L'union avec le paysage, garante de l'inscription de l'individu dans le général, est brutalement rompue. (...) Les idoles sont ici saisies dans une vision crépusculaire qui les renvoie à la puissance d'un esprit ne les ayant imaginées que pour muer sa pulsion de mort en figure de style : voilà vers quelle issue suicidaire le western italien a précipité le genre qu'il a exploité. Voilà sans doute ce que ne lui ont pas pardonné ses accusateurs : faire un spectacle de la perte de l'innocence. Voilà ce qui, plus de vingt ans après sa « mort » artistique, lui assure désormais une place de choix dans l'histoire de la modernité au cinéma. » (Philippe Ortolu, *Le crépuscule des icônes, Quand les cinéastes italiens se sont emparés du western...* Revue *Positif*, juillet-août 2003, n° 509-510)

# LE SAVIEZ-VOUS SPATIALO-MUSICO-CINÉMATOGRAPHIQUE

Cette semaine, on explore, grâce à quelques anecdotes choisies, les confins de l'univers science-fictionnel, là où musique et cinéma entrent en collision... N'hésitez pas à nous faire part de vos pépites sur le sujet !

## NUMBER 1 : « Klaatu barada nikto! »



Goodnight Vienna, Ringo Starr, 1974

Sorti en 1974, *Goodnight Vienna* est le quatrième album studio de Ringo Starr. Sa pochette met en scène l'ex-batteur des Beatles dans le costume de Klaatu, l'extra-terrestre mi-gentil mi-fasciste venu sauver notre petite planète dans le super-culte *Le Jour où la Terre s'arrêta*, de Robert Wise (1951). Se mettre dans la peau d'un symbole de la propagande américaine pour mieux la décrédibiliser... C'était peut-être l'intention du musicien anglais.



J'ai peur.



Aide-moi.



Je t'en supplie, aide-moi.

## NUMBER 2 : « Говорит Москва! »

Dans plusieurs de ses morceaux, Manu Chao utilise comme sample l'une des premières répliques de *La Planète des tempêtes* : « GOVORIT MOSKVA! » / « ICI MOSCOU! » (dans *Infinita Tristeza* et dans *Mama Call*, au minimum). Réalisé par Pavel Klushantsev en 1962, le film met en scène, non sans une bonne dose de patriotisme soviétique, l'expédition de trois vaisseaux scientifiques vers la planète Vénus. Ses trucages « carton-pâte » et son traitement de l'hypothèse d'une vie extraterrestre en font, encore aujourd'hui, une proposition fort réjouissante. Mais revenons à Manu Chao, décidément inspiré par la conquête spatiale russe. Dans son titre *Infinita Tristeza*, il sample également la quasi-totalité de la déclaration de Gagarine du 12 avril 1961, prononcée quelques heures avant que le cosmonaute n'effectue le premier vol habité dans l'espace.



Youri Gagarine, premier être humain à voler dans le cosmos

## NUMBER 3 : Kubrick et les Pink Floyd, « Suis-moi, je te fuis... »

C'est l'un des grands regrets des fans de planètes lointaines et de rock progressif : les collaborations avortées entre le groupe anglais et le cinéaste américain. Retour sur leur tumultueuse relation en quelques dates :

- 1968 : Kubrick est à la recherche d'un compositeur pour la bande originale de *2001, l'Odyssée de l'espace*. Il propose à Pink Floyd, qui refuse. Roger Waters avouera plus tard avoir regretté sa décision (sans blague).



Séquence du disquaire, *Orange Mécanique*, Stanley Kubrick, 1971

- 1971 : Kubrick souhaite utiliser l'album *Atom Heart Mother* pour la B.O. de *Orange Mécanique*. Nouveau refus du groupe. Paraît-il que son manager, Steve O'Rourke, aurait fixé des conditions tellement strictes au réalisateur que ce dernier aurait fini par abandonner. Les musiciens, quant à eux, auraient considéré que leur musique ne pouvait être changée de contexte sans perdre son sens initial. Finalement, *Orange Mécanique* devra se contenter d'un clin d'œil : dans une séquence se déroulant chez un disquaire, on peut apercevoir les pochettes de *Atom Heart Mother* et de *2001*.

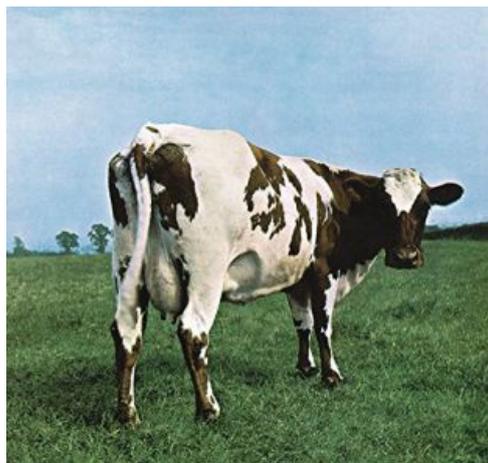


Ne retourne pas le voir.  
- C'est tout ?



Il faut que je retourne auprès de lui.

- Cette même année, Pink Floyd sort l'album *Meddle*. La sixième piste, *Echoes*, est un double morceau d'une durée de plus de 23 minutes. Et lorsqu'on superpose le titre aux dernières séquences de *2001*, on constate que l'image et le son sont en parfaites adéquations. La légende veut que le groupe aurait synchronisé son titre avec la scène finale du chef-d'œuvre de Kubrick<sup>2</sup>.



Pochette de *Atom Heart Mother*, Pink Floyd, 1970

- 1988 : Roger Waters demande l'autorisation à Kubrick de sampler des répliques de HAL 9000, le fameux robot de *2001*, pour son album solo *Amused to Death*. Kubrick refuse. Waters décide de reproduire la voix de HAL avec des effets sonores. Le titre *Perfect Sense* commence par des paroles à l'envers qui, une fois inversées, donnent :

Julia,  
However,  
In the light and visions of the issues of Stanley  
We changed our minds,  
We have decided to include a backward message,  
Stanley,  
For you,  
And for all the other book partners.



Si tu savais comme il a peur,  
Il est en colère et désespéré.



Je ne peux pas rester.

## LES NONS-DITS AMOUREUX

Toute ressemblance avec des personnes ayant réellement existé serait purement fortuite.

La Mouche, David Cronenberg, 1986  
Partie IV (Suite du n°23 de KTD)



(Julia,  
Bien que,  
Dans la lumière et les visions des questions de Stanley,  
Nous avons changé d'avis,  
Nous avons décidé d'inclure un message à rebours,  
Stanley,  
Pour vous,  
Et pour tous les autres livres partenaires.)

Ce message caché, qui rappelle la missive extraterrestre captée involontairement par l'enregistreur du docteur Marvin dans *Les Soucoupes volantes attaquent* (Fred F. Sears, 1956), constitue, à ce que l'on sache, la dernière tentative de dialogue entre nos deux génies du space art. *Infinita tristezza!*

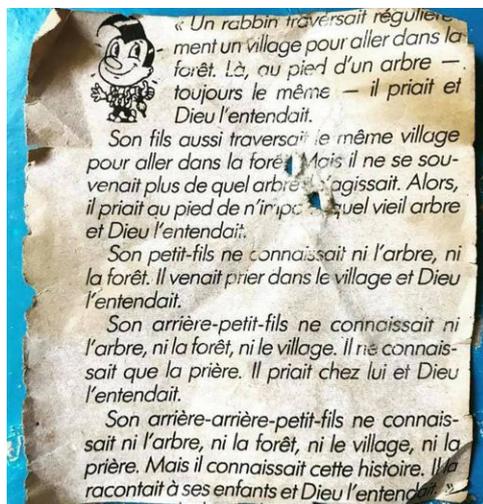
G.C.

<sup>1</sup> Pour s'en assurer, il suffit de jeter un coup d'œil au discours final de Klaatu : « La sécurité doit être pour tous ou nul ne sera en sécurité. Cela ne signifie pas renoncer à la liberté mais renoncer à agir avec irresponsabilité. Vos ancêtres l'avaient compris quand ils ont créé les lois et engagé des policiers pour les faire respecter. Sur les autres planètes, nous avons accepté ce principe depuis longtemps. Nous avons une organisation pour la protection mutuelle des planètes et la disparition totale des agressions. Une autorité aussi haute repose bien sûr sur la police qui la représente. En guise de policiers, nous avons créé une race de robots. »

<sup>2</sup> Faites l'expérience : <https://youtu.be/rn7MmS3vazU>

## OBJETS TROUVÉS

Nous rendons un petit hommage à La Loupe en publiant la dépêche d'un de ses membres, David S., et quelques unes des réponses obtenues.



« Demande bizarre mais la Loupe ne déçoit jamais : j'ai toujours connu ce texte qui a tant plu à ma mère qu'elle l'a découpé (*Télérama*) et collé au frigo pendant 20 ans. Mais elle n'y a pas laissé le titre... Ami-e-s détectives, savez-vous quelle œuvre accompagne ce pitch/chronique? Merci merci! »

Première réponse :  
« *Histoires d'Amérique* de Chantal Akerman, semble-t-il. »

Deuxième réponse :  
« Je ne sais pas d'où vient le récit initial mais il est repris par Chantal Akerman dans *Histoires d'Amérique*, puis par Godard dans *Hélas pour moi*. Plus récemment dans *Vienne avant la nuit* de Robert Bober. »

Troisième réponse :  
« C'est un conte oral hassidique, mis en texte par Elie Wiesel. Repris effectivement par Godard et Akerman. »

Quatrième réponse :  
« Quand le père du père de mon père avait une tâche difficile à accomplir, il se rendait à un certain endroit dans la forêt, allumait un feu et il se plongeait dans une prière silencieuse. Et ce qu'il avait à accomplir se réalisait. Quand, plus tard, le père de mon père se trouva confronté à la même tâche, il se rendit à ce même endroit dans la forêt et dit : « nous ne savons plus allumer le feu mais nous savons encore dire la prière ». Et ce qu'il avait à accomplir se réalisa. Plus tard, mon père (...) lui aussi alla dans la forêt et dit : « nous ne savons plus allumer le feu, nous ne connaissons plus les mystères de la prière mais nous connaissons encore l'endroit précis dans la forêt ou cela se passait et cela doit suffire ». Et cela fut suffisant (...) Mais quand, à mon tour, j'eus à faire face à la même tâche, je suis resté à la maison et j'ai dit nous ne savons plus allumer le feu, nous ne savons plus dire les prières, nous ne connaissons même plus l'endroit dans la forêt mais nous savons encore raconter l'histoire. »

C.G.

## DÉCORS EN DÉCOMPOSITION - THE LIMITS OF CONTROL (PARTIE 3)

L'exploration des décors de *The Limits of Control* de Jim Jarmusch (2009) se poursuit avec cette troisième partie. Les parties 1 et 2 sont disponibles dans les numéros 20 et 22 de *Kill The Darling*.

Dans ce film, après avoir posé la caméra dans deux grandes zones urbaines (la ville de Madrid dans un premier temps, puis celle de Séville dans la foulée), pour la dernière ligne droite du film, même si cette dernière emprunte des chemins sinueux, Jarmusch nous emmène dans les zones arides et inhospitalières de la province d'Almería.

Isaach de Bankolé, qui tient le rôle principal du film, arrive au cœur des paysages naturels d'Almería par le train. Comment ne pas penser à deux films de Sergio Leone, deux de ses œuvres faisant partie du registre du western spaghetti, et dont le début s'inscrit dans l'univers des trains et des gares ?



Il était une fois dans l'Ouest, Sergio Leone, 1968

C'est le cas dès la deuxième séquence, c'est-à-dire la scène qui succède au générique d'ouverture, dans *Et pour quelques dollars de plus* (1965).

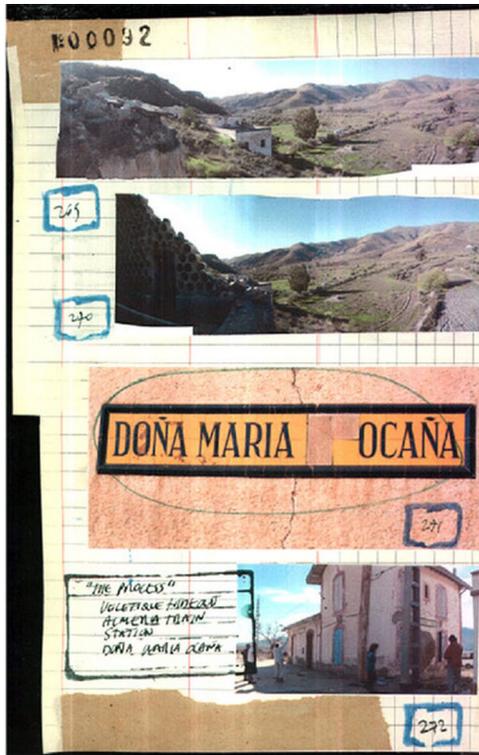
Dans *Il était une fois dans l'Ouest* (1968), la longue et lente scène d'ouverture du film, qui fait également office de générique, se déroule dans une gare perdue au milieu d'une vaste plaine dénuée de végétation et d'habitations. Dans cette plaine, tout au plus, aperçoit-on des chaînes de montagnes à l'arrière-plan.

Dans un entretien paru le 8 mai 2009 dans la page web de National Public Radio (NPR est la principale radio publique des États-Unis), Jarmusch reconnaît sans ambages le lien entre la dernière partie de son film et un pan de la filmographie de Sergio Leone : « d'une certaine façon, la dernière partie du film devient presque une sorte de western. Elle a été filmée dans les environs d'Almería, où tous les westerns spaghetti, y compris ceux de Sergio Leone, ont été tournés. »

Et le cinéaste d'ajouter, dans la phrase suivante : « Ces paysages nous sont en quelque sorte étrangement familiers, puisque nous les avons vus dans des films, sans nous rendre véritablement compte qu'ils se trouvent en Espagne. » Nous nous attarderons sur cette dernière phrase dans un prochain numéro de *Kill The Darling*.

Pour le moment, nous poursuivons avec le fil conducteur que constitue ce film.

Un plan dégagé, filmé de face depuis les voies, nous permet de voir un train moderne aux allures de TER pointer son nez sur l'écran, puis emprunter un large virage, à l'issue duquel ce train, constitué tout au plus de quatre rames, entre en gare, puis s'arrête le long du quai d'une petite gare rurale complètement découverte. Une fois le train à l'arrêt, la caméra, qui est alors posée sur le quai, pile devant l'une des portes d'une des rames, cadre l'ouverture de celle-ci et nous montre la descente du protagoniste sur le quai. Il regarde sur sa droite, puis sur sa gauche, puis vers le haut. En même temps que, derrière lui, les portes automatiques du train se ferment, il regarde en face de lui, et lui apparaît alors, juste devant le bâtiment, assise sur un banc et légèrement courbée vers l'avant, une femme âgée. Son sac à main est posé à côté d'elle, sur le banc. Son sourire est figé et elle cligne très régulièrement des yeux. Souhaite-t-elle établir une communication avec de Bankolé ? À travers un champ-contrechamp, s'installe un jeu de regards entre les deux personnages qui s'observent tout en restant muets. Au départ du train, dans un plan plus élargi, la caméra se place cette fois derrière L'Homme Solitaire (il apparaît au générique de fin sous l'appellation de Lone Man, encore un clin d'œil à Sergio Leone ?), laissant davantage apparaître la gare qui surplombe le banc sur lequel est assis cette femme. C'est un bâtiment vieillot aux murs décatés dont une porte sur la droite est ouverte sur un intérieur peu éclairé (est-ce que ce sont les WC de la gare ?). Formé de deux groupes de mots inscrits en céramique sur la façade, le nom de la gare se détache en lettres capitales : DOÑA MARÍA OCAÑA.



Eugenio Caballero / Focus Features

Que semble attendre cette femme ? On n'en sait rien. Car le train est parti, et hormis le mystérieux héros que l'on suit, personne d'autre n'est descendu du train. Et au vu de la taille minuscule de cette vieille gare qui semble livrée à elle-même, peu de trains doivent s'y arrêter. Semblant surpris par cette présence humaine, de Bankolé, un bagage dans chaque main (dont une guitare dans son étui), marque un léger temps d'arrêt au cours duquel les personnages s'observent. Finalement, en suivant une ligne diagonale, il se dirige lentement sur sa gauche, passant ainsi plusieurs mètres devant cette femme.

## ACTUALITÉ ON FIRE 01 mai 2021

Que se passe-t-il en Colombie ?

Des manifestations massives se sont tenues ces derniers jours dans plusieurs villes du pays contre la réforme fiscale promue par le gouvernement d'extrême droite d'Ivan Duque, qui favorise une nouvelle fois les plus riches au détriment du reste de la population qui est déjà fragilisé par la crise sanitaire. Peut-on être plus pauvre que pauvre ?



« Si un peuple manifeste et marche en pleine pandémie, c'est parce que son gouvernement est plus dangereux que le virus »



« On nous a convaincu que jeter de la peinture sur un bâtiment est du vandalisme, mais prendre un terrain à un paysan est un progrès »



« Maudit soit le soldat qui pointe son arme contre son peuple » Simon Bolivar



L.P.



# MOTS FLÉCHÉS

spécial vaisseaux spatiaux et vaisseaux spéciaux

	Morpheus est le capitaine du ***		Voyager dans le temps et téléphoner		Le Faucon *** est piloté par Han Solo et Chewbacca	
Créature-vaisseau femelle Leviathan	En 2122, Ellen Ripley voyage à bord du ***					
			Un *** pour secourir l'équipage coincé dans <b>MAROONED</b>			
Albator est le capitaine de l'***						
	*** Star, dans le 1er film de Carpenter				Perdu sur l'horizon d'un trou noir	
				<b>C</b>	<b>M</b>	
Le vaisseau des « cowboys » en 2071						
			Hal 9000 est à bord du Discovery ***			
	Dans <b>STAR-SHIP TROOPERS</b> le Rodger ***					
Pour voyager dans le corps humain						

E.A.



Umberto Eco dans sa bibliothèque en 2000

## ANECDOTES CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA PLUS GRANDE NÉCESSITÉ

« Si au cinéma, pour aller de A à B, les protagonistes mettent autant de temps que dans la vie, c'est que vous êtes en train de regarder un film pornographique. » (Umberto Eco, 1997).

Y.-M. M.

# KILL THE DARLING

numéro 24 - 03/05/2021

## KILL THE DARLING

numéro 24 - 03/05/2021

Ont participé à la rédaction de ce numéro :

Laura Ashton, Eunice Atkinson, Gleb Chapka, Seth Collings, Chaney Grissom, Yves-Marie Mahé, Luisa Pastran, John Wells, Derek Woolfenden

Rédactrice en chef : Luisa Pastran

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 & instagram : @laclefrevival  
sauvequipeutlaclef.fr