KILL THE DARLING

numéro 24 — 03/05/2021

ÉDITO

Diaries, Notes and Sketches, Jonas Mekas, 1968

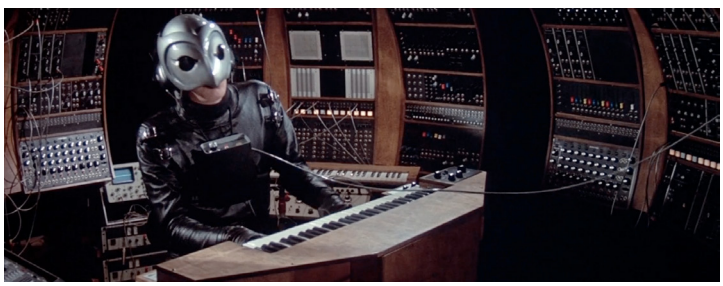
« *Une œuvre d'art est bonne si elle provient de la nécessité.*
Dans cette façon de prendre origine réside ce qui la juge :
il n'est pas d'autre jugement.
C'est pourquoi, cher Monsieur, je n'ai su vous donner d'autre conseil que celui-ci :
Entrez en vous-même, éprouvez les profondeurs d'où jaillit votre 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.

CINÉMA REVIVAL RELANCE LA CAMPAGNE DE DONS !

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) !

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 le 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 !

Home Cinéma

MOTS FLÉCHÉS

spécial vaisseaux spatiaux et vaisseaux spéciaux

E.A.

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***)

À suivre...

S.C.

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).

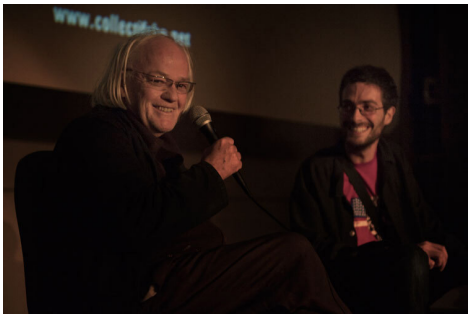
« *Né en 1922, Damiani s'oriente d'abord vers la peinture, puis devient dessinateur de bandes dessinées avant de se tourner vers le cinéma en 1946. Décorateur et assistant réalisateur, Damiani apprend le métier et réalise dès 1947 un premier documentaire (**La Banda d'Affori**). À partir de 1953, il 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 ucchide 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[1].

« ***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[2], 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 est donc à l'origine du personnage blanc de colon manipulateur interprété par Marlon Brando dans ***Queimada*** et, avant lui, dynamita le cliché du sympathique et empathique gringo qu'incarna Clint Eastwood dans les films de Sergio Leone entre 1964 et 1966 (dans la tradition du western américain). Lou Castel[3], d'origine suédoise, a été révélé avec ***Les Poings dans les poches*** de Marco Bellocchio (1965) ; sa présence et l'austérité de son jeu renforcent la « maltraitance » d'une icône tant chérie par le grand public et les cinéphiles du monde entier au regard d'une période contemporaine et sociale des plus violentes (Vietnam, Algérie…). Il est aussi petit que Gary 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 a 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



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

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[4].

« *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 Zagarrio 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.

[1] 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).

[2] « *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 (blaxpoitation), 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)

[3] « *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***).

[4] « *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 grimaçantes 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 ragoûtants 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 Parmigiannino, 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 microsurfaces (visagières, 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'individuel 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 Ortoli, ***Le crépuscule des icônes, Quand les cinéastes italiens se sont emparés du western…*** Revue ***Positif***, juillet-août 2003, n° 509-510)

PLUS BELLE LA MORT

Les morts les plus poétiques du cinéma

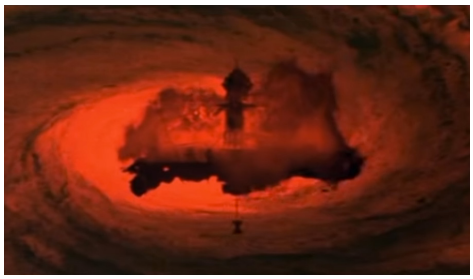
Basil Rathbone dans ***Captain Blood*** (1935) de Michael Curtiz :

« 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 subjuguer 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 Damiens après son attentat…] »
(Peter Weiss, ***Marat-Sade***)

L.A.

SOLUTIONS AUX MOTS FLÉCHÉS

Images tirées des films :



Doctor Who, série créée par Sydney Newman et Donald Wilson - 1963-…
Le Voyage fantastique (***Fantastic Voyage***), Richard Fleischer – 1966
2001, l'Odyssée de l'espace (***2001 : A Space Odyssey***), Stanley Kubrick – 1968
Les Naufragés de l'espace (***Marooned***), John Sturges – 1969
Dark Star - L'étoile noire (***Dark Star***), John Carpenter - 1974

La Guerre des étoiles (***Star Wars***), George Lucas – 1977
Albator : Le Mystère de l'Atlantis (***Uchu Kaizoku Captain Harlock Arcadia Go no Nazo***), Rintarō - 1978
Alien, le huitième passager (***Alien***), Ridley Scott – 1979
Le Trou noir (***The Black Hole***), Gary Nelson - 1979
Starship Troopers, Paul Verhoeven - 1997
Cowboy Bebop (***Kaubōi Bibappu***), série animée réalisée par Shin'ichirō Watanabe - 1998
Matrix (***The Matrix***), les Wachowski – 1999
Farscape, série créée par Rockne S. O'Bannon - 1999-2003
Star Wars, épisode VII : Le Réveil de la Force (***Star Wars : Episode VII – The Force Awakens***), J.J. Abrams – 2015

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 !

Goodnight Vienna, Ringo Starr, 1974

NUMBER 1 : « Klaatu barada nikto ! »

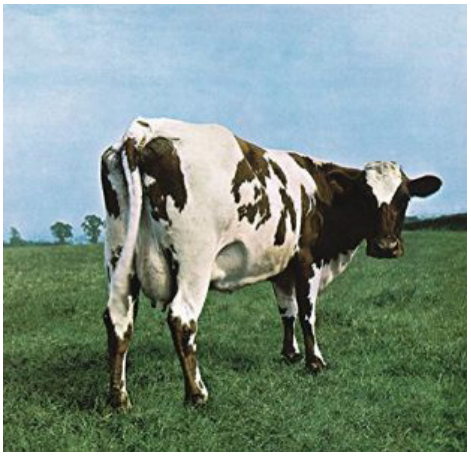
Sorti en 1974, ***Goodnight Vienna*** est le quatrième album studio de Ringo Starr. Sa pochette met en scène l'ex-batteur des Beatles dans le costume de Klaatu, l'extra-terrestre mi-gentil mi-fasciste[1] venu sauver notre petite planète dans le super-culte ***Le Jour où la Terre s'arrêta***, de Robert 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.

Youri Gagarine, premier être humain à voler dans le cosmos

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.

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



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

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).

- 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***.

- 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[2].

- 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.

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 tristeza* !

G.C.

[1] 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.* »

[2] Faites l'expérience : https://youtu.be/rn7MmS3vazU

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 ?

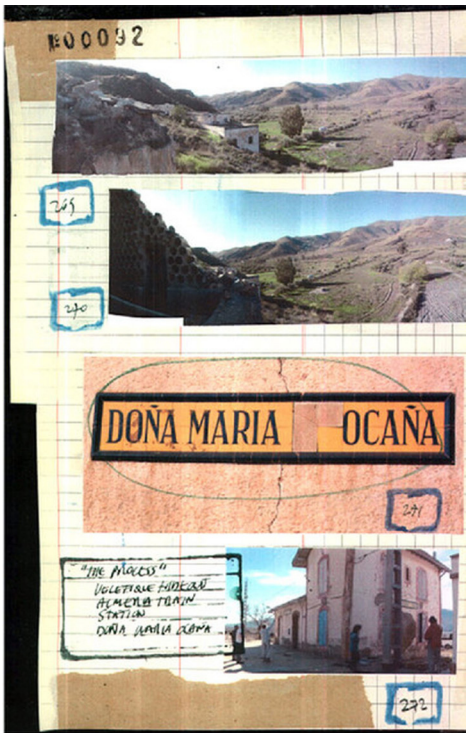
C'est le cas dès la deuxième séquence, c'est-à-dire la scène qui succède au générique d'ouverture, dans ***Et pour quelques dollars de plus*** (1965).
Dans ***Il était une fois dans l'Ouest*** (1968), la longue et lente scène d'ouverture du film, qui fait également office de générique, se déroule dans 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***.

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

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 la 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 décatis 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.

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.
Elle est très certainement le personnage le plus énigmatique du film car, pendant cette courte scène, elle apparaît à deux reprises au centre d'un cadrage resserré. Elle n'est donc clairement pas une simple figurante à l'arrière-plan. Malgré le caractère muet de la scène, on sent qu'un message est passé entre eux deux. Le film recèle de mystères, en voilà un de plus.



Eugenio Caballero / Focus Features

Après avoir contourné le bâtiment qui fait office de gare, notre mystérieux héros se retrouve dehors, en pleine nature. Complètement dévoué à sa mission secrète, il ne s'attarde pas sur place et s'engage sur un chemin rural. En suivant les pas de L'Homme Solitaire qui s'éloigne de la gare, on constate qu'elle se situe au milieu de nulle part, au cœur d'un territoire constitué d'arides collines dépourvues de flore apparente, mais dont les sommets sont couverts d'éoliennes et de pylônes électriques qui font offices d'arbres. Il rejoint, à pied, un village de montagne pour la suite de sa mission faite de rencontres pittoresques notamment aux terrasses de bars et de cafés.

Quelques recherches sur Internet nous permettent d'établir que cette gare appartient à deux noyaux d'habitation (Doña María et Ocaña), qui avec un troisième hameau Escúllar, forment la commune de Las Tres Villas dont la population totale n'excède pas les six cents habitants.

En consultant un plan, il apparaît, comme c'est fréquemment le cas en Espagne, que cette gare ne se situe ni à Doña María, ni à Ocaña. Si elle dessert ces lieux, elle ne s'en trouve pas à proximité immédiate, mais à une petite poignée de kilomètres. Un ruban autoroutier, postérieur à la construction du tracé ferroviaire et de la gare, s'est intercalé entre la station et ces deux hameaux, contribuant à rendre la gare encore moins accessible pour la population locale.

Dans son dernier tronçon, la ligne de chemin de fer Madrid-Almería accueille peu de voyageur·euse·s, car cette portion avait, avant tout, été construite pour assurer le transport de minerai de fer extrait des flancs des montagnes de la Sierra Nevada, et d'autres ressources minières issues de la Sierra Morena bien plus au nord, vers la ville portuaire d'Almería.

The Limits of Control, Jim Jarmusch, 2009

À la fin du 19e siècle, dans une énième illustration du capitalisme mondialisé, sous l'impulsion de sociétés originaires d'Espagne, d'Angleterre, de France et de Suisse, et opérant aussi bien dans le financement, l'exploitation minière, la construction d'ouvrages d'art (viaducs, tunnels…), la pose de voies ferrées, l'exploitation ferroviaire, la fabrication de locomotives et de wagons, et l'alimentation électrique, il fut décidé, avec l'appui financier de l'Etat espagnol et des institutions locales, de construire le tronçon entre Linares (ville minière de la Sierra Morena dans la province de Jaén) et Almería, en passant par Alquife (village minier de la Sierra Nevada dans la province de Grenade).
Le sud-est espagnol étant moins peuplé que d'autres zones du pays, et présentant une topographie très montagneuse, la rentabilité d'une telle ligne, inaugurée en 1899, reposait bien moins sur une offre de service public de transports pour des voyageur·se·s souhaitant se déplacer entre Almería et Madrid, que sur une ligne principalement dédiée au transport de matières premières alimentant le commerce mondial.
Si dès la conception de ce tronçon, sa fonction principale fut assumée de la sorte, la population en paie encore les conséquences en 2021.
En effet, au départ d'Almería, pour rejoindre Grenade, l'autre grande ville du sud-est distante de 167 kilomètres, il faut compter 3 heures de trajet.
Pour relier Séville, la capitale de l'Andalousie qui

se trouve à 412 kilomètres à l'ouest, en incluant une correspondance à Grenade, pratiquement 6 heures sont nécessaires.
Enfin, pour se rendre à Madrid en liaison directe, quasiment 7 heures sont requises pour parcourir les 549 kilomètres.

Si la gare de Doña María-Ocaña, symbole de prospérité pendant des décennies, a longtemps fait le bonheur des habitant-e-s du coin, au point que le bâtiment de la gare figure dans les armoiries de la commune de Las Tres Villas, la fermeture de nombreuses mines et l'automatisation de nombreuses tâches dans le domaine ferroviaire ont conduit, au cours des années 80, à la fin de l'arrêt des trains en ce lieu. Sauf pour la magie du cinéma !

À suivre…

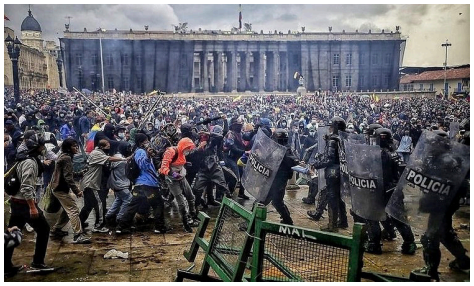
J.W.
(Remerciements à Rodders pour la traduction des citations)

ANECDOTES CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA PLUS GRANDE NÉCESSITÉ

Umberto Eco dans sa bibliothèque en 2000

« *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).

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.

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,t 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.

The Flight of the Phoenix, Robert Aldrich, 1965

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 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