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 : **killthedarling@gmail.com**

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

Dr. Cyclops, Ernest B. Shoedsack, 1940

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 !

ÉDITO

Lettre envoyée par le président de l'association Home Cinéma à toutes les salles de cinéma parisiennes et aux institutions culturelles françaises

Bonjour,

Depuis septembre 2019, l'association Home Cinéma que je préside occupe le cinéma La Clef pour en empêcher la fermeture. Vous savez toutes et tous, comme moi, l'importance de cette salle et combien elle ne menace aucunement l'écosystème du paysage cinématographique français. Bien au contraire, elle complémente la production dominante sans lui porter préjudice, sans compétition déloyale. Ce cinéma a toujours accueilli des films précarisés et/ou laissé leur chance et du temps à des œuvres que les autres salles ne pouvaient plus garder sur leurs écrans.

Nous savons votre soutien et vous en remercions. Mais aujourd'hui, il est urgent que vous fassiez un pas supplémentaire pour prendre part à cette lutte. Son issue ne dépend plus de nous, l'association Home Cinéma, mais bien de vous, et de notre capacité à nous fédérer. La menace que constitue le groupe SOS concerne l'ensemble du secteur culturel parisien et français, et nous devons, collectivement, prendre la mesure de ce que cela signifie.

L'acquisition du cinéma La Clef par le groupe SOS ne signifierait pas seulement la victoire de la spéculation immobilière sur l'activité d'un lieu de culture local et associatif. Celle-ci porterait aussi un coup d'arrêt à une programmation éclectique et abordable. Cette sentence trahirait l'identité cinéphile du Quartier latin, de la capitale parisienne et du patrimoine français. La pandémie nous bâillonne déjà, en nous privant de nos lieux de rencontres, de débats et de découvertes ; ne fermons pas les yeux sur des dommages qui, loin d'être collatéraux, impacteront tout un secteur, et de manière irréversible.

À lire : « Sos ! l'esprit du capitalisme infiltre l'associatif », sur syndicat-asso.fr

Aujourd'hui, nous demandons un soutien clair de votre part : un engagement à ne pas collaborer avec ce mastodonte financier, qui dissimule sa course à la plus-value et au monopole derrière les valeurs détournées de l'économie dite « sociale et solidaire » et de l'associatif. Il faut nous prémunir de la précarité insidieusement distillée par les méthodes du « new management ». Cela passe par l'union, ou *a minima* par l'affirmation publique de l'incompatibilité de nos modèles, les nôtres reposant sur la diversité, sur l'indépendance, sur l'autonomie. En face, la culture n'est que le « secteur suivant », après l'humanitaire, le social, la santé dans une logique de voracité à laquelle la crise sanitaire fournit un alibi.

À La Clef, nous sommes toutes et tous des occupant·e·s, mais nous sommes avant tout des professionnel·le·s du cinéma, des étudiant·e·s, des riverain·e·s, des ancien·ne·s salarié·e·s, des curieux·euses. Nous partageons comme vous des idéaux simples : voir de bons films, dans de bonnes conditions, et pouvoir les défendre sans souci de profit économique.

The Musketeers of Pig Alley, David Wark Griffith, 1912

Préservons l'audace des premières créations en refusant la complaisance et la complicité passive. Défendons ensemble ce cinéma de quartier et l'indépendance culturelle. On ne peut toujours laisser vendre au plus offrant sans y laisser notre peau ou notre âme. Les pierres peuvent bien être à vendre : choisissons de ne pas l'être nous-même.

À lire : « Le groupe SOS s'aventure dans le cinéma », article paru dans *Le Monde* le 23 décembre 2020, et « La Clef Revival : un lieu qui s'accorde à nos désirs », tribune de Home Cinéma publiée sur *Mediapart* le 14 décembre 2020

Engagez vos institutions pour faire barrage au groupe SOS et pour médiatiser votre soutien. N'hésitez pas à contribuer, même symboliquement, à notre fonds de dotation et à nous suivre sur les réseaux sociaux. Tant que vous veillerez sur ce cinéma confrère, il aura des chances de maintenir son cap vers l'indépendance !

Pour nous suivre :
laclefrevival.com
www.facebook.com/laclefrevival

Derek Woolfenden
Président de l'association Home Cinéma
qui occupe le cinéma La Clef Revival pour sa survie

CHERCHEZ LE LOUP !

« Dissimulation, imitation, assimilation, destruction » : des films remèdes pour se prémunir des méthodes et des pratiques du groupe SOS, et pour en finir avec lui !

« *Les associations subissent aujourd'hui une pression considérable pour se conformer aux dogmes de l'économie libérale, et le groupe SOS, qui importe une gestion managériale dans ses multiples champs d'action (jeunesse, emploi, solidarités, santé, seniors, culture, transition écologique et action internationale), est l'exemple-type de ces mutations. Une réponse syndicale coordonnée peine à émerger face aux dérives de cette hydre associative, qui revendique aujourd'hui 21500 salarié·e·s, 550 établissements et services et 1021 millions d'euros de chiffre d'affaires. Un directoire constitué d'à peine onze personnes préside pourtant à toutes les décisions du groupe ; il est étroitement resserré autour de Jean-Marc Borello, soutien de la première heure d'Emmanuel Macron et membre du bureau exécutif de La République En Marche. Le groupe SOS s'est développé en proposant un pacte faustien à des associations en quête de sécurité financière : il leur garantit un modèle économique pérenne, mais elles doivent renoncer à leur démocratie interne.*
Le programme est clair : après avoir organisé méthodiquement la faillite du secteur associatif, l'État pourra prétendre qu'une gestion lucrative est plus efficace, et confier des actions d'intérêt général au secteur privé lucratif. SOS n'a pas le monopole de cette immixtion du capitalisme dans le domaine associatif, mais il en est l'illustration la plus criante.
L'associatif est devenu un champ d'expérience pour le capitalisme, qui profite de l'engagement des salarié·e·s pour justifier une précarisation galopante du travail - notamment en recourant à l'auto-entrepreneuriat et au volontariat en Service civique. Combattre cette tendance sera difficile : prompts à défendre l'objet social pour lequel ils et elles se sont engagé·e·s, les salarié·e·s de l'associatif sont plus rarement impliqué·e·s dans le combat syndical. Au groupe SOS, l'action collective est freinée de surcroît par le maintien des effectifs de chaque entité sous les seuils de création d'Instances Représentatives du Personnel (IRP), par la grande diversité des activités et par la dispersion géographique des salarié·e·s. De nouvelles stratégies doivent être tentées : la reconnaissance d'une Unité Économique et Sociale (UES), par exemple, favoriserait les solidarités entre collègues. L'associatif est désormais un laboratoire de précarité : le syndicalisme en milieu associatif se doit donc d'être un laboratoire de luttes. » (extraits de « SOS ! l'esprit du capitalisme infiltre l'associatif », à lire sur www.syndicat-asso.fr)

THE HIDDEN, 1987, JACK SHOLDER, USA

The Hidden, Jack Sholder, 1987

Un flic de Los Angeles, Tom Beck (Michael Nouri), à qui il est adjoint contre son gré un mystérieux agent du FBI, Lloyd Gallagher (Kyle MacLachlan), enquête sur une série de crimes commis par d'honnêtes citoyens tombant du jour au lendemain dans une sorte de démence. Beck découvre non seulement que l'ennemi est un alien prenant possession des corps humains de passage pour perpétrer ses méfaits, mais aussi que son coéquipier du FBI est lui-même un visiteur des étoiles.

« *Où est passé le bon vieux temps des colts ?* »
(Le flic Beck constatant les armes à feu de plus en plus sophistiquées accessibles à l'Américain moyen)

Réalisateur émérite de l'un des meilleurs films de la série des ***Freddy*** inaugurée par Wes Craven et d'un excellent premier film, ***Alone in the dark*** (***Déments***), Jack Sholder fut monteur de bandes-annonces et de films pour la firme New Line Cinéma.
Avec ***Hidden***, il signe peut-être son film le plus notoire qui montre un savoir-faire technique étonnant pour une série B à budget moyen, comme l'atteste, sitôt fini le générique d'ouverture, une course-poursuite qui n'a rien à envier à ***Bullitt***, à ***French Connection*** ou au début anthologique de ***Plein la gueule***. Jack Sholder préconise le mélange des genres : le film d'action, le film policier (voire le « buddy movie »), le film d'horreur, le film fantastique et la SF.

Le postulat génial du film réside dans cette question ironique : « Si l'Américain moyen assumait tous les fantasmes prescrits par notre société de sur-consommation actuelle, qu'arriverait-il ? ». Cela donnerait des êtres en parfaite « chute libre », des êtres-fonctions obéissant à leurs désirs matériels comme des bêtes par l'intermédiaire de l'alibi narratif d'une créature venant de l'espace. Dans ***The Hidden***, au contraire de la grande majorité des films de SF produits durant la guerre froide, les monstres de l'espace ne sont pas ces doubles russes qui menacent les États-Unis (donc le Monde), mais le miroir allégorique et critique de l'Américain moyen, son authentique double (l'insistance du miroir à chaque transformation). Du coup, par un effet de convoitise du regard dont se jouent les néons, publicités et autres annonces vendeuses, l'Américain moyen serait un tueur psychopathe dans la mesure où la propagande mercantile constante et interdépendante de notre vie sociale et quotidienne est traitée par Sholder comme un virus, un principe de contamination qui reprend non seulement le mythe génial du « body snatching » de Don Siegel (dont ***The Thing*** de John Carpenter est l'un des meilleurs avatars), mais aussi celui du zombie critique inauguré par ***La Nuit des Morts vivants*** et parachevé dans toute sa superbe par ***Zombie*** du même auteur, George A. Romero. En effet, pour Sholder, tous les Américains moyens sont coupables (et potentiellement contaminables) comme l'atteste ce vendeur de voiture qui est aussi un receleur d'armes ! Les clins d'œil critiques et ironiques du film de Jack Sholder ne s'arrêtent pas là…

À la fin du film, la créature assimile un sénateur et se barde d'agents de sécurité : démonstration de ce que notre système politique ne traite ou ne juge pas les pourris de ce monde ! Ce final cynique et cathartique (qui légitime le meurtre d'un sénateur de sang froid) rappelle le final de ***Dead Zone*** de David Cronenberg que le Cinéma La Clef aurait dû projeter le 3 novembre 2020 (dans le cadre d'une séance « spéciale » élections américaines !).

S.C.

LES NON-DITS AMOUREUX

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

Strange Days, Kathryn Bigelow, 1995

SHOCKER, 1989, WES CRAVEN, USA
« *Cette chaise ne rigole pas !* »

Ce film de Wes Craven participe de son obsession à vouloir sonder l'Amérique (***La Colline a des yeux***, ***La Ferme de la terreur***, ***L'Emprise des ténèbres***, ***Le Sous-sol de la peur***…) par l'entremise d'un scénario certes abracadabrant, mais qui défend une vision allégorique critique éclatée et toujours pertinente… Et à l'image de son protagoniste maléfique, Horace Pinker, à savoir un être hybride, « édifié » telle la créature de Frankenstein (une citation visuelle confirme cette référence) par la culture télévisuelle.

Shocker, Wes Craven, 1989

Le film « conte » les relations « anamorphiques » entre un psychopathe et son fils qui va tout faire pour l'arrêter, et ce malgré la chaise électrique, leur lien de sang et enfin le pouvoir « ubuesque » du tueur, capable de se déplacer via le courant électrique, de sortir de la télévision et ainsi de récidiver ses meurtres dans n'importe quel foyer américain. Le film est contemporain de ***Meurtres en VHS***, ***Mort sur le grill***, ***House III***, ***Halloween III***, ***The Hidden***, ***The Borrower*** qui partagent cette vision critique d'une génération de cinéastes certainement hantée par la paranoïa américaine des années 50 procédant par contamination (ce que traduit l'idée du déplacement de corps en corps), à l'exemple de la chasse aux sorcières sous le maccarthysme. Le film retravaille cet imaginaire raciste basé sur la terreur de postulats souvent futuristes qu'entretenaient savamment les médias durant la guerre froide.

L'autre aspect intéressant du film est qu'il s'attaque à la relation sacro-sainte de la filiation, donc aux racines familiales de l'Américain moyen et, par cette entremise, tire à boulets rouges sur les croyances modèles d'une Amérique foncièrement hypocrite et réellement « barbare », comme l'atteste la peine capitale représentée dans le film par la chaise électrique. Pour Craven, le « mauvais » père renvoie au « bon » fils. La folie meurtrière de l'un équilibre la folie morne et stéréotypée de l'autre. Les croyances de l'un à tout ce qui relève de l'imaginaire artificiel de la télévision ne sont finalement que le double d'une vie saine, conforme, « militaire » (via le sport et l'esprit de compétition qui anime les campus universitaires) et multipliée à l'infini, à l'image de tous ces foyers américains ou de ces banlieues résidentielles, comme l'atteste le dernier plan du film (et le décor extérieur de ***Halloween*** de John Carpenter). Le film se moque de toutes les figures socialement autoritaires, reprenant le flambeau critique de ***Carrie*** : la vedette sportive et universitaire, le coach, le commissaire (et père adoptif du héros). Toutes les figures patriarcales vont être malmenées, « anamorphosées » par la figure du vrai père, aussi « monstrueuse » soit-elle. Même la trame narrative est malmenée pour qu'apparaisse sa nature dérisoire et pathétique, à l'image de la morale et justice américaines. En effet, on passe du burlesque au drame, puis du thriller au film fantastique à la lisière du dessin animé (1) (via la texture « télévisuelle » d'Horace Pinker) à l'image du zapping final où le père fouettard et son fils se retrouvent à se poursuivre et se battre à l'intérieur des programmes télé, et d'une chaîne à l'autre !

Une autre étrangeté confirme la dimension sympathique de cette série B beaucoup trop décontractée pour être seulement amusante. Il s'agit de l'insistance dramatique du fils adoptif à vouloir la mort de son « vrai » père qui rappelle l'antagonisme monstrueux du ***Monstre est vivant*** de Larry Cohen : l'image sociale en Amérique (le regard des autres) compte bien plus que la nature profonde des sentiments, qu'ils soient affectifs ou même familiaux (2) ! D'ailleurs, notre jeune héros « rêve » de son père et entre en relation avec lui pour tenter de prévenir ses crimes, comme un inconscient qui referait surface pour briser l'apparence lisse, propre et irréprochable de l'Amérique. ***Shocker***, de ce point de vue, est la version « désastreuse » du classique hollywoodien ***Peter Ibbetson*** de Henry Hathaway.

« *PREMIÈRE – […] Pourquoi meurt-on ?*
DEUXIÈME – Peut-être parce qu'on ne rêve pas assez…
PREMIÈRE. – C'est possible… Est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux alors s'enfermer dans le rêve, afin que la mort nous oublie ?… » (Fernando Pessoa, ***Le marin***)

Shocker s'assume définitivement comme un spectacle grand-guignolesque et d'extrême mauvais goût qui nous révèle ce que nous voyons au quotidien à travers les chaînes hertziennes de notre foyer, même si nous brandissons « socialement » un bon goût ostentatoire (3) (via l'éducation et les communautés sociales professionnelles) pour nous déculpabiliser de notre passivité complice. ***Shocker*** n'est autre que le pastiche d'une Amérique de tous les excès « démocratiques », à l'image de ses vrais ou faux pères qui se délectent de la mort d'autrui, de l'acte (de tuer) à sa représentation (la peine capitale).

« *Je propose la garniture avec le plat du jour. […] C'est du business, enfin ! De plus, le mauvais goût est le carburant du rêve américain.* » (***Halloween 2***)

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

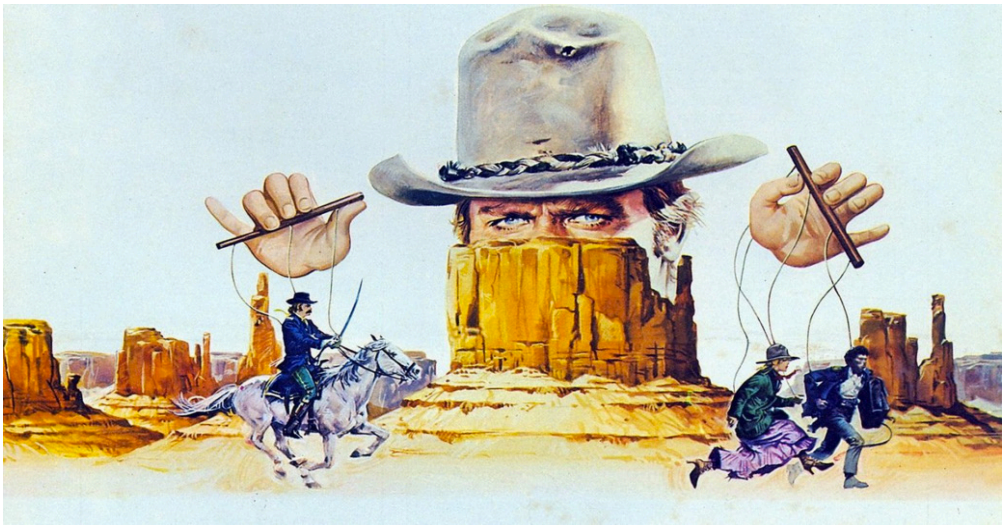
(1) Le court-métrage d'animation britannique ***Flatworld*** (Daniel Greaves, 1997) se souviendra de ***Shocker***.
(2) À ce titre, il faut voir ***Killer Joe*** (William Friedkin, 2011) où un tueur à gages a plus de crédit auprès d'un père et d'une belle-mère que le propre fils du premier. Ce tueur à gages, avatar digestif de la culture « atrophiée » et grotesque de l'Américain moyen (voire même « redneck ») assume son caractère de pur simulacre via les stéréotypes visuels qui l'introduisent dans la narration (gros plans morcelés de sa stature découpée pour mieux suggérer la monumentalité « fantasmatique » de sa figure) !
(3) ***Tueurs Nés*** (Oliver Stone, 1994) et ***Disjoncté*** (Ben Stiller, 1996) viendront parachever la satire sociale sous-estimée de Wes Craven.

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 ?

Concentrons-nous cette semaine sur l'un de ces films mésestimés sous influence (directe ou indirecte) « foraine », circassienne ou du théâtre de marionnettes (la bigarrure des personnages hautement manipulables du western italien est exemplaire !) : ***Un génie, une cloche, deux associés***, ou l'ubiquité de Pulcinella à travers Terence Hill. Et surtout ce qu'offre cette figure fantasque, à l'instar du clown, au film italien de Damiano Damiani en 1975…



Un génie, deux associés, une cloche, Damiano Damiani, 1975

UN GÉNIE, DEUX ASSOCIÉS, UNE CLOCHE, 1975, DAMIANO DAMIANI, FRANCE/ALLEMAGNE/ITALIE
« *WE ARE GOING TO SCREW AMERICA* »

« *Le scénario est presque aussi impossible à raconter que s'il avait été écrit par feu W.C. Fields*. » (Jacques Siclier pour sa critique dans ***Le Monde*** du 24 janvier 1976)

« *300 000 dollars ont été escroqués aux Indiens par le commandant Cabot (Patrick McGoohan). Joe Merci (Terence Hill) élabore un plan complexe et minutieux afin de les récupérer avec l'aide d'un ami métis, Locomotive Bill (Robert Charlebois), de Lucy (Miou-Miou), et du douteux Jerry Roll. Le colonel Pembroke est chargé de l'enquête. Cabot fait assassiner le colonel. Locomotive prend la place de ce dernier. Cabot n'est pas dupe et démasque l'imposteur. Mais Joe et Locomotive déjoueront les plans et contre-plans ; puis ils restitueront le butin aux Peaux-Rouges.* » (Jean-François Giré, ***Il était une fois… le western européen***)

Dans ***Un génie, deux associés, une cloche***, Damiano Damiani retourne au western (neuf ans après ***El Chuncho***) et en propose une version parodique et burlesque dont le dispositif narratif repose sur une alliance bouffonne, pour ne pas dire circassienne ! Il parodie le cinéma américain autant que son double critique, le western italien. En effet, Damiani pastiche le dispositif mis en place par Salvatore Laurani et développé ensuite par Franco Solinas… À savoir un gringo qui manipule un Mexicain (***El Chuncho*** (1)), un Noir (***Queimada***) et enfin, dans sa version humoristique, un Indien (***Un génie, une cloche, deux associés***). Terence Hill devient une sorte de Polichinelle (2) omniscient ayant le don d'ubiquité d'un Droopy ou les propriétés formelles et narratives d'un Fantômas !

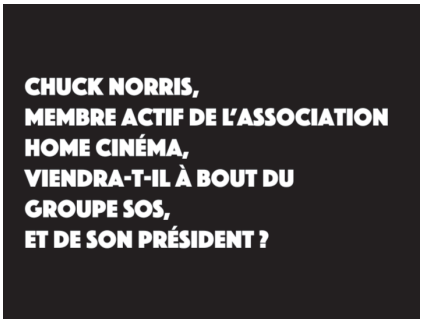
« *Pulcinella [Polichinelle], celui des plus anciens canevas en tout cas, déteste et fuit le pathétique et la rhétorique. Il est vrai que, putassier comme il est, il s'en amuse, il joue la passion et le désespoir, il montre sur sa main son cœur palpitant… il jure que la bouffe et la bourse sont les derniers de ses soucis… et ne cherche naturellement qu'à tirer profit de la situation. Mais, à la fin, en vrai cynique, par une sorte de cohérence esthétique, il renonce à tout : les privilèges et le pouvoir l'assomment, l'humilient… Mieux vaut recommencer à zéro : la liberté d'esprit est préférable à un trône ! Pulcinella sait être impitoyable comme seul sait l'être un autre masque, Mister Punch, le fils anglais de Pulcinella.* » (Dario Fo, ***Le Gai Savoir de l'acteur***)

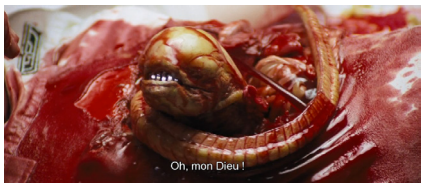
Les personnalités attachantes du film s'affranchissent de tout obstacle et défient une nouvelle fois toute crédibilité. Leur caractère positif de « gentils » leur confère une immunité « cartoonesque ». Damiani emprunte sans ambages ni rougeur à l'œuvre de Sergio Leone : ses westerns, ses scénarios (***Mon Nom est Personne***) et son compositeur attitré (Ennio Morricone).

« *Chaque personnage, typé à mort, du génie (Terence Hill, de son vrai nom Mario Girotti) à la cloche (Robert Charlebois), en passant par la petite égérie crado (Miou-Miou) et le méchant de service (Patrick McGoohan), fait son petit numéro en vraie marionnette qu'il est et au mépris de toute vraisemblance.* » (Henry Rabine dans ***La Croix*** du 21 janvier 1976)

COPYFIGHT

À l'attention du président du groupe SOS et de son entreprise capitaliste. Nous ne sommes pas dupes…





L.A.

On a souvent opposé le théâtre et le cirque, voire accablé l'un pour défendre ou défier l'autre sans admettre leur complémentarité évidente - et géniale, si elle pouvait avoir lieu. Une dimension « réaliste » et/ou théâtrale et une dimension circassienne et magique furent ainsi opposées dès les premiers temps du cinéma, et les films des frères Lumière à ceux de Georges Méliès. Mais derrière les aberrations « circassiennes » du film, artificiellement ostentatoires (cabrioles, tours de magie du héros de mèche avec une mise en scène fantasque et un montage (3) « pop expérimental »), se cache une profonde insolence qui défie l'impressionnante stature de l'autorité psychologique et ses obsessions d'une vraisemblance ronflante… Le film de Damiani renvoie ainsi l'Amérique à toutes ses traditions avérées artificielles et endosse (assume) volontairement (et avec panache !) toutes les remarques péjoratives et contemporaines à l'encontre du genre qui le contient (le western spaghetti), pour mieux vomir son amertume à la face du monde ! Par exemple, le maquillage grossier et « affiché » de métis, sur le chanteur québécois Robert Charlebois, ridiculise la tradition américaine qui consiste à peinturlurer de grands acteurs pâles pour jouer les Indiens plutôt que de caster de véritables Indiens… Et ne parlons pas de Miou-Miou… : « *Le film permet à Miou-Miou de chanter un* Gloria *mémorable dans un lieu mal famé et de faire le plus drôle des strip-tease dans un désert pas bien fréquenté.* » (Robert Chazal dans ***France-Soir***, le 21 janvier 1976). Ou encore : « *C'est à Leone qu'on doit l'apparition de Miou-Miou dans cette suite d'aventures rocambolesques : son côté gouailleur parisien, son personnage d'orpheline de feuilleton au grand cœur, est à ce point extravagant qu'il pousse encore plus en avant les limites de ce western de caricature. Ses airs de Bardot en détresse, son côté "rescapée" sans le savoir, correspondent tout à fait à la volonté d'extravagance du réalisateur…* » (Henry Chapier, ***Le Quotidien***, 22 janvier 1976). Le foutage de gueule est à son comble et bien de circonstance; il participe à rendre le film certes absurde, mais bel et bien insolent ! Jamais un film n'aura poussé si loin ses limites, au point de se confondre avec un cartoon de Tex Avery ! On ne s'étonnera pas que Terence Hill adapte Lucky Luke au cinéma quinze années plus tard ! En effet, le film lui permet « *d'exécuter un numéro qui s'étire en longueur et tourne au spectacle de cirque (son évasion du fort au son de* Cavalerie légère *de Suppé).* » (Gilles Dagneau pour ***Image et Son – La Revue du Cinéma***, saison 1976)

Un génie, deux associés, une cloche, Damiano Damiani, 1975

« *Damiani et Leone s'amusent comme des petits fous avec tous les thèmes et clichés du bon vieux western : les parties de cartes au saloon, les duels dans la grand' rue, les hors-la-loi et autres desperados, les Indiens, l'armée, la construction de la voie ferrée…*
Tout y est, cul par-dessus tête, dans un méli-mélo sacrilège et complètement dingue. On ne sait jamais dans quel sens le film va partir : il pourrait ne jamais finir, le principe en étant le rebondissement par l'absurde.
Jeu de massacre qui n'est pourtant pas aussi gratuit qu'il en a l'air : les traditions militaires en prennent un sacré coup, et la façon dont les Indiens récupèrent leur terre est un pied de nez à toute la sinistre histoire de la conquête de l'Ouest. […] Menant cette danse d'Apaches, un superbe trio : Terence Hill, ex-Trinita et Sabata, toujours aussi nonchalant et sympathique, et le couple Robert Charlebois/Miou-Miou. Charlebois, surtout, est extraordinaire, avec son nez cabossé, son air de chien battu, toujours prêt à se lancer dans les coups les plus impossibles. » (Alain Remond, « Le rebondissement par l'absurde », dans ***Télérama***, le 21 janvier 1976)

« *Mais ici la satire d'un genre codifié par Hollywood a été poussée à son paroxysme par les scénaristes – Ernesto Gastaldi et Fulvio Morsella – et le réalisateur Damiano Damiani. Le héros raconte ce qui se passerait dans un western pris au sérieux tandis qu'il obtient le même résultat en jouant une parodie. Nous n'avons pas encore vu dans ce genre de productions des situations aussi rocambolesques. Le héros d'*Un génie, deux associés, une cloche *n'est pas un tireur d'élite, c'est un magicien de foire.* » (Claude Garson dans ***L'Aurore*** du 26 janvier 1976)

Les apparences sont donc bien trompeuses… Le personnage de Joe Thanks (Terrence Hill) dynamite comme jamais le genre, celui du western américain (tout en rendant hommage à son pan critique). D'une part, en dénonçant les complots historiques à l'encontre des Indiens pour leur faire porter le chapeau des crimes commis par les Blancs et les massacrer en toute impunité. D'autre part, en représentant la société du spectacle inaugurée par Buffalo Bill, qui transforme et réduit sur son passage tout l'Ouest à une mascarade éhontée, opportuniste et spéculative. Ce qui contribue une nouvelle fois à transformer (vulgariser) l'Histoire en cartes postales comparables à nos images d'Épinal…

« *C'est l'éternel triangle, il y a un peu de* Jules et Jim, *un peu des* Valseuses *et beaucoup de morale ! Et la morale, je l'ai enfin comprise aujourd'hui. Elle est magnifique la morale… c'est toujours… la buse, là, qui est en haut… et quand le petit se fait chier dessus par une vache, le petit fait cui-cui, cui-cui… l'aigle vient le manger, ça veut dire… quand t'es dans la merde, ferme ta gueule !* » (Robert Charlebois, invité à l'issue de la projection du film durant le festival ***Fantasia*** à Montréal, le 27 juillet 2011, dans la salle J.A. De Sève de l'Université Concordia)

Un génie, deux associés, une cloche finit par désamorcer sa propre mise en scène afin de ridiculiser les stéréotypes du western américain et ridiculiser ses archétypes implacables. La mise en abîme est permanente. Chaque séquence devient un spectacle de cabaret, un show, un sketch (à l'italienne), une farce grotesque, un striptease, un slapstick, une pièce de cirque où les exclus prennent leur revanche sur une Histoire despotique, criminelle et toujours actuelle ! Ils s'arrogent le droit de détourner par la même occasion les grandes figures autoritaires propres au western : le tueur sans scrupules (joué par Klaus Kinski), l'austérité fourbe et religieuse d'un prêtre, un colonel hagard de sa propre stupidité, et tout ça sous couvert d'un marivaudage, via ce trio improbable entre ***Jules et Jim***, ***Butch Cassidy and the Sundance Kid*** et ***Les Valseuses***, dissimulant mal sa charge critique !

« *Les héros de la commedia dell'arte sont toujours des désespérés, des pauvres diables qui se battent contre la vie, contre le monde, contre la faim, la misère, la maladie, la violence. Cependant, tout cela est transformé en rire, est transmué en raillerie, en élément de moquerie plus que de rire à gorge déployée. Cette démarche appartient à une tradition très italienne que j'ai toujours défendue : la comédie à l'italienne vient de là et il n'est pas vrai qu'elle soit vulgaire. Il est certain que la commedia dell'arte était vulgaire, on y parlait toujours de pots de chambre, d'excréments, de clystères, de pets. Il y a, reconnaissons-le, un élément de grossièreté, mais cela n'a pas d'importance parce que la véritable donnée profonde, c'est l'élément de désespoir.* » (Jean A. Gili, ***Le cinéma italien***, entretien avec Mario Monicelli)

« *La faim, la soif, le chaud, le froid,*
La fatigue et la pauvreté,
La violence et la cruauté,
Sont l'ordinaire du grivois. » (Grimmelshausen, ***Les aventures de Simplicius Simplicissimus***)

Les trois protagonistes du film revisitent donc l'Histoire de l'Ouest avec leur imaginaire débonnaire et leur malice. Ils nous invitent dans une farandole où les innocents au cœur pur, pourtant anachroniques dans la violence passée ou contemporaine, s'amusent à blasphémer l'Histoire et sont libres, le temps d'un film, de faire, ce qui leur plaît - autant que le sont Django, dans le film éponyme de Quentin Tarantino, ou les mercenaires de ***Inglourious Basterds*** à l'égard de la véracité historique. Enfin, le carnage de Damiani est comparable au jeu de massacre d'Antonin Artaud avec ***Le Jet de sang*** (courte pièce tirée de ***L'ombilic des limbes***)...

« *Si je commençais à faire des films uniquement pour plaire aux critiques, je crois que je foutrais ma carrière en l'air. Molière disait déjà d'eux : "Quelle bizarre engeance, qui ne cesse d'encenser les pièces que personne ne va voir, et déteste celles que le public adule !"* » (Pierre Richard dans un entretien paru dans la revue ***Cinéma français*** n°18, 1977)

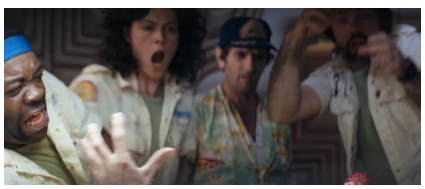
« *Le fantasme récurrent du critique consiste à réécrire la pièce à laquelle il assiste, d'une manière si magistrale qu'elle réussisse à faire crever cette saloperie de théâtre qu'il hait de toutes ses tripes. Ainsi le public n'ira plus qu'au cinéma et lui deviendra critique de cinéma, avec l'espoir d'assassiner le cinéma comme il a assassiné le théâtre. Comme l'on peut voir, le fantasme de chacun est d'échapper à sa fonction, de changer de rôle, de condition, de vie, de lieu ou d'époque. Toutes choses qui, au théâtre, sont parfaitement possibles.* » (Roland Topor, ***Théâtre et Fantasmes***)

Film plutôt méprisé parce que totalement incompris (4), ***Un génie, deux associés, une cloche*** est pourtant l'une des réponses, peut-être, les plus radicales et cinglantes du cinéma italien à l'égard des États-Unis : Damiani critique l'idéologie politique véhiculée par le cinéma américain à l'époque de son Âge d'or aussi bien que la politique contemporaine du pays (l'embargo américain à Cuba, la Guerre du Vietnam), comparable à celle de la France (avec la guerre d'Indochine et d'Algérie).

« *Adeptes de la contre-persuasion clandestine, ces cinéastes engagés cherchèrent à introduire, dans un cinéma-spectacle qui avait l'adhésion et la sympathie "des plus larges masses populaires", des thèmes radicaux inspirés des théoriciens du tiers-monde et notamment des idées du philosophe anti-colonialiste Frantz Fanon (1925-1961), auteur, en particulier, des* Damnés de la terre *(1961). [...]*
Ils cherchaient aussi à rappeler les luttes anticoloniales des peuples d'Amérique latine, du Vietnam, d'Afrique, ainsi que celles de minorités ethniques (Noirs, Indiens, Chicanos, Portoricains...) au sein même des États-Unis. »
(Ignacio Ramonet, ***Propagandes silencieuses***)

À suivre...
D.W.

(1) Gian Maria Volonté dans ***El Chuncho*** ne serait-il pas l'arlequin-faune si bien décrit par Dario Fo ?
« *Prenons le masque primitif de Zanne, le père d'Arlequin. C'est un masque de la fin du XVI[ème] siècle. Il ménage un volume qui privilégie les graves, proches des grognements d'animal, parce que le personnage même était lourdaud : c'était un sauvage impulsif qui faisait des bonds, souvent acrobatiques, mais n'exécutait jamais de ballet, comme fera l'Arlequin-chat du XVIII[ème] siècle.* » (Dario Fo, ***Le Gai Savoir de l'acteur***)
(2) « *[L'acteur] Totò avait repris de Polichinelle la fourberie et la misère. Il n'est pas difficile de repérer un même lien à la tradition chez les illustres masques cinématographiques italiens qui suivront ses pas. Gassman n'offre-t-il pas de nouvelles variations de Scaramouche, lui-même avatar du miles gloriosus latin ? [...] Ne pourrait-on reconnaître en Manfredi un Arlequin moderne ? Sordi, Mastroianni ou Tognazzi n'évoquent-ils pas tantôt Brighella, tantôt Pantalone, tantôt Il Dottore ? Et comme il n'y a qu'une Colombine, il n'y aura qu'une Monica Vitti.* » (Christian Viviani, ***Le magique et le vrai, L'acteur de cinéma, sujet et objet***)
(3) « *Le tournage eut lieu en partie aux États-Unis dans Monument Valley. Certains des meilleurs négatifs furent malheureusement volés. La production refusa de payer la rançon exigée pour les récupérer, et il fallut donc refaire quelques scènes avant le montage et utiliser des négatifs de seconde qualité. Cela finit par poser de nombreux problèmes de cohérence au montage, ce qui explique le scénario parfois décousu et le fait que le film sortit en plusieurs versions suivant les pays.* » (Fiche wikipedia du film)
« *Le négatif du premier montage a été volé. Il n'y avait plus de négatifs. Ils ont donc refait un autre montage, mais avec des prises qui étaient différentes du premier montage. C'est un cas assez rare dans l'histoire du cinéma où ils n'ont jamais retrouvé le négatif d'origine du film ! C'est donc une espèce de rafistolage qu'on a vu à partir d'autres plans qui n'étaient pas issus du négatif d'origine.* » (Jean-François Rauger, invité à l'issue de la projection du film durant le festival ***Fantasia*** à Montréal, le 27 juillet 2011, dans la salle J.A. De Sève de l'Université Concordia)
(4) « *C'est le western-spaghetti le plus exécrable jamais tourné en Italie.* » (Michel Mohrt dans ***Le Figaro*** du 22 janvier 1976) Et le rire coincé de Jacques Siclier assumant mal son plaisir devant le film : « *Ici, la contrefaçon astucieuse (du western américain), portée par l'habileté de la mise en scène, reflète plus les lois d'un système de production mystificateur et très rentable qu'une tentative de création rattachée jusque dans le "sacrilège" à une tradition culturelle. On peut rire, certes. Le tout est de ne pas être dupe.* » (dans ***Le Monde*** du 24 janvier 1976)



PLUS BELLE LA MORT

Les morts les plus poétiques du cinéma

John Hurt dans ***Alien*** (1979) de Ridley Scott

« Le capitalisme est une religion égalitariste, en ce sens qu'elle nous soumet tous, et amène chacun à se sentir piégé, comme le sont toutes les femmes. » (Virginie Despentes, ***King Kong Théorie***)

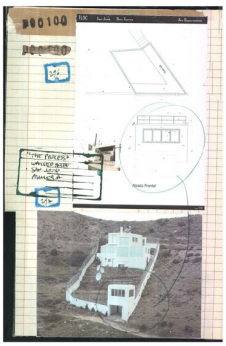
DÉCORS EN DÉCOMPOSITION
THE LIMITS OF CONTROL (DERNIÈRE PARTIE)

L'exploration consacrée aux décors de **The Limits of Control** *de Jim Jarmusch (2009) prend fin avec ce quatrième épisode.*
Les parties 1, 2 et 3 sont disponibles dans les numéros 20, 22 et 24 de **Kill The Darling**.
Cette quatrième partie se décompose en deux volets, le second constituant une sorte de bonus, comme un making-of personnel et inversé de ce que l'on trouve habituellement dans un DVD.

Les décors ont une très grande importance dans ce film de Jarmusch. C'est Eugenio Caballero (récompensé en 2007 par un Oscar pour les décors du ***Labyrinthe de Pan*** de Guillermo del Toro (2006)), qui a apporté son expérience pour les repérages du film et pour le choix des décors en intérieur et en extérieur. Toutefois, l'identification d'un des lieux de tournage qui apparaît à la fin du film, à savoir la maison dans laquelle se trouve le bunker du mystérieux personnage incarné par Bill Murray que Isaach de Bankolé vient affronter, a échappé au chef décorateur mexicain, puisque c'est Lucinda Tait, la veuve de Joe Strummer (le leader du groupe punk The Clash, né en 1952 et décédé en 2002), qui l'a directement soufflé à Jim Jarmusch.

Strummer et Jarmusch se connaissaient puisque le premier avait interprété l'un des principaux rôles dans le film ***Mystery Train*** (1989) réalisé par le second. Ce film se déroule à Memphis (Tennessee).
Les deux hommes s'étaient précédemment rencontrés en 1987, sous la direction d'Alex Cox, lors du tournage en Espagne du film ***Straight to Hell***.

Comme le détaille Lucinda Tait dans le documentaire ***Quiero tener una ferretería en Andalucía*** (2011) réalisé par Carles Prats, c'est à l'occasion d'un jour de congé, en fin de tournage de ***Straight to Hell***, que Joe Strummer découvrit un peu par hasard le village de San José. En vadrouille dans la région, sa voiture de location rencontra un problème de combustible, ce qui le mena jusqu'à ce village de la côte andalouse (province d'Almería, sud-est de l'Espagne). Le lieu est surtout fréquenté l'été par les vacanciers·ères. Il devint le lieu de villégiature estivale de Strummer. Il y fêtait fréquemment son anniversaire, et finit même par y acheter une maison.
Entre le centre du village et sa demeure, Strummer et sa famille devaient passer devant une maison quelque peu atypique.
La suite, c'est Jim Jarmusch qui la raconte dans le magazine bi-mensuel ***New York Mag*** du 23 avril 2009 :
« La petite maison à la fin du film ? Joe vivait en Espagne, à proximité d'où se trouve cette petite maison, et après sa mort, Lucinda, sa femme, me dit : "Tu sais, à chaque fois que nous passions en voiture devant cette maison, Joe disait toujours : 'Nous allons montrer cette maison à Jim ; il y filmera quelque chose un jour.'" Puis Joe est parti. Mais j'ai fini par le faire. »



À gauche, photographie : Eugenio Caballero / Focus Features. À droite, ***The Limits of Control***, Jim Jarmusch, 2009

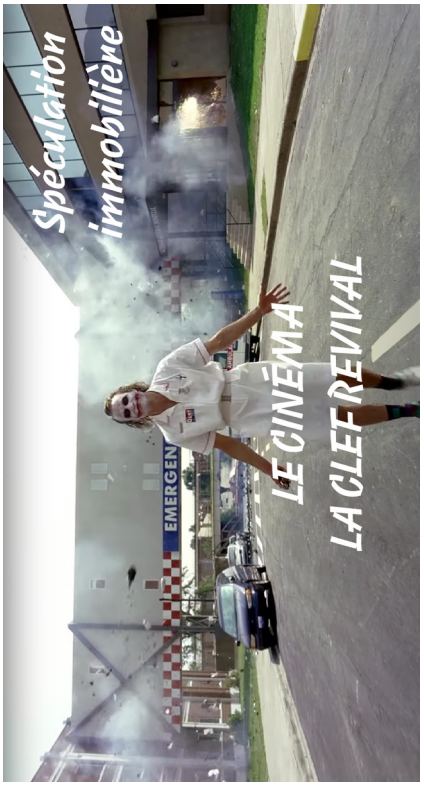
La maison blanche en question repose sur la pente d'une montagne. Elle est située en sortie de virage, et le chemin de terre (non visible dans l'image) en contrebas du sentier privatif fait office d'accès à la zone. Son terrain est en forte pente et entouré d'un long muret blanc dont la visibilité et les dimensions sont renforcées du fait qu'en suivant la pente, il est en dénivelé permanent. L'orographie, l'environnement et l'architecture de cette maison sont assez atypiques.

Cet ensemble apparaît à la fin du film, et constitue le lieu-cible pour l'Homme Solitaire, héros jarmuschien interprété par Isaach de Bankolé. Avant de servir à l'affrontement final avec Bill Murray qui revêt le costume de mystérieux chef d'une puissante organisation à la légalité plus que douteuse, de Bankolé s'approche de cette maison en vue d'y effectuer un repérage. Cette scène peut-elle se lire comme une mise en abyme du travail habituel de préparation de Caballero ?
Au cours de cette mission de reconnaissance des lieux, depuis la montagne d'en face, l'Homme Solitaire assiste à l'arrivée d'un hélicoptère qui se pose dans le virage du chemin de terre principal. Il en descend deux hommes en costume sombre agrémenté d'une cravate. Chacun tient en main un attaché-case. Sous la surveillance d'un commando protecteur cagoulé et lourdement armé qui quadrille la maison et les alentours, ils remontent vers le bâtiment et s'engouffrent dedans.
De Bankolé reviendra sur place pour l'affrontement final, mais de nuit cette fois.

Dans ce film truffé de trajets, il est possible de lire une graduation du plus peuplé vers le moins peuplé, puisque le film démarre dans un aéroport moderne de l'agglomération parisienne, transite par Madrid puis Séville, avant de s'achever dans un recoin montagneux et poussiéreux perdue au cœur de l'Andalousie désertique. Est-ce une façon pour Jarmusch de nous avertir que les puissant·e·s sont partout et que, même en pleine nature inhospitalière, leur menace est toujours présente ?

DÉCORS EN DÉCOMPOSITION – THE LIMITS OF CONTROL (BONUS)

Grâce à un article intitulé ***En la azotea de Jim Jarmusch*** (en français : ***Sur le toit-terrasse de Jim Jarmusch***) et paru le 12 août 2009 dans le quotidien espagnol ***El País***, j'appris la sortie à venir d'un film de Jim Jarmusch. Cet article, déjà cité dans cette rubrique sur ce film, m'avait mis l'eau à la bouche, et je vis donc le film à sa sortie en salles fin 2009. Au moment de sa diffusion, d'autres articles furent publiés. J'y appris ainsi l'anecdote qui liait Strummer et Jarmusch au sujet de cette maison qui apparaît à la fin de ***The Limits of Control***, et par la même occasion je retins le nom du village dans lequel se trouvait ce bâtiment.



À l'été 2011, en vacances dans la partie orientale de l'Andalousie, je me rendis à San José pour une journée de plage. Gardant les yeux grands ouverts dans le trajet entre le centre du village et la plage, à aucun moment je ne vis ce bâtiment singulier. Au retour, je fis quelques courses à la sortie de la ville dans un petit supermarché au pied d'un immeuble circulaire. Juste à côté il y avait un bar. Autant guidé par la soif que par l'espoir d'interroger quelqu'un·e qui pourrait me mettre sur la voie de ce lieu du tournage, je fis une halte dans ce bar de quartier. Assez vite après la commande, j'interrogeai le barman. Il me désigna un client également accoudé au bar : il pourrait m'être de meilleur conseil. En fournissant quelques éléments clefs à ce client du bar, à savoir une maison bâtie sur une pente montagneuse, un hélicoptère qui atterrit en contrebas, je lui demandai s'il connaissait ce lieu. Dans un mélange d'enthousiasme prononcé et de fierté, son visage s'émerveilla. Il m'indiqua immédiatement qu'il avait travaillé pour ce film. Évoquer ce souvenir lui faisait manifestement plaisir. Et ça se comprend, car, dans cette région très orientée westerns, participer au tournage d'une scène dans laquelle il y a un hélicoptère et un commando en armes rompt avec les habitudes. Le tournage de cette scène semblait l'avoir marqué et lui avoir plu. Les occasions d'en reparler n'étaient peut-être pas si fréquentes, d'où un enthousiasme accru.
Il connaissait évidemment le lieu du tournage. Cette rencontre imprévue allait permettre de résoudre l'énigme. Comme je ne parvenais pas à retenir la façon de m'y rendre, il finit par schématiser l'accès sur une de ces serviettes en papier fin que l'on trouve dans chaque bar en Espagne. Sur le moment, je ne me rendis même pas compte que cette scène était presque une de celles qui se répète à plusieurs reprises dans ***The Limits of Control***, à savoir : une rencontre dans un bar entre le héros et un·e inconnu·e et des échanges d'informations codés via des petits papiers pliés rangés dans des petites boîtes d'allumettes.
Une fois la discussion terminée, je gardai précieusement ce papier qui faisait office de plan.

© John Wells, 2021

© John Wells, 2011

Quelques jours après je revins à San José, et en fin de journée, au retour de la plage, en suivant le plan dessiné par l'homme du bar, je fis le petit détour permettant d'arriver sur place. Je reconnus la maison du film. Mais le cinéma l'avait transformée. L'endroit n'était pas aussi impressionnant que dans le film.

Pour les besoins du tournage, sa façade avait été agrandie, masquant ainsi sa terrasse. En réalité, le bâtiment n'était pas aussi grand. Le portique d'entrée tout en bas de la pente n'avait rien à voir avec celui du film.
Mais ce qui m'avait le plus marqué c'est que le chemin de terre en contrebas, celui sur lequel se posa l'hélicoptère du film, n'était rien d'autre que la route recouverte de terre. Cette route en cul-de-sac à l'extrémité du village qu'empruntaient Joe Strummer, sa femme et ses enfants pour rentrer chez elleux.
J'étais satisfait d'avoir pu voir le lieu, et en parallèle je pris fortement conscience de la faculté du cinéma à transformer un endroit.

J.W.

L'AMOUR AU TEMPS DU FLEGME

Sur The Living End *de Gregg Araki (1992)*

Ils sont deux et quelques petites choses les unissent : ils tomberont amoureux. Pourquoi est-ce que cette rencontre entre deux gays dans le Los Angeles des années SIDA dit-elle tout du temps qui manque ? Ni emo ni punk, Araki invente une grammaire de l'essoufflement.

Poétique du « borderline »

On connaît la mécanique du décadrage et du hors-cadre chez beaucoup de cinéastes. Dans ***The Living End*** il semble qu'on a plutôt affaire à ce qu'on peut appeler le « bord-cadre ». Le cadrage est très resserré (dans une voiture, l'image sera cadrée du front à la mâchoire de Luke ; devant un paysage, l'image sera cadrée des pieds à la tête de Jon…), et cela a pour conséquence que « tout » est dans le cadre, il y a un tout du cadre et il n'y a pas de hors-champ, mais tout ça déborde quand même… Cette pulsation du cadrage par conséquent semble nous dire que dans chaque image il n'y a pas assez de cette image. Une poétique du « borderline » au sens littéral (image qui challenge le cadre), poétique propre à Araki (1). Comme si le cinéaste à l'instar de ses personnages voulait caser le plus de jouissance possible, comme si chaque image était arrachée à la mort et à la perte. Des images contre la perte, des images contre l'oubli, c'est peut-être le sens premier de ***The Living End*** (2). Le road-trip de Luke et Jon ne peut-il pas fonctionner d'ailleurs comme la métaphore de toute aventure amoureuse, un effort pour mettre le plus d'images possibles entre soi et la perte (le manque) ? « *These are notes from the oblivion.* » dit Luke dans son mémo vocal. « *This whole thing is so surreal, it's like some quasi-dream within a dream. It's like I've fallen through the looking glass and never to return again.* »

La norme : logique de composition de *The Living End*

Ce jeu de cadrage « bord-cadre » est donc une esthétisation du rapport à la norme. Une structure de l'image semble s'imposer dans le film : image centrée sur un objet trivial (enseigne de supermarché sur un parking, tableau noir suspendu occupant tout l'espace de la tête de lit de Daisy et Darcy…), ou image symétrique (les deux conducteurs à l'avant de la voiture au début, les deux visages de Jon et Luke penchés l'un sur l'autre…). L'image est toujours unifiée ou partagée. Ainsi le cadrage de ***The Living End*** est en quelque sorte frontal, plaçant toujours face à la caméra un objet « transitionnel », un axiome. Mais en organisant des possibilités de fuite. Quand ce n'est pas un objet central qui organise l'image, une dualité la scinde en deux. Cette force centripète ou centrifuge ne parvient pourtant pas à retenir les trajectoires diverses (passager qui quitte les autostoppeuses, couple en déroute sur un parking, Jon et Luke faisant front commun mais finissant par se séparer…). Les images de cette histoire d'amour sont habitées par la force du déchirement (3). En outre, les œuvres d'art, œuvres publicitaires, prospectus et tracts parsèment le film. Ils font écho à la rencontre et à la reconnaissance de Luke et Jon, aux prises avec une vie trop courte ou trop limitée, dans un monde trop saturé d'images. Que veulent dire ces images qui parsèment leur monde et l'écran comme autant de « montages spatiaux d'images » (4) ?

The Living End, Gregg Araki, 1992

« *Never to return again* » : irrémédiable amour

Ce film est aussi une tentative déconstruite et reconstruite de montage spatial d'images - cf. Vincent Amiel (5) -, ou plus largement, une élégie à la tentative de deux êtres de « faire image ensemble ». Jon dit « *It's like I've fallen through the looking glass and never to return again* » car en rencontrant Luke il est confronté à lui-même irrémédiablement. L'irruption du poster du film de Godard, ***Made in USA*** (1966), est un montage spatial, et nous le montre : ce poster géant vient plusieurs fois s'insérer dans la composition de l'image, lorsque Jon ou Luke sont dans la chambre de Jon, inscrivant dans l'espace mental, dans l'espace-inconscient que constitue la chambre de Jon le poster d'un film anti-américain. Titre ironique de Godard, ce poster vient ainsi symboliser une différence radicale (France / USA) où l'on est ressaisi dans le regard d'un autre. Être ressaisi dans le regard d'un autre, c'est sûrement ce que Jon, critique de cinéma, cherche. Et dans une scène où Luke demande à Jon le nom de son ex, dans sa chambre, leurs deux visages sont séparés par le poster tandis que l'objet de leur dérision – un poisson rouge – est à part, sur la gauche de l'image. La réelle surface sur laquelle ils butent est le ***Made in USA***, symbole du miroir impossible que Luke a voulu se tendre en l'affichant dans sa chambre.

Logique sonore chez Gregg Araki

Finissons par le plus beau : les silences. Le rythme chez Gregg Araki est très étrange, comme une perplexité qui s'étire dans le temps. Dans plusieurs cas des images singulières sont montrées de personnages seuls avec eux-mêmes, qui font une action puis laissent les secondes s'écouler (6). Par exemple : une femme surprend son mari au lit avec Luke, elle assassine alors ledit mari – giclée de sang. Cela a duré

cinq secondes. Et, ensuite, les secondes s'écoulent dans un temps arrêté, cinq autres secondes montrent lentement : le sang, la main, l'arme blanche, le chien, le visage de la meurtrière, à nouveau le sang… Comme si ces secondes de perplexité qui viennent redoubler les secondes de l'action – au lieu d'une accélération, d'un virage, d'un changement de rythme – étaient le temps d'une hésitation, d'un doute (est-ce si grave si mon mari est mort ?). Le film vibre d'un flegme existentiel (si il y a une chose avec laquelle réagit Jon à l'annonce de sa séropositivité, c'est le flegme). La fable, écrit Rancière, est « *agencement d'actions ayant une certaine grandeur, une mesure propre, un tempo qui le soustrait au temps sans commencement ni fin du monde* » (7). Ici c'est le contraire : l'écoulement du temps ne crée pas le suspens, la surprise ou l'acmé, il crée l'ironie. Beaucoup plus fin qu'un regard caméra, la distance comique (presque brechtienne, déstabilisante pour le spectateur) qui est introduite dans le vécu des personnages et dans l'expérience du film ramène à un trouble métaphysique – autant lié à la mort qu'à l'amour qu'ils peuvent se porter. En tout cas, à l'écoulement du temps.

Conclusion : ***The Living End*** nous emporte dans ce que l'amour peut avoir de plus emo et de plus punk : le NO FUTURE. Qu'est-ce qu'être en vie en 1992 ? À l'époque du SIDA, à l'ère de Bush et de la ville-supermarché, dans une zone aussi erratique et absurde que le Los Angeles de l'époque (ou de toute autre époque) ? Le film d'Araki nous dit peut-être ainsi ce qu'est éminemment l'aujourd'hui, dans les deux sens du terme. Société de la perte, de l'égarement et du crash annoncé. Versus : l'aujourd'hui version rencontre, possibilité de vie (cf. la fin du film) et présence de l'autre.

R.D.

(1) Par exemple le plan où Luke et Jon sont tous les deux en train de scruter l'horizon, avec le mur tagué d'une citerne dans leur dos, la citerne fait corps avec les bords du cadre, l'image est bombée, concave. Ou encore le plan du matin de leur rencontre où la première image est Luke, endormi en contre-plongée, comme « au sommet de sa gloire » (ascendant de Luke sur l'image), comme cadré par un œil fasciné.
(2) Le film est dédicacé à Craig Lee, artiste de la scène punk de L.A. mort du SIDA à 37 ans et « *aux centaines de milliers d'autres morts et qui mourront à cause d'un Sénat plein de tarés républicains* ».
(3) Il en est ainsi de l'image composée d'une enseigne de supermarché lumineuse (« *Ralphs* ») qui domine le cadre, qui se fait métaphore de la liberté des deux personnages - ils traversent nonchalamment le cadrage, brisant cette géométrie ; ou encore de Daisy et Darcy qui sont d'abord ensemble dans le lit, dans la polarité du tableau noir (métaphore du mystère du couple) puis s'en extraient, se pourchassent, échappant au cadre filmique comme à son paradigme visuel.
(4) Idée que les plans d'un film sont composites, résultantes de l'assemblage de plusieurs images comme dans le cas d'un miroir, d'un tableau ou d'une fenêtre, qui découpent un cadre dans le cadre. Cf. ***Naissances d'images : l'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans***, Vincent Amiel, Klincksieck, 2018
(5) Ibid.
(6) Comme lorsque la voiture de Luke crève, il s'exclame « *FUCK* », plan sur le pneu puis plan large de plusieurs secondes sur le paysage. Ou encore on voit Luke taguer un parking souterrain puis on voit le parking, en plan large. Le tempo de la bande-son s'écoule avec placidité.
(7) ***La fable cinématographique***, Jacques Rancière, Points, 2016

CHRONIQUE D'UN HIVER SANS SALLES

Un micro-trottoir cinéphile en période de pandémie

Les cinémas rouvrent ! L'occasion de faire le point sur la façon dont on s'est débrouillé·e·s, six mois durant, sans fauteuils moelleux ni grands écrans, sans actualités ni horaires (à part ceux de la grille télé ou des séances en ligne, pour certain·e·s). Quels ont été nos rapports aux fenêtres que sont (souvent) les films, alors que nos corps et nos esprits étaient confinés ? En a-t-on profité pour découvrir de nouvelles filmographies, ou s'est-on réfugié·e·s dans des œuvres familières ? Les séries, plus adaptées au petit écran, nous ont-elles davantage parlé que les films ? Et surtout, QUID de nos capacités à réfléchir et à nous émouvoir face aux images ?

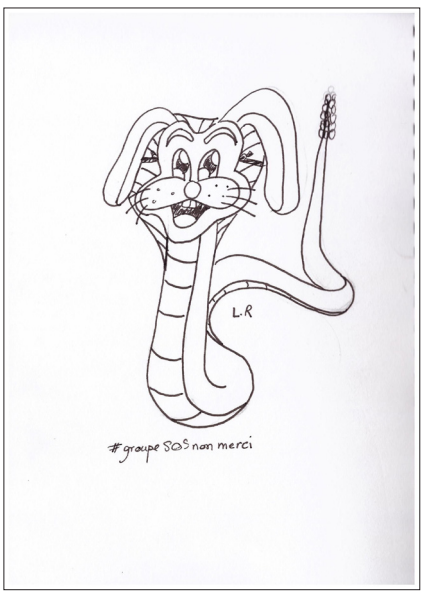
Les personnes interrogées ont toutes reçu les mêmes questions et leurs paroles sont ici retranscrites le plus fidèlement possible. MERCI À ELLES !

1. Quel a été votre rapport au cinéma au cours des six derniers mois ? Les films ont-ils joué un rôle différent dans votre quotidien, par rapport à l'avant-reconfinement (octobre 2020) ?

2.
a. le film qui vous a le plus transporté·e
b. le personnage qui vous a le plus chamboulé·e, posé question
c. le film que vous auriez préféré voir en salle

NATHANAËL, 24 :
Au début du confinement, je regardais énormément de films, mais la routine de rentrer chez moi et de me mettre seule devant mon film a fini par me lasser. J'ai aussi fait pas mal de séances en ligne, mais je trouvais ça triste, même quand les débats étaient intéressants. Je sens aussi qu'en étant chez moi je me conforte dans des œuvres accessibles ; je sais qu'en retournant en salle je pourrais me frotter à des films qui requièrent plus de réflexion et de concentration.

a. ***Kongo*** (Hadrien La Vapeur et Corto Vaclav, 2019)
b. Menahem Lang dans ***M*** (Thomas Alfandari, Yolande Zauberman, 2019)
c. ***Akira*** (Katsuhiro Ōtomo, 1991)



NATHALIE, 59 :
J'ai regardé autant de films qu'avant le confinement, en compensant l'absence de cinéma par la télévision. Ce qui m'a manqué de la salle, c'est sa dimension collective, mais je dois dire que la fonction d'évasion des

L.R.

ANECDOTES CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA PLUS GRANDE NÉCESSITÉ

The Crazies, George A. Romero, 1973

« Le monstre qui, au début de ***The Crazies*** (1973) de George Romero, craque une allumette pour réduire la maison en cendres, c'est le père, transformé en ogre, décidé à engloutir ses propres enfants, comme Saturne. Les pères-ogres sont légion dans l'histoire du cinéma (que l'on songe aux récents ***The Tree of Life*** [2011] de Terrence Malick ou ***Le Ruban blanc*** [2009] de Michael Haneke), mais seuls quelques films ont exploré, comme l'introduction glaçante du film de Romero, cet effroi d'enfant face au visage d'un père devenu diabolique. ***Derrière le miroir*** (Nicholas Ray, 1957) et ***Shining*** (Stanley Kubrick, 1980) mettent en scène une peur double et paradoxale. Elle vient d'abord de l'inquiétante étrangeté d'un père qui se ressemble et en même temps ne se ressemble plus. C'est l'irruption d'un étranger dans la maison, comme le suggère cette scène précoce de ***Derrière le miroir*** durant laquelle le père, pris de malaise sur le pas de la porte, se met à presser nerveusement le bouton de la sonnette. Qui est là ? Le mal, déguisé sous le masque de la famille. À moins que le Mal ne soit dans la famille elle-même, dans l'idée même du père. Là est le paradoxe : l'emprise exercée par le monstre n'est pas si différente de celle qu'il exerçait sous son visage d'agneau. Le monstre, c'est le pouvoir acquis d'emblée au père, sous la forme de l'autorité patriarcale. Entre le père aimant et celui qui veut dévorer sa progéniture, il n'y a qu'un changement d'échelle, une ombre qui grossit - celle de James Mason sur les murs de la maison de ***Derrière le miroir***, ou celle évidemment du pasteur de ***La Nuit du chasseur*** (Charles Laughton, 1956), puisqu'à travers ce faux père menaçant, c'est le vrai père des enfants qui exerce la tyrannie du secret mortel qu'il leur a confié. De ***Derrière le miroir*** à ***Shining*** ou au méconnu ***Parents*** (Bob Balaban, 1989), c'est un même passage à l'acte qui vient percer les apparences du bonheur familial et dire que tous les pères ont secrètement envie de tuer leurs enfants. Y compris et surtout quand il s'agit de les protéger, comme le suggérait le père bouleversant de ***Take Shelter*** (Jeff Nichols, 2012), indistinctement père idéal et ogre fatal, condamnant sa famille à un bunker d'amour et d'angoisse. » (Jérôme Momcilovic, « Le Saturne-film » pour le magazine ***Troiscouleurs***, juin 2014)

D.W.

films, elle, est restée la même.

a. ***Le Beau Serge*** (Claude Chabrol, 1959)
b. Jackie Kennedy dans ***Jackie*** (Pablo Larraín, 2016)
c. Devant un film, je ne me dis jamais « J'aurais dû le voir en salle… » Ce qui m'importe, à moi, dans une salle de cinéma, ce sont les gens qui m'entourent et le fait d'être dans un endroit dédié, pas la taille de l'écran.

MONA, 24 :
Hé beh c'est bizarre, parce que le confinement ça me rend pas très concentrée, j'ai pas regardé beaucoup de films ou sinon j'ai fait des combos d'activité bizarres genre hula hoop / ***Harold et Maude*** (Hal Ashby, 1971). Des fois je me sers des films pour capter mon attention (plus qu'avant) et pour pouvoir me concentrer, mais en même temps si je fais pas autre chose en même temps je m'endors direct.

a. J'allais dire ***Star Wars 3*** (George Lucas, 2005) que j'ai vu pour la première fois mais je me suis endormie avant la fin.
b. Je m'interroge sur un détail du personnage Gridou dans ***Zazie dans le métro*** (Louis Malle, 1960) : il y a une scène où le vendeur de chaussures s'embrouille avec un type et le type lui demande son prénom et il dit « gridou » et pendant genre un quart de seconde le personnages qui est blanc devient noir genre autre acteur sur une frame et ensuite c'est l'acteur normal. C'est court mais du coup le film me met mal à l'aise.
c. Tous, en fait. Je me suis aussi endormie devant ***Zabriskie Point*** (Antonioni, 1970), ***El Topo*** (Jodorowsky, 1970) et plein de films trop stylés/cultes et tout, alors que je peux regarder trois saisons de ***Gilmore Girls*** (Amy Sherman-Palladino, 2000) dans un laps de temps assez court.

EUGÉNIE, 29 :
Le cinéma a été comme une maison familière. Pour les films, ce qui a changé, c'est de ne plus du tout pouvoir les associer à de la mobilité et à de la solitude avec des inconnus ; mais dans tous les cas, j'aime beaucoup regarder des films devant un ordinateur aussi. Ça, ça ne change pas ; y a un truc qui se mêle plus à la vie.

a. Maintenant moins, mais à un moment ***Love Exposure*** (Sion Sono, 2009). Et de revoir ***Matrix*** (Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999), ça m'a trop transportée aussi.
b. Megan Turner dans ***Blue Steel*** (Kathryn Bigelow, 1990), et moins récemment : Johnny dans ***Naked*** (Mike Leigh, 1993), Izumi dans ***Guilty of Romance*** (Sion Sono, 2012)
c. ***Tropical Malady*** (Apichatpong Weerasethakul, 2004)

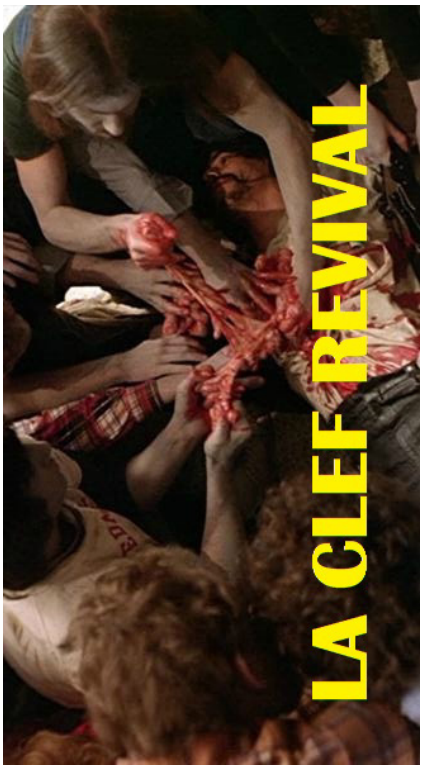
VINCENT, 35 :
Le confinement a eu un impact presque nul sur mon quotidien, car je travaille dans une école supérieure d'audiovisuel, largement basée sur des travaux pratiques. Mon rapport au cinéma était à ce titre assez limité, malheureusement, faute de temps et d'occasions, à ce contexte professionnel, et consistait essentiellement à programmer des films pour les étudiant·e·s. Tu me diras, il y a pire comme situation.

a. Le personnage qui m'a le plus marqué est sans doutes Ramy, de la série du même nom (je ne sais pas si on a le droit aux séries, d'autant que j'en regarde jamais), p'tit gars de Brooklyn qui essaie à la fois d'être un bon musulman et un bon trentenaire fêtard de Brooklyn en 2020. Ça renverse beaucoup de choses. Il y a une séquence notamment, lors d'un épisode qui raconte le 11 septembre de son point de vue (il est alors adolescent le temps d'un *flashback*), qui m'a collé les larmes aux yeux. Une autre séquence aussi, lors de laquelle il s'exclame « Allahu akbar » pour se donner du courage et sauver une personne sous les encouragements cyniques de son meilleur pote. Ça ne devrait pas être renversant, si ce n'est de banalité, mais vu l'histoire de ces 20 dernières années, ça m'a beaucoup touché que ces mots qui provoqueraient la panique et te videraient une rame de métro en une fraction de seconde soient utilisés symboliquement comme quelque chose de positif, voire d'héroïque, dans une série à grande écoute… Certes de l'autre côté de l'Atlantique. Et en plus de ça, il le fait avec beaucoup beaucoup d'humour.
b. Un personnage qui m'a touché, c'est le nouveau Captain America, dans la série qui vient de sortir. C'était mon côté pop-corn Marvel du semestre et je sais, ça paraît bête, je suis même pas sûr de l'assumer en vrai (c'est anonyme hein ? hahaha), mais c'est étonnant : le costume est ringard, ce qu'il montre (l'Amérique avec des étoiles et tout) est ringard, mais c'est tellement bien écrit pour ce que c'est et ça absorbe des problématiques de société d'une manière tellement ingénieuse (qu'est-ce que ça veut dire de porter le costume de Captain America pour un homme noir américain en 2021 ?) que ça raconte quelque chose de très étonnant. C'est d'autant plus étonnant que ça vient de chez Disney, une compagnie fondée par un type dont on connaît aujourd'hui les accointances avec la droite, bien à droite de la droite. Je crois que ça me touche par ricochet, par rapport à ce que ça raconte, ou plus exactement ce que ça ne raconte pas de la France où des films comme ***Ouvrir la voix*** d'Amandine Gay (2018) ou ***Tout simplement noir*** de Jean-Pascal Zadi (2020) commencent enfin, juste, tout juste à rendre ces questions visibles et audibles. Comment on a pu se laisser prendre de vitesse à ce point, sur des questions aussi importantes, par l'entertainment de l'Indiewood ?
c. ***La vraie vie*** de Rosalie Loncin (2019), dont j'aime beaucoup l'univers. J'aurais aimé voir son film pendant une séance lors d'un festival et ça me fait penser que, tout particulièrement, les festivals me manquent.

Falcon et le Soldat de l'Hiver, Malcolm Spelmann, 2021

MAYA, 23 :
J'ai regardé aucun film pendant le confinement, ça doit faire un an que j'ai pas vu de films. J'ai essayé mais sur ordi c'est impossible : le son est éclaté, l'image est tronquée, y a des reflets, je ressens rien… Ça marche pas, donc autant pas regarder de films. À la place, je me suis dit que j'allais faire un truc que je fais jamais : regarder des séries. Mais comme j'aime pas vraiment ça, je me suis lancée dans la meilleure série du monde selon les cinéphiles : ***Buffy contre les vampires*** (Joss Whedon, 1997). Et ça m'a plu, surtout dans le côté « rendez-vous » du format série ; ça fait un rythme qui s'accorde à celui du couvre-feu.

a. *Buffy contre les vampires*
b. *Buffy contre les vampires*
c. *Buffy contre les vampires*



VICTOR, 22 :
Ces six derniers mois sans cinéma furent très difficiles pour moi puisque l'expérience de la salle m'est très importante ; non pas seulement pour découvrir les films, mais simplement pour voir des gens en communion, avec lesquels on peut discuter à la fin de la séance, et ce même si on ne se connait pas.
J'ai beaucoup de mal avec le format sériel, parce qu'il demande une régularité et une détermination à finir que je n'arrive pas à avoir seul chez moi.
J'attends la réouverture comme une libération !

a. Le film qui m'a le plus transporté est ***Tetro*** de Coppola (2009) ; bien sûr il y en a d'autres, mais c'est celui qui m'a le plus hanté jusqu'ici.
b. Je ne dirais pas un personnage mais un acteur que j'ai vu dans deux films : Christopher Walken, dans ***The King of New York***, puis dans ***The Addiction***, les deux étant réalisés par Abel Ferrara (1990 et 1995). Un genre de dandy-vampire hors-du-temps et revenu des enfers ; un beau personnage de film post-confinement.
c. Je me le dis pour tous les beaux films que j'ai vus durant cette période ! Mais cette frustration m'est revenue plusieurs fois devant ***Le deuxième souffle de Melville*** (1966) que, malheureusement, j'ai été incapable de voir d'une traite.

JONAS, 23 :
Pour ce qui est de mon rapport au cinéma, je dirais qu'il a évolué dans le sens où, pendant le confinement, je n'arrivais plus à regarder de films. C'était presque devenu une épreuve, et je me suis rendu compte que j'avais de toute façon énormément de mal à voir des films chez moi (alors même que j'ai un vidéoprojecteur, énormément de DVD…). J'avais l'envie immense de revoir des films en salle, mais l'impossibilité de regarder ces films depuis chez moi.
Un des paramètres importants, c'est aussi le fait que je regarde énormément de séries et que je suis habitué à leur format plus court et à leur mode de narration souvent différent du cinéma, et donc, assez logiquement, ma consommation de séries a plutôt augmenté pendant le reconfinement… Finalement, ça veut dire que je retiendrai de cette période des souvenirs de séries, moins de cinéma, je pense.
En fait, en quelques mots, la refermeture des cinémas a entériné l'importance que j'accorde à la salle de cinéma dans mon expérience des films, et la difficulté que j'ai souvent à les découvrir de manière solitaire, dans mon appartement.

a. ***God's own country***, Francis Lee, 2017
b. ***Kajillionaire***, Miranda July, 2020
c. Les deux derniers films, ainsi que le dernier film de Chloé Zhao, ***Nomadland*** (que j'irai voir quand il sortira en juin) et ***And then we danced*** de Levan Akin (2019)

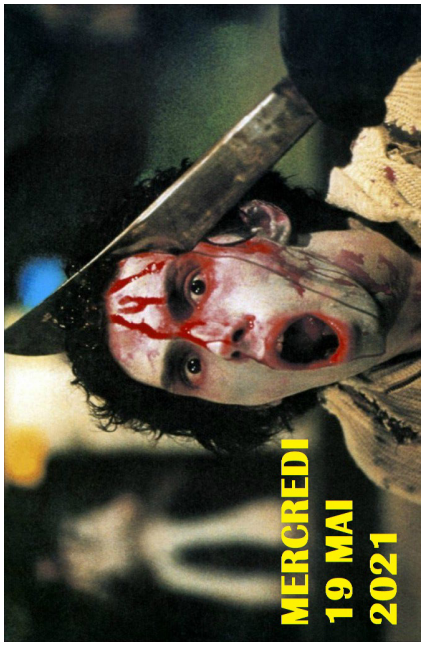
ALICE, 23 :
Contrairement au premier confinement, j'ai eu beaucoup de mal à voir des films ces derniers mois. Quand ça arrivait, ce n'était presque jamais une expérience savoureuse. J'avais même le sentiment que de les voir dans cette configuration (contextuelle, c'est-à-dire à la maison mais aussi état d'esprit) m'ôtait quelque chose du plaisir que j'aurais sans doute éprouvé en les voyant en salle, notamment pour des films que je voulais voir depuis longtemps. Donc j'en ai vu moins, parce que tout simplement ça me faisait pas grand chose.
Mais alors ça m'a questionnée sur la place du cinéma dans mon quotidien, sur ma capacité à pouvoir arrêter de voir des films ou en tous cas à en voir beaucoup beaucoup moins qu'avant sans que ça constitue un grand manque non plus.
Et les deux fois où j'ai vu un film dans une salle ces six derniers mois j'ai vraiment vécu une expérience physique (même si je n'ai pas forcément adoré les films en question) j'ai eu mal au coeur, le vertige presque parfois (bon parce que c'était un film de Tsui Hark) et j'ai quand même vécu ça comme un grand contraste avec le visionnage chez moi.
Donc il y a peu de films qui m'ont marquée ces derniers mois parce que je ne me laissais pas impressionner/submerger (mais peut être plus d'émotions dans la vraie vie du coup… ?) et ça m'attriste un peu et en même temps ça me donne d'autant plus envie de retourner en salles, pour sortir de cette sorte d'apathie vis-à-vis des images.

a. ***I am twenty*** de Marlen Khoutsiev (1965)
b. C'est pas un personnage de fiction mais Delphine Seyrig dans le documentaire ***Insoumuses*** de Callisto McNulty (2019)
c. Le film que j'aurais aimé voir au ciné c'est ***Fallen Angels*** de Wong Kar Wai (et ***Paranoid Park*** de Gus Van Sant peut-être)

G.C.

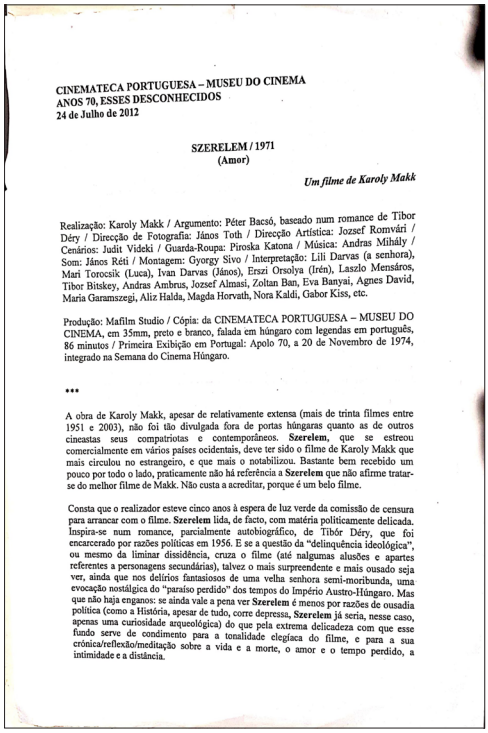
À MERCREDI !

Rendez-vous à La Clef Revival ce mercredi 19 mai, à 17h30, pour des retrouvailles devant le chef d'œuvre de George Romero !



OBJETS TROUVÉS

Analyse du film Szerelem *de Károly Makk (1971), projeté à La Clef Revival le mercredi 19 février 2020, dans les programmes de la Cinémathèque portugaise*



CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
ANOS 70, ESSES DESCONHECIDOS
24 de Julho de 2012

SZERELEM / 1971
(Amor)

Um filme de Karoly Makk

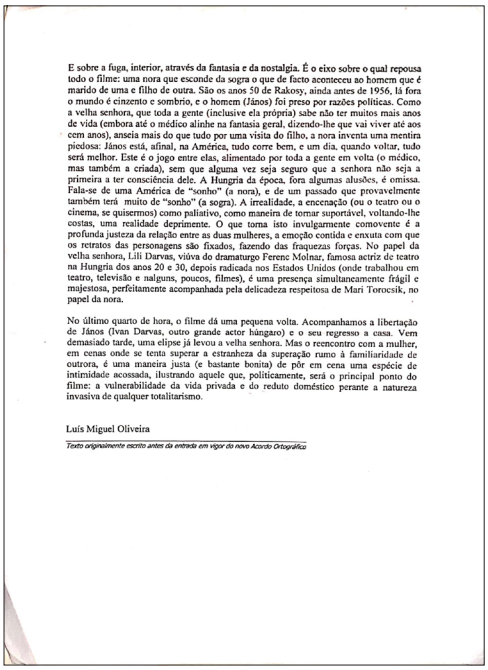
Realização: Karoly Makk / Argumento: Péter Bacsó, baseado num romance de Tibor Déry / Direcção de Fotografia: János Toth / Direcção Artística: Jozsef Romvári / Cenários: Judit Videki / Guarda-Roupa: Piroska Katona / Música: Andras Mihály / Som: János Réti / Montagem: Gyorgy Sivo / Interpretação: Lili Darvas (a senhora), Mari Torocsik (Luca), Ivan Darvas (János), Erszi Orsolya (Irén), Laszlo Mensáros, Tibor Bitskey, Andras Ambrus, Jozsef Almasi, Zoltan Ban, Eva Banyai, Agnes David, Maria Garamszegi, Aliz Halda, Magda Horvath, Nora Kaldi, Gabor Kiss, etc.

Produção: Mafilm Studio / Cópia: da CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA, em 35mm, preto e branco, falada em húngaro com legendas em português, 86 minutos / Primeira Exibição em Portugal: Apolo 70, a 20 de Novembro de 1974, integrado na Semana do Cinema Húngaro.

***

A obra de Karoly Makk, apesar de relativamente extensa (mais de trinta filmes entre 1951 e 2003), não foi tão divulgada fora de portas húngaras quanto as de outros cineastas seus compatriotas e contemporâneos. **Szerelem**, que se estreou comercialmente em vários países ocidentais, deve ter sido o filme de Karoly Makk que mais circulou no estrangeiro, e que mais o notabilizou. Bastante bem recebido um pouco por todo o lado, praticamente não há referência a **Szerelem** que não afirme tratar-se do melhor filme de Makk. Não custa a acreditar, porque é um belo filme.

Consta que o realizador esteve cinco anos à espera de luz verde da comissão de censura para arrancar com o filme. **Szerelem** lida, de facto, com matéria politicamente delicada. Inspira-se num romance, parcialmente autobiográfico, de Tibor Déry, que foi encarcerado por razões políticas em 1956. E se a questão da "delinquência ideológica", ou mesmo da liminar dissidência, cruza o filme (até nalgumas alusões e apartes referentes a personagens secundárias), talvez o mais surpreendente e mais ousado seja ver, ainda que nos delírios fantasiosos de uma velha senhora semi-moribunda, uma evocação nostálgica do "paraíso perdido" dos tempos do Império Austro-Húngaro. Mas que não haja enganos: se ainda vale a pena ver **Szerelem** é menos por razões de ousadia política (como a História, apesar de tudo, corre depressa, **Szerelem** já seria, nesse caso, apenas uma curiosidade arqueológica) do que pela extrema delicadeza com que esse fundo serve de condimento para a tonalidade elegíaca do filme, e para a sua crónica/reflexão/meditação sobre a vida e a morte, o amor e o tempo perdido, a intimidade e a distância.



E sobre a fuga, interior, através da fantasia e da nostalgia. É o eixo sobre o qual repousa todo o filme: uma nora que esconde da sogra o que de facto aconteceu ao homem que é marido de uma e filho de outra. São os anos 50 de Rakosy, ainda antes de 1956, lá fora o mundo é cinzento e sombrio, e o homem (János) foi preso por razões políticas. Como a velha senhora, que toda a gente (inclusive ela própria) sabe não ter muitos mais anos de vida (embora até o médico alinhe na fantasia geral, dizendo-lhe que vai viver até aos cem anos), anseia mais do que tudo por uma visita do filho, a nora inventa uma mentira piedosa: János está, afinal, na América, tudo corre bem, e um dia, quando voltar, tudo será melhor. Este é o jogo entre elas, alimentado por toda a gente em volta (o médico, mas também a criada), sem que alguma vez seja seguro que a senhora não seja a primeira a ter consciência dele. A Hungria da época, fora algumas alusões, é omissa. Fala-se de uma América de "sonho" (a nora), e de um passado que provavelmente também terá muito de "sonho" (a sogra). A irrealidade, a encenação (ou o teatro ou o cinema, se quisermos) como paliativo, como maneira de tornar suportável, voltando-lhe costas, uma realidade deprimente. O que torna isto invulgarmente comovente é a profunda justeza da relação entre as duas mulheres, a emoção contida e enxuta com que os retratos das personagens são fixados, fazendo das fraquezas forças. No papel da velha senhora, Lili Darvas, viúva do dramaturgo Ferenc Molnar, famosa actriz de teatro na Hungria dos anos 20 e 30, depois radicada nos Estados Unidos (onde trabalhou em teatro, televisão e nalguns, poucos, filmes), é uma presença simultaneamente frágil e majestosa, perfeitamente acompanhada pela delicadeza respeitosa de Mari Torocsik, no papel da nora.

No último quarto de hora, o filme dá uma pequena volta. Acompanhamos a libertação de János (Ivan Darvas, outro grande actor húngaro) e o seu regresso a casa. Vem demasiado tarde, uma elipse já levou a velha senhora. Mas o reencontro com a mulher, em cenas onde se tenta superar a estranheza da superação rumo à familiaridade de outrora, é uma maneira justa (e bastante bonita) de pôr em cena uma espécie de intimidade acossada, ilustrando aquele que, politicamente, será o principal ponto do filme: a vulnerabilidade da vida privada e do reduto doméstico perante a natureza invasiva de qualquer totalitarismo.

Luís Miguel Oliveira

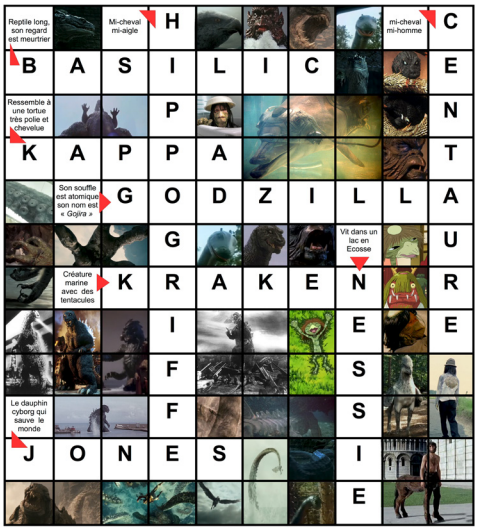
Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico

D.W.

Zombie, George A. Romero, 1978

SOLUTION AUX MOTS FLÉCHÉS

Godzilla, Mothra and King Ghidorah : Giant Monsters All-Out Attack, Kaneko Shūsuke, 2001



Images tirées des films :
Godzilla (***Gojira***), Honda Ishirō - 1954
Médée (***Medea***), Pier Paolo Pasolini - 1969
The Loch Ness Horror, Larry Buchanan - 1981
Le Choc des Titans (***Clash of the Titans***), Desmond Davis - 1981
Johnny Mnemonic, Robert Longo - 1995
Le Voyage de Chihiro (***Sen to Chihiro no kamikakushi***), Miyazaki Hayao - 2001
Godzilla, Mothra and King Ghidorah : Giant Monsters All-Out Attack (***Gojira, Mosura, Kingu Gidorâ : Daikaijû sôkôgeki***), Kaneko Shūsuke - 2001
Harry Potter et la Chambre des secrets (***Harry Potter and the Chamber of Secrets***), Chris Colombus - 2002
Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban (***Harry Potter and the Prisoner of Azkaban***), Alfonso Cuarón - 2004
Pirates des Caraïbes : Le Secret du coffre maudit (***Pirates of the Caribbean : Dead Man's Chest***), Gore Verbinski - 2006
Un été avec Coo (***Kappa no Kū to natsuyasumi***), Hara Keiichi - 2007
Le Choc des Titans (***Clash of the Titans***), Louis Leterrier - 2010
Underwater Love (***Onna no kappa***), Imaoka Shinji - 2011

MOTS FLÉCHÉS SPÉCIAL CRÉATURES FANTASTIQUES

suite des mots fléchés du numéro 3 de Kill the Darling

E.A.

KILL THE DARLING

numéro 26 - 17/05/2021

KILL THE DARLING
numéro 26 - 17/05/2021

Ont participé à la rédaction de ce numéro :
Laura Ashton, Eunice Atkinson, Gleb Chapka, Seth Collings, Romain Daum, Takezo Ichikawa, Léana Robin, John Wells, Derek Woolfenden, Victor Zinza

Rédacteur en chef : Derek Woolfenden

Mise en page : Cebe Barnes & Chloé Folens
Maquette : 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