

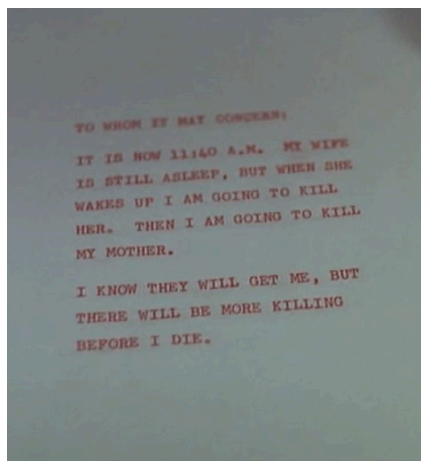
APPEL À CONTRIBUTION

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**

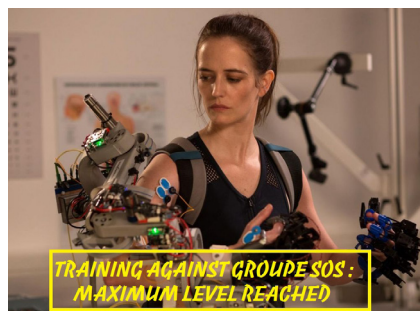
Chaque semaine, l'une de ces productions sera publiée dans les pages du fanzine.

P.S. : n'oubliez pas de titrer votre proposition !



Targets (La Cible), Peter Bogdanovich, 1968

L'AFFICHE DE LA SEMAINE



Proxima, Alice Winocour, 2019

ÉDITO MAISON-CINÉMA : « OPEN THE DOOR AND LET THEM IN ! »

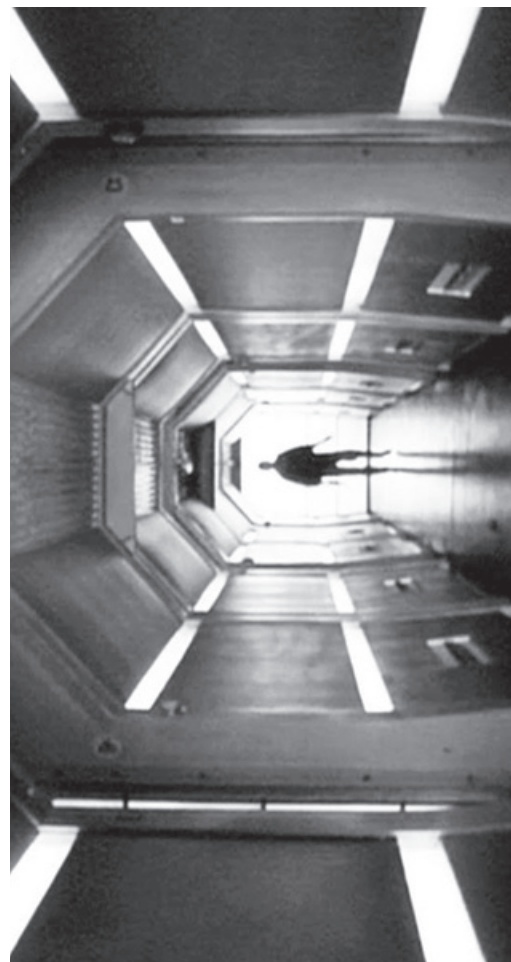
« Il paraît que des gens zélés veulent faire du ménage dans la 42^{ème} rue. Que ferions-nous sans nos cinémas, nos hamburgers et nos endroits secrets ? Des lieux propres ! Nous avons besoin de davantage d'ombre, voilà ce que je dis. Des lieux où nous pouvons cultiver des qualités et des beautés interdites. », Jonas Mekas, *Movie journal*

Le 17 mai, nous vous quittons avec un éditto qui appelait les cinémas indépendants parisiens à se fédérer (voir *KTD* n°26), pour tenter de faire front face au raz-de-marée à venir (en bataille : crise économique, rechute sanitaire, appropriation et/ou liquidation des lieux culturels - Groupe SOS, si tu nous lis !). Si les distributeur•ice•s et exploitant•e•s de la capitale n'ont toujours pas fait alliance, les spectateur•ice•s, elles/eux, ont bel et bien ranimé les salles de leur présence physique, émotionnelle, verbale, et ce dès le 19 mai.

Du côté de la Clef Revival, les occupant•e•s ont renfilé leur casquette de programmeur•ice•s avec excitation. Enfin, le cœur de notre lutte (découvrir des films, les partager, en discuter) pouvait se remettre à battre, alors même que l'état de l'expulsion commençait sérieusement à se resserrer autour de l'occupation. Le 11 juin 2021, le délai juridique nous protégeant du risque d'expulsion arrivait à son terme. Depuis, les diverses pressions exercées sur notre combat (C.S.E. de la Caisse d'Épargne IDF, Groupe SOS, Ville de Paris) ont sensiblement augmenté ; l'équilibre qui nous maintient dans les murs de La Clef Revival est extrêmement fragile et, plus que jamais, tout soutien (votre venue, chaque soir, en premier lieu !) est décisif.

Quant à notre fanzine, disons-le, il n'a pas survécu à cette tempête de séances, vorace en énergie et en temps. Et puis, rappelons-le, *KTD* fut initialement lancé pour pallier la fermeture de la salle... Que deviendrait-il une fois le projecteur rallumé ? C'est la question que nous nous sommes posée tout au long de cette pause de deux mois.

Après réflexion, il nous a semblé qu'il fallait laisser une chance à ces pages : de remplaçant, *KTD* pourrait devenir colocataire des projections. D'abord, parce que nous avons pris goût à ces autres formes de cinéphilie (celles des mots, des collages d'images, des dessins). Ensuite, parce que l'envie est trop grande de les confronter à l'actualité cinématographique, comme à nos propres programmations. Enfin, parce que nous espérons accueillir de nouvelles plumes, qui sauront s'emparer de ces pages et les faire perdurer. À ce titre, nous en appelons toujours à vos souvenirs de spectateur•ice•s et à vos archives : le numéro spécial de *KTD* portant sur l'histoire de La Clef est en cours de préparation, et devrait inaugurer la rentrée de septembre. Cette dernière verra aussi *KTD* faire peau



Ikarie XB-1, Jindřich Polák, 1963

neuve, via une maquette renouvelée et un rythme bimensuel (plus compatible avec la relance des séances).

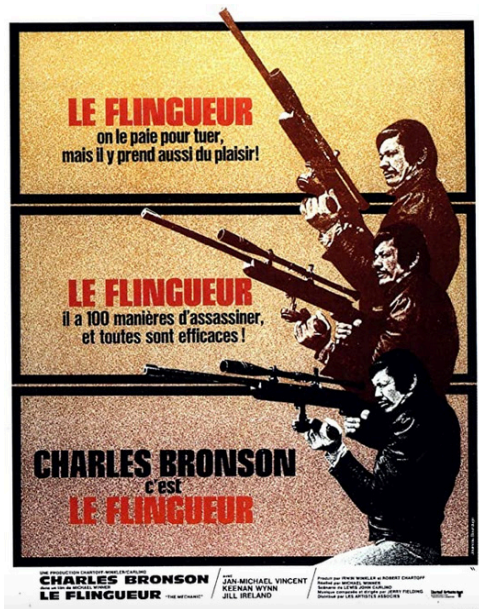
Pour la dernière fois de l'été, nous déplaçons donc ces pages - comme on a relevé le rideau de fer du cinéma, le 19 mai : dans un désir d'émulation, de réflexion, de dialogue, d'engagement. Prononcées par notre association, que les paroles de Paul McCartney s'adressent à la fois aux lieux culturels, aux spectateur•ice•s, aux professionnel•le•s, aux différentes cinéphilies, aux numéros de fanzine en devenir : « Ouvrez la porte, laissez-les entrer ! »

Home Cinéma

MAUVAISE FOI

Les extraits choisis du roman *Le Photographe* de Pierre Boulle décrivent involontairement (selon une mauvaise foi évidente de notre part) les enjeux moraux du film *Le Flingueur* (*The Mechanic*, 1972) de Michael Winner.

« Bronson incarne Arthur Bishop, un tueur froid et méthodique au service de la Mafia. Il entreprend de former à son métier Steve (Jan-Michael Vincent), le fils d'un de ses amis qu'il a, par ailleurs, dû exécuter conformément aux instructions qu'il a reçues. Deux structures de récit se superposent : celle du tueur à gages solitaire en délicatesse progressive avec son commanditaire, et celle de l'initiation d'un personnage par un autre. Ici, le rapport filial est perverti par un sous-texte homosexuel, énoncé de façon consciente dans le scénario d'origine puis progressivement dissimulé tout en restant perceptible. C'est d'ailleurs dans cette stratégie de camouflage (Bronson n'aurait pas accepté de jouer un homosexuel) que se situe un des attraits du film, dans la construction d'une relation ambivalente et poétiquement énigmatique. » (article du *Monde* écrit par Jean-François Rauger à l'occasion de la sortie du film en DVD, 22 novembre 2017).



Affiche du *Flingueur*, Michael Winner, 1972

d'attention à certains détails, dont l'importance ne peut être négligée par un opérateur consciencieux. [...] Le photographe doit être capable de créer à l'avance, dans son esprit, le panorama complet du cliché définitif... Ne pas oublier que chaque détail sera automatiquement reproduit, certains, que l'œil humain ne remarque pas dans la nature, pouvant apparaître monstrueux sur une photographie et la déflorer d'une manière irrémédiable. » (Pierre Boulle, *Le Photographe*)

Certains cinéastes (peut-être avec une tendance un peu réactionnaire) comme Michael Winner sont très critiques avec la relève d'une génération issue du vent de révolte de la fin des années 1960, et confrontent souvent des personnages de vieux baroudeurs, parfois obsolètes ou anachroniques par refus d'adaptabilité, à une jeune génération fière, mais inexpérimentée : Lee Marvin dans *L'Empereur du Nord* (2), George C. Scott dans *The Last Run*, Stacy Keach dans *Fat City*, Jason Miller dans *The Nickel Ride*.

Dans *Le Flingueur*, Winner résume cette lutte générationnelle de la manière suivante : Bishop commente une scène de combat de karaté à son jeune disciple, opposant un vieux maître aux méthodes traditionnelles à un jeune enragé pour qui les valeurs morales sont secondaires. Ce combat allégorique confronte donc un vieux maître de karaté et un jeune combattant chevronné. Le jeune profite d'un geste traditionnel de salutation pour casser le bras de son adversaire. Ce dernier le corrige jusqu'au sang malgré son bras ballant. Ce final annonce celui du film... La question de la filiation dans ces films (*Le Flingueur* de Winner, *L'Empereur du Nord* d'Aldrich...) est plus que complexe : elle est impossible.

« Toute œuvre d'art exige au préalable l'intense concentration de la solitude. [...] Après avoir établi ses plans avec la plus grande minutie, l'artiste doit savoir les modifier sur-le-champ, si un aléa l'exige, parfois les bouleverser de fond en comble. [...] Tout ce qui pouvait se prévoir et se préparer était au point. Le reste était une question d'inspiration. » (Pierre Boulle, *Le Photographe*)

Dans *Le Flingueur*, les scènes se construisent comme des leçons morales ou des rites initiatiques, qui éprouvent la distance d'une conscience aux choses, jusqu'à ce que celle-ci ne ressente plus rien à l'égard du monde environnant. Bronson, dans ses meilleurs rôles pour Michael Winner (*Chato's Land*, *Le Flingueur*, *Death Wish*) incarne parfaitement ce malaise social où il n'y a plus ni confiance ni apprentissage social, ni de filiation par le sang ou élection affective : l'état d'anxiété permanente (sorte de neurasthénie) de son personnage le pousse même à simuler et à jouer les rapports conjugaux avec une prostituée avant qu'un médecin, à la suite d'un malaise dans un aquarium, lui conseille de consulter un psychiatre ! Bronson incarne parfaitement ce cynisme désabusé qui va le perdre à la moindre manifestation expressive (c'est-à-dire affective et sensible, qui contredit sa stature physique de « brute épaisse » comme sa fonction sociale de tueur) ; *Adieu l'ami* de Jean Herman en avait donné l'amorce et *La Cité de la violence* de Sergio Sollima le mythifia.

« Équilibre, sens de l'orientation. Il faut parfois penser à l'envers. » (*Le Flingueur* de Michael Winner)

PLUS BELLE LA MORT

Les morts les plus poétiques du cinéma

La perte de la vision d'Yvette dans *Nocturne* (1980) de Lars Von Trier :

« Le cœur voit ce que les yeux ne voient pas et sait des choses que l'esprit ne conçoit même pas. » (phrase d'épilogue du film *Le Rivage oublié* d'Anthony Harvey, 1971)

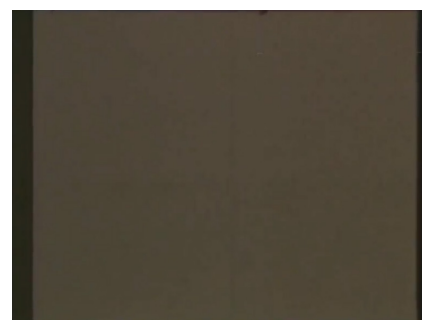
L.A.



4



5



6

PLUS BELLE LA MORT

Les morts les plus poétiques du cinéma

Helen Hayes dans *L'Adieu aux armes* (*A Farewell to Arms*, 1932) de Frank Borzage :

« Le cœur voit ce que les yeux ne voient pas et sait des choses que l'esprit ne conçoit même pas. » (phrase d'épilogue du film *Le Rivage oublié* d'Anthony Harvey, 1971)

L.A.



1



2



3

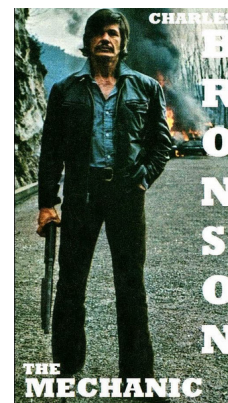
Winner réfléchit beaucoup sur les choix individuels confrontés aux normes d'une société, qu'elles soient pastichées dans ses déploiements de violence urbaine et sociale (*Death Wish*), qu'elles soient légales (*Le Cercle noir*), mythiques (*Chato's Land*) ou morales (avec *Le Flingueur* qui emprunte à la philosophie martiale et aux rapports maître/élève et commanditaire/exécutant). *Le Flingueur* veut s'affranchir de l'habitude rituelle et « mortelle » (dans le sens ennuyeux) qu'incarne parfaitement l'individu anonyme dans sa vie de tous les jours (et qui rend vulnérable ce dernier face à un tueur qui déguise ses meurtres par la mise en scène d'accidents...) pour lui préférer une allégorie en miroir, que ce tueur esthète vise à incarner : une mécanique froide – et débarrassée de toute humanité – qui précède chaque meurtre, déguisé en accident grâce à la seule et simple observation méticuleuse de tous les instants de l'existence de la victime (3).

« Le photographe doit être impartial; le photographe est un juste; le juste n'a pas d'opinion préconçue. » (Pierre Boule, *Le Photographe*)

Avec *Le Flingueur*, Winner propose une définition originale du tueur, pensé comme l'adepte d'une discipline rigoureuse et ascétique, qui consiste à se maintenir constamment à la périphérie des choses (à savoir les tenir à distance, ce qui fait du anti-héros un parfait metteur en scène comme l'entend Bruno Podalydès quand il dit : « La mise en scène est la mise à distance des choses »), à être hors du monde pour être soi-même : « On me paie, mais mes motivations sont ailleurs. Cela me permet d'être en dehors de tout, juste avec soi-même. »



Charles Bronson dans *Le Flingueur*, Michael Winner, 1972



Bronson, chez Sollima ou Winner avec *Le Flingueur* (4), est ce parfait observateur (dans la tradition de *Conversation secrète* de Coppola) à qui rien n'échappe et dont le véritable émule ne sera autre que Ethan Hunt dans *Mission Impossible* (Brian DePalma, 1996) où le regard du personnage principal représente bien cet œil impossible, capable de scruter l'avant-plan autant que l'arrière-champ (de creuser l'image). En effet, l'arrière-plan chez De Palma vient souvent contredire la première lecture d'une action donnée (et bien trop visible pour être sincère ou innocente).

« Les accidents sont-ils manigancés, fomentés, exécutés ? » (*Bedlam* de Mark Robson)

« Un étrange calme s'abattit sur lui. Sa décision était prise. Certains gestes, chargés d'une signification immense, sont presque triviaux. » (Pierre Boule, *Le Photographe*)

« Portrait d'un schizophrène paranoïaque, *Le Flingueur* pourrait se rapprocher du Samouraï, de Melville (1967), si son personnage principal ne se distinguait de celui incarné par Delon par une description plus précise : il est amateur d'art et, surtout, le résultat d'un apprentissage douloureux, celui imposé par un père dont on découvre, au hasard d'une conversation, la cruauté. A cet égard, les figures paternelles évoquées par le film, celle du père de Bishop ou celle du géniteur de Steve McKenna, malfrat incarné par Keenan Wynn, soulignent de façon trouble à quel point les deux hommes sont les produits d'une généalogie pourrie. A l'abstraction melvillienne se substitue un comportement à la fois opaque et précis. Le jeu de Bronson exprimant, a minima, l'hypothèse d'une brutalité reptilienne rentrée, confère au personnage une épaisseur singulière et mystérieuse. » (article du *Monde* écrit par Jean-François Rauger à l'occasion de la sortie du film en DVD, 22 novembre 2017).

J.K. (Remerciements : G.C.)

NOTES :

(1) Il existe tout un film noir sans dialogues de 1952, *The Thief* de Russell Rouse.

(2) Lee Marvin (*Numéro 1*), « brûleur de dur » durant la crise économique américaine des années 30, à Keith Carradine, son disciple, prêt à le trahir à la moindre occasion : « T'as aucune classe. Dégage la voie, petit ! Sauve-toi ! Refais le plein d'émotions ! Fais la manche ! Raconte-leur ! Fais-les pleurer ! T'aurais pu être un fauve ! T'as pas suivi mon tracé. Décroche ! Oublie ! C'est devenu moche pour les cloches ! Tu seras jamais Empereur, petit ! T'as la moelle, mais pas le cœur. Et ça va ensemble. T'as les paroles, mais pas la musique. Personne ne peut te l'apprendre. Même pas Numéro 1. Alors, décroche ! Ou tu passeras sous les roues. N'oublie pas ça ! Bonne route, petit ! »

(3) Idée géniale que reprendra le film *Accident* (2009) de Soi Cheang.

(4) « Un cinéaste expérimental canadien, Kirk Tougas, trouve la bande-annonce d'un film de Michael Winner avec Charles Bronson, *The Mechanic* (1972), la travaille jusqu'à lui faire rendre l'âme, ajoute un préambule critique et intitule son essai polémique *The Politics of Perception* (1973). [...] Kirk Tougas monte une vingtaine de fois l'intégralité de cette bande-annonce en délavant chaque fois un peu plus l'image et le son. [...] L'entreprise salubre de Kirk Tougas montre ce que peut le développement chimique de l'image cinématographique ; affirme avec courage qu'il est possible de se débarrasser des clichés ; exhume jusqu'au bout la dilection sinistre qui informe les fictions de mort hollywoodiennes. » (Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*)

MUSIC IN MOTION

Quand la musique fait des incursions dans le monde du cinéma et de l'image...

New Order, groupe britannique de rock indépendant (aux teintes très souvent électroniques), a connu, outre une carrière musicale longue (le groupe est toujours actif en 2021) et variée, des expériences audiovisuelles également fort intéressantes. Les quatre musiciens, originaires de villes modestes des alentours de la cité anglaise de Manchester, démarrent pour trois d'entre eux (Peter Hook, Stephen Morris et Bernard Sumner) leur aventure musicale dans les années 70 - tout d'abord sous l'étiquette de Warsaw (1976-1977), puis très vite sous celle de Joy Division (1977-1980). Outre des singles et des maxis, Joy Division publie deux albums studio (*Unknown Pleasures* en 1979, puis *Closer* en 1980). En 1980, à la mort de Ian Curtis, chanteur-guitariste de Joy Division, le trio de départ, rejoint par Gillian Gilbert, continue la musique sous l'appellation New Order tout en restant fidèle à Factory Records, label indépendant et iconique de la scène musicale manchesterienne. Le groupe reste très prolifique puisque, dès 1981, il publie des singles et un album studio (*Movement*).



New Order en concert à l'Ukrainian National Home-Taras Shevchenko de New York en 1981

À l'été 1983, suite à la sortie de l'album *Power, Corruption & Lies* et d'une poignée de singles (dont *Blue Monday* qui reste à ce jour le single le plus vendu de tous les temps au Royaume-Uni), le groupe entame une tournée nord-américaine. À cette occasion, le groupe rencontre à New York Michael H. Shamberg qui est le délégué de Factory Records aux États-Unis. Si ce dernier a eu une influence sur la musique du groupe en permettant au quatuor de rencontrer Arthur Baker, un grand producteur et DJ américain (c'est lui qui est aux manettes pour le morceau *Planet Rock* d'Afrika Bambaataa & Soulsonic Force) avec lequel les Britanniques enregistrent immédiatement à New York le maxi *Confusion*, c'est surtout sur les aventures audiovisuelles du groupe de Manchester que Shamberg aura un fort impact. En effet, outre ses fonctions pour Factory Records outre-Atlantique, il est également producteur et réalisateur de vidéos.

Avec la naissance le 1^{er} août 1981 de MTV, chaîne musicale de télévision aux États-Unis, les années 80 marquent l'avènement du vidéo clip pour les musiciens et musiciennes du monde entier. New Order ne déroge pas à cette tendance même si, comme le précise Shamberg : « Ces vidéos ont fait leur carrière dans les musées et les galeries d'art plus que sur MTV, je dois dire ».

Jusqu'en 1985, le groupe reste discret quant à son image, leurs visages sont toujours absents des pochettes de disques impeccablement élaborées par le directeur artistique anglais Peter Saville. Mais en 1985, pour la sortie de *Low-Life*, troisième album studio du groupe, les quatre membres apparaissent sur les visuels de l'album, l'objet étant toutefois vendu emballé dans une feuille de papier calque.

Cette année-là, pour ce qui est probablement le premier vidéoclip du groupe, les musiciens exposent également leurs visages.

Michael H. Shamberg est à la production et c'est à Jonathan Demme qu'est confiée la réalisation du clip pour le morceau *The Perfect Kiss* (single issu de l'album *Low-Life*). Si *Le silence des agneaux* ne sortira que quelques années après, en 1985, il a déjà tourné *Stop Making Sense* (1984), qui est une représentation filmique d'une série de concerts donnés fin 1983 par le groupe de rock nord-américain Talking Heads au Pantages Theatre d'Hollywood (Los Angeles, Californie). Pour le clip de New Order, Demme est accompagné d'Henri Alekan, directeur de la photographie qui a travaillé aussi bien avec Jean Renoir en début de carrière qu'avec Wim Wenders en fin de carrière, et d'Agnès Godard, également directrice de la photographie, qui a beaucoup collaboré avec Claire Denis.

Le clip est tourné dans le studio du groupe, lors de l'enregistrement du morceau *The Perfect Kiss*. Comme animé d'une volonté pédagogique, chaque plan vient disséquer l'action qui donne lieu au déclenchement d'un son ou à l'exécution d'une phase musicale par Bernard, Gillian, Peter ou Stephen. Le clip a également des vertus historiques puisqu'à plusieurs reprises (notamment à 7 minutes et 42 secondes), on aperçoit à l'arrière plan, derrière Bernard, la silhouette de Martin Hannett, le mythique producteur de Joy Division, avec qui New Order cessera assez vite de travailler, ainsi qu'une affiche promotionnelle de Joy Division qui ferait aujourd'hui office de précieuse archive.

Malgré une certaine inexpressivité des membres du groupe qui restent très concentrés sur leurs instruments, la vidéo, essentiellement instrumentale, a un intérêt réel pour ce qu'elle dévoile des coulisses musicales. Et c'est peut-être même le résultat musical qui est le plus à la hauteur, car la prise de son pour la vidéo donne lieu à une nouvelle version du morceau, une version encore plus longue (au-delà de 9 minutes de musique) et jouissive que les versions album (4min et 51s) ou maxi (8min et 46s).

Le label Factory Records ne s'y trompe pas, et intègre le clip à son catalogue d'œuvres. Ce qu'il ne fera pas pour les autres vidéo clip de New Order. Le film pour *The Perfect Kiss* porte le numéro FAC 321, soit l'inverse du numéro de catalogue attribué au maxi de ce même morceau qui porte lui le numéro FAC 123.

Par la suite, Shamberg produit d'autres clips pour le groupe.

Celui du morceau *Bizarre Love Triangle* est réalisé en 1986 par l'artiste Robert Longo. Le montage du clip (en couleurs) est très rapide et nerveux, un rythme assez inédit pour l'époque. On y voit entre autres des personnes habillées en costume cravate ou en tailleur en chute libre (on reconnaît là l'univers de l'artiste américain) ainsi qu'une très courte séquence en noir et blanc (hommage aux films noirs?) tournée par Longo (avec l'actrice Jodi Long et le scénariste Eric Max Frye en caméo), et intégrée comme un moment de respiration au flot d'images et de musique.

En 1987, c'est Philippe Decouflé qui est aux manettes pour l'illustration en images du morceau *True Faith*. Son univers visuel et chorégraphique est immédiatement reconnaissable.



Clip de *The Perfect Kiss* réalisé par Jonathan Demme (1985)



Clip de *Bizarre Love Triangle* réalisé par Robert Longo (1986)



Clip de *True Faith* réalisé par Philippe Decouflé (1987)



Clip de *Run* réalisé par Robert Frank (1989)



Clip non officiel de *Crystal* réalisé par Leos Carax (2002)



Clip de *Temptation* réalisé par Michael H. Shamberg (2005)



Clip de *World in motion* réalisé par Keith Jobling et Philip Shotton (1990)

La même année, c'est un autre grand nom du cinéma nord-américain, Kathryn Bigelow, qui prend la caméra pour le clip de *Touched by the hand of God*. Pour cette vidéo aux accents parodiques, les membres du groupe apparaissent sur scène, en train de jouer leur morceau, et sont vêtus des tenues habituellement portées par les groupes de heavy-metal de l'époque.



New Order sur le tournage du clip *Touched by the hand of God* (1987)

Le photographe Robert Frank réalise la vidéo de *Run* en 1989.

En 1990, pour *Getting away with it* d'Electronic (groupe également lié à Factory Records et formé par Bernard Sumner, de New Order, et Johnny Marr, le guitariste des Smiths, groupe dissous en 1987), morceau sur lequel Neil Tennant des Pet Shop Boys est invité, c'est Chris Marker qui passe derrière la caméra, pour une vidéo aux trouvailles visuelles intéressantes.

Dans les années 2000, en 2002 plus précisément, pour un budget de 13,70 \$ (comme un hommage aux débuts modestes des quatre lads de Manchester qui, malgré un certain dilettantisme assumé, notamment dans les années 80, profiteront de la liberté que leur accorde leur label pour collaborer avec de grand·e·s cinéastes et artistes sans trop se prendre au sérieux ?), Leos Carax réalise une version non officielle du clip de la chanson *Crystal*. Dans ce qui semble être son appartement, il filme un chien et un chat, avec en plans secondaires des images d'un évier, de l'intérieur d'un frigo et d'un écran d'ordinateur.

S'il a souvent été question de Michael H. Shamberg comme producteur, en 2005, il co-réalise avec Victoria Bergsman (musicienne suédoise qui chante notamment dans le célèbre morceau *Young Folks* de Peter Bjorn and John qui est sorti en 2006) un clip pour *Temptation*, qui est l'un des premiers morceaux de New Order puisqu'il date de 1982.

On y suit Victoria au cours d'une promenade dans Paris. Ses pérégrinations nous conduisent même chez Bimbo Tower, boutique aujourd'hui disparue. On la voit y trouver dans les bacs de disques le vinyle du morceau *Temptation*, et le voler discrètement. Le clip, qui démarre en noir et blanc, se poursuit soudain en couleurs à un moment bien précis de la chanson.

Enfin, en 2021, en pleine compétition continentale de football, et bien que non produit par Shamberg (Keith Jobling et Philip Shotton à la réalisation), comment ne pas évoquer le clip foutraque de *World in motion* qui était l'hymne écrit par New Order, avec le comédien Keith Allen et des joueurs de foot, pour la participation de l'équipe anglaise au Mondial d'Italie 1990 ? Cet hymne ressurgit à chaque tournoi majeur auquel l'équipe aux trois lions participe. Et avec d'autant plus de force en 2021 puisque ce soir, en finale du tournoi, c'est l'Angleterre qui affronte l'Italie chez elle à Londres, et qu'à la mi-temps elle mène à 1 à 0...

G.W.

LE PLAN QUI BUTE

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

Cette année, le Festival International du Film de La Rochelle (25 juin-4 juillet) a consacré une rétrospective à René Clément (1913-1996). Si l'on connaît *Plein Soleil* (1960), qui fit découvrir Alain Delon au grand public, on mésestime souvent l'ampleur et la qualité de sa filmographie. C'est que l'historiographie *made in* Nouvelle Vague est passée par là, taxant allègrement l'auteur du *Passager de la pluie* (1970), de *Jeux interdits* (1952) ou encore de *La Bataille du rail* (1946) de 'simulateur', de 'semi-docte pour qui le summum du génie est d'abstraire de l'art tout ce qui vient du coeur'. On aura reconnu la rhétorique des *Cahiers*, qui consiste à ranger les auteurs et les œuvres dans deux boîtes bien distinctes, celle de la lourdeur thématique et de la virtuosité formelle, et celle du sujet quotidien, de la sensibilité et de la chair. À grands coups de critiques acerbes, on a enterré Clément dans la première, l'évinçant progressivement du canon cinéphilique dominant.

Pourtant, d'une filmographie qui compte une vingtaine de longs et autant de courts, et qui explore aussi bien la fable historique que le thriller, l'adaptation littéraire que le drame psychologique, il suffit de voir une poignée de titres pour se laisser happer par le monde à part de Clément, riche en singularités et en motifs. Le cinéma de Clément est un cinéma ludique, malicieux, chargé de sentiments (comment Truffaut, qui défend le mélodrame, a-t-il pu passer à côté ?!). C'est une œuvre qui parvient à sauter de registre en registre, de genre en genre, sans jamais perdre de vue ni la justesse des dialogues (jamais les enfants à l'écran n'ont paru si vrais que dans *Jeux interdits*), ni l'humour corrosif, utilisé comme contrepoint à un ton frôlant parfois le sentimentalisme.

Aussi, et surtout (c'est ce qui en fait une œuvre éminemment moderne), les personnages de Clément sont des êtres pleins, complexes, retors, aux motivations tour à tour obscures, changeantes, inavouables. Chacun de ses films se risque à des expérimentations formelles (ce serait ça, sa 'virtuosité' tant décriée ?!), comme à l'exploration des zones grises de la conscience et de la morale humaines -à l'échelle individuelle (parmi mille autres exemples : dans *Les Félics*, la jeune amoureuse jouée par Jane Fonda en vient, par désir de possession, à séquestrer son bien-aimé) et collective (comment les Français•e•s s'accommodaient-ils/elles de l'Occupation allemande ? Voir *La Bataille du rail*, *Le Père tranquille* ou *Le Jour et l'heure*).

Enfin, on notera chez le réalisateur l'omniprésence et la puissance des personnages féminins, brodés des mêmes fils (tout aussi nombreux, tout aussi sinueux) que les personnages masculins. Qu'elles soient principales (*Le Jour et l'heure*, *Barrage contre le Pacifique*, *Gervaise*) ou secondaires (*Plein Soleil*, *Les Félics*, *Quelle joie de vivre*), toutes sont ancrées dans les réalités et les dynamiques des récits, et y réagissent avec des réflexes, des idées et des émotions qui leur sont propres. De violence, de doutes, d'indifférence, de perversion, elles ne sont pas exemptes. Si le fantasme est fait de symboles et de papier glacé, les femmes chez Clément sont terrestres, incarnées, triviales.

Après ces réflexions, la chute à vélo de Thérèse Dutheil, dans *Le Jour et l'heure* (1963) paraîtra faire sens. Pourtant, à la découverte du film, cette gamelle monumentale, qui voit s'écraser de tout son long le corps massif d'une Simone Signoret vieillissante, détonne. On lâche un rire, moins pour se moquer que pour manifester, haut et fort, sa surprise. A-t-on déjà vu une actrice d'une telle stature se rétamer ainsi la tronche ? L'action est d'autant plus déroutante que rien ne l'annonçait, et qu'elle n'est pas essentielle à l'intrigue !

Quand ce plan fait irruption, Thérèse, après des jours de cavale à travers la France occupée (parce qu'elle a caché un soldat anglais, la Gestapo est à ses trousses), est sur le point d'atteindre le maquis. Pour rendre moins douloureux les derniers kilomètres qui la séparent du repos, son compagnon (l'allié, dont elle est tombée amoureuse) et elle décident de voler les bicyclettes d'un couple de passants. Certes, la chute de Thérèse provoque un micro-suspense (et si le propriétaire lui mettait la main au collet ?), mais son intérêt est ailleurs. D'abord, dans le fait qu'elle achève de mettre à mal l'aura de son interprète, dont l'âge, le poids, la fatigue, sautent soudain aux yeux. En vérité, cette 'mise à nu' ne vient pas à l'encontre du reste du film, qui ne tentait pas de magnifier ou de rajeunir artificiellement Signoret ; au contraire, elle parachève le régime de représentation d'une actrice qui se montre telle qu'elle est, monstre de charisme à la voix rocailleuse, au regard mélancolique et aux traits affaîssés.

Une autre chose qui frappe, dans ce plan, c'est que Signoret tombe devant les yeux de son compagnon de route et de cœur. L'action vient donc court-circuiter une logique de séduction, qui consiste, dans les codes amoureux cinématographiques (et surtout pour les femmes), à ne jamais avoir une mèche qui dépasse, ni une goutte de sueur sur le front ! Ici, la justesse de la séquence tient au fait que l'amoureux aide naturellement sa compagne à se relever, sans émettre la moindre réaction à la chute : ils sont en cavale depuis des jours et des jours, ils sont menacés de mort, ils sont harassés, ils peuvent tomber, c'est normal, c'est logique, c'est le corps humain.

Beauté abstraite dans *Casque d'or* (Jacques Becker, 1952), Signoret est ici matérialité. Cette réaction chimique, sous l'œil de la caméra de Clément, laisse croire en une grande confiance du réalisateur en son actrice, qu'il n'a pas besoin de sublimer pour faire exister. Comprise comme une métaphore du rapport qui unit un personnage, un interprète et un récit, la chute de Thérèse/Signoret ne nous dit rien d'autre que ceci : si le corps de l'actrice/de son personnage lâche, le film s'arrête net. La femme chez Clément n'est ni un accessoire, ni un ange (être spirituel et immatériel), mais un tas de chair, de muscles et d'os, fappé par la fatigue, le froid, la douleur, la lascitude -bref, par toutes les émotions et toutes les flèches qui traversent le personnage qu'il incarne.

G.C.



Simone Signoret dans *Le Jour et l'heure*, René Clément, 1963

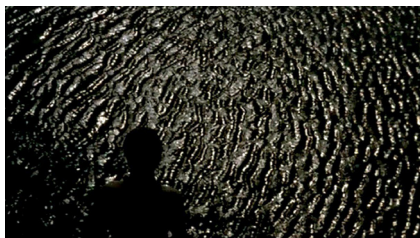


Simone Signoret et René Clément

ANECDOTES CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA PLUS GRANDE NÉCESSITÉ

« D'où vient tout ce mal ? [...] Sombre a décrit jusqu'au bout la pulsion de mort et l'avidité du désir qui habite la créature humaine, cet appétit insatiable qui fait que les hommes ne peuvent pas vivre ensemble et qu'ils préfèrent massacrer l'autre et se meurtrir eux-mêmes plutôt que de céder sur leur désir. L'ogre y représente cette force noire qui explique l'incontestable diagnostic freudien et donc l'impossibilité de toute utopie politique : « l'homme essaie de satisfaire son besoin d'agression aux dépens de son prochain, d'exploiter son travail sans dédommagement, de l'utiliser sexuellement sans son consentement, de s'approprier ses biens, de l'humilier, de lui infliger des souffrances, de le martyriser et de le tuer » (Freud, *Malaise dans la civilisation*, 1929). Après *Sombre*, il semble difficile d'aller plus profondément dans la description des causes, mais on peut par exemple préciser un point (comme *Claire Denis* avec *Trouble Every Day*, qui souligne que la pulsion appartient indifféremment aux hommes et aux femmes, ce que l'écriture conceptuelle et allégorique de *Sombre* disait déjà) ; ou bien on peut, comme *Baise-moi*, traiter non plus du bourreau mais de la victime. Rappelons que l'actrice qui jouait la première proie de l'ogre noir s'appelait Coralie Trinh Thi. » (Nicole Brenez)

G.B.



Sombre, Philippe Grandrieux, 1999

MAUVAIS GENRES

Quand la série B vient à la rescousse d'un cinéma de quartier... PROCHAINEMENT SUR VOTRE ÉCRAN !

DR. RICTUS (DR. GIGGLES), Manny Coto, 1992, États-Unis
(FILM INTERDIT AUX HYPOCONDRIQUES)

Cette série B, horripilante et sans prétention, n'est pas sans ambition : elle propose l'un des méchants les plus attachants de l'histoire du cinéma de genre, qui est aussi un nouveau « monstre iconique » réactivant, non sans une certaine nostalgie, la mythologie Universal des années 1930 avec ses monstres en tous genres (la créature de Frankenstein, Dracula, la Momie, le loup-garou...), tout en restant dans le sillon d'*Halloween* de John Carpenter (1978).

Le film repose donc sur la performance de son interprète principal, Larry Drake (*Darkman*, *Maniac Trasher*...), et sur le schéma classique du film de *slasher* (1). Comme dans *Les Griffes de la nuit*, le personnage du Dr. Rictus est un tueur psychopathe dont les mises à mort sont accompagnées de formules verbales dignes des dialogues de Tex Avery (on compte aussi un clin d'œil final à *Blitz Wolf*). Pour préserver le rapport étrange et ambivalent qui unit ce personnage à son spectateur, Manny Coto assigne deux missions à son anti-héros : se venger du meurtre collectif de son père (qui fut docteur) commis par une petite bourgade et sauver une adolescente au cœur brisé, dont les problèmes cardiaques renvoient à une mère que le père ne put sauver (héritage qui provoquera une démence meurtrière héréditaire !).

« Pour moi, il n'y a pas de différence, en termes de dynamique, entre une scène qui fait peur et une qui fait rire (2) : la structure de la blague ou de la peur est la même. Il y a soit une bonne réplique, soit un sursaut, mais ces éléments sont interchangeables. » (Jeff Lieberman dans *Mad Movies* n° 174, avril 2005).

Le film fait non seulement écho à une mythologie gothique (*La Belle et la Bête*, *La Fiancée de Frankenstein*...), mais aussi à cette pléthore de croquemitaines aux statures iconiques et graphiques des années 1980 (*Halloween*, *Vendredi 13*, *Les Griffes de la nuit*, *Jeu d'enfant*, *Maniac Cop*, *Candyman*...). Pourtant, involontairement, *Dr. Rictus* marque aussi la fin de cet âge d'or. En effet, le chant du cygne du film d'horreur grand-guignol arrive au tout début des années 1990 avec *From Beyond* et surtout *Braindead*, sommet du genre horripilant, toutes catégories confondues.



Dr. Rictus (Dr. Giggles), Manny Coto, 1992



Dans sa tradition critique de film populaire, le film utilise la figure de psychopathe pour rendre sensibles les frontières entre les différentes générations d'une petite bourgade américaine et pour mettre à mal la morale d'un univers préfabriqué et codifié, dont le parc d'attraction est le centre de gravité. Les parents ne veulent pas entendre leurs enfants parce qu'ils réveillent les choses enfouies, qui témoignent de mains pas vraiment propres (*Fog*, *Les Griffes de la nuit*). C'est le retour du « fils prodigue » meurtrier qui va faire exploser cette frontière et la remettre en question définitivement. À noter que le Dr. Rictus revient souvent sur le décor d'une fête foraine dans des scènes dont l'une des plus belles est celle, surréaliste et graphique, de la salle des glaces, qui multiplie ou fractionne la figure du tueur et la superpose aux figures sentimentales et fragiles de trois adolescents se courant après : « Vous avez bel et bien le cœur brisé » rétorque le docteur fou à sa patiente favorite... La fête foraine renvoie aussi à l'une des origines désavouées du cinéma : le cirque et le théâtre Grand Guignol.

« À Paris (dans les années 60), les salles spécialisées étaient sur les grands boulevards, peinturlurées et décorées de monstres en carton-pâte comme des trains-fantômes. [...] Le cinéma, en ces lieux, était encore, pour quelque temps, un spectacle populaire. [...] Dès qu'on approche le passage fatidique des 18 ans, ces films interdits (officiellement par la réglementation, ou implicitement par le milieu familial) prennent le relais de cette autre source d'évasion et d'émerveillement, la bande dessinée. [...] En effet, quitte à se plonger dans la fiction, pourquoi pas la plus invraisemblable et la plus délirante ? Quitte à se repaître d'images, pourquoi pas les plus étranges, les plus irréelles, les plus fascinantes ? Et quant aux émotions, les plus fortes seront les mieux venues. » (Gérard Lenne, *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies, 1895-1970*, introduction d'une réédition en mai 1985).

On a trop tendance à oublier que le cinéma n'est pas une affaire de (bonne) morale même si la majorité des films semble s'y engouffrer, devenant des cours d'éthique vulgaires, rébarbatifs et inutiles. On a trop longtemps prêté au cinéma une responsabilité civique jusqu'à en oublier ses origines : du fusil photographique de Étienne-Jules Marey au cirque Grand Guignol, où l'on pouvait s'esclaffer sans rougir face aux astuces du magicien et autres femmes coupées en deux !

« À cas désespérés, traitements désespérés. » (Hippocrate, cité en exergue du film)

La forme éculée de ces films d'horreur, souvent décriée (3), et peut-être à raison quand on note son opportunisme économique visant les adolescents friands d'émotions fortes, demeure passionnante

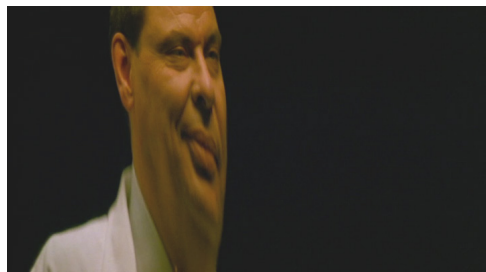
pour mettre à mal la morale et la bienséance « fascisante » des petites bourgades puritaines. En effet, ces dernières dissimulent mal leurs vilains petits secrets, souvent coupables et impunis au regard de leur vitrine morale bien pensante tant vantée et de leur routine ennuyeuse. Ces dernières sont d'une violence extrême, car elles sous-tendent un confort lénifiant imposé par toutes les formes d'autorité alentour (de la police au rôle sur-protecteur du père). Les films d'horreur, avec leurs motifs violents, revendiquent désespérément une réalité sordide que la société nie ou étouffe non sans une plus grande violence encore dans la mesure où elle est cachée, secrète ou dissimulée, c'est-à-dire bien pire que les exactions d'un tueur fou en liberté. L'ordonnance du film ? Attention au quotidien dégénéré dans lequel toute « démocratie » veut vous enfermer, vous endormir jusqu'à vous faire perdre vos propres repères, vos rêves, votre instinct critique et toute propension intellectuelle à vouloir vous réveiller et vous battre pour des droits qu'on vous soustrait toujours plus.



Portrait de Franciscus De Wulf, ophtalmologiste (anonyme, première moitié du 18^{ème} siècle)



Faites-moi confiance.



Dr. Rictus (Dr. Giggles), Manny Coto, 1992

« Ce qu'on voit n'est pas forcément la réalité. Selon Shakespeare, quelque chose dans la nature, peut-être même dans la nature humaine elle-même, était pourri. Une gangrène disait-il. Bien sûr, la réponse d'Hamlet à cela et aux mensonges de sa mère était une enquête perpétuelle sur les choses. Comme les fossoyeurs qui grattent continuellement sous terre. » (l'enseignante dans *Les Griffes de la nuit* de Wes Craven)

Au fond, Dr. Rictus est un docteur « moral » dans la même tradition que celui de *Caught* (4) de Max Ophüls; sa fonction est interactive. Il tue allégoriquement pour nous les spectateurs. Chaque meurtre traduit des travers de nos sociétés qu'il collecte comme des symptômes et nous les adresse comme des offrandes, un « père fouettard » dont l'adage devrait être le suivant : « C'est l'hôpital qui se fout de la charité ! »

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

NOTES :

(1) « Slasher (n.m.) : expression anglo-saxonne désignant un sous-genre du cinéma d'horreur apparu en Amérique du Nord au milieu des années 70. Tirée du mot to slash, verbe qui signifie taillader, balafrer, ou frapper à l'aide d'un objet coupant, la « formule » slasher repose sur des codes précis et trois éléments constitutifs qui sont les suivants : un tueur [...], une arme [...], une victime. » (*Mad Movies* Hors-Série n°17, *Collection thématique : Slasher, le guide sanglant du meilleur de l'horreur*)

(2) La proximité de la construction d'une scène d'horreur avec une construction de scène comique : *Les oreilles entre les dents*, *Scream*, *Scary Movie*... mais aussi des teen movies avec leurs majorettes, leurs Pom Pom girls (*Graduation Day* de Herb Freed, *Final Exam* de Jimmy Huston, *Poupées de chair* de John Quinn) et surtout leur vision américaine concentrationnaire (*Halloween* de John Carpenter, *The Dorm That Dripped Blood* de Stephen Carpenter) dont les poncifs et les stéréotypes se répètent jusqu'à la nausée (le shérif du comté, le directeur de l'école, la station service...) à l'image « cartoonnesque » d'un épisode des *Simpsons* ou d'un *Bip Bip et Coyote* ! Même la proximité phonétique anglo-saxonne est propice à cette équivoque : *kidding / killing, duty / dirty*).

(3) « Les victimes nous offrent systématiquement un défilé de jeunes Américains stupides que leur prédilection pour l'alcool, les drogues douces, les blagues idiotes et les séances gloussantes de pelotage condamnent impitoyablement à mort. Le casting puise dans le stock des lookés 'jeune' en vogue depuis les comédies pour ados telles National Lampoon's Animal House. Avec ses moniteurs de colo en route pour l'abattoir, Vendredi 13 est en gros un Meatballs à la viande rouge, et le groupe de jeunes défoncés jouant au 'Strip Monopoly' serait tout autant à sa place dans une des suites de Porky's. » (Kim Newman, *A critical guide to contemporary horror films*, 1988)

(4) En effet, dans *Caught* (1949) de Max Ophüls, le docteur, qu'interprète James Mason, soigne l'héroïne, victime des affres du capitalisme (dans ses croyances, ses mœurs). Il soigne les maladies sociologiques et morales mieux que les maux physiques !

KILL THE DARLING

numéro 27 - 19/07/2021

KILL THE DARLING

numéro 27 - 19/07/2021

Ont participé à la rédaction de ce numéro :
Laura Ashton, Giulio Basletti, Gleb Chapka,
Jim Killian, Gabe Walker

Rédactrice en chef : Gleb Chapka

Mise en page : 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
sauvequieutlaclef.fr