

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 !



L'Histoire sans fin, Wolfgang Petersen, 1984

APPEL À ARCHIVE

En vue de la préparation d'un numéro spécial, nous sommes à la recherche de tout document d'archives ou témoignages (photographies ou autres) sur l'histoire du cinéma La Clef depuis sa création.

Vous pouvez nous les adresser par courrier au 34, rue Daubenton, 75005 Paris, ou par mail à l'adresse suivante :

killthedarlingfanzine@gmail.com

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



Les Goonies, Richard Donner, 1985

ÉDITO

Cet Édito s'aventure au-delà du cadre du cinéma, de la création et de la culture, pour proposer une analyse sur l'état du Monde.

Depuis plus d'un an, en raison de la pandémie causée par le coronavirus SARS-CoV-2, des millions de personnes à travers le monde sont mortes du Covid-19, et des milliards de personnes sont strictement limitées dans leurs mouvements.

Les libertés fondamentales sont à l'arrêt. De nombreuses activités sont interrompues. Le panorama économique s'annonce sombre. La précarité est devenue une réalité en expansion. Et une grande partie de la population mondiale souffre davantage.

Au vu de la situation de la planète, qui depuis bien des années n'est globalement pas bonne, la survenue d'une catastrophe à grande échelle était considérée comme fort envisageable. Si les prémices d'une telle projection étaient principalement attendus via une crise environnementale, un léger chamboulement a eu lieu, puisque la crise majeure qui secoue la planète est, dans les premiers symptômes visibles, d'ordre sanitaire.

En France, face au virus, les autorités pointent de plus en plus comme responsables les comportements individuels. Et elles semblent tout faire pour s'affranchir de leurs responsabilités dans la gestion stratégique de cette crise, et dans ce qui, en amont, aurait permis de l'éviter ou d'en minimiser l'impact. Quant à l'analyse des raisons structurelles favorisant l'émergence d'une telle pandémie, elle semble tout bonnement mise de côté.

Alors revenons sur les origines factuelles de la pandémie. *Kill The Darling* n'a évidemment pas la prétention d'en connaître les raisons exactes, et l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) non plus, d'ailleurs !

Parmi trois des éléments déclencheurs pouvant être à l'origine de la pandémie, ils émanent de dérives ne constituant pas un bienfait pour l'humanité.

La version la plus relayée, une transmission du pangolin vers l'être humain dans un marché à Wuhan en Chine, repose sur l'absence de volonté politique de mettre fin au trafic d'espèces animales sauvages ou protégées.

Un mode de transmission similaire peut aussi se produire hors contexte lié à du trafic. La destruction par l'homme de l'environnement réduit les espaces dédiés à la biodiversité, et augmente les interactions entre les humains et les autres espèces animales. Ces dernières étant accumulées dans des portions congrues de territoire, parfois même en périphérie de zones habitées, les occasions de transmissions de maladies des animaux sauvages, ou d'élevages, vers l'espèce humaine se trouvent démultipliées. Enfin, si l'on considère la possibilité d'une négligence dans un laboratoire duquel émanerait le virus, course à la rentabilité, appât du gain et laxisme dans les normes de sécurité en sont probablement des catalyseurs.



Incendies, Denis Villeneuve, 2010

En France comme ailleurs, au vu des modes de gouvernance actuels, une fois la pandémie passée, est-il insensé d'imaginer que les autorités feront tout leur possible pour travestir cette période écoulée en une parenthèse très temporaire, en un incident mineur à oublier au plus vite ? L'option de ne mettre en branle aucun changement, et donc de continuer comme si rien ne s'était passé, sans remettre en cause quoi que ce soit, guidera-t-elle leurs orientations politiques ?

En France, depuis de nombreuses années, pour maintenir un niveau convenable de services publics, en particulier pour la santé, il n'y a officiellement pas d'argent disponible. Aujourd'hui, dans l'urgence de la situation, quand la prévention n'est plus possible, ce sont des dizaines de milliards d'euros qui sont débloqués pour porter l'économie du pays à bout de bras.

D'un point de vue strictement comptable, les dépenses subies aujourd'hui par les États se révèlent bien plus élevées que ce qu'aurait coûté une amélioration dans les domaines de l'éducation et de la santé, ainsi qu'un arrêt de l'exploitation irraisonnée et irraisonnable de notre environnement, et cela par pur appât du gain de la part de quelques un•e•s.

Les lois ultralibérales et les restrictions budgétaires d'hier, ces dernières s'inscrivant obstinément dans le respect de la règle des 3 % de déficit budgétaire du traité de Maastricht, sont des ingrédients constitutifs des mort•e•s, des détresses, des couvre-feux stricts, et des confinements répétés d'aujourd'hui.

Si les décisions actuelles et à venir restent guidées par la même idéologie et par les mêmes approches, quelles pourront en être les conséquences futures ?

SUR LE RING (Part II)

Dans cette nouvelle rubrique, deux rédacteur•ice•s s'affrontent autour de l'interprétation d'un film, d'un personnage, d'une séquence ou d'un seul plan. Sur le ring, place aux délires interprétatifs, aux extrapolations, aux raccourcis, voire à la mauvaise foi... Les critiques, ici, seront synonymes de subjectivités ! Laquelle vous parlera le plus ?

« L'existence, c'est le jeu. » (Melvin Van Peebles, Journal de tournage de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*)

Adapté librement du *Joueur*, roman semi autobiographique de Dostoïevski (publié en 1866), *The Gambler* est un film américain réalisé en 1974 par le réalisateur d'origine tchèque Karel Reisz, l'un des fers de lance de la nouvelle vague britannique (aux côtés de Tony Richardson ou John Schlesinger). Mais avant de poursuivre plus en détail l'analyse de *The Gambler*, reprenons le synopsis écrit par Gleb Chapka la semaine dernière :

« James Caan, de quasiment tous les plans, interprète le rôle d'Axel Freed, professeur de littérature addict au jeu sous toutes ses formes – machines à sous, paris sportifs, poker... Inauguré par une séquence de frénésie dépensière, au cours de laquelle Axel contracte une dette sans précédent de 44 000 dollars, le film suit les sursauts d'une descente aux enfers, entre tentatives de rédemption et pulsions de jeu. »



The Gambler, Karel Reisz, 1974

The Gambler se concentre exclusivement sur Axel qui inaugure le film par une lourde défaite au jeu dans un tripot, contractant une dette de 44 000 dollars (soit six cadillacs !). La somme est telle qu'il finit par demander à sa mère une avance. On pourrait voir dans *The Gambler* le récit d'un nanti profondément égoïste profitant jusqu'à plus soif de tous ses proches, flambant son, puis leur argent dans la mesure où il peut se le permettre ! Il est vrai que le personnage est au mieux pathétique, au pire antipathique, mais le réduire/juger simplement comme tel serait une erreur terrible et manquer l'enjeu du film.

« Si vous admirez des fictions bien plus terribles et monstrueuses, pourquoi donc ce caractère, même comme fiction, ne trouve-t-il grâce auprès de vous ? Ne serait-ce pas qu'il y a en lui plus de vérité que vous ne le désireriez ?.. » (Michel Lermontov, *Un héros de notre temps*)

Axel est anxieux, semble même dépressif, indépendamment de son rapport au jeu. Sa défaite inaugurale permet une réelle caractérisation de son personnage. Il semble constamment ailleurs ou en décalage, comme l'atteste cette scène en voiture où il se rappelle précisément certains moments du tripot où il vient de tout perdre tandis que la *Symphonie n°1* de Gustav Malher, réinterprétée par Jerry Fielding (qui sera le premier nom du générique de fin – d'où l'importance accordée à la musique du film !) irrigue la séquence. Au travers de ce flashback, James Caan semble vouloir battre les images comme les cartes. Il aimerait redistribuer les cartes comme ses images mentales qui le pèsent, et peut-être, d'où il tire encore une culpabilité dont il aimerait tant se défaire. C'est ce que revendiquent ses analyses de textes en cours – que le film aborde avec beaucoup de finesse –, et avec lesquelles il semble vouloir faire corps tant elles décryptent si bien le film. *Des Carnets du sous-sol* de Dostoïevski au *Grain d'Amérique* de William Carlos Williams.

« George Washington est terrifié par l'échec. Et si l'échec est le mal absolu, que faut-il éliminer à tout prix ? La part de risque. Il y a des questions que Washington élude. Des frontières qu'il ne transgresse pas. D. H. Lawrence écrit : " Les Américains redoutent la nouveauté plus que tout. Ils n'ont pas leur pareil pour se dérober car ils se dérobent à eux-mêmes. " » (James Caan à son cours dans *The Gambler*).

Autrement que Tony Montana dans *Scarface* (1983) de Brian De Palma qui poussait dans toute son aberration morale la poursuite du rêve américain, Axel, dans *The Gambler*, la réfute également, mais sans l'aide de la satire. Reisz offre un visage plutôt inédit au flambeur dont les propriétés, habituellement péjoratives du loser, ne s'accordent volontairement pas avec son personnage. Il veut se perdre pour se gagner lui-même et s'affranchir d'une personnalité conforme, c'est-à-dire confectionnée jusqu'ici par son héritage familial. C'est dans et par le jeu qu'il veut y révéler sa personnalité et se débarrasser du fardeau familial qui l'a prédestiné à des acquis matériels comme sociaux. Axel est un prince qui veut éprouver son royaume et parasiter sa filiation à celui-ci, en défier les limites dessinées par un grand-père au pouvoir incommensurable et dont l'influence est telle qu'il lui est impossible de vraiment s'en démarquer. « Ce qui est à lui est à moi » revendique-t-il à un bookmaker, et le jeu se transfigure en « augures » dans sa morale, qu'il confie à un joueur invétéré comme lui croisé dans un casino de Las Vegas. Il ne se voit jamais maudit, mais plutôt « béni » par le jeu. Il éprouve également son entourage qui le lui rend bien à l'exception de sa compagne Billie (mais qu'importe, elle n'a pas la bénédiction de son grand-père) ou du ghetto noir de Harlem dans lequel il perd un pari avec « fair-play » : « C'est son amour-propre, surtout, qui est blessé ; mais il y a des gens dont même le désespoir est amusant » (Michel Lermontov, *Un héros de notre temps*).



I can be King of everything
Or just a tiny grain of sand



Now tell me
Is that anyway for a man to carry on



Do you think that I want my loved one gone
I love you



More than you'll ever know
I said I love you

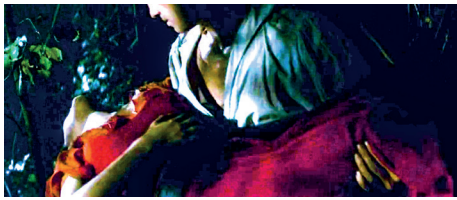


I love you, I love you, hey
Don't want nobody else but you



Paroles et musique de Donny Hathaway (I Love You Than You'll Ever Know)





More than you'll ever know, yeah
More than you'll ever know



Now listen to this
I'm not trying to be just any kind of man



No, I ain't
I'm just trying to be somebody



You can love, trust and understand
I know, I know, I know that I can be



A part of you that no one else could see, yeah
But I gotta hear you say



I got to hear you say
It's alright



I'm only flesh and blood
But I can be anything that you demand

« Maintenant, j'ai cessé d'être ce héros que je voulais être devant vous, je ne suis plus qu'un homme ridicule, un mauvais drôle. Tant mieux ! Je suis heureux que vous m'ayez percé à jour. (...). C'est que je ne m'estime pas moi-même. Un homme doué d'une conscience est-il capable de s'estimer un tant soit peu ? (...). Oui, est-ce possible, enfin, est-ce possible que l'on s'estime encore un tant soit peu si l'on a essayé de chercher du plaisir même dans la sensation de son propre abaissement ? » (Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*)



The Gambler, Karel Reisz, 1974

Axel ne correspond donc pas à la figure rhétorique du *loser*. Son comportement traduit une certaine arrogance, pour ne pas dire condescendance à l'égard de la plupart des bookmakers ou des hommes de main se frottant à lui. Mais au lieu de fuir l'étau qui se resserre sur lui, il y plonge éperdument. La séquence où il assiste impuissant aux pressions d'un récolteur de dettes (Burt Young) dans le domicile de sa victime, et que ce dernier a sournoisement convié pour l'avertir de ce qui pourrait lui arriver, est significative. Impressionné, il n'en démordra pas par la suite. D'ailleurs, vers le début du film, quand un ami prétend le protéger, il lui rétorquera « emmerder » toutes formes de protections. Et le film ne va qu'appliquer sa volonté à éprouver le besoin de se perdre, voire se libérer de ses « pairs » au-delà de toute morale (qui appartient toujours à l'héritage de nos pères), quitte même à faire couler son sang « royal » à la toute fin du film. Souvent en peignoir chez lui ou trônant sur son bureau à la fac, Axel est un prince. Sa garde-robe sur les tapis de jeu et ses boucles de cheveux roux que viennent auréoler les néons dorés d'un casino à La Vegas ne nous contrediront pas. Le jeu, c'est bien son royaume, même si celui-ci se révèle être finalement interdépendant de l'empire familial. Cependant, ce royaume de prédilection implique de fricoter aussi bien dans un quartier pauvre de Harlem qu'un casino huppé de Las Vegas. Ce royaume, c'est le lien social contredisant notre vie compartimentée pour mieux nous isoler et nous marginaliser. L'enfer du jeu fédère malgré tout. La table de Jeu, c'est peut-être Dieu, à savoir le règne allégorique des représentations de notre vie artificielle (« Quittons cette terre [Las Vegas] avant de nous y enterrer. »). Si Axel en a conscience, c'est bien là que réside son secret. Et il l'emportera assurément dans la tombe à l'image de ce premier vers de Edward Estlin Cummings qu'il cite, non sans mystère : « *Buffalo Bill's defunct...* »

« Au commencement était le Hasard, et le Hasard était avec Dieu et le Hasard était Dieu. » (Luke Rhinehart, *L'homme-dé*)



The Gambler, Karel Reisz, 1974

Axel désire ardemment se libérer de ses attaches, et le film se débarrasser du fardeau identificatoire et projectif propre au contrat tacite que le cinéma traditionnel entretient avec son spectateur². Le contexte du film y est pour beaucoup. En effet, les années 70 marquent un tournant dans l'histoire du cinéma américain, celui de la rupture d'avec les pères, embourbés dans un âge d'or hollywoodien arrivé aux termes de ses excès aussi bien politiques qu'économiques. Le cadre hollywoodien est suranné, et le code Hays ne veut plus rien dire face à la violence contemporaine (Dennis Hopper, Arthur Penn, Sam Peckinpah) ou à la libération sexuelle en cours (Russ Meyer, John Waters). L'Amérique doute enfin, et elle n'aime vraiment pas ça ! Et Axel s'en accommode, ô combien !

« J'aime l'incertitude, et j'aime le risque de perdre. Et l'idée que je peux perdre mais que ça n'arrivera pas parce que je ne veux pas. C'est ce que j'aime. J'aime gagner... même si ça ne dure pas. (...). Écoute, si je ne jouais que du « sûr », ça ne serait plus le pied. » (James Caan dans *The Gambler*)

La figure du grand-père (Morris Carnovsky, tristement célèbre en tant que victime du Maccarthysme), à qui Axel et sa mère (Jacqueline Brookes) semblent redevables, est passionnante, parce que polémique. D'une part, pour la place du père qu'il semble avoir littéralement occulté puis s'y être substitué, et dont le film ne fait que gueuler l'absence. Et le trio familial (mère/fils/substitut du père), en plus de l'attitude princière de James Caan, concourt à évoquer la tragédie d'*Hamlet* de William Shakespeare. À l'issue de la fête célébrant l'anniversaire de ses 80 ans, il cite ironiquement (?) le grand dramaturge anglais. D'autre part, la présence de ce patriarche bien encombrant relève, via le canevas urbain connotant les ficelles du film policier (tout en étant pas un), de la réelle part d'ombre du film. Ses apparitions pourraient se compter autant que celles de John Huston dans *Chinatown* (réalisé la même année) de Roman Polanski et

Winter Kills (1979) de William Richert ou encore Stephen Elliott dans *Cutter's Way* (1981) d'Ivan Passer, toutes des figures paternelles critiquables, pour ne pas dire criminelles. Son influence est castratrice, certainement mafieuse (ce que sous-tend son parcours pour en être arrivé là), et son aisance financière relève d'un capital hégémonique insatiable. Bref, tout mène à lui. La figure du grand-père de *The Gambler* est tout aussi problématique que celles des Carter Page I et II dans *The Walker* (2007) de Paul Schrader à laquelle l'escort boy Carter Page III (Woody Harrelson) va devoir se confronter, puis survivre à Washington sans jamais céder à l'emprise corruptrice, certes posthume, mais toujours en vigueur et célébrée de ces pères ; répondre à un meurtre dont il est innocent tout en protégeant son amie impliquée, lui éviter un scandale destructeur, et même à ses dépens. En effet, plus il la protégera et plus il sera incriminé, mais Carter ne lâchera rien.

« Tu dis que je m'abaisse, mais mon père, lui... Il s'abaissait encore plus. Carter Page II. Le légendaire Car Page. Le Watergate a été son moment de gloire. Chaque jour, on me dit : "Votre père était un grand homme." Je souris et je réponds : "Oui, en effet." En quittant le Congrès, il était 20 fois plus riche qu'en y entrant. Qu'est-ce que ça veut dire ? Que c'était un escroc et un imposteur. Et il avait profondément honte de moi. » (Woody Harrelson dans *The Walker* de Paul Schrader)

La séquence inaugurale du film de Schrader est une partie de cartes, moins innocente qu'elle en a l'air. Rétrospectivement, on comprend que ce qui se joue-là est un règlement de comptes à venir où le mondain Carter Page III ne participera plus aux cancanes de femmes mûres (et mises sur le bas côté par leur mari), mais en fera l'objet ! Jusqu'ici, il récoltait et racontait les scandales. L'enjeu du film, c'est qu'il ne perde jamais son flegme, son calme, et finalement une certaine intégrité morale qui l'habitait jusqu'ici et qu'incarnerait sa profonde affection pour l'une de ces femmes qu'il accompagne, tout en ne cédant pas à l'image vampirique et castratrice de son père auquel tout le monde veut le voir ressembler. *The Walker* dépeint une société où les beaux costumes peuvent être comparés à des cottes de mailles, où les réceptions sont des moments où l'on fraye avec son ennemi et où sortir, c'est se préparer à un rituel digne de l'apparat des samouraïs avant un combat qui pourrait leur être fatal.

Carter et Axel ne correspondent pourtant pas à l'imaginaire tant convoqué du héros. Ils sont frustrants, et bottent constamment en touche les situations attendues qu'il rencontrent. Ils sont imprévisibles sur l'échiquier narratif et conventionnel du cinéma américain. Pourtant, ils participent à une lutte acharnée contre toute représentation classique hollywoodienne voulant à nouveau défendre des mythes fondateurs mensongers, ou du moins erronés que cristallise la figure contrefaite de Buffalo Bill. Dans le cinéma américain, tout personnage se battant contre une image vampirique ne lui correspondant pas mérite notre empathie, voire notre indulgence, et chaque marque sur leurs corps n'est autre qu'une preuve tangible de vouloir s'en exempter.

« Tenez, moi qui vous parle, si j'avais pu choisir mon père, je ne serais pas né. » (Albert Camus, *Caligula*)



Fingers, James Toback, 1977

Pour expliciter le tiraillement de nos deux points de vue sur *The Gambler*, Chapka et moi, baladons-nous dans certains films de leurs auteurs : le scénariste (et réalisateur) James Toback, puis Karel Reisz. D'un côté, le scénariste James Toback à qui l'on devra *Fingers* (1977). Harvey Keitel y interprètera un musicien paumé aux accès de violence que seul son poste de radio pourra canaliser (comme les tables de jeu avec James Caan). Il est déchiré entre un père mafieux, n'hésitant pas à l'exposer à des situations dangereuses pour que son rejeton récupère son dû, et une mère internée dans une

institution psychiatrique. De l'autre côté, un réalisateur confirmé, et toujours préoccupé par la violence entre classes sociales, qu'il s'agisse du film phare du « free cinema » *Samedi soir, dimanche matin* ou de son thriller *Night Must fall*. Dans ce dernier, Albert Finney interprète Danny, une sorte de gigolo parvenu qui, pour survivre, se prostitue littéralement dans une maisonnée où il s'introduit comme aide en tout genre pour satisfaire la propriétaire. Danny va venir singer une ascension sociale idéale ; déjouer les attentes de ses supérieurs en propulsant son statut d'homme à tout faire et tenter de se rendre indispensable jusqu'à s'immiscer dans la vie sexuelle et familiale de la demeure... Danny est une caricature sociale, l'image déformante et stéréotypée de la vision morale qu'a la classe moyenne anglaise sur la classe provinciale ou ouvrière subalterne. Il est le miroir déformé que la classe sociale supérieure lui tend. Pour son deuxième film américain, *Les Guerriers de l'enfer* (*Who'll stop the rain*, 1978), Reisz dépeindra, avec Ray Hicks (Nick Nolte), un personnage obsessionnel, mais sublime qui ferait sien certains axiomes nietzschéens auquel Reisz semble adhérer dans son final lyrique (« Ne recule pas mec. Ce n'est pas bon de reculer »), et dont nous verrons peut-être certains résidus chez Axel³. Ray Hicks est un ancien marine qui va jouer les pigeons convoyeurs d'héroïne du Vietnam aux États-Unis pour un ami, vétéran comme lui, et qui fera tout pour survivre avec la compagne de ce dernier face à une Amérique vorace et prête à tout pour détruire ses enfants.



Who'll stop the rain, Karel Reisz, 1978

« Nous excusons presque toujours ce que nous comprenons. » (Michel Lermontov, *Un héros de notre temps*).

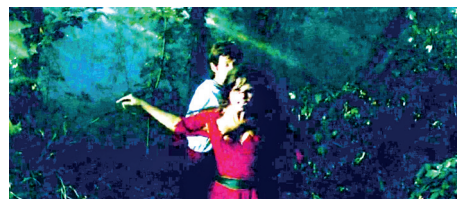
« Être grand, c'est être incompris » (Elvis Presley)



And if I ever hurt you
You know, I hurt myself as well



Is that any way for a man to carry on
Do you think I want my loved one gone



Said I love you
More than you'll ever know



More than you'll ever know
When I wasn't making much money



You know where my paycheck went
You know, I brought it home to you, baby



And I never spent a red cent
Is that any way for a man to carry on



Do you think I want my loved one gone
Said I love you

PLUS BELLE LA MORT
les morts les plus poétiques du cinéma

Claudia Cardinale dans Cartouche (1962)
de Philippe de Broca avec une amorce
du film Les Chasses du comte Zaroff (The
Most Dangerous Game, 1932) de Ernest B.
Schoedsack et Irving Pichel :



If I ever leave you, baby
You can say I told you so

Gardons-nous bien de juger ce personnage d'Axel qui éprouve son royaume pour nous en démont(r)
er toutes les contradictions morales. Et d'une toute autre manière que la démonstration cynique du
commissaire de police italien dans Enquête d'un citoyen au-dessus de tout soupçon d'Elio Petri, réalisé
quatre ans plus tôt. Car encore une fois, Axel échappe à la satire. Son parcours est pourtant révélateur,
voire indirectement critique, dans cette volonté tenace de chercher à se perdre pour peut-être finalement
nous aider, nous, à mieux nous y retrouver !

« L'histoire d'une âme humaine, même de l'âme la plus insignifiante, est probablement plus intéressante et
plus instructive que l'histoire de tout un peuple, surtout lorsqu'elle est la suite d'observations effectuées sur soi-
même par un esprit mûr, et n'est pas écrite avec le désir vaniteux de provoquer l'intérêt ou l'étonnement. »
(Michel Lermontov, Un héros de notre temps).

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

1On pourrait prêter ces mots de Petchorine à Axel : « Nous nous comprîmes très vite et devînmes camarades, car je ne suis pas capable d'amitié. De deux
amis, l'un est toujours l'esclave de l'autre, bien que souvent aucun des deux n'en convienne. » (Michel Lermontov, Un héros de notre temps).

2« Devant l'appareil enregistreur, l'interprète sait qu'en dernier ressort c'est au public qu'il a affaire : au public des acheteurs qui forment le marché. » (Walter
Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique)

3« L'adrénaline, ça nettoie le sang. Mais fais en sorte que je sois bien traité. L'autodéfense est un art que je cultive. (...) Dans le danger, ce qui compte, c'est
d'aller de l'avant. (...) Quand l'homme s'y habitue, le danger devient une partie de lui. Il se familiarise avec le diable. » (Nick Nolte à Michael Moriarty, puis à
Tuesday Weld dans Who'll stop the rain de Karel Reisz)

SOLUTIONS AUX MOTS FLÉCHÉS

Images tirées du film:

Dark Crystal (The Dark Crystal), Jim Henson et Frank Oz - 1982



Table with 10 columns and 10 rows containing movie titles and characters, with arrows indicating word placement. The words are: F I R C A Y D R A, O Z F T S A, G A R T H I M S, I O Q K, G U U E, D S S, S, J E N, S.

LE REGARD QUI TUE

La Fille aux allumettes, Aki Kaurismäki, 1990

« *Que ce soit les sentiments qui amènent les événements, non l'inverse.* », *Notes sur le cinématographe*, Bresson

Avez-vous déjà vu et entendu des dialogues qui ne disent rien, des décors qui font froid dans le dos, des visages inexpressifs, mais deux yeux, seulement deux yeux bleus, qui racontent toute la tristesse et la détermination du monde ?

Avez-vous déjà entendu des rues, des cafés, des usines désertes, des voix blanches et des chansons de variété qui racontent les intimités des personnages ?

Avez-vous déjà vécu, en 65 minutes, l'humiliation, l'attente, l'espoir, la déception, la colère, l'incompréhension, l'échafaudage d'un plan, l'éveil d'une conscience, un acte de libération ?

Avez-vous déjà vu l'image d'une fille qui mange du gâteau à la crème en pleurant, sans la trouver ni cliché ni ridicule ?

Avez-vous déjà souhaité qu'une femme empoisonne tout ce qui bouge avec de la mort aux rats ?

Avez-vous déjà lu ou vu un conte de fée où les parents exploitent la princesse, où le prince est une ordure, où le royaume est une usine d'allumettes, où la vengeance est la seule issue ?

BREF, AVEZ-VOUS DÉJÀ VU *LA FILLE AUX ALLUMETTES* DE KAURISMAKI ?

Le film est disponible sur arte+7 jusqu'au 30 avril 2021 !

G.C.

SVEIKI MEKAS!

(bonjour Mekas!)



« On fera bientôt des films aussi facilement qu'on écrit des poèmes, et avec presque aussi peu d'argent. Ils seront faits partout, et par tout le monde. Les empires du cinéma professionnel et des gros budgets s'effondrent. » (*Movie Journal*, Marest édition, 37)

« Le cinéma ne se résume pas à de belles compositions, ni à des histoires bien ficelées, il ne se résume pas non plus à des motifs visuels, ni à des jeux de lumières. Le cinéma crée aussi des personnages humains. » (45)

« Seul le cinéma qui est réellement en éveil, toujours en évolution, peut révéler, décrire et nous faire prendre conscience de qui nous sommes réellement, ou de ce que nous ne sommes pas, de ce que nous détestons ou de ce dont nous avons besoin, ou de nous révéler la véritable beauté. (...) Aller au-delà des apparences est le domaine et l'affaire de l'art. » (76)

« Lorsque je regarde *Marienbad*, j'ai l'impression de retomber dans l'enfer abstrait et impersonnel, qui est le pur produit de la civilisation occidentale, à laquelle ma génération tente désespérément d'échapper, peut-être pour la dernière fois. » (83)

G.C.

LE REGARD QUI TUE

La Fille aux allumettes, Aki Kaurismäki, 1990



ANECDOTES CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA PLUS GRANDE NÉCESSITÉ

« Je ne me suis même pas posé le problème, ni au moment de filmer les sans papiers ni au moment du montage. Je ne me suis pas demandé si les gens allaient comprendre. (...). Je ne me suis pas dit : « ils ne vont peut-être pas comprendre, il faut faire ceci ou cela », parce qu'à mon avis, c'est là que commence la censure. Le cas des sans papiers est traité de long en large au journal télévisé, on les fait venir, ils s'expriment. Seulement, ça pour moi, c'est une façon de censurer. C'est exactement le système de la lettre volée d'Edgar Allan Poe, c'est en mettant les choses sous le nez des gens qu'on peut être sûr qu'elles ne seront pas vues. C'est exactement comme d'avoir trimballé l'Origine du monde de Courbet au Musée d'Orsay. En mettant ce tableau à la portée de tous, personne ne le voit. Il n'y a pas besoin de le censurer, au contraire la meilleure censure, c'est celle-là, tout le monde passe devant, alors que quand Lacan en était propriétaire, il avait compris que ça fonctionnait avec de la transgression et il avait reconstitué chez lui cette transgression en le déroband au regard public. Mais, voilà, on supprime la transgression et donc on peut tout passer, tout dire, mais on ne transmet plus rien, plus rien ne passe. C'est ce que j'appelle la nouvelle censure. Et l'autre volet d'une nouvelle forme de censure est de dire : "on ne censure rien, c'est à vous de censurer", d'où les petits comités qui arrivent pour manifester quand on met un bouquin de Jacques Henric avec le tableau de Courbet en vitrine. On charge les gens de faire eux-mêmes leur censure. Voilà à mon avis la révolution qui s'est passée. »

(André S. Labarthe à propos de son film *Artaud cité atrocité*, *Les Périphériques vous parlent*, n°17, 2003).

D.W.



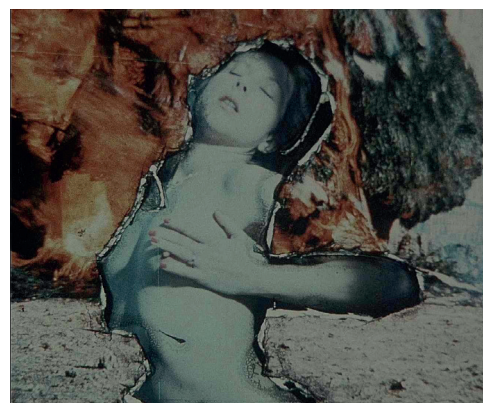
Artaud cité atrocité, André S. Labarthe, 2000



Artaud cité atrocité, André S. Labarthe, 2000

LIGNE DE MIRE

The Action est un film français expérimental réalisé en 2012 par David Matarasso. Muet, le film ne dure que 3 minutes 30 et a été monté sur pellicule 16 mm à partir d'images 35 mm, à l'aide d'une tireuse optique (truca).



The Action, David Matarasso, 2012

Il s'agit d'un film fabriqué à partir de bandes-annonces de films pornos et d'action découpées. *The Action* se compose donc d'éclats, de fragments d'images s'incrustant les uns dans les autres. Il s'agit non seulement du plus grand film de « found-footage » jamais fait à ce jour, mais également d'une proposition visuelle autour des mythologies américaines, au travers de motifs et de textures d'images. Enfin, *The Action* s'impose comme le chant du cygne des films faits en pellicule et dont les déchirures, les collures et les rayures évoquent les vieux films abîmés des salles de quartiers parisiennes (disparues aujourd'hui) qui projetaient principalement des films d'action ou pornos.

L'ambiguïté du film de David Matarasso réside dans le fait qu'il combine une critique du cinéma d'exploitation et industriel (toujours existant), avec une homélie autour de la présence « physique » de ces corps sexués (sexualisés ?), auxquels répond un travail acharné, passionné et tactile de son auteur sur la pellicule : la pellicule du film devient puissamment organique et s'apparente à une charpente, puis à une mosaïque et enfin à de la pure orfèvrerie.

Ces images renvoient aussi bien à une critique sociale et politique qu'à une réflexion du cinéma de genre ; elles s'interpénètrent, s'imbriquent, s'excluent, se fondent pour épuiser toute la dynamique formelle d'une photogénie puissante parce qu'industrielle, qui transforme les corps en énergies de la « dépense ».

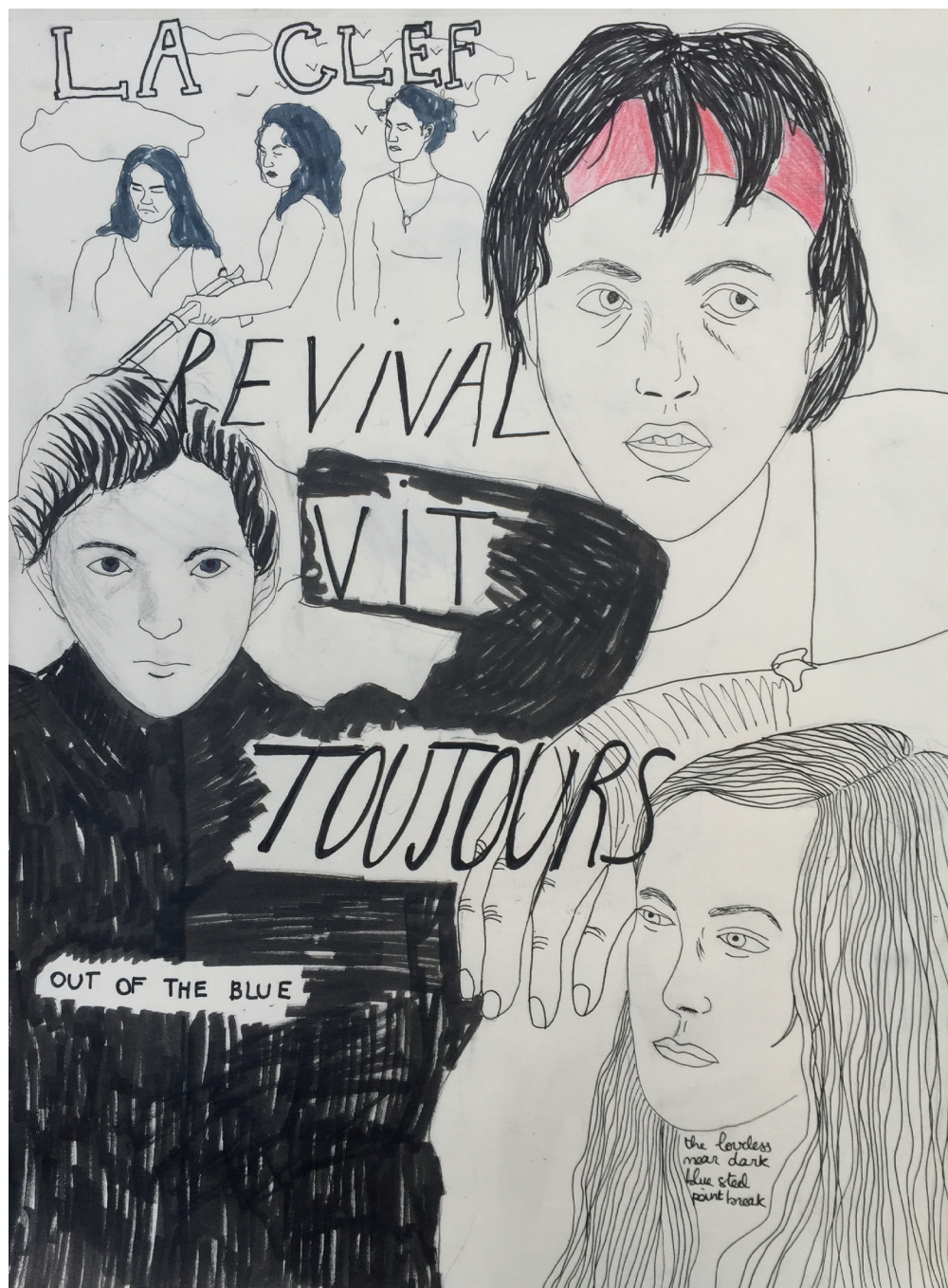
David Matarasso est plasticien, critique et cinéaste français. Il est membre de l'association L'Etna. Il vit et travaille à Paris.

G.B.



The Action, David Matarasso, 2012

Une planche foutraque et épileptique, à l'image de ce fanzine. Des rétrospectives, des conversations cinéphiles ayant eu lieu à l'intérieur des murs de la Clef sont ici dessinées par Cebe Barnes.



C.B.

KILL THE DARLING

numéro 19 - 29/03/2021

KILL THE DARLING

numéro 19 - 29/03/2021

Ont participé à la rédaction de ce numéro :

Eunice Atkinson, Laura Ashton,
Cebe Barnes, Giulio Basletti, Gleb Chapka,
Chaney Grissom, Derek Woolfenden

Rédacteur en chef : Josyane Krawczyk

Mise en page : Aamo

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

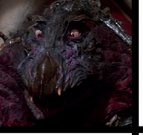
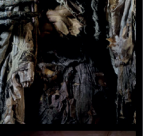
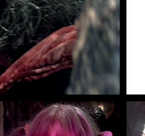
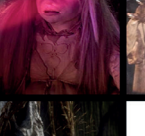
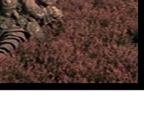
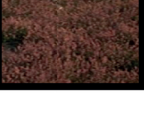
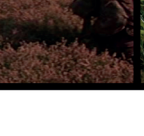
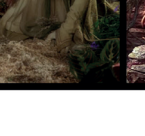
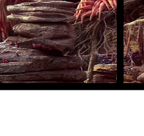
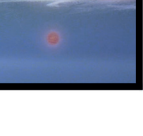
killthedarlingfanzine@gmail.com

www.laclefrevival.com

facebook & instagram : @laclefrevival
sauvequipeutlaclef.fr

MOTS FLÉCHÉS

Spécial Dark Crystal

	Compagnon de la Gelfing, il ressemble un peu à un chien					Descendants chevelus au museau allongé des Urskeks	L'univers dans DARK CRYSTAL a un nom :	
Mi flûte mi bâton de sourcier, l'instrument du Gelfing			*** HENSON co-réalisateur et marionnettiste pour le Gelfing	J				
				A	La mère adoptive de la survivante Gelfing			
FRANK *** co-réalisateur et marionnettiste pour Aughra			Le film tire son inspiration des dessins de BRIAN ***					
							Descendants des Urskeks mi-reptiles mi-rapaces	
Créatures à carapace créées pour tuer les Gelfings								
								
								
								
								
						Survivant Gelfing ; le Maître qui l'a élevé lui révèle sa mission		
								

E.A, remerciements: A.P <3