L'idiotie dans le cinéma d'Harmony Korine

Robin Zimmer

▶ **To cite this version:**

Robin Zimmer. L'idiotie dans le cinéma d'Harmony Korine. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02322908

HAL Id: dumas-02322908

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02322908

Submitted on 21 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'IDIOTIE DANS LE CINÉMA D'HARMONY KORINE

Par Robin Zimmer
Sous la direction de M. Vincent Amiel
MASTER 2 CINÉMA & AUDIOVISUEL
UFR04, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Année universitaire 2018-2019
Juin 2019

SOMMAIRE

Introduction……. 2

I. L' « être » idiot

Révélations cinématographique……..……. 9

I. 1. Les gueules difformes de l'Amérique……..… 9

I. 2. L'inaltérable enfance des idiots…… 24

I. 3. Unicité du réel…… 36

II. Mise en scène idiote……. 44

II. 1. Dérèglements indirects de la normalité…… 44

II. 2. Débordements intrinsèques……. 61

III. Faire l'idiot : actes volontaires de désordre

L'idiotie comme arme de contestation ? …… 77

III. 1. Éprouver la présence du corps……..… 78

III. 2. L'Idiosyncrasie d'Harmony Korine……. 92

Conclusion…… 111

Introduction

« I want to be the world's most stupid genius. »[1]

Si l'oeuvre d'Harmony Korine est appréciée par la critique française, nous ne trouvons pourtant aucune étude universitaire approfondie à son sujet, alors que ce jeune cinéaste a réalisé son premier long-métrage *Gummo* il y a plus de vingt deux ans, en 1997[2], à l'âge de vingt-trois ans. De la même manière, si Korine est connu par les cinéphiles -mais pas tous- son oeuvre, ne serait-ce que ses long-métrages, reste quasiment inconnue du grand public -la plupart ne connaissent que *Spring Breakers* qu'ils ont détesté-, et c'est pour cela, que je me suis proposé d'étudier une large partie de son oeuvre, à travers l'idiotie. Pour mieux saisir cette notion, il me semble essentiel d'en revenir à celle ré-établie par le philosophe Clément Rosset, dans son essai *Le Réel : Traité de l'idiotie* :

> *« Idiôtès,* idiot signifie simple, particulier, unique ; puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvue de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaitre autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *refléter*, d'apparaitre dans le double du miroir. Or, c'est le sort finalement de toute réalité que de ne pouvoir se dupliquer sans devenir aussi-tôt *autre* : l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère. »[3]

---

[1] Voix *off* d'Harmony Korine dans son premier court-métrage de cinq minutes *A Bundle a Minute* (1988). Invisible depuis 25 ans, le film fut projeté lors de la première de *Spring Breakers* à Austin au festival South by South West dans la section Panel. Ce n'est pas tout à fait la version originale, il manque la musique. Il est maintenant visible sur YouTube dans une version *screener* : https://www.youtube.com/watch?v=K0RX3Ht94eY&feature=youtu.be [consulté le 4 avril 2019]

[2] Sorti en France en 1999.

[3] ROSSET Clément, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Reprises », 2004, pp. 50-51.

Rosset défend l'idée d'une idiotie du réel, par son statut unique, sans double. Le réel est innommable, c'est-à-dire que la seule manière d'essayer de le définir -ce qui selon lui est vain- est d'en faire un rapport de quelque chose à quelque chose d'autre. Rosset expose donc la thèse qu'à travers nos perceptions illusoires nous n'acceptons pas le réel en tant qu'unité, alors qu'il « est ce qui est. »[4] L'idiotie c'est la pureté indicible et indissociable. Pourtant repris dans le lexique latin « « *idiotus* », se teinte d'une acception moins positive, désignant un individu sans instruction. Le mot idiot se développe dès lors davantage dans le sens d'ignorant, voire de sot. »[5] C'est par cette voie que les aliénistes français du XIX^{e} siècle, ancêtres des psychiatres, ont étudié les différents cas déviants, assignant à partir de 1836 l'idiotie comme terme médical « forme la plus grave d'arriération mentale, d'origine congénitale, habituellement associée à diverses malformations et à des déficiences sensori-motrices. »[6] L'idiot est « dépourvu d'intelligence, de bon sens au caractère inepte, stupide de quelque chose qui agit sans réfléchir. »[7]

Notre étude portera sur le caractère singulier (*idios*), et non celui d'ignorant (*idiotus*) qui est celui que l'on emploie aujourd'hui à tort et à travers. Dans les films de Korine on y retrouve des idiots en marge et une idiotie du réel. Avant de proposer nos axes de lectures de ses films, il me semble essentiel de revenir à ses tout débuts.

---

[4] ROSSET Clément, in : France Culture, émission n°1 de « A voix nue » série de 5 émissions de 30 min menée par Raphaël Enthoven au mois de février 2006.

[5] DE RIBAUPIERRE Claire et MAURON Véronique, Introduction, in : *Les Figures de l'idiot*, dir. DE RIBAUPIERRE Claire et MAURON Véronique , « Rencontres du Fresnoy », Léo Scheer, 2004, p. 11.

[6] Le Grand Robert de la langue française, ed. 2018.

[7] Larousse illustré, ed. 2018

Né le 4 janvier 1973 en Californie, ses parents déménagent à Nashville, capitale du Tennessee, dans le Sud-Est des États-Unis, alors qu'il est encore enfant. C'est son père, Sol Korine, *tap dancer* et cinéaste documentaire, qui lui lègue très tôt un amour pour le cinéma. Korine va voyager avec lui lorsque ce dernier réalise pour PBS, à la fin des années 1970, une série de douze portraits intitulée *Southbound* (*En direction du Sud*) sur des *moonshiners* (en français, contrebandiers), individus en marge, qui ne cessera de l'obséder, et dont tous ses films en porteront la marque :

> « Il y avait cette énergie dans ces foires, ce chaos étrange, vers lequel j'étais attiré, il y avait un mystère qui entourait ses gens. (…) Il y avait beaucoup de dysfonctionnement et d'étrangeté, des alcooliques, des générations de forains, mais c'était sympa pour moi, c'était un monde différent de ma réalité. Donc dans un certain sens j'ai l'impression que j'essaie toujours de retrouver ça. Même quand on tourne, j'essaie de recréer ce genre de situation où il se passe toujours des choses spéciales. »[8]

Avec un père cinéphile, fan de Fred Astaire et des Nicholas Brothers, Korine devient à son tour un grand amateur d'artistes burlesques : les Marx Brothers, Buster Keaton, Charlie Chaplin et les Trois Stooges. Corps « vivants », corps « instruments », Korine est fasciné par leurs maitrises du comique et de l'humour. C'est avec eux que Korine trouve sa motivation, et écume les salles de cinéma très jeune, dès l'âge de huit ans, devenant par la

[8] « There was an energy at the carnivals, this strange chaos, that I was so drawn to, there was a mystery to those people. (…) And there was a lot of dysfunction and strangeness, alcoholics, and generations of carnies and stuff, but it was fun for me, it was a world that was different from my reality. So in some way I feel like I'm always trying to get that back. Even when we're shooting, I'm trying to create a similar kind of sense where special things are always happening. » TAUBIN Amy, « *In conversation : Harmony Korine* », in : *Brooklyn Rail*, July 2008, in : *Harmony Korine : Interviews*, University Press of Mississippi, « Conversations with Filmmakers series », edited by KOHN Eric, 2015, p.177 (ma traduction)

suite un grand admirateur de Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Rainer. W. Fassbinder, Werner Herzog ou Alan Clark.

Au lycée, Korine réalise quelques courts-métrages, dont *A Bundle a Minute* (1988), financé par une bourse qu'il obtient grâce à l'aide d'une de ses enseignantes. Ce petit film de rue qui suit l'errance urbaine d'un jeune marginal -principalement influencé par le cinéma de John Cassavetes- lui permet de rentrer à la NYU et l'astreint à déménager chez sa grand-mère, dans le Queens.

New York va être une ville importante pour lui, car en 1994, le jeune cinéphile de vingt ans, qui traîne tout autant dans les salles de cinéma que dans les rues, va rencontrer Larry Clark à Washington Square Park. Ce photographe de cinquante et un ans, connu pour ses recueils *Tulsa* (1971) et *Teenage Lust* (1983), est en repérages pour son premier long-métrage qu'il aimerait réaliser sur de jeunes skateurs. Au cours de leur conversation, les deux aspirants réalisateurs parlent du travail photographique de Robert Frank. Impressionné par la maturité de l'adolescent, Clark va lui confier l'écriture du scénario de *Kids* (1995). C'est sans référence et sans technique d'écriture[9] que Korine va écrire dans un geste libre, en seulement une semaine, le scénario de *Kids* dans sa cave, gardant près de lui son magnétophone (*tape recorder*) avec lequel il a enregistré l'argot (le *slang*) et l'élocution de ses amis. Ses inspirations lorgnent du côté des chroniques intimes adolescentes de toutes les nationalités et de toutes les époques, qui n'ont rien à voir avec le paradigme d'Hollywood : *Pixote* (*Pixote, la loi du plus faible*) d'Hector Babenco (1980) et *Los Olvidados* de Luis Buñuel (1950) mais aussi de *Zéro de Conduite* de Jean Vigo (1933), *Over*

[9] À cette époque là, Korine n'a eu qu'une expérience d'assistant de production sur *Light Sleeper* (Paul Schrader, 1993)

the Edge (*Violences sur la ville*) de Jonathan Kaplan (1979), *Rumble Fish* (*Rusty James*) (1983) et *The Outsiders* (1983) de Francis Ford Coppola.

Avec *Kids,* Korine dépeint une nouvelle représentation réaliste de la jeunesse, le film s'infiltre comme un vent frais sur la scène indépendante et touche une génération d'adolescents qui s'y reconnaît. Les corps des *kids,* moteurs du film, errent le temps d'une journée de grosse chaleur estivale en plein coeur de New York, lassés par la rigidité de la ville et par son ordre. Ces corps pris dans une quête hédoniste, débordent d'énergie et de pulsions sexuelles. Avec ce portrait élogieux d'une jeunesse en pleine révolution, qui a trouvé son propre langage et ses propres règles, Clark renverse la donne et offre avec les *kids* son contrepoint aux règles admises par tous, excluant leurs parents de la fiction. Le succès de *Kids* tient à l'équilibre entre la précision du regard de Clark, grand portraitiste de la jeunesse des années 70, et une vision fraîche de l'adolescence et du milieu du skateboard des années 90 à New York, dans laquelle Korine est entièrement intégré. Korine réitéra l'expérience, avant même le financement de *Kids*, avec l'écriture d'un second scénario pour Larry Clark : *Ken Park* - qui ne le réalisera qu'en 2002 avec le directeur de la photographie Ed Lachman. À la suite de ces deux scénarios dont il n'en a pas assuré les réalisations, Korine décide de ne plus écrire pour les autres, et s'engage tout seul, avec le projet de réaliser son premier long-métrage *Gummo* dans une ville importante à ses yeux : Nashville.

C'est ainsi que cet *adulescent*, bien éloigné des aspirations de jeunes cinéastes en herbe sortis de formations universitaires -il quitte d'ailleurs la NYU en cours de première année sous les conseils de Clark-, va devenir une figure montante de la scène indépendante

et de la contre culture. Son goût de la modernité et des artistes visionnaires, Korine va l'affirmer dès ses débuts de metteur en scène à l'âge de vingt-trois ans.

Avec *Gummo*, Korine va donner de nouvelles formes au cinéma et se démarquer en dépeignant une partie de l'Amérique très peu arpentée par le cinéma de fiction. Il vient filmer avec une petite équipe, un territoire délaissé, dans lequel se trouvent des individus qui l'ont entouré, et dont il va révéler leur beauté par les puissances du cinéma. Korine révèle des visages inconnus, jamais filmés et met au centre de sa fiction des corps « *idiots* » : méprisés, mal vus, mal considérés, des individus que personne n'essaie de comprendre. Tout au long de son oeuvre, Korine constitue une galerie de corps idiots et ne va cesser d'assouvir son obsession à filmer les marginaux, en seulement six longs-métrages : *Gummo*, *Julien Donkey-Boy* (1999), *Mister Lonely* (2007), *Trash Humpers* (2009)[10], *Spring Breakers* (2013) et *The Beach Bum* (2019)[11]. Précisons que Korine ne les désigne pas tel quel, c'est nous qui nous proposons d'en donner cette lecture.

Les interrogations suivantes feront l'objet de notre étude à travers un corpus de trois films, *Gummo*, *Julien Donkey-Boy* et *Trash Humpers* :

Quel regard porte Korine sur les corps qu'il filme ; eux qui se dénotent par leurs singularités, leurs particularités : leurs idioties ? Quelles places prennent les idiots ? Comment la narration et la mise en scène peuvent-elles s'émanciper des règles et s'éloigner

[10] Il ne bénéficia que d'une petite sortie en salle aux États-Unis. En France le film fut édité en dvd par Potemkine et Agnès b. en 2017.

[11] Sortie prévue le 31 juillet en France.

des bords et limites de la fiction ? Comment le corps de l'acteur par sa présence et ses traits caractériels visibles vient-il déranger, déstabiliser en se faisant vraisemblablement passer pour un idiot ? Faire l'idiot est-ce être idiot ? Quelle réflexion l'idiotie apporte-t-elle ? Quelle en est sa force de contestation ?

Nous porterons tout notre interêt sur les corps idiots en première partie de cette étude. Nous nous pencherons tout d'abord sur l'obsession qu'a Korine de représenter de manière réaliste le Sud des États-Unis et ses habitants laissés à l'abandon dans son premier long-métrage *Gummo*. Korine porte son regard sur la différence, qui par définition est singulière. Nous verrons aussi en quoi ses personnages désinhibent le réel par leur idiotie. Ce qui nous permettra d'étendre cette idée sur la fonction première du cinéma, de son ontologie.

Dans un second temps, nous étendrons ce rapport à la réalité avec l'étude de la narration de ses films et de sa mise en scène qui capte le réel avec *Gummo* et son deuxième long-métrage *Julien Donkey-Boy*. Nous étendrons les bords du cinéma pour étudier de nouveaux espaces de diffusions pour lesquels Korine utilise diverses formes.

Nous nous intéresserons en dernier lieu à la volonté de faire l'idiot. Comment l'idiotie vient dérégler les choses ? Faire l'idiot, est-ce une forme de contestation ? Quel impact à l'idiotie dans la société ? En anglais, le terme idiot se décline avec *idiot*, *stupid* ou *fool*, qui n'a qu'un sens : crétin. Dans cette dernière partie, nous étudierons *Trash Humpers*, le quatrième long-métrage du réalisateur, dans lequel Korine à une place centrale : celle d'un idiot.

I. L' « être » idiot
Révélations cinématographiques

> « Seuls sont heureux ceux qui ne pensent jamais, autrement dit ce qui ne pensent que le strict minimum nécessaire pour vivre. »[12]

I. 1. Les gueules difformes de l'Amérique

a. Terre natale fantasmée

C'est grâce au succès de *Kids*, qu'Harmony Korine se lance dans l'écriture de son premier long-métrage *Gummo*[13] : film à l'atmosphère bizarrement poétique, qui dépeint les portraits des habitants de la ville de Xenia, après qu'une tempête ait frappé l'Etat des années auparavant. Il est épaulé par Cary Woods, producteur de *Kids* et figure importante de la scène indépendante, ayant produit à la fin des années quatre-vingt-dix deux succès : *Scream* (Wes Craven, 1996) et *Cop Land* (James Mangold, 1997). Woods lui laisse toute indépendance et c'est donc avec une fièvre adolescente que Korine prend un chemin de traverse, ce qui lui attire les foudres d'une large partie de la presse américaine qui n'apprécient pas l'image donnée du Sud des États-Unis et de ses habitants. Les critiques américains ont voulu voir un jeune artiste prétentieux, peu soucieux de son sujet et trop de son art, voyant le film comme expression nihiliste et gratuitement cruelle envers ses acteurs. Critique influente au *New York Times*, Janet Maslin déclara *Gummo* comme « le pire film de

[12] CIORAN Emil, *Sur les cimes du désespoir*, Paris, Le Livre de poche, Collection « Biblio essais », 1990, 4e de couverture.

[13] Il a choisi de nommer sa fiction *Gummo*, sans aucun rapport distinct avec le film mais en référence à Milton « Gummo » Marx, cinquième de la fratrie n'ayant pas suivi ses frères sur les plateaux de cinéma, surnommé ainsi en raison de ses chaussures en gomme (*gumshoes*).

l'année », ce qui fit trembler le distributeur, qui réduisit considérablement le nombre de copies, mettant ainsi à mal le début de carrière de Korine. Le film se fit tout de même remarquer à la 54e édition du Festival de la Mostra de Venise et remporta le prix de la fédération internationale de la presse cinématographique.

Korine fait le choix de s'échapper de la modernité et du rythme de la Grosse Pomme pour retrouver les visages qui l'ont entourés et les lieux qu'il a sillonnés pendant son adolescence. Il vient tourner son film dans le Sud des États-Unis dans l'idée de filmer des visages inconnus et des décors naturels à l'abandon que lui connaît très bien. Néanmoins il avait initialement prévu de tourner à Xenia dans l'Etat de l'Ohio, qui fit ravagé en avril 1974 par le « Super Outbreak », une éruption de cent-quarante huit tornades en vingt-quatre heures, et dont la plus meurtrière frappa Xenia. Ce sublime phénomène météorologique qui fascina Korine, l'inspire donc pour le prologue et épilogue de son film, dont il en fait passer des images plus récentes, en Super 8, pour celle de 1974. Ironie du sort, pour causes d'intempéries il doit trouver une autre localisation -mais conserve le nom Xenia comme lieu de fiction. C'est ainsi qu'il décide de revenir là où il a grandi, à Nashville, capitale du Tennessee, lui qui s'était éloigné depuis quelques années de sa province. C'est précisément en banlieue Ouest de la capitale qu'il vient tourner son film, dans le quartier *The Nations.*

Korine, avide de cinéma et d'art, vient livrer sa perception du Sud, issue de son expérience personnelle - il y a vécu pendant son enfance et son adolescence - en détournant la réalité à travers les voies de l'imaginaire :

> « La seule chose qui m'intéresse c'est le réalisme. Si on ne me présente pas les choses de façon réaliste, avec des conséquences réelles, des personnages réels, je n'ai aucune envie de le voir, parce qu'alors c'est faux. (…) Mais en même temps, dans cette quête ultime de la vérité, du réalisme, je sais que c'est impossible à atteindre, alors qu'est-ce qu'on fait ? »»[14]

Korine donne de l'allure aux pauvres étendues des terres agricoles, aux longues rues vides, aux parking délabrés ou aux maisons miteuses où se sont entassées et encrassées de nombreuses piles d'objets et d'habits. Korine a une passion tendre pour les décors laissés l'abandon, les décors du passé restés intact depuis des années. Il a l'oeil acéré d'un photographe qui reconnaît la cinégénie des choses qui l'entoure. En prenant place dans son quartier et à travers le réel, il crée la splendeur imaginaire de *Gummo* par une poésie visuelle qui révèle l'étrange et le rend sublime. Pour cela, Korine a collaboré avec le directeur de la photographie français Jean-Yves Escoffier, dont il a découvert la lumière dans les films de Leos Carax. L'un connait le Sud, l'autre arrive en terre inconnue. Cette présence d'un français sur le territoire sudiste américain amplifie cette idée de fantasme extérieur. Dans les bonus du DVD, voici ce que dit Korine à propos de Jean-Yves Escoffier :

> « C'était vraiment comme un pays du tiers-monde pour lui. Il regardait des choses qui m'étaient complètement familières, il regardait les choses avec des yeux, gros comme ceux d'une grenouille. »[15]

---

[14] « The only thing I'm interesting in is realism. If it's not presented to me in a way that's real, with real consequences, real characters, I have no desire to see it, because then it's fake.(…) But at the same time, in this ultimate search for truth, for realism, I know it's impossible to attain, so what do you do ? » HACK Jefferson, « *Pure Vision* », in : *Dazed and Confused*, May 1999, in : KOHN, *op. cit.*, p. 80. (ma traduction)

[15] « It was all like a third-world country to him. He was looking at things that was really familiar for me, he was looking at things with eyes, like a frog. » Bonus du DVD sortie en 2000, en anglais sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=K5p14fJtE3k [consulté le 14 décembre 2018]

Gummo provient d'un désir de spectateur, similaire à celui de tout cinéaste qui voudrait voir ses fantasmes et ses perceptions sur grand écran. Korine nous propose une immersion dans son Sud, entre ce qu'il a pu réellement voir et ce qu'il a imaginé.

Les deux personnages principaux, plus ou moins fils conducteurs dans l'espace, errent à vélo dans la ville pour tuer le temps. Ils s'improvisent chasseurs de chats sauvages, dépouilles destinées à la vente pour le grossiste du restaurant chinois du coin. Ces escapades sont un contrepoint aux aventures romanesques de Tom Sawyer et son ami Huckleberry Finn.

b. Portraits idiots

Fascinés par les visages et les corps qui l'ont entourés Korine dépeint et rend justice aux « gueules difformes », que j'appelle ainsi pour la singularité de leurs corps et de leurs visages. Korine mobilise toutes différences aux alentours de son quartier, et comme des séries de portraits (non pas photographiques mais filmiques) met en avant : des jumeaux, des rednecks, une albinos et un nain noir et insère aussi de vrais handicapés mentaux. Mettre en avant des physiques atypiques dès son premier long-métrage, n'est pas dénué de

contestation envers un cinéma idéaliste, qui ne ferait que perpétuer la beauté sublime des corps. En cela, cette galerie des personnages qu'il met en scène chez lui, compose une mosaïque des habitants d'une partie des États-Unis peu représentée de cette manière. *Gummo* n'est pas sans rappeler *Freaks (La Monstrueuse parade)* de Tod Browning (1932), premier long-métrage à avoir engagé des acteurs non-professionnels, et qui plus est de vrais monstres de foires. Ce qui fascine toujours autant dans le film de Browning ce sont ces sublimes corps monstrueux - remarquons par ailleurs qu'avec l'amélioration de la science et de sa sélection pré-natale, ces physiques ont été éradiqués. Si *Freaks* traite d'une vengeance machiavélique, qui ne manque pas de pathos et d'horreur, et prend le parti pris des *freaks,* discriminés, moqués et escroqués par la méchante mais élégante Cléopâtre, qu'ils finissent par transformer en monstre hybride, entre humain et animal, l'intention de Korine est tout autre à cet égard, et évite toute charge moralisatrice, en n'instaurant aucun jugement :

> « Pour *Gummo* on voulait déconstruire et démolir des images et prendre des choses que la plupart des gens trouvaient horribles et les rendre belles…aller mettre de l'esthétique sur certaines choses. Et puis faire le contraire aussi. »[16]

En cela, hormis quelques visages déjà révélés par le cinéma, dont Chloë Sevigny, petite amie de Korine à l'époque, révélée dans *Kids* ou Linda Manz actrice qui avait disparu des radars depuis *Days of Heaven* (*Les Moissons du ciel*) de Terrence Malick (1978) et *Out of the Blue* (*Garçonne*) de Dennis Hopper (1980), le casting est constitué d'acteurs non-professionnels, dont pour la majeure partie ce sera l'unique film. Dans une interview

[16] « « Gummo was a lot about deconstructing and breaking down images and taking things that most people thought were horrible and beautifying them …you know, pushing an aesthetic on certain things. And then doing the opposite as well. »MARCOPOULOS Ari et ROSE Aaron, « *Harmony Korine at Home* », 2008, in : KOHN, *op. cit.*, p. 145.

donnée pour le bonus du DVD[17], Korine dit s'être donné quarante-cinq minutes pour trouver tout le casting, en allant au Burger King ou dans des abattoirs de la ville. Pour ce qu'il s'agit des deux acteurs principaux il les a trouvé en regardant des émissions télévisuelles. Pour le premier, Nick Sutton (Tummler), Korine l'a trouvé en regardant tard le soir un épisode du talk-show *Sally Jessy Raphael*, titré *My Child Died From Sniffing Paint*. L'émission en question enquêtait sur les overdoses chez les adolescents sniffeurs de peinture, dont Nick faisait partie. Korine dit l'avoir choisi pour sa très bonne constitution. Concernant Solomon (Jacob Reynolds), il l'avait vu dans *The Road To Wellville* d'Alan Parker, dans lequel il ne dit qu'une phrase, et fut fasciné par son visage.

C'est d'ailleurs ce dernier, jeune garçon d'une dizaine d'années au physique difforme, prénommé Solomon non sans hasard -Korine étant issu d'une famille juive- mais sans lien avec la fiction, qui *est* le personnage idiot que l'on suit tout au long de la fiction. À l'âge où les transformations physiques sont les plus apparentes, c'est le volume de son crâne qui est disproportionné par rapport à son corps d'enfant. Ces invraisemblables proportions, proche d'un cas de macrocéphalie[18], fascinent Korine qui choisit son physique contre toute forme de beauté figée. De ce large volume, nous pouvons retenir les spécificités propres du corps idiot de Benjy dans *Le Bruit et la fureur,* dont la constitution excède la norme :

> « Cette disproportion des chairs, leur énormité (le latin *endormis* signifiant « qui sort de la règle », norma), qui menace l'identification du corps idiot comme corps

[17] Bonus DVD, *op. cit.*

[18] « Hypertrophie du crâne » : larousse.fr

> « normal », normatif. Le corps idiot est énorme : son excès de chair vient signifier son anomalie.»[19]

Pour amplifier la surface « énorme » de son crâne, Korine fait le choix plus artificiel, de le coiffer d'une étrange coupe constituée d'épis qui gonfle ses cheveux et prolonge son anormalité. Korine le filme sous tous les angles, son profil prend d'ailleurs la quasi totalité de l'affiche originale lors de la sortie du film, et devient l'étendard des idiots. C'est tout particulièrement lorsque Korine le filme en toute intimité, pour la dernière fois à la fin du film, à sa hauteur, dans son bain, que l'oeil de Korine s'attarde sur le corps du jeune homme. Korine découpe son corps immerger dans l'eau marécageuse noirâtre qui fait office de bain, et scrute de prêt (avec une courte focale) son visage qu'il nous donne à voir longuement et qui fini par nous fasciner. Korine filme longuement son repas que sa mère vient de lui apporter sur un plateau. Il mange tout près de l'assiette, tête baissée, sa platée de spaghetti à la sauce tomate, tout en ayant à la main sa barre chocolatée en guise de dessert. Nous citons cet exemple, car il *est* le portrait idiot du film, celui dont tout le monde se souvient.

---

[19] SPILL Frédérique*, L'Idiotie dans l'oeuvre de Faulkner*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 38.

Plan rapproché à hauteur de Solomon. Korine nous le montre longuement et fini par magnifié son sujet qui devient fascinant.

En revanche, il ne faudrait pas se méprendre sur la préférence d'un corps à un autre de la part de Korine. Dans la pluralité des portraits mis en scène, Korine insère aussi des sujets que nous ne voyons qu'à une seule reprise. C'est le cas en plein milieu du film, où nous est présenté une femme albinos posée sur le capot d'une voiture violette tunée[20], garée en travers d'un parking de fast-food. Avec ce portrait Korine brise la distance avec le spectateur par le regard face caméra de l'actrice. En réalité, c'est à Korine qu'elle s'adresse, dans un jeu de complicité, elle pastiche les émissions télévisuelles à la recherche de l'âme soeur et énumère ses caractéristiques physiques hors-normes « J'ai les cheveux blonds, les yeux bleus. Je pèse 61 kilos et je fais 1m48 et demie. J'ai la peau très claire. Je suis considéré comme ce qu'on appelle communément une albinos. »[21] Elle continue ensuite, en exposant les critères qu'elle recherche chez un homme, elle qui est fan de Patrick Swayze : « J'aime les hommes qui sont très sensibles, qui pourront s'asseoir pour regarder un bon

[20] Le tuning est une personnalisation effectuée sur des automobiles, souvent de type sportive, prise très au sérieux par les utilisateurs et dont l'extravagance est un signe premier.

[21] « I have blonde hair, blue eyes. I'm hundred and thirty-five pounds and I'm 4'10 1/2. I have very light skin. I am considered what you would call an albino. » (ma trad. et ma conversion)

film avec moi, qui ne me frapperont pas, et qui m'aimeront. J'aime autant les hommes qui ont les cheveux blonds, les yeux bleus ou noirs ou même châtains.»[22] Puis toujours réjouie, et sans ruptures de ton, elle nous explique sa malformation dès sa naissance. Elle dit être née sans aucun doigts de pieds. Puis cut. Korine l'intercale sans se soucier de lui donner du sens, ce qui l'importe et de faire le portrait d'une jeune femme au physique atypique, et de lui offrir toute la place dans sa fiction.

Polaroïd qui sera l'affiche originale du film.

Un portrait de Tummler en Polaroïd, inséré en début de film.

Portrait de la jeune femme albinos.

[22] « I like men that are very sensitive that will sit down and watch a good movie with me, won't hit on me, will love me. I like men that either have blond hair, blue eyes or black or brown hair. Actually, the eyes, it really doesn't matter. » (ma traduction)

Gummo est un film dans lequel sont regroupés les corps idiots, pour affirmer une part de beauté étrange propre au paysage sudiste et leurs hétérogénéités tapissent une nouvelle représentation réaliste du Sud des États-Unis. En accordant une place centrale aux corps, Korine révèle leurs beautés singulières, idiotes donc, par les puissances du cinéma. C'est le physique qui véhicule et prône la différence par la singularité. Lorsqu'on le questionne sur son obsession pour les marginaux, Korine répond :

> « Dans un sens je sens que j'ai passé une large partie de ma vie en essayant de re-créer cette énergie et cet excitation que j'ai ressenti dans les foires quand j'étais gosse. »[23]

Si nous avons utilisé le terme portrait, c'est pour le regard porté par Korine, qui n'est pas très éloigné du travail photographique de Diane Arbus - que Korine cite d'ailleurs comme influence. Grande portraitiste américaine de la seconde moitié du XX^{e} siècle, Diane Arbus a sillonné les routes des États-Unis et a photographié tout autant des corps triviaux que des corps extraordinaires, dans un geste de grandes amplitudes : nudistes, travestis, enfants, familles, jeunes, séniors, bourgeois, et ceux qu'elle aimait appeler les *freaks.* Concernant les *freaks* Diane Arbus s'étend sur le choix de ses sujets :

> « J'ai beaucoup photographié les phénomènes de foires. Ce furent les premiers sujets que j'ai photographiés et cela m'a toujours exaltée. (…) Il y a une qualité légendaire chez les freaks. Comme un personnage de conte de fée qui vous arrête pour vous demander la réponse à une énigme. La plupart des gens vivent dans la

---

23 « *In some ways I feel that I spent a large time of my life trying to re-create that energy and excitement that I felt in the carnivals as a kid*. » MARCOPOULOS Ari et ROSE Aaron, *op. cit.*, p. 137.

crainte d'être soumis à une expérience traumatisante. Les freaks sont déjà nés avec leur propre traumatisme. Il ont déjà passé leur épreuve pour la la vie. Ce sont des aristocrates.»[24]

Amis lilliputiens russes dans un salon de la 100e rue, New York 1963

Si ce terme ne plait pas à Korine « ce qui me gêne, c'est le mot « freak ». Je ne considère pas mes personnages comme des « freaks » »[25], les deux artistes, à travers deux médiums différents, portent un intérêt tout aussi fort aux corps idiots et les détachent de leurs empreintes sociales. Nous pouvons y voir à nouveau une équivalence avec le point de vue du photographe. Diane Arbus en soulevait une comparaison avec celui du cinéaste et de sa réflexion d'artiste face à ses sujets:

---

[24] ARBUS Doon et ISRAEL Marvin, *Diane Arbus*, Paris, Éditions La Martinière / Le Jeu de Paume, 2011, p. 3.

[25]BADACHE Raphaël et Serge KAGANKSI, « *Harmony Korine, Tennessee né phile* », *Les Inrockuptibles*, 9 juin 1999, consulté sur le site internet les inrocks.com : https://www.lesinrocks.com/1999/06/09/cinema/actualite-cinema/harmony-korine-tennessee-ne-phile [consulté le 18 avril 2019]

> « Il m'a toujours semblé que la photographie a tendance à traiter de la réalité, alors que le cinéma tend plutôt à traiter de la fiction. (…) Quand vous regardez une photographie, vous ne pouvez jamais ignorer la présence du photographe. »[26]

Cette présence de celui qui regarde, dont Arbus affirme que le cinéma essaie d'en effacer la trace, Korine l'insère en prenant le parti pris d'une caméra au poing qui n'efface pas son geste.

c. Rafales idiotes

Nous venons de citer des portraits hétérogènes idiots qui émanent de la fiction, mais Korine perpétue ses révélations à travers des portraits documentaires qui se distinguent par leurs factures plastiques. Deux supports sont utilisés : du Super 8 et de la vidéo HI-8 (équivalent haute résolution du 8 mm). Les portraits dépeignent les habitants de *The Nations*, natifs implantés sur leurs terres depuis des générations. Korine les filme chez eux, dans leur environnement et s'il ne tient pas à les juger, il ne les censure pas pour autant. Le support Super 8 fut employé à la fois par Korine, ses acteurs et sa soeur avant et pendant le tournage. En ressortent des plans divers, dont pour les plus courts, pris à la volée pendant les repérages du film, affichent des visages d'enfants ou de mère de famille, tout comme des parties quelconques de la ville. Nous en retenons tout particulièrement une courte bribe, prise par Korine : au loin sur un porche d'une maison, est assis sur un fauteuil noir un handicapé au grand sourire qui se balance, avec une vitesse de prise de vue accélérée. En ce qui concerne l'emploi des images vidéos de basse qualité, elle sont filmées pendant le

[26] ARBUS, *op. cit.*, p. 10.

tournage par Korine : un musicien avec un trombone, un *redneck* suicidaire ou de jeunes *rednecks* homophobes aux visages floutés.

Mais ce sont ces deux bribes sur lesquelles nous voulons insister. Le premier, s'insère brièvement en début de film, sans dialogue, entre deux scènes de fiction. En caméra portée, on se rapproche d'un couple de *rednecks* installés sur leur porche. Ils regardent tous les deux la caméra d'un oeil gêné puis l'opérateur (Korine) se déplace sur la droite donnant des à-coups. Advient ensuite une coupe qui ne respecte pas le raccord dans l'axe en raccordant sur le premier axe du début de la scène. Toujours mal à l'aise, ils sont cadrés en plan rapproché puis une dernière coupe cadre l'homme seul en gros plan, à la qualité d'image dégradée, qu'il raccorde quelques secondes avant, faisant une répétition dans le mouvement de sa tête.

Korine raccorde une scène plus tard avec plusieurs plans d'un chaton blanc mort, dont la dépouille est infesté par les mouches, raccordant sur quatre *rednecks* eux aussi sur leur porche, parlant des innombrables portées de chatons dans le quartier. Ils nous exposent différentes techniques que leurs amis utilisent pour tuer les chats, et en rient (comme par exemple leur faire boire de l'essence pour ensuite les faire brûler ou les disposer au micro-ondes). Sans transition, le montage abrupt, raccorde avec un plan de la seule femme du groupe, assise sur les marches, qui aborde son séjour en prison. Puis dans le plan suivant son ami n'a pas peur de crier haut et fort sa haine contre les noirs. Korine filme la conversation entre amis sans construction narrative et sans direction de mise en scène. Korine n'a pas écrit de texte, lorsqu'ils conversent ensemble, nous voyons bien qu'ils sont intimidés par la caméra, ils ont des rires nerveux, mais essaient de garder leurs prestances.

Cela se ressent à leurs façons de s'exprimer, ils ont leurs propres intonations et leurs mouvements corporels sont désordonnés, ils bougent beaucoup et leurs regards sont fuyants. Ces carcasses de sudistes aux coiffures insolites et à l'accent à couper au couteau, sont pris dans leur bêtise sans filtres, et constituent l'aspect le plus âpre du Sud[27]. À ce propos Korine s'explique sur l'ambivalence des comportements :

> « Les gens ne naissent pas gentils ou méchants, les gens naissent, c'est tout, et il arrive aux gens biens de faire de mauvaises choses. J'ai toujours essayé de travailler sur cette dualité, sur la manière dont les choses peuvent être à la fois repoussantes et fascinantes, dégoûtantes, abjectes et très marrantes. »[28]

[27] Un peu plus tard, Korine les insérera dans la partie fictive au fond du cadre, en train de rire, assis devant leur porche, lorsque Solomon et Tummler passent devant leur maison.

[28] *Ibid.*, standard

Plan pris à la volée par Korine, on y voit une mère de famille avec sa fille sur les marches de son porche (support Super 8)

Redneck qui apparaitra à deux reprises dans la fiction, une fois lors d'un bribe muet analysé ci-dessus et une autre fois lors du scène de bras de fer dans une cuisine (support vidéo)

Redneck que Korine filme dans sa vraie nature (support vidéo)

Jeune *redneck* homophobe au visage flouté (support vidéo)

I. 2. L'inaltérable enfance des idiots

a. Essence humaine

Gummo est une galerie de portraits hétérogènes, et si nous venons de citer certains exemples qui nous ont paru illustrer le spectre des différentes approches de Korine, nous voulons dans cette partie dégager la nature du jeu. C'est le cas d'une série (entendons la multiplicité d'apparitions) de portraits, dispersés dans le film, d'une jeune femme ronde (dont Korine garde son prénom, Ellen), atteinte d'une forme d'autisme, qui se démarque par sa relation timide et gênée face à la caméra. Elle ne peut s'empêcher de regarder la caméra et donc de briser le quatrième mur. Sa simplicité naturelle, autrement dit, sa naïveté, participe à la fiction et en cela elle s'éloigne de la notion de personnage. Dans son adresse et son jeu direct face caméra, la jeune femme traverse un parc (1), poupon sous le bras, chantonnant l'alphabet à plusieurs reprises, comme le font les élèves lors de leur apprentissage à l'école primaire. Constamment le sourire aux lèvres, elle manifeste une forme de gêne, avec un regard fuyant mais toujours amusé. Elle porte un t-shirt avec le logo du groupe de hard rock suisse Krokus, qui est un choix opéré par Korine. Ce décalage entre sa douceur et la brutalité du groupe de musique participe aux choix forts et comique du film. Puis s'arrêtant de chanter, la caméra s'arrête et la suit dans un léger panorama, et nous renvoie à l'affiliation avec les autres personnages. La bulle d'intimité éclate. Plus tard alors que nous ne savons rien d'elle, on la retrouve dans son salon. Toujours amusée par le fait de jouer devant la caméra, tel un enfant -voulant montrer tous ses talents d'acteur lorsque l'attention est portée sur lui-, elle enchaîne quelques mouvements de pompom girl (2), et à

la fin de sa petite chorée Korine laisse son rire, puis raccorde avec le plan suivant avec un autre sourire d'elle. Assise sur un fauteuil (3), elle porte à nouveau son poupon sur ses jambes et dirige son regard vers le spectateur, en réalité vers Korine : « C'est mon bébé et je lui donne le sein. »[29] Puis toujours avec cette même idée touchante et forte, Korine laisse tourner la caméra, laissant sa gêne et son regard fuyant, dépeignant sa vraie nature. Puis hésitante elle s'exprime à nouveau en riant de sa façon de prendre soin de son bébé, dont elle imagine être sa mère. Puis elle répète les différents gestes sur le poupon. Tout à coup elle se met à parler de sa propre mère, et continue de se confesser, anecdotes dont nous ne comprenons pas le sens. Suit une série de deux plans sur un parking en gravier devant sa maison. Le premier, en plan large, avec un mouvement ample, la caméra la suit de droite à gauche, puis de gauche à droite lorsqu'elle commence à faire ses aller-retours, puis dans le second, toujours avec la même valeur de plan mais en légère plongée, elle regarde la caméra bras ballants. Korine la filme en plan fixe et elle le regarde fixe comme si on l'a prenait en photo (4). Le plan le plus incroyable arrive juste après. Elle commence à se mettre une dose de mousse a raser dans la main et sous le regard de la caméra commence a en étaler sur ses sourcils. Peu soucieuse du résultat, et toujours avec bonheur elle commence à les raser tout en riant (5). Il n'y a aucune raison qu'elle le fasse, et ce n'est pas Korine qui l'a obligé à le faire. Avec cette intimité qui s'est crée, c'est elle que choisi Korine pour clôturer le film, allongée dans son lit, adossée par ses coussins, à côté d'une autre femme forte handicapée, que nous n'avons jamais vue.

[29] « This is my baby, and I breast feed it. » (ma traduction)

1

2

3

4

5

De la même manière, Korine fait jouer une trisomique dans le rôle d'une prostitué. C'est dans sa chambre à coucher, devenu chambre de passe, que Solomon vient acheter la perte de sa virginité. Le père proxénète interprété par Max Perlich -acteur de série B, qui joua par ailleurs dans *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant, 1989)- inspecte entre temps par la fente du haut de la porte. Vêtue d'une robe brodée de dentelles et au maquillage éclatant, avec du fard à paupières bleu et du rouge à lèvres, elle aussi fait pénétrer du naturel et de la gêne dans son jeu. Elle récite son texte trop vite ce qui l'a fait bégayer, et de la même manière, elle roule ses yeux et ne regarde pas toujours son partenaire dans les yeux. Mais ce décalage entre son handicap et ses services, touchent d'autant plus, sans aucun apitoiement. Alors que Solomon avec un air sérieux, joue au dur à cuire tout au long du film, il relâche tout à coups toutes ses émotions. Au cours de leur échange, elle va lui lire les lignes de la main, et lui faire un bisous sur la joue, laissant la trace de ses lèvres. Lui fini seulement par caresser sa joue. C'est la douceur de la scène qui à nouveau transcende le handicap et laisse un sentiment très enfantin chez Solomon. Peut-on voir cette part innocente, aux relents naturels comme un « état d'idiotie » ? :

b. Heureux retardement

> « Chaque individu, dans son développement, aurait connu un « état d'idiotie» que l'éducation, la discipline, les valeurs morales, la religion auraient peu à peu annulé pour faire advenir l'adulte, l'homme normal. Ce lien entre enfance et l'idiotie

> est particulièrement mis en évidence par le langage et le mouvement du corps. (…) Pour devenir un homme il faut mettre à mort la part idiote appartenant à l'enfance. »[30]

Causés par des troubles généralisés perçus avant l'âge adulte et caractérisés par un déficit et un dysfonctionnement cognitif, cet « état d'idiotie » reste inerte chez les personnes touchées. Si Korine préserve cet état, il ne les traite pas plus en marge du récit que les autres. Bien au contraire, en se proposant de mettre en scène la jeune femme atteinte d'autisme, il déploie chez elle les potentialités comiques et burlesques de son corps hors-normes. Soulignons qu'à la sortie du film, la presse et de nombreux spectateurs avaient attaqué Korine sur des questions éthiques. On l'avait accusé d'avoir exploité ses acteurs, alors que le coeur du film en est à l'opposé. Par ailleurs, lors d'une interview, son travail fut rapproché de celui de John Waters -connu pour son subversif midnight movie *Pink Flamingos* (1972)- dont Korine s'en défendait :

> « Il utilise ses personnages pour se moquer d'eux, et c'est quelque chose que j'essaye de ne jamais faire. Si j'utilise un personnage que quelqu'un voit comme grotesque, je vais essayer de prendre le contre-pied avec lui. »[31]

C'est avec une confiance totale que l'actrice est enclin au jeu, comme un enfant, dont le comportement n'en n'est pas si éloigné. Du point de vue des sujets choisis, on peut à nouveau saisir l'influence de Diane Arbus, qui en a fait son unique et dernier projet lorsqu'elle s'est rendue dans des foyers pour déficients intellectuels entre 1969 et 1971. Ce

---

[30] MAURON et RIBAUPIERRE, *op. cit.*, p. 12.

[31] « He's using his characters to make fun of them, and that's something I try never to do. If I use a character that somebody considers grotesque, I'll try to go the opposite way with them. » KRAUS Daniel, « *Complete Harmony* », *Gadfly*, January/February, 2000, in : KOHN, *op. cit.,* p. 105.

sont les derniers portraits qu'elle a capté avant de se suicider en juillet 1971. La monographie, qui compte cinquante et une photographies en noir et blanc, sera publiée de manière posthume en 1995 sous le titre *Untitled.* Arbus nous introduit dans le quotidien *dérangé* des patients, pour la plus part trisomiques. Son approche s'éloigne de ces pratiques usuelles documentaires, ici les portraits sont mis en scène dans un déploiement de jeu avec les sujets. Avec cette approche, il n'est pas question pour elle de dépeindre l'environnement institutionnel mais bien d'afficher la singularité des visages souriants. Nombreuses des photographies sont prises pendant la soirée d'Halloween. Par exemple, en rang, quatre handicapés sont vêtues de costumes fait de bric à broc, avec des sacs en papiers troués qui font office de masques. Sur une autre photographie, toujours en rang, cinq autres femmes, dont une décadrée sur le bord droit, sont déguisées avec des costumes de fées confectionnés à la main(6). Chez les hommes c'est un costume d'Arlequin et son acolyte masqué, en habits du XVI^{e} comme sorti d'une représentation d'une pièce de la commedia dell'arte. En dehors de l'esprit de fête, elle a pris toutes ses photos dans le parc et non dans les établissements. Sur l'une des photos, deux femmes trisomique, dont l'une d'entre elle est en petite tenue, sont pris en plein saut. On retrouve cet esprit carnavalesque et les potentialités comiques qui se créent avec ce rapport entre le filmeur ou la photographe et le sujet. À ce sujet elle s'exprime : « Je ne m'imagine pas qu'on puisse rendre la réalité exactement comme elle est, mais on peut s'en approcher davantage. »[32]

[32] ARBUS*, op. cit.,* pp. 3-10.

6

Diane Arbus, *Untitled (49)*, 1970-1971.

Korine intègre à nouveau de vrais handicapés dans son deuxième long-métrage *Julien Donkey-Boy*[33], réalisé en suivant les règles du Dogme95 et produit à nouveau par Cary Woods. Le film traite, sans réelle intrigue, de la vie d'un schizophrène, Julien, en mal d'amour et de sécurité dans une famille dysfonctionnelle qui vit dans le Queens. Korine a écrit le film en pensant faire jouer son oncle schizophrène (Eddy)[34], mais ne pouvant le faire sortir de l'asile, il s'est rabattu sur le choix de l'acteur écossais Ewen Bremner, vu dans *Trainspotting* (1996). En revanche le personnage qu'il interprète est encadrant dans un centre avec de vrais handicapés mentaux et aveugles. C'est dans un rapport de jeu et d'indications encore plus éloigné de la fiction que Korine insère les handicapés pour ce qu'ils apportent de documentaire. Ils ne constituent pas de personnages, Korine pousse à un autre niveau le rapport au jeu. S'il faisait jouer de manière intime les actrices handicapées

[33] Pendant la production du film, le titre provisoire était *The Julien Chronicles* mais c'est son ami chanteur et interprète « Bonnie Prince » Billy qui lui a suggérer de l'appeler « Donkey-Boy » connaissant l'engouement de Korine pour le roman *Giles Goat-Boy* de John Barth (1966).

[34] Korine lui dédie le film et insère son portrait en Polaroïd au générique. Une grosse partie du film se déroule dans le foyer familial qui n'est autre que la maison de la grand-mère de Korine, dans laquelle son oncle a vécu plus jeune.

de *Gummo*, Korine les filme ici le plus souvent en groupe et capte leurs natures. C'est la seule part lumineuse du film.

Les quelques scènes nous offrent de beaux exemples. La première fois que l'on voit Julien avec l'un deux, c'est au début du film, en arrêt sur image avec un son désynchronisé (7), il est entrain de pointer du doigt le levé du soleil à un aveugle. C'est une manière pour Korine d'ironiser et de rire du handicap avec ses acteurs qui se prêtent au jeu. C'est le cas, quelques scènes plus plus tard, lors de leur sortie au bowling. Korine les laisse dans l'espace sans indications avec une liberté de déplacements, et les filme dans leurs joies. On les voit rater on en rigole avec eux. Dans une autre scène, au ton différent, assis sur des chaises et formant un cercle, les handicapés parlent de leurs sensations et de leurs perceptions du monde puis s'étendent sur l'existence de Dieu.

7

Un levé de soleil aveuglant

Le jeune homme handicapé, heureux de pouvoir jouer au Bowling est tout ému, et ne se soucie pas de regarder la caméra.

c. Un grand enfant

Tourné un an après *Gummo*, malgré l'échec commercial du film, *Julien Donkey-Boy* est un film plus sombre, aux antipodes de l'humanisme de *Gummo.* Le sujet du film est plus clair, là où *Gummo* assumait son aspect épars et multiple, et traite des troubles mentaux et comportementaux de Julien, états de folie ou de paranoïa, proche de l'idiotie. Pour se faire une idée de l'intention première de son réalisateur :

> « Je voulais montrer un type en sous-vêtements tâchés de sang, qui se frappe la tête et saute par la fenêtre, je voulais montrer ce que c'est vraiment toute l'horreur de la schizophrénie. »[35]

Julien est atteint d'un handicap psychique chronique, handicap qui apparait lors du développement cérébrale et cognitif (entre quinze et trente ans) et se manifeste par des troubles mentaux et comportementaux sévères, traduit dans la majorité des cas par « des idées délirantes non systématisées, floues, sans logique, incohérentes. »[36] En cela, la schizophrénie de Julien manifeste une perception erronée de la réalité qui s'affirme dans le film par une désorganisation des idées, des affectivités et des attitudes « marqué(es) par des manifestations affectant notamment les cognitions, les émotions et les comportements. »[37] Julien est un solitaire, dont les délires et les troubles, limitent sa participation à la vie sociale. Malgré sa constitution d'adulte, Julien garde la confusion et le comportement d'un

---

[35] « The Confession of Julien Donkey-Boy » Bonus DVD de *Julien Donkey-Boy* : https://www.youtube.com/watch?v=oaRLVhlidfk [consulté le 14 décembre 2018]

[36] Dir. Dr. AMAD Ali, Pr. CAMUS Vincent et GEOFFROY Pierre Alexis, *Référentiel de psychiatrie et addictologie : Psychiatrie de l'adulte, psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent*, Tours, Presses universitaire François Rabelais, 2e édition, Collection « L'officiel ECN », 2016, p. 160.

[37] *Ibid.*, p. 160.

enfant, il ne contrôle pas ses émotions, et a des comportements violents. Korine nous le fait comprendre dès l'ouverture du film, lorsque marchant dans un bois, Julien rencontre un enfant qu'il connait, et qui vient de trouver une tortue. L'enfant lui tend l'animal pour qu'il l'observe, alors Julien commence à sourire. En l'espace d'une coupe le comportement de Julien bascule, il s'agite d'un coup, passant de la douceur enfantine à la violence bestiale, et montre son extrême fragilité. Avec sa force, il l'étrangle et on comprend qu'il vient de le tuer - Korine nous le montre en train de l'enterrer. On peut faire l'analogie avec *Frankenstein* (James Whale, 1931) lorsque la créature en liberté et vierge de toute sensation, se retrouve dans la nature et rencontre une petite fille qui vient de cueillir des fleurs près d'un lac. Les deux silhouettes aux corpulences opposées se posent près de l'eau et commencent à jeter les têtes des fleurs. Puis la créature n'en ayant plus dans la main, prend la petite fille et la jette dans l'eau. Il ne pense pas faire de mal, mais quand il voit qu'elle ne remonte pas à la surface, il prend peur et s'enfuit. À plusieurs reprises Julien va avoir un comportement qui passe du coq à l'âne, énoncé par :

> « (un) phénomène d'ambivalence affective ou discordance idée-affective qui s'exprime par la coexistence de sentiments et d'émotions contradictoires. L'ambivalence se manifeste aussi par l'expression d'affects inadaptés aux situations, par des sourires discordants et des rires immotivés témoignant de l'incohérence entre le discours et les émotions exprimées. » [38]

Le film traite aussi du dysfonctionnement dans l'unité familiale, puisque Julien manque d'affection maternelle, et où l'écoute fait défaut, accentuant ses troubles au cours du film. Pour constituer la famille, Korine a choisi des acteurs professionnels. Pour le rôle du père

[38] AMAD, *op. cit.*, pp. 62-63.

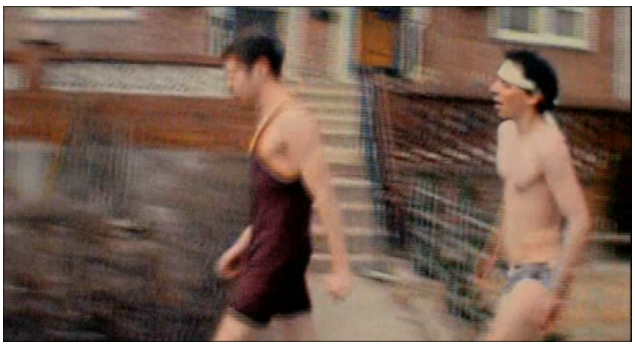
dépressif et tyrannique, Korine a opté pour le charisme imposant du réalisateur allemand Werner Herzog, dont il idolâtre les créations déviantes, libres et démentielles (dont l'exploit le plus fou reste l'ascension, avec son équipe de tournage et ses acteurs, d'un bateau à vapeur en haut d'une montagne en Amazonie dans Fitzcarraldo, 1982). Le père passe ses journées à rester dans sa chambre à boire du sirop pour la toux pour se défoncer, ou à maltraiter son fils Chris, par exemple, à coups de jets d'eau en pleine rue en période de grand froid hivernal ou d'insulter sa fille et d'ordonner à Julien de se frapper le visage. Herzog a accepté de jouer, ayant vu en la personne de Korine la relève d'un cinéma libre, après avoir vu *Gummo*. À quelques égards près, le rôle du père n'est pas très éloigné des descriptions faite par Korine de son propre père :

> « C'était un trotskiste. Il était à fond dans la propagande marxiste et a commencé à lancer des bombes incendiaires sur des maisons vides dans le sud. C'est là que j'ai pris mes distances. Pendant mon enfance, il ne me parlait pas beaucoup. Il me lançait des chaussures dessus ou me battait, mais il le faisait comme un geste d'amour. » [39]

Le petit frère de Julien, Chris, ne parle pas et consacre ses journées aux entraînements de lutte, en tenue, qui consiste en partie à monter et descendre les escaliers en rampant. Julien va agir comme un enfant lors d'un match de lutte improvisé avec son frère, dont il ne prend pas la discipline au sérieux. Habillé d'un slip et d'un soutien gorge, il ne respecte pas les règles et déstabilise son adversaire en s'agitant et donnant des coups proscrits. Ce sera l'occasion pour Korine de filmer le frère en tenue de lutte et Julien en sous-vêtements dans

---

[39] « He was a Trotskyite. He really got into Marxist propaganda and started firebombing empty houses across the South. That was when I broke away from him. When I was growing up he didn't speak to me so much. He'd throw shoes at me or hit me, but he did it out of a sense of love. » MACNAB Geoffrey, « Moonshine Maverick », *Sight and Sound*, Avril 1998, in : KOHN, *op. cit.*, p. 61.



Julien a contrarié son frère en ne prenant pas les règles avec sérieux lors d'un match à la maison. Ce dernier sort prendre l'air. Julien va alors le suivre dans la rue pour s'excuser.

la rue. Du côté féminin, s'ajoutent une grand-mère fantomatique, jouée par la grand-mère de Korine, complètement mutique et en arrière-plan tout du long du film, et sa soeur, Pearl, interprétée par Chloë Sevigny, seule lueur d'espoir et substitut de la figure maternelle, enceinte d'un enfant dont le père n'est pas nommé explicitement mais dont Korine nous sous-entend que ce serait Julien. Pearl est une danseuse ballerine, et rejoint la grâce des toutes premières images d'une patineuse artistique en début et clôture de film. Dans une scène, en champs/contre-champs, Julien et Pearl conversent tous les deux au téléphone, Pearl se faisant passer pour la mère, et Julien complètement dans le jeu avec son attitude d'enfant heureux est en sous-vêtements et en tailleur sur le fauteuil. De la même manière lorsqu'il est avec les handicapés il est plus détendu et se comporte comme un enfant plutôt sage et à l'énergie canalisée qui réduit sa confusion.

À la toute fin du film, lors d'une sortie à la patinoire entre frère et soeur, Pearl tombe sur la glace et, transportée à l'hôpital, elle perd son enfant. Julien paniqué viendra l'enlever, l'enveloppant dans un drap, avant de l'emmener avec lui, traversant tout New York pour revenir dans la chambre de sa mère et se recroqueviller sous les draps enlaçant le foetus de son enfant. *Julien Donkey-Boy* conserve l'aspect innocent de *Gummo*, cette naïveté qui ne quitte pas les personnages, dont Korine refuse qu'ils soient pervertis par la responsabilité des adulte.

I. 3. Unicité du réel

a. Silence surplace

Les personnages de *Gummo* sont des anges déchus de la société moderne et vivent comme des ruraux de manière archaïque. Ces individus qui ne sont ni écoutés ni regardés, laissés pour compte en périphérie, finissent par suivre leurs propres règles. Le quartier de *The Nations* est isolé géographiquement du reste du pays mais aussi de sa propre ville. Comme nous l'avons mentionné en tout début de partie, cela s'affirme d'autant plus dans ce geste de représentation réaliste de l'environnement par Korine, venant tourner dans des décors naturels. Il montre en quoi les terres du Sud sont des terres figées. *Gummo* montre que depuis que la tempête a retourné la ville, aucun aménagement ou plan de reconstruction n'a été fait, tout est resté intact. De la même manière, il nous montre un espace réduit dans lequel les personnages sont bloqués, comme figés dans le temps. Les personnages sont bloqués dans leur environnement et dans leurs habitats, dans un débarras de choses périmées, jetées par les autres. Le temps ne passe plus, il a déjà fait ses marques. Les habitants de *The Nations* vivent dans les ruines du passé. Les individus pris dans leur pauvreté n'ont plus de désir de fuite, ils sont bloqués surplace.

Pourtant, inconscient de leurs états d'idiotie les personnages de *Gummo* nous permettent de faire écho à la thèse de Rosset, exposée en introduction et dont l'essai se conclu par :

> « C'est le sort le plus général du réel que d'échapper au langage, et le sort le plus général du langage que de manquer le réel, - qu'il existe par conséquent une chose,

> indépendante du langage, qu'on appelle ordinairement, faute peut-être d'un terme plus adéquat, la réalité. »[40]

Solomon et Tummler, sont des individus quasi mutiques, aux visages très peu expressifs, et n'usent pas de la parole comme outil prédominant. Ils n'ont aucun discours sur leurs conditions sociales et ne se lamentent jamais. Stoïques, ils sont inébranlables et ne s'effondrent pas. De leur relation à la réalité on peut en tirer une première idée, concernant leur défonce. Par exemple, lorsqu'après avoir vendu les dépouilles des chats ils se posent dans un bois et inhalent dans un sac en plastique une colle qu'ils ont achetés à bas prix exprès pour se défoncer. Ils sont adossés à un mur sur lequel il y a des graffitis et regardent vers le ciel. Comme collés sur la pierre, le regard plissé. Leurs corps amorphes se rapprochent des caractéristiques du corps idiot décelée par Frédérique Spill :

> « Fait de chairs trop molasses ou trop abondantes pour être retenu efficacement par l'ossature, le corps idiot donne en outre l'impression d'être énervé au sens premier et privatif du terme, c'est-dire dépourvu de nerfs, ce qui donne aux idiots leurs airs foncièrement apathiques. »[41]

Mais si l'on s'en tient à l'exemple de Rosset dans sa sous partie qu'il a titré « Idiotie du réel » il énonce ainsi inversement le cas *lucide* d'un ivrogne :

> « Les ivrognes ont réputation de voir double. L'homme possède deux yeux et par conséquent deux images du réel qui se superposent normalement l'une à l'autre ; lorsqu'il est ivre la superposition se fait mal, d'où le fait de que deux bouteilles au lieu d'une dansent devant les yeux de l'ivrogne. Mais cette duplication du réel est un

---

[40] ROSSET, *op. cit.*, p. 173.

[41] SPILL*, op. cit.*, p. 40.

> phénomène purement somatique ; elle n'engage pas en profondeur la perception ivrogne du réel. Tout au contraire : l'ivrogne perçoit simple, et c'est plutôt l'homme sobre qui, habituellement, perçoit double. »[42]

Si Rosset prend comme exemple l'ivrogne, cas similaire à nos deux défoncés, c'est pour contrer les textes « qui présentent une telle signification insignifiante, annonciateurs d'un sens qui n'est finalement pas délivré, porteurs d'un message vide. »[43] Rosset finit par exposer l'ivrognerie comme révélateur d' « une chose toute simple » qui serait « une des voies d'accès possibles à l'expérience ontologique, au sentiment de l'être. »[44] En cela, c'est avec contemplation que nos deux personnages ont leurs regards rivés sur les choses simples du quotidien qui les entourent. La seconde idée que l'on peut tirer de cette démonstration de désinhibition du réel, d'évacuation de représentations illusoires, se trouve être le silence. Ils se démarquent comme des êtres sensibles, doués de calme et de sagesse, d'une sensation privilégiée face au réel, comme l'énonce Frédérique Spill :

> « En même temps qu'elle constitue le rapport privilégie de l'idiot au réel, la sensation ne restreint nécessairement l'étendue : le monde des idées s'anéantit dans le monde des choses, qui constitue le monde exclusif et solipsiste de l'idiotie. »[45]

---

[42] ROSSET, *op. cit.*, p. 49.

[43] *Ibid.*, p. 27.

[44] *Ibid.*, p. 49.

[45] SPILL, *op. cit.*, p. 180.

Solomon et Tummler s'élèvent ainsi vers une forme d'ascétisme par leur rapport simple aux choses dans le présent. Leur manque de parole, et de contact avec le monde, épuise la duplicité du réel et lui rend son unicité. Comme le dit Frédérique Spill :

> « L'idiot évolue au même niveau que les choses, il est une chose parmi les autres et pour lui un mot n'a de sens que s'il est la chose qu'il désigne. »[46]

Ils abordent une élévation spirituelle par le silence. Mais là où le cinéma de Korine transcende tout rapport aux mots, il fait le choix de laisser transpercer le film par les deux voix *off* de nos personnages qui livrent leur intimité, leur vies intérieure. Cette élévation intime est une forme d'extase du détail. On retrouve l'essence des choses, leurs idioties, leurs heccéités[47] dans les descriptions littéraires à la fin des années cinquante, des trois auteurs tutélaires de la Beat Génération : Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William S. Burrough. Ils ont fait résonner et provoquer des réactions avec leurs descriptions de l'Amérique. Leur figure de proue, Kerouac, a lui traversé les routes des États-Unis, et doué par sa maitrise des mots, a su privilégier les détails et en donné toute ses essences. On connait son oeuvre de vagabond dont son journal de bord philosophique *On the Road* (*Sur la route*, 1957) mais il a aussi écrit *Some of the Dharma*, un recueil constitué de mille pages de haikus (méditation, lectures ou commentaires sur des textes religieux boudhistes). C'est l'inadaptation avec le monde qui les mène à bouger et bousculer les codes de la littérature. Les auteurs de la Beat Generation voient la vie telle quelle, le réel dans son idiotie, dans

---

46 SPILL, *op. cit.*, p. 51.

47 C'est Deleuze qui emploie le terme pour caractériser la notion de concept dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Éditions de Minuit, Collection « Reprise », 2005, p. 26.

tout ce qui est normé et finalement insignifiant. Kerouac avait besoin de bouger, de traverser des contrées. La sensation est le produit de son écriture.

b. Ontologie intime

Comme l'a si bien dit le diariste avant-gardiste Jonas Mekas (que Korine connait) dans son son *home movie* et oeuvre somme qui documente une large partie de sa vie, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000)*,* il faut suivre *«* l'extase de l'enfance *»*[48]. Mekas en prise avec ses images, qui pour certaines reviennent de loin, ayant était tournées sur trois décennies, le dit en voix en *off* « il n'y a rien de très important. »[49] Avec son accent et son calme Mekas conflue avec ce que dit André Parente à propos du cinéma moderne :

> « Tout le cinéma dit moderne, à commencer par le néoréalisme, témoigne de l'insignifiance des événements. Ce n'est pas tant que les grands événements n'existent plus, mais les personnages ne sont qu'à peines concernés par eux. »

Dans un entretien Jonas Mekas s'exprime à propos de l'évolution du médium cinématographique en faisant référence à la Beat Generation :

> « Ce qu'il y avait de mieux en littérature et en poésie dans la Beat Generation c'était cet intérêt pour les petites choses, pour des choses qui n'avaient rien d'extraordinaire, simplement des sentiments, des petites joies de tous les jours. Tout cela était complètement négligé par le cinéma. Le cinéma était écrit, élaboré,

---

[48] « ecstasy of child » (ma traduction)

[49] « It's all nothing » *Ibid.*

> théâtral, mis en scène. Et les cinéastes en ont eu assez. En s'appuyant sur l'inspiration « Beat », ils ont pris ces petites caméras et ont filmé la vie autour d'eux (…) dans la vie réelle. »[50]

Dans son rapport ontologique au réel et aux éléments qui l'entourent, Jonas Mekas était dans une perpétuelle captation de sa vie : « j'aimerais juste capter cette neige en train de tomber, capter les choses comme elles sont… »[51] Et c'est bien la fonction du cinéma qui peut nous offrir cette captation de la vie dans sa nudité, sans filtres et trucages. C'est dans un texte de 1944, qui parle de photographie dans un recueil sur la peinture, qu'André Bazin parlera d'« ontologie de l'image photographique » défendant à travers sa thèse le caractère de reproduction mécanique de la réalité qu'est censé opérer la technique photographique et qui deviendra la maxime du réalisme cinématographique :

> « Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme selon un déterminisme rigoureux.(…) Pour la première fois l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement. »[52]

Comme le rappelle Alain Bergala dans l'introduction du *Cinéma révélé*, le cinéma moderne, qu'on ne peut détacher du néo-réalisme italien et de sa figure paternelle Roberto Rossellini, dont l'émergence au cinéma est contemporain du texte de Bazin ; à une

---

[50] https://www.ina.fr/video/I19024365/jonas-mekas-le-cinema-de-la-beat-generation-video.html [consulté le 24 janvier]

[51] Entretien inédit de 1969 reproduit dans *Diaries, notes and sketches also known as Walden,* sous la direction de Pip Chodorov et Christian Lebrat, Paris, Paris expérimental, 1997, livre accompagnant la première édition européenne par Light Cone vidéo, p. 123.

[52] BAZIN André, « *Ontologie de l'image photographique* » in : *Qu'est ce que le cinéma ?* (texte reproduit en 1958), Paris, Cerf, Collection « Le 7e art », 2011, pp. 13-14.

puissance révélatrice. La fonction du cinéma pour Rossellini est « celle de mettre les hommes en face des choses, des réalités telles qu'elles sont. »[53] Ne pouvons-nous pas étendre notre notion d'idiotie à celle du cinéma dans sa fonction première d'enregistrement du temps de la réalité et de son image qui en est directement issue ? Pour continuer de citer Bergala, qui rappelle la « conviction inébranlable » de Rossellini et du réalisme :

> « Le cinéma a vocation ontologique de s'attacher à la littéralité des choses et à elle seule, et c'est là une voie royale pour l'émergence (ou le forçage) d'une vérité qui ne doive rien qu'aux puissances du cinéma. Cette conviction a été celle de tout le cinéma moderne qui a toujours été un cinéma du premier degré, de la dénotation, des choses dans leur nudité. Dans la définition de la modernité par Roland Barthes, entrait comme une composante essentielle cette « conformité plate de la représentation à la chose représentée. »[54]

Nous avons élaboré différents cas d'êtres idiots, mais qu'en est-il des états de pleine conscience ? Quelle peut être l'appréhension idiote de Korine qui, en tant que metteur en scène, vient déstabiliser l'ordre et révéler l'idiotie du réel ?

---

[53] BERGALA Alain, *Le Cinéma révélé*, Paris, Flammarion, Collection « Champs Arts », 1984, p. 30.

[54] *Ibid.*, p. 10.

Dans cette scène nos deux personnages voient double, comme les ivrognes. Par leur défonce il passe à travers les perceptions illusoires, qui est l'« une des voies d'accès possibles à l'expérience ontologique, au sentiment de l'être. »

II. Mise en scène idiote

II. 1. Dérèglements indirects de la normalité

a. Variables aléatoires

Dès son premier long-métrage, Korine a le désir de retrouver un sentiment du passage de la vie, comme expression organique. Le jeune réalisateur ne s'intéresse pas aux moyens d'expression du cinéma comme développement d'une intrigue au sens classique du terme -en trois actes avec un dénouement final logique- car selon lui « *la vraie vie ne contient pas d'intrigues.* »[55] et insiste bien sur l'opposition entre intrigue et histoire. L'histoire étant une suite d'événements racontés dans un certain ordre pour former un tout qui aurait du sens. Mais c'est bien là que les choses se complique avec la narration des films de Korine. Si *Gummo* reste un film construit avec un début et une fin, au sens purement technique -premières images et dernières images-, qui a sa durée et sa forme définie, en revanche, il n'y a pas un unique sens de compréhension -Korine parle même de non-sens[56]-, mais bien plusieurs entrées dans la fiction, c'est-à-dire : qu'il n'y a rien de directionnel, que ce soit dans l'intention ou dans la logique narrative. Avec *Gummo*, il s'émancipe des conventions narratives, déliant les fils blancs du scénario et de l'intrigue, et choisi de monter des portraits de manière épars -ce qui n'en fait pas un film choral. Ces portraits, Korine les monte sans réelles correspondances logique mais comme un assemblage

---

[55] « Real life doesn't have plots » O'HAGAN Sean, « *Here 's Looking at You, Kid* », *The Guardian*, March 13, 1999, in : KOHN, *op. cit.*, p. 69.

[56] Cinéaste au Centre - Harmony Korine : https://www.youtube.com/watch?v=MumDKtRlbiw&t=576s [consulté le 14 décembre 2018]

d'histoires ou d'idées visuelles, et ne se soucie pas de si elles auront ou non une logique dans la continuité narrative. Le montage de Korine est établi de manière non-raisonnée, Korine tient à monter son film par une construction *aléatoire* et s'amuse à décrire la narration de *Gummo* comme une tornade. Il fait aussi l'analogie avec un livre aux pages manquantes[57] :

> « Je voulais que la narration ressemble à une tornade. C'était une petite ville où tout pouvait arriver. J'ai pensé qu'en plaçant cette scène à côté d'une autre, légèrement au hasard, quelque chose se dégagerait. »[58]

Gummo s'aborde aussi comme un montage de portraits sans correspondances, qui extraits de la fiction peuvent avoir leurs propres autonomies, sans perdre leur sens. Cette idée de (dé)composition, Korine en a une conception assez surprenante :

> « Si on retirait l'image et la prenait seule, peut-être qu'elle marcherait seule… J'ai toujours voulu faire des films où on pourrait se bander les yeux et extraire une scène seule et en tirer quelque chose. (…) Des films faits entièrement de moments et de personnages. » [59]

Korine mixe divers éléments, et aime voir *Gummo* comme un film fait d' « images tombées du ciel. »[60] et trouve son idiotie artistique :

---

[57] BURDEAU Emmanuel, Sous la direction de MCDONALD Alison, *Harmony Korine*, New York, Rizzoli Electa / Centre Georges Pompidou, 2018, p. 165.

[58] « I wanted the narrative to resemble to a tornado. This was a town where anything could happen. I thought that by placing this scene next to that scene, in a slightly random way, something new would emerge. » *Ibid.*, p. 165.

[59] « If you peeled off the picture and took it on its own, maybe it would be its own moment…I've always wanted to make movies where you could just blindfold yourself and pull out a scene on its own and get something from it. (…) Movies that consist entirely of moments and characters. » KOHN, *op. cit.*, p.175-176.

[60] Cinéaste au Centre, *op. cit.*

> « L'essentiel pour moi c'est ça : ce dont je me rappelle dans les films ce sont des scènes et des images bien précises, donc dans mes films je ne veux pas avoir à entendre l'histoire pour justifier les images. »[61]

Néanmoins ce montage qui se veut singulier, conserve tout de même une linéarité alors qu'avec *Spring Breakers*, Korine atteint un point paroxystique dans son cinéma. Sans s'y étendre, il me semble intéressant de faire correspondre ses deux films, aux allures complètement différentes par leurs sujets et leur style, mais assez similaire dans leurs constructions. *Spring Breakers* est un film à la narration liquide, dont la forme est éclatée en mille morceaux, que l'on retrouve éparpillés tout au long du film. La narration ne s'établie jamais de manière définie, on comprendra au fur à mesure de la temporalité de la projection, non de la fiction, la correspondance *logique* de la narration. On trouve donc un plan en début de fiction, qui se trouve être de manière logique en fin de récit, inversement on va voir des bribes en fin de récit qui appartiennent au début. De la même manière Korine répète certains plans en plein milieu du film, il crée des boucles (*loops*) et aime voir son travail de colleur/monteur comme celui d'un DJ qui utiliserait des morceaux de manière répétitives ou des *samples*[62] et donne un (nouveau) sens.

---

[61] « The whole thing for me is : What I remember from films are specific scenes and images, so in my movies I don't want to have to hear the story to justify the images. » KRAUS, *op. cit.*, p. 102.

[62] Échantillons provenant de diverses sources mais dont on n'indique pas explicitement l'origine.

b. Plasticité idiote

Nous parlons de construction aléatoire par le montage mais nous pouvons voir *Gummo* comme un *collage*[63], terme d'ailleurs que Korine préfère à montage (*editing*), et nous permet de relever deux sens. Nous pouvons traduire le terme par *collure*, ce qui serait le terme le plus approprié concernant le cinéma : la collure étant le joint permettant de raccorder deux plans, d'autant plus logique avec les techniques analogique et leurs supports film (pellicule). Néanmoins nous pouvons aussi l'étendre à l'art contemporain, concernant l'idée plastique du film : le collage en art est un « procédé de composition consistant à assembler et coller sur un support des fragments de matériaux hétérogènes. »[64] Le cinéma ne nous permettant de voir qu'une seule surface et qu'un seul support à la fois (la toile sur la quelle est projeté le support du film -pellicule ou numérique), Korine essaie pourtant de s'approcher de cet aspect organique et palpable des superpositions. Si les expérimentations des cinéastes artistes d'avant-garde n'ont pas réussit à projeter par superpositions, ils s'en sont approchés en essayant de trouver de nouvelles matières et manières de faire, c'est le cas de Stan Brakhage lorsqu'il gratte à même la pellicule, dont l'usage se faisait à la main et non de manière mécanique. Korine s'en approche lui aussi avec l'utilisation de plusieurs supports, donc plusieurs textures qui donnent une hétérogénéité au film de manière non raisonnée mais plastique. *Gummo* est un flux discontinu, aux ruptures incessantes brisant la fluidité de la narration. Pourtant Korine passe avec aisance d'un support à un autre sans justifications et c'est ainsi que dans le même régime désordonné, il articule par

[63] Cinéaste au centre, *op. cit.*

[64] Larousse.fr

entrechoquements : du 35mm, du Super 8, du 16mm, de la vidéo (HI-8) et des photographies de Polaroïds. Korine fait l'analogie avec un instrument de musique qui aurait un son différent, mais dont l'utilisation resterait la même[65].

Par exemple, les images qui suivent immédiatement le portrait de la jeune femme albinos (8) sans aucun rapport apparent : Korine raccordant avec une étonnante vidéo à l'image dégradée, de frères jumeaux identiques (9) se lavant successivement dans un bain, avec des photographies Polaroïds déchirées prises par lui avant le tournage (10 et 11) et une autre vidéo, d'un chat qui mange des croquettes (12). Ces coupures nous échappent, Korine les insère comme des électrochocs qui nous déstabilise.

Nous avions distinguer plus haut deux supports, le Super 8 et la vidéo. Korine prolonge ce geste en donnant des caméras vidéos aux acteurs et à sa soeur pour insérer de l'amateurisme. Ces bribes sont comme des petits films de famille ou des *found-footage* : ces images retrouvées, dont la source souvent inconnue, ramène du fantastique ou de l'étrange. Dans une recherche de l'erreur, Korine n'essaie pas de prendre le contrôle total, et s'amuse à disperser les supports d'images dans l'ensemble de la fiction et brouille notre rapport à celle-ci et à la fiction. Il faut préciser que les supports ne sont exclusifs à aucun portraits, nous en distinguons la plasticité pour ceux documentaires, mais en réalité nous pouvons tout autant voir Solomon et Tummler à travers des images vidéos ou Super 8.

[65]Afin de trouver une hybridation qui combinerait tous les supports et pour éviter de les gonfler en 35mm, Korine va avoir l'idée de projeter tous les rushs sur un mur blanc et les refilmer avec une caméra 35mm.

8 Ce plan fut tourné en vidéo s'insère entre des plans tournés en 35mm

9 Sans aucun rapport avec la fiction Korine insère un court passage de cette vidéo qu'il a trouvé

10 Puis s'insère ce portrait Polaroïd d'un homme que nous ne verrons jamais.

11 Et celui toujours en Polaroïd, de ces deux jeunes qui exhibent leurs poitrines.

12 Support Vidéo

Tummler au téléphone (support Super 8)

Plan d'une tornade (support Super 8)

En cela, nous pouvons affirmer que Korine est un auteur : il est l'auteur de ses scénarios et a le droit de regard sur le montage final de ses films. Cependant, si un auteur à une identité stylistique, le style de Korine n'en est pas pour autant identifiable aux premiers abords. Il est évident que nous retrouvons des occurrences qui se font écho dans ses films, ne serait-ce que les sujets filmés, mais le style de Korine est multiple. Pour en dégager un certains sens, nous pouvons revenir sur la définition que donne Deleuze du style dans l'une de ses conversations avec Claire Parnet dans *Dialogues* :

> « Je voudrais dire ce que c'est qu'un style. C'est la propriété de ceux dont on dit d'habitude « ils n'ont pas de style… ». Ce n'est pas une structure signifiante, ni une organisation réfléchie, ni une inspiration spontanée ni une orchestration, ni une petite musique. C'est un agencement, un agencement d'énonciation. Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Etre comme un étranger dans sa propre langue. Faire une ligne de fuite. Les exemples les plus frappants pour moi: Kafka, Beckett, Gherasim Luca, Godard. »[66]

En cinéaste déviant Korine se renouvelle et varie son style, cherchant toujours à déstabiliser et susciter une réaction physique chez le spectateur de la salle de cinéma, en brisant les conventions narratives classique. Korine retient cela de ceux qu'il admire, tels Godard, Herzog et Fassbinder. Il brouille notre rapport à la fiction. Korine use des différentes contingences, à travers ses recherches et ses expérimentations, poussant le retranchement des confins d'un cinéma conventionnel. *Gummo* est un moyen d'expression

[66] DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, Collection « Champs essais », 2008, p. 10.

et non une fin en soit, une expérience par la sensation, la réflexion se faisant en dehors de la salle. En cela, Korine se certifie du côté d'un cinéma moderne qui selon Alain Bergala :

> « Le film n'a jamais été une fin en soi et s'offre -sans rien céder aux exigences qui le constitueraient en objet d'art, clos sur lui-même- à l'avènement d'une vérité qui ne pourra être opérée que par le spectateur, dans l'expérience nécessairement solitaire de la traversée du film. (…) l'invitant au miracle de la révélation de la vérité (le film comme esquisse, comme ébauche). »[67]

c. Décomposition

Cette déviance de la forme classique se trouve coïncider avec la position que Diane Arbus adopte :

> « J'ai horreur de l'idée de composition. Je ne sais pas ce qu'est une bonne composition. Je suppose que je dois savoir un peu de quoi il s'agit, car j'ai beaucoup tâtonné pour découvrir ce que j'aimais et ce que je n'aimais pas. Parfois, pour moi, la composition est liée à une certaine luminosité ou une certaine tranquillité. Parfois, elle est le résultat d'erreur idiotes. Il y a une certaine façon de mal faire et tantôt je préfère le bien fait et tantôt le mal fait. C'est cela la composition. »[68]

Dans ce propos aux intonations modestes, une idée suscite notre préoccupation concernant le caractère accidentel de la technique, lorsqu'elle parle de « résultat d'erreur idiotes » - et nous fait au passage l'aubaine d'employer le terme « idiot ». À bien regarder les photographies de Diane Arbus, il ressort une hétérogénéité des portraits malgré un style bien identifiable. Ses photographies entretiennent un côté amateur, Arbus n'est pas

[67] BERGALA, *op. cit.*, pp. 11-12.

[68] ARBUS, *op. cit.*, p. 10.

catégorique sur ses choix de cadres, elle délaisse la perfection pour son sujet, là ou certains artistes photographes ou cinéastes, échelonnent leur cadre en établissant une composition géométrique parfaite. Arbus ne défini pas son cadre, elle peut tout autant cadrer en pied, qu'en plan rapproché et même utiliser le décadrage, de même, il y a un déséquilibre constant dans ses photographies. Arbus parle d'une « façon de mal faire », impliquant la trace d'une entorse à la composition équilibrée et prône par cette voie : « que les plus belles inventions sont celles auxquelles on n'a pas pensé. »[69]

De cette même modestie et conservation d'amateurisme, on peut citer le montage désordonné et dépourvu de repères de Jonas Mekas dans son oeuvre somme, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000). Dès l'apparitions des toutes premières images, la voix *off de* Mekas, en prise directe avec ses dernières dont il en fait le commentaire après les avoir montées, nous donne ses premières intentions de compositions :

> « Je ne suis jamais vraiment arrivé à comprendre où ma vie commence et où elle se finit. Je n'y suis jamais arrivé. Ce dont il s'agit, ce que tout ça veut dire. Alors quand j'ai commencé à rassembler toutes les bobines de film, à les assembler, l'idée initiale c'était de les garder dans l'ordre chronologique. Mais j'ai abandonné l'idée et j'ai juste commencé à les découper au hasard, au fur et à mesure que je les trouvais sur l'étagère. Parce que je ne sais vraiment pas où les morceaux de ma vie morceau de ma vie que ce soit. »[70]

---

[69] ARBUS, *op. cit.*, p. 10.

[70] « I have never been able really to figure out, where my life begins and where it ends. I have never, never been able to figure it all out. What it's all about, that it all means. So when I began now to put all theses rolls of film together, to string them together, the first idea was to keep them chronological. But then I gave up and it just began slicing them together by chance, the way I found them on the shelf. Because I really don't know where any piece of my life really belongs. » Copie vu sur Mubi (ma traduction)

Si Mekas a tout de même choisi de chapitrer son film, il nous annonce que le montage de ses coups d'oeil (g*limpses*) documentaires, pour certains captés il y a plus de trente ans, est le fruit du hasard. Les réminiscences de sa vie surgissent et abondent, lesquelles s'enchainent sans réelle logique dans ce film fleuve, au flux incessant d'une durée de deux-cent-quatre vingt huit minutes. Par ce geste dilettante, Mekas retranscrit de manière *magistrale* le passage de la vie, proche des sensations et sentiments qu'elle nous procure. Mekas et Korine abordent une intention similaire en construisant le *sens* (non directionnel mais sensationnel) au montage. Korine explique cela comme un désir d'assemblage, éloigné du scénario :

> « Je pensais que ce serait super de voir des films où il y avait juste des super scènes. Où il n'y avait pas à attendre la fin du film pour arriver au moment dont on se rappelait. On n'avait pas à perdre son temps avec un début et une fin pour arriver à ce super moment au milieu du film. Pour moi l'idée c'était « Et si j'arrivais à ne vous donner que les super morceaux ? Et si j'arrivais à ne vous donner que les meilleurs morceaux et essayer de raconter une histoire comme ça ? »[71]

De ce rapport au cinéma, éloigné de toute cohérence, Korine va faire circuler, à travers un autre média, certains rushs documentaires inutilisés de *Gummo*, et en cela dissoudre complètement la notion de narration.

---

[71] « I thought it would be great to see movie where there were just great scenes. Where you didn't have to wait through a whole film just to get to the moment that you remembered. You didn't have to waste time with a beginning and an ending to get to that great part in the middle. I was like « What if I can just give you the great parts ? What if I can juste give you the most entertaining pieces and try to tell a story that way ? »ROSE et MARCOPOULOS, *op. cit.*, p. 145.

d. Les entours de *Gummo*

Au lieu de faire de simples scènes coupées pour les bonus de son DVD, Korine va prolonger ses révélations d'idiots en les projetant en grand format avec une installation triptyque qu'il intitule *The Diary of Anne Frank Part II*[72] projetée pour la première fois lors d'une exposition personnelle à la galerie Patrick Painter à Santa Monica en octobre 1997[73]. L'installation à un dispositif simple : dans une salle rectangulaire sont projetés simultanément et en boucle, trois montages sur trois murs (un face à nous et deux autres sur les côtés droit et gauche qui se font face). Les trois montages ont des durées inégales (douze, vingt-une et quarante deux minutes) et sont des bouts à bouts de bribes documentaires bruts. L'installation nous offre la possibilité d'avoir une mobilité dans l'espace, dont la temporalité est propre au corps du *spectateur* qui n'est pas fixe comme au cinéma. *The Diary of Anne Frank Part II* n'a pas de narration, c'est un moyen pour Korine de ne rien imposer et de continuer sa recherche de narration aléatoire. Devant ses trois morceaux projetés sur trois murs simultanément, nous sommes potentiellement les monteurs de notre propre narration, ayant la possibilité de glisser notre regard pour se concentrer sur un des trois montages -regarder les trois en même temps est impossible. Par exemple, sur le mur de gauche, nous pouvons voir une femme obèse atteinte d'un trouble du développement faire du vélo d'intérieur -que l'on retrouve à la toute fin de *Gummo* dans le lit avec une

---

[72] Korine l'a décrit sans explication comme « une suite de la vie d'Anne Frank. », explication dont je n'ai pu trouver aucune information supplémentaire. Nous pouvons le voir comme un choix idiot et provocateur de la part de Korine. « « it's like a sequel to Anne Frank's life. » SILVERMAN Jack, « *Under Glass* », April 2005, in : KONH, *op. cit.*, p.129

[73] *The Diary of Anne Frank Part II* est une rareté au statut culte, elle ne fut projetée par la suite que cinq fois : en juin 1998 (à New York), à l'hiver 2000 (en Belgique), au printemps 2002 (au Japon), en avril 2008 (à Los Angeles pour une rétrospective de son oeuvre) et lors de l'exposition des diverses oeuvres plastiques et audiovisuelles de Korine au Centre Georges Pompidou à l'automne 2017 -où j'ai pu la voir.

autiste. Sur le deuxième nous retrouvons le jeune homme handicapés au t-shirt orange qui se balançait sur son fauteuil (dont la vitesses des images n'est pas trafiqué mais bien standard, elles étaient accélérées dans *Gummo*) que Korine filme longuement au loin à travers le grillage. Puis au même moment sur le mur de droite, une trisomique en maillot de bain une pièce et entrain de nager dans une piscine en s'appuyant sur son matelas gonflable. Avec cette extension muséale, Korine dilate le temps et attire toute notre attention sur ces corps idiots, et n'estompe pas son amour pour leur singularité. Korine nous montre les potentialités extérieure au cinéma.

Installation *The Diary of Anne Frank Part II*. C'est une photo que j'ai prise.

e. Des formes éparpillées

En l'espace de vingt-trois ans, Korine n'a réalisé que six long-métrages[74], pour autant, il n'en a pas été moins productif et créatif avec divers moyens d'expressions (essais littéraire, peintures, photographies…) passant d'un médium à un autre avec aisance. Son oeuvre audiovisuelle comprend autant des courts-métrages, que des clips musicaux ou des spots publicitaires dont la visibilité nous est aujourd'hui offerte gratuitement à portée de main sur Internet[75].

Dès 1998, il réalise son premier clip en vidéo -support avec lequel il réalisera toutes ses formes courtes- pour le groupe de rock Sonic Youth et leur morceau *Sunday* -qui comptabilise aujourd'hui quatre millions quatre cent mille vues sur YouTube. Dans cette esquisse formelle, Korine monte en parallèle l'enfant-star à l'image déchue, Macaulay Culkin (connu pour *Maman j'ai raté l'avion* de Chris Columbus, 1990) pour qu'il ne tire profit que du ralenti, qu'il oppose avec les pas de danse en accélérés des petits rats de l'Opéra. Pendant leur chorégraphie Korine fait trembler l'image, puis en plan large, la soliste au centre du cercle formé par les autres au sol, fait ses pirouettes que Korine accélère, et nous donne l'illusion d'une légère

[74] Entre *Julien Donkey-Boy* (1999) et *Mister Lonely* (2007) il n'a réalisé aucun long-métrage.

[75] Quelques raretés restent introuvables, dont son court-métrage *The Devil, the Sinner, and his Journey* (titre d'un morceau du groupe de black metal Gorgoroth), réalisé dans le cadre d'une installation en 2000 à la galerie Patrick Painter, et projeté en continue pendant six semaines. Korine, maquillé, y joue O.J Simpson, et Johnny Depp, le rôle de sa défunte épouse Kato Kaelin. Nous n'en trouvons qu'une capture d'écran sur Internet : Korine et Depp sur un canapé.

lévitation. Korine ne suit pas les conventions de la forme charcutée du clip, mais au contraire prend le temps d'insister sur des visages et des corps.

Cette insistance il va la pousser à bout, jusqu'à faire bugger l'image, dont il est moins soucieux de son esthétique, en trouvant une autre plasticité, pour le clip de son ami chanteur et interprète Bonnie « Prince » Billy avec le clip *No More Workhorse Blues* (2004) - loin des quatre millions vues, puisque le clip n'a été visionné que cinquante-neuf mille fois. Korine n'utilise aucune image en mouvement mais use d'arrêts sur images (de basse qualité et surexposée) qu'il répètent. Comme deux photogrammes en boucle (en avant et en arrière)[76] Korine anime l'image et se fait précurseur de la technique populaire sur Internet du gif animé[77]. Les répétions qui font sauter l'image, insistent sur les mouvements des personnages. Le clip commence sur une partie de squash entre un homme noir et une femme en robe de mariée à la perruque blonde peroxydée que Korine a *blackface*[78]. Korine substitut les mouvements de raquettes, avec un celui d'un bouquet de fleurs que tient la mariée lors de son errance dans les rues de Nashville (elle rencontre un vieil homme qui promène son chien).

Korine va réaliser à nouveau à Nashville le clip *Living Proof* (2006) pour la chanteuse et parolière américaine Cat Power - qui totalise un peu moins de deux cent

---

[76] Il reprendra cette technique de saute d'image pour la société de confiserie Thorntons dans un spot publicitaire *Stuck* en 2007.

[77] Le Graphics Interchange Format (littéralement « format d'échange d'images »)

[78] Personne blanche qui se maquille intégralement le visage en noir

quatre-vingt-dix mille vues. Au ralenti pendant tout le clip, la chanteuse crucifiée et en tenue de lycra en cuir rouge, court sur un terrain d'athlétisme avec des nonnes. Korine faisant passer des motifs via différents médium, rependra la figure des nonnes avec la scène la plus hallucinante de *Mister Lonely,* où les soeurs sautent d'un avion sans parachutes sous l'ordre de Werner Herzog au large du Panama. Avec ses formes courtes, Korine s'émancipe de toute structure narrative logique et tient à prolonger ses recherches formelles, comme dans un laboratoire d'expériences.

Dans le numéro de Mars 2013 des *Cahiers du cinéma,* dont *Spring Breakers* fait la couverture, Joachim Lepastier donne un titre éloquent à son article « Korine en morceaux », qui en anglais se traduit par *clips* et revient sur les diverses oeuvres audiovisuelles de Korine :

> « Korine a tout de suite voulu déborder hors du cinéma (photos, installations, graphisme, etc.) et a surtout pris conscience, arrivant à la fin des années 90, que le cinéma devait aussi « faire avec » le flux d'images contemporaines portées par le clip, la télé ou Internet. Les moments intenses des films de Korine pourraient aussi avoir transité par les galeries, MTV ou les tréfonds les moins avouables du Net, décentrant son cinéma vers un magma visuel aléatoirement contrôlé. »[79]

Ce « flux d'images » dont parle Lepastier soulève un point intéressant concernant les diverses oeuvres de formes et formats différents. Korine revient toujours aux mêmes motifs, pour lui tout provient de la même chose, tout se fond : « Tu peux faire des films,

[79] LEPASTIER Joachim, « *Korine en morceaux* », in : *Cahiers du cinéma*, n°687, Mars 2013, p. 20.

écrire des livres, faire de la danse classique et chanter de l'opéra, mais tout ça fait partie de la même vision. »[80]

Korine va par ailleurs élargir son travail audiovisuel en exposant dans plusieurs galeries dont celle de son amie la styliste Agnès. b. - qui découvre Korine avec *Julien Donkey-Boy* à Venice[81]- Korine va exposer à trois reprises à sa galerie du jour, en 2000 et 2003 où il y expose ses brouillons de scénarios, ses collages, ses dessins et ses photographies. En 2017, en simultané avec la galerie du jour, le Centre Pompidou lui consacre une exposition et une rétrospective de tous ses films, toutes formes et formats confondus (ce qui en fait une première mondiale). Le Centre lui laisse prendre ses quartiers au niveau -2 où il y expose ses peintures (des grands tableaux colorés aux motifs enfantin, une forme de bonhomme ébahie), ses clips et des bouts de ses films en boucle, ses collages, ses photographies, *The Diary of Anne Frank Part II* et un court-métrage inédit projeté en boucle.

Peinture de Korine que j'ai prise en gros plan
lors de son exposition au Centre Pompidou

[80]« You can make movies, write books, do a ballet, and sing opera, but it's all part of the same vision. » HERZOG Werner, « Gummo's whammo », *Interview*, November 1997 : http://www.harmony-korine.com/paper/int/hk/whammo.html [consulté le 2 mai 2019]

[81] Elle se chargera des sous titres francais pour sa diffusion dans les salles françaises avec sa société de production Love Streams Agnès b. Et fondera O'Salvation avec Korine pour co-produire *Mister Lonely* (2007)

II. 2. Débordements intrinsèques

a. Insécurité volontaire des limites de la fiction

« Si j'ai une idée, c'est plus comme une scène, je filme juste cela. »[82] Dans cette déclaration, on peut en tirer une volonté intrinsèque de recherche par une approche d'« écriture qui ne vaille pas comme *arrêt* mais comme *départ »*[83] Korine refuse d'être un cinéaste du découpage, il refuse de prévoir exactement ce qu'il va se passer. C'est en cela que Korine maintient un équilibre entre une scène prédéfinie dans son écriture -ou dans sa confection limitée- et sa direction inconnue lors du tournage. En l'occurence, la moitié des scènes dans *Gummo* sont improvisées et c'est avec ce déroulement des possibilités que Korine cherche un sentiment de spontanéité. Pour Gilles Mouëllic c'est une question inhérente au corps :

> « Les cinéastes improvisateurs cherchent à faire naitre d'autres rythmes, d'autres mouvements, d'autres énergies, à partir de la confiance accordée sans réserve aux puissances méconnues et souvent incontrôlables du corps. »[84]

Pêle-mêle, les scènes cadrées prédéfinies et les scènes proche d'une absence volontaire de contrôle se mélangent. Deux scènes en particulier nous montre les potentialités de l'énergie chaotique d'une scène, de « la frénésie de saisie »[85] comme

---

[82] « If I have an idea and it's more like a scene, I just film that. » BURDEAU, *op. cit.*, p. 166.

[83] MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, Collection « Côté cinéma », 2011, p. 18.

[84] *Ibid*, p. 9.

[85] LEPERCHEY Sarah, *L'Esthétique de la maladresse au cinéma,* Paris, L'Harmattan, Collection « Champs visuels », 2011, p. 82.

l'énonce dans son son ouvrage *L'Esthétique de la la maladresse au cinéma*,. Au début du film, dans une cuisine, deux frères, aux crânes rasés et au physique robuste -dont on vient d'apprendre qu'ils ont tué leurs parents, mais Korine passe outre et ne les juge pas- le petit espace va se transformer en ring de boxe. À l'image d'un enfant jaloux, l'un deux demande les chaussures de l'autre, mécontent de la réponse négative, il lui donne un premier coup. C'est alors que, coup par coup, de plus en plus fort, le rythme devient de plus en plus effréné, et lorsque le premier coup au visage est donné, le combat de lions commence et les coups deviennent violents. Face à la caméra les deux grosses masses ne peuvent pas faire flancher leur testostérone, et doivent prouver que l'un a plus de force que l'autre. La caméra suivant à tâtons, Korine ne peut anticiper et c'est dans l'inachèvement de cette scène idiote, qu'il laisse place à l'improbable potentiels du burlesque bestiale. C'est de la bête dont ils se rapprochent, donc de la nature par leur stupidité, leur *bêtise*. L'un des frères fini par dire « *Bon alors qu'est ce qu'on mange ce soir ? Tu cuisines ?* ». Korine a expliqué le processus de la scène :

> « Ça va avec toute cette idée de développer un environnement et de faire faire des choses aux gens. C'était comme une forme d'art « erreuriste » parce que c'est comme murmurer quelque chose dans l'oreille d'un gars et ensuite murmurer qqch dans l'oreille d'un autre gars, deux choses différentes. Je pouvais dire à ce type-là de jeter le réfrigérateur sur son frère et dire à l'autre de, lui cracher dessus. Après je quittais la pièce pour voir ce qui se passe. Et là, ils n'avaient plus rien à se dire et commençaient à se taper dessus. Et ça n'était pas dans le script. »[86]

Cette scène à la bestialité dévergondée résonne avec une autre scène que Korine insère au deux tiers du film. Tournée le dernier jour du tournage, Korine en a écrit la trame le jour même, il ne cherche pas à reproduire ce qu'il avait en tête, pour ne pas figer son idée. Si la scène garde tout de même sa fluidité par son montage et l'insertion de ses plans de coupes, c'est son dispositif « sans filet » qui nous intéresse. Il va élargir les bords de la fiction en laissant une grande place aux acteurs et à Jean-Yves Escoffier, que Korine choisi comme unique opérateur et metteur en scène :

> « Jean Yves et moi étions d'accord qu'il serait la seule personne dans la pièce avec eux. On a fixé une perche à sa caméra, et j'ai fermé toutes les portes et baissé tous les moniteurs, donc même moi je ne savais pas ce qui se passait. »[87]

À nouveau, la scène prend place où plusieurs *rednecks* qui sont en train de boire des bières. Ils sont tous éparpillés dans l'espace (certains sont adossés à l'évier ou d'autres assis

---

[86] « That goes with this whole idea of setting up an environnement and getting people to do things. It was kind of (…) a « mistakist » art form, because it's like whispering something in one guy's ear, then whispering something in another guy's ear, two différents things. I'd tell this one guy to throw the refrigerator at his brother and tell the other to, you know, spit on him. Then I'd walk out the room and see what happens. With that, they just ran out of things to say and just started hitting each other. It wasn't scripted. » PEÑA Richard, « *Conversations in World Cinema* », *Sundance Channel*, June 2000, in : KOHN, *op. cit.*, p. 111

[87] « Jean Yves and I agreed he'd be the only person in the room with them. We rigged a boom onto his camera, and I shut all the doors and turned all the monitors down, so even I didn't know what was going on. » HERZOG, *op. cit.*

à table). La caméra est mobile, elle tourne autour de la table, et Escoffier fait à certains moments de rapides mouvement latéraux. Le montage des plans abrupts, fait de cuts, nous expose tous les acteurs et rompt la fluidité. Au même moment un bras de fer se lance entre Tummler et son père. Le public chauffe la salle, puis c'est Tummler qui gagne. Un homme, -qui n'est autre que Mark Gonzales, skater professionnel, pionnier dans le skate de rue et artiste- va commencer à narguer le père en chantonnant, et va relancer un rythme imprévu. Puis c'est le silence et c'est à ce moment là qu'un moment de gêne naturelle d'une vingtaine de seconde s'infiltre, les acteurs ne sachant quoi faire. On voit bien sur l'expression du visage du père, filmé de profil, qu'il est vraiment gêné, il tapote sur la table ne sachant quoi dire. Il en est de même pour tous les acteurs, à part Gonzales qui débloque l'inertie de la scène et lance l'idée d'un second bras de fer entre les deux femmes. Cette idée n'étant pas prévue, c'est à Escoffier de trouver la mise en scène. Avant la fin du bras de fer il y a une coupe et nous nous retrouvons dans un autre axe. Au début de cette séquence on voit que Korine se laisse le choix de monter alors qu'ensuite il va prioriser les plans longs. Korine explique que pendant les scènes il n'y avait pas de combo, donc il ne pouvait que compter sur la confiance d'Escoffier mais qu'entre certaines prises il venait voir les acteurs en n'hésitant pas de leur dire d'emmener la scène vers une forme de chaos :

> « Je courais entre les prises et faisais vraiment monter la tension. Je leur disais de jeter le réfrigérateur par la fenêtre ou de défoncer la porte à coups de pieds. C'est devenu vraiment violent là-dedans. »[88]

[88] « I would just run in between takes and get them really excited. I'd tell them to throw the refrigerator out the window or kick the door. It got really violent in there. » *Ibid.*

Dans une prise longue, c'est un troisième et dernier bras de fer, dans lequel s'affrontent un nain noir et un homme au torse nu hirsute qui va faire déborder la fiction. Alors que le plus fort à l'avantage pour gagner, il perd. Dans la continuité du plan, énervé, il retourne la table faisant tout tomber et lui retire de manière brutale ses quatre pieds qu'il jette par terre, surprenant les autres, qui, ont le voit à leur émotions, ont peur de se prendre un coup. Escoffier se focalise donc sur l'acteur, réellement en colère, qu'il suit de près. Un plan de coupe montre le nain seul, affublé d'un t-shirt beaucoup trop grand pour lui, sur lequel est inscrit le drapeau d'Israël, et continuant de le filmer, il célèbre timidement sa victoire face caméra, laissant sortir un rire. Puis dans la même prise, la caméra panote rapidement sur Gonzales qui regarde le père de Tummler, contre champs qui va directement nous être donné avec un second mouvement latéral rapide. Puis Cut. Saut dans le temps, en grand angle et en caméra portée, supportés par les autres, Mark Gonzales est au sol en train de lutter avec une chaise, renversant au passage la table (qui quelque minutes plus tôt n'avait plus de quoi tenir en équilibre ; les faux raccords importent peu Korine, au contraire, la décomposition des temps et des espaces fait son cinéma). C'est une idée qui vient de Mark Gonzales. Escoffier braque sa caméra sur Gonzales qui occupe tout l'espace et effectue de nombreux mouvements insolites. Il se relève, retourne au sol, glisse. À ce moment l'homme au torse nu commence à donner des coups de pieds dans la chaise et toujours dans le même plan il la prend de pleines poignes et donne un gros coup de genou dedans, expulsant le siège directement sur le mur. On voit que les réactions autour sont spontanées, ils ont le sourire aux lèvres mais craignent de se prendre un coup au vu de la brutalité de leur ami, abruti par sa rage - peu avant, le siège ayant manqué de peu la tête de la jeune femme assise en face de lui sur une chaise adossée au mur. Ils sont surpris et sont

écartés du centre où leur ami se déchaine. Puis il continue d'essayer de retirer le dossier et de la mettre en morceaux, en tordant les pieds et en la frappant au sol. À ce moment là, Escoffier se déplace sur le côté gauche, essayant de suivre l'action, et met en hors champs deux des protagonistes. Il ne sait pas vraiment ou se mettre et quel sens va prendre la scène. Alors qu'il n'y a toujours pas eu de coupe, à la toute fin de la scène, il filme la chaise tordue glissant au sol, que les hommes se passent entre eux, puis lorsque cette dernière glisse trop près des pieds d'Escoffier, on voit sa jambe et son pied un millième de seconde avant qu'il ne recule furtivement. Dans le plan suivant, dans l'axe opposé, Tummler, avec l'un des pieds de la chaise donne des coups dessus. Gonzales récupère la chaise tordue et va tranquillement la disposer sur le haut de la poubelle déjà bien remplie. Puis avec un plan de coupe Korine nous montre le briseur de chaise, encore essoufflé, ce qui ne trahit pas la continuité de la scène malgré la coupe. L'achèvement de cette scène aux directions surprenantes, montre Gonzales en plan large, entrain de cracher sa gorgée de bière sur le haut de la poubelle.

Nous venons de voir que ces esquisses inachevées, « brut de décoffrage » s'insèrent dans un geste qui laisse ouvert la fiction. Korine ne cherche pas une forme finie. Korine dit avoir tourné la séquence analysée plus haut et près des deux tiers du film le dernier jour du tournage : « Nous priions pour qu'il pleuve »[89] Dans ces deux scènes idiotes de *Gummo*, insérées sans justifications, la saisie non intégrale de la bêtise se transforme en comique burlesque et puéril dont l'énergie provient du corps et de l'insécurité des bords de la fiction non mis en place de manière sécurisé par Korine, qui comme nous l'avons vu peut aussi se transformer en malaise avec la perte de rythme soutenu. Korine permet de faire véhiculer l'énergie des corps en prenant sa caméra « *comme tête chercheuse* »[90] et grâce à la confiance qu'il porte aux acteurs.

Nous avions traité des occurrences des caractères documentaires de la nature du jeu des handicapés dans les deux premiers films du réalisateurs ; dans *Spring Breakers* en ressort aussi une autre part documentaire, mais différente. Comme Korine en a l'habitude, l'intrigue du film est tenue : quatre étudiantes fauchées mais désirant à tout prix partir sur les plages de Floride pour le Spring Break (la pause printanière), vont braquer un *fast-food* avec des pistolets en plastiques. Le film arbore une part documentaire en s'immisçant dans les fêtes estudiantines de débauches, Korine braquant sa caméra sur les corps désinhibés par l'alcool et la drogue et pour la plupart dévêtue. Dans cette énorme soirée qui s'étend sur une semaine, Korine insère trois stars de la télévision : Selena Gomez, Vanessa Hudgens et

[89] «We were praying for the rain. » Bonus DVD, *op. cit.*

[90] LEPERCHEY, *op.cit.*, p. 69.

Ashley Benson. On peut déjà souligner ce décalage créé par Korine, en s'appuyant sur *Stomboli* de Rossellini, dont Bergala en tire une analyse toute particulière :

> « Rossellini prend une star venue du cinéma hollywoodien et la dépose au milieu des pêcheurs de Stromboli pour voir ce qui peut advenir à un cinéma qui se confronterait à cet écart, à la force de révélation de cette mise en présence d'éléments qui n'auraient jamais du se rencontrer dans un même film. »[91]

Les actrices à l'image surprotégée, complètement extérieure à ce cadre, passent leurs temps en bikini fluo et prennent un malin plaisir à jouer les dévergondées pour la fiction dans le réel. Un réel hallucinant du fait de ces soirées aux caractères surréaliste, faites de débauche et de bêtise, faisant ressortir la bestialité des hommes, simulant par exemple toute sorte d'actes sexuels avec leur bouteille d'alcool comme phallus géant. Le film, s'il n'est pas complètement dépourvu de critique ironique, nous laisse toute fois en immersion complète. Le film utilise a nouveau une facture spécifique non catégorique mais occurrente des images documentaire au supports venant des appareils des jeunes (portables et mini dv) que Korine épuise à nouveau (dont le datasmoshing : mauvaise compression d'images lors du passage d'un plan à un autre, propre à l'image vidéo, laissant des traces pixélisées.)

Sarah Leperchey énonce les différentes approches de mises en scènes des réalisateurs proche d'une captation documentaire, et voit dans leur intentions :

> « Une logique exploratrice, où la caméra balaie le champ à la recherche d'événements visibles et se lance à la poursuite des acteurs. En découle l'image instable, décadrée, sans cesse menacée par l'informe - une image perçue comme

[91] BERGALA, *op. cit.*, p. 18.

> fragmentaire, dans la mesure où elle semble découpée de façon quasi arbitraire dans une donnée profilmique foisonnant, impossible à saisir intégralement. »[92]

« Instabilité », « décadrée », « informe », « fragmentaire », « foisonnant », sont des termes que Leperchey rattache aux cinéastes modernes, en particulier Cassavetes et Godard : deux cinéastes souvent cités par Korine. Leperchey étend cette recherche aux défauts, et complète son corpus de cinéaste avec Jonas Mekas :

> « Les défauts de l'image nous donneront la sensation qu'elle a été arrachée au monde, rejouant le petit miracle lumérien de la fixation d'empreintes mouvantes, de moments sauvés du temps. (…) Chez des cinéastes comme John Cassavetes ou Jonas Mekas, le geste de filmer s'apparente à un désir obsessionnel de capter les instants vécus. »[93]

Cette maladresse volontaire, Korine va l'employer avec un cheminement encore plus aléatoire et chaotique pour *Julien Donkey-Boy* :

> « (Dans *Gummo*) les scènes qui fonctionnaient le mieux c'était celles où les acteurs ne suivaient pas mes idées ou prenaient le dialogue que j'avais écrit à un autre moment. J'ai commencé à réfléchir à ça pendant l'écriture de mon film suivant, mon ennui à écrire des dialogues et imposer des mots morts sur quelque chose de réel et en face de moi. Alors j'ai voulu improviser un film autour de différents scénarios et idées qui venaient comme ça. Ça a donné *Julien Donkey-Boy*. Ça me permettait, en tant que réalisateur, de concocter des choses, comme des produits chimiques. Pour

[92] LEPERCHEY, *op. cit.*, p. 69.

[93] *Ibid.*, p. 81.

moi, c'est plus intéressant de monter des choses dans un environnement chaotique et ensuite de décrire ce chaos. »[94]

b. Têtu comme un âne

Le Lundi 13 mars 1995 -marqué symboliquement par le centenaire de la première projection de cinéma-, à Copenhague, sous la bannière du Dogme 95, Lars Von Trier et Thomas Vinterberg, deux jeunes cinéastes danois, font leurs voeux de chasteté :

> « Je jure en tant que réalisateur de m'abstenir de tout goût personnel. Je ne suis plus un artiste. Je jure m'abstenir de créer une « oeuvre », car je vois l'instant comme plus important que la totalité. Mon but suprême est de faire sortir la vérité de mes personnages et de mes scènes. Je jure de faire cela par tous les moyens disponibles et au prix de mon bon goût et de toute considération esthétique. »[95]

Par soucis de financements, les deux premiers essais ne seront réalisés qu'en 1998. Thomas Vinterberg réalisera le premier film conforme, *Festen* en 1998, et Lars von Trier le deuxième avec *Idioterne* (*Les Idiots*). Ces jeunes têtes de turcs transgressent les codes du cinéma par cette revendication artistique austère. C'est un acte de provocation et de déviance : un acte idiot contre toutes attitudes consensuelles. Le Dogme est strict et austère : tournage sur place sans modifications d'accessoire, prise de son direct, caméra portée à la main, le film doit être en couleur sans éclairage spécial, aucun filtre ou traitement optique,

---

[94] « (in Gummo) the scenes that worked best were those where the actors would leave my ideas or take my dialogue somewhere else. I started to think about that when I was writing my next movie, how bored I am with writing dialogue and imposing these dead words on something that's real and in front of me. So I wanted to improvise a movie around different random scenarios and ideas. That was *Julien Donkey-Boy*. That would allow me, as a director, to concocte things - like chemicals. For me, it's more exciting to set things up in a chaotic environment and then document this chaos. » PEÑA, *op. cit.*, p. 108.

[95] Wikipédia [consulté le 12 avril 2019]

pas d'actions superficielles, pas de film de genre, le format de la pellicule doit être le format académique 35mm[96] et le réalisateur ne de doit pas être crédité. En réalité, malgré ses règles précises, le Dogme est un mouvement de recherche formelle, qorienté vers la puissance la puissance ontologique de l'image cinématographique. Le mouvement n'aboutira qu'à une ébauche en terme d'affirmation artistique (bien loin de l'influence de la Nouvelle Vague au cours de l'histoire du cinéma), les deux gourous ne réaliserons qu'un seul film Dogme et sur la cinquantaine de films certifiés, seulement une dizaine bénéficieront de visibilité à l'international, avant la dissolution du Dogme dix ans plus tard. En revanche, l'utilisation de la vidéo mènera Lars Von Trier au projet monstrueux et palmé au Festival de Cannes de Dancer in the Dark (2000) et son dispositif aux centaines de caméras.

En ce qui concerne Korine, au stade de l'écriture de *Julien Donkey-Boy* il n'avait pas en tête de suivre le Dogme. C'est Lars von Trier, qui après avoir vu *Gummo*, lui proposa d'étendre le Dogme en lui confiant la première contribution sur le territoire américain. De la même manière, cette production américaine se voit épaulée par deux techniciens de la *confrérie* du Dogme, c'est le cas pour le directeur de la photographie britannique Anthony Dod Mantle et la monteuse islandaise Valdís Óskarsdóttir ayant déjà travaillés sur *Festen* et *Mifunes sidste sang* (*Mifune*, 1999) de Søren Kragh-Jacobse.

Korine décide donc ne pas écrire de scénario, il ne va pas développer une structure logique, mais seulement des idées, des esquisses de scènes, ce qui donne à la narration un emboîtement par petits blocs dans son « absence d'une durée repérable »[97]. *Julien Donkey-*

---

[96] *Festen* et *Les Idiots* furent tournés en vidéo, car après modification votée à main levée par les quatre membres de la confrérie, le format 35mm concerne finalement la distribution des films.

[97] AMIEL, *op. cit.*, p. 85.

Boy est donc le sixième film à s'inscrire dans le courant, et s'il s'affirme moins éclaté que *Gummo* dans sa construction narrative, il n'en est pas moins stylisé. Lorsque Korine décide alors de s'insérer dans ce dogme, il va laisser l'état de folie et d'idiotie de Julien contaminer l'esthétique et la narration. Korine n'apporte aucune distance, il n'y a ni voix *off* ni contemplation que l'on pouvait trouver dans *Gummo*. Nous sommes en immersion dans le mal-être introverti de Julien.

Korine viendra projeter son film au Danemark pour avoir la certification homologuée des deux figures proues, malgré quelques écarts commis : son nom est crédité au générique et il va utiliser un artefact (coussin trouvé sur place) pour simuler la grossesse de Chloë Sevigny. En réalité, Korine a fait d'autres écarts, et ses *fautes* importent peu, l'essentiel se trouvant dans les moyens artistiques dépensés pour la construction d'un film idiot et radical. Ce qui porte tout notre attention, concernant le style du film, c'est le choix de Korine d'avoir tourné le film en vidéo de manière très particulière. Avec cette dérive, Korine s'amuse pleinement et affirme son esprit rebelle, en trouvant un style propre au film et trouve son idiotie à travers le Dogme. C'est dans un prolongement de l'inachèvement des scènes et de leur direction imprévisibles qu'il choisi de tourner en vidéo :

> « Je voulais vraiment utiliser jusqu'à vingt-cinq caméras en même temps. J'aimais l'idée que ça me permettait de travailler vite, à la vitesse de mon esprit. Je n'avais pas à attendre que des équipes s'installent. Je pouvais improviser avec les caméras aussi vite que je pouvais improviser avec les acteurs dans la scène. Je voulais pouvoir faire un film où je pouvais improviser presque comme on peut improviser

avec de la musique. La seule de façon de faire ça c'était de tourner avec du digital. »[98]

Korine va utiliser deux modèles de caméras vidéo mini-dv destinés initialement au grand public : la Sony DCR-TRV900 et la Canon XL-1 et tourne le film avec en vingt-cinq jours. Les caméras numérique légères lui permettent de tourner en continu pendant de nombreuses heures et lui donneront l'aisance de découper au montage, d'autant plus qu'il bénéficie de nombreuses valeurs de plans étant donné les vingt-cinq caméras qu'il utilise simultanément. Il utilise aussi des mini caméras espionne qu'il va accrocher et cacher sur les corps de ses acteurs. Ce système de caméra cacher permet à Korine de capter des plans à la volés sans que personne ne s'en aperçoive. Lorsque Julien erre dans les rues, cette technique offre un nouveau point de vue en légère contre plongée, et se fait précurseur des caméras compact GO-PRO[99] que l'on peut accrocher n'importe où et qui offrent aujourd'hui une qualité d'image ultra définie. Korine recherche un rythme organique, comme celui de Cassavetes, et veut se libérer de toute contraintes technique. De la même manière que Gummo, il aborde le film image par image « comme des photos »[100]. Cela va donner libre cours à d'incessantes expérimentations visuelles au tournage et une créativité ininterrompue lors du montage. Le film est composé de ralentis, d'arrêt sur image (le regard caméra de Pearl à la piscine en surimpression), de photographies et de nombreux *jump cuts*, qui atteint son paroxysme lors d'une scène charcutée où l'on ne comprend absolument rien à l'action.

---

[98] « I really wanted to use up to twenty-five cameras at once. (…) I liked the idea that it allowed me to works quickly as my mind worked. I didn't have to wait for crews to set up. I could improvise in cameras as quickly as I could improvise with the actors in the scene. I wanted to be able to make a film where I could improvise almost like you improvise with music. The only way I could do that was to shoot it digitally. » PEÑA, *op. cit.*, p.p. 109-110. (ma traduction)

[99] Dont l'usage initiale était destiné aux sportifs.

[100] Bonus DVD Julien Donkey-Boy, *op. cit.*

C’est aussi par soucis plastique qu’il va transcender l’esthétique plate et froide de l’instrument numérique et lui donner une matière organique particulière en retransposant les images vidéos sur un support 16mm, pour ensuite le gonfler en 35mm. C’est ce qui donne à la fois l’aspect horizontale de la vidéo avec ses couleurs dénaturées et la forte accentuation du grain de la pellicule (à l’aspect poussiéreux). Nous pouvons comparer cette juxtaposition « sans filtres ou traitement optique » des pixels (carrés) et des grains (ronds), à la technique du pointillisme, comme les toiles des premiers peintres : Georges Seurat ou Camille Pissaro. Là où les peintres venaient composer par petites touches hétérogènes, sans mélanges, pour une composition finale établie dans un ensemble homogène (d’impression générale), Korine fait l’essai aléatoire d'une hybridation des techniques d’impression de qualités diverses. Avec cet emploi Korine dénature l’image et lui fait perdre toute qualité. La palette des couleurs est pauvre, les couleurs sont altérées, seule une infime partie du spectre des couleurs ressort. Le plus souvent ce sont des teintes orangées ou bleutées, qui renforcent l’homogénéité des teintes. Pourtant à certains moments du film, Korine va faire saillir des teintes qui se détachent par contraste, allant jusqu’à intensifier la saturation d’image, notamment en extérieur, la couleur allant jusqu’à contaminer le plan. C’est le cas, lors d’une scène dans laquelle Pearl se balade en chantant dans un champs de blé. Korine filmant en longue focale en plan rapproché, la lumière écrasante et fulgurante du soleil aplati au même plan la couleur de ses cheveux (un blond vénitien) avec celle des brins de blé, d’autant plus lorsque la caméra ne fait pas le point et rend l’image flou - mentionnons que Korine a choisi cette scène pour l’affiche du film. On observe le même phénomène lorsqu’il filme le caniche blanc de sa grand-mère absorbé par la neige du jardin - scène prise sur le vif (on le suppose fortement au regard caméra de la grand-mère qui appelle son chien). D’autant plus,

ce choix s'amplifie avec un tournage sans lumières artificielles, en extérieur comme en intérieur (seuls les lumières déjà disposées dans la maison sont acceptées), laissant fluctuer les mouvements de la lumière dans le plan. La lumière naturelle ne se fige pas, elle perce et varie dans le plan -l'une des règles stipulant la caméra portée. Sous ses épaisseurs, ses mouvements incessants et ses variations de lumière avec *Julien Donkey-Boy* Korine capte des impressions fugitives -c'est le cas des plans en intérieur où la fenêtre est en sur-exposition, ce qui grille l'image d'un blanc éclatant.

Korine dans un geste incontrôlé des techniques est en contact direct avec la nature et fait le choix volontaire et radical d'une esthétique vidéo, au temps où les machines aux performances faibles, n'avaient pas encore les qualités requises pour talonner le 35mm (notamment utilisait à la télévision et non à but artistique). Korine s'égaye à dégrader l'image, à l'appauvrir. Pour les premières images de son film, il nous montre la grâce d'une patineuse artistique en filmant un écran de télévision en gros plan et au ralenti : deux couches de vidéo qui font sauter l'image. Il y a aussi l'apparition progressive du visage en gros plan éclairé de Herzog qui prend la moitié droite du cadre, en surimpression d'un plan sous exposé, où Julien et son père au second plan, marche dans une rue et s'avance vers la caméra. Des nombreux tests qu'il effectue au cours du film, nous pouvons aussi en tirer un exemple proche de l'abstraction, lorsqu'il met par exemple au ralenti un plan qu'il

fait bouger latéralement, et qui par sa faible exposition ne donne à voir que quelques détails c'est à dire : la lumière rouge des feux des voitures, comme si la caméra avait brossé des coups de pinceau au poil rêche.

Au regards de notre mise en lumière des nombreux exemples, nous venons de voir qu'à l'instar des impressionnistes qui se sont rebellés contre les techniques classiques de copies enseignées dans les écoles, Korine refuse de rester enfermé dans un cinéma figé et sécurisé, et privilégie l'ouverture du cadre et l'autonomie de son image : *Julien Donkey-Boy* est un film à la plasticité et à l'énergie idiote. C'est dans la mise en place des règles que la contrainte fait advenir de nouvelles idées.

Le cinéma de Korine, poreux, absorbe toutes les composantes extérieures au projet, corps, objets, déformations aléatoires de l'image, et ce quel que soit les valeurs qui leur sont habituellement attribuées ; il se rapproche ainsi d'une correspondance avec l'idiotie du réel. Dans quelle mesure ceux qui se font vraisemblablement passer pour idiots participent de cette déstabilisation des valeurs ?

Contamination de la couleur. Idiotie plastique.

Sur ce plan, une des caméras est accrochée au corps de l’acteur.

III. Faire l'idiot : actes volontaires de désordres
L'idiotie comme arme de contestation ?

III. 1. Éprouver la présence du corps

a. Composition d'un idiot

Ce qui nous intéresse dans cette partie concerne l'implication d'un individu non-idiot, qui dans notre cas, pour les besoins d'un film, appelle à l'être. Cet acte de faire l'idiot pour être idiot, Ewen Bremner en a fait l'expérience physique pour *Julien Donkey-Boy* pour lequel il immerge son être normal pour laisser ressortir son état d'idiotie. Les manifestations du personnage causées par la schizophrénie (délires et troubles) dans *Julien Donkey-Boy*, représentées de manière fictive par Korine, sont des caractéristiques qui émane du corps et du phrasé de Bremner. En puisant, ou devrions nous dire, en évacuant son canal d'idiotie, Bremner use d'une dérive de la méthode de l'Actors Studio. Pour se conditionner au rôle, il est allé dans un centre de réhabilitation de criminels schizophrènes pendant six semaines. Cependant au-delà de la conception immersive pour son rôle, Bremner a rencontré à plusieurs reprises l'oncle de Korine. Ce dernier a filmé les conversations, pour que l'oncle, être idiot, en soit le miroir sur lequel Bremner puisse se refléter. C'est une empreinte qui s'exhale du réel et qui permet à Bremner de donner au personnage ses caractères visibles, comprenant la gestuelle et le langage :

> « L'altération du cours de la pensée va se traduire par un discours diffluent (elliptique et sans idée directrice), et des propos décousus parfois

incompréhensibles. Le sens des phrases est obscur, le discours est hermétique et la pensée impénétrable. »[101]

Toutes ces caractéristiques sont le fruit du langage insensé de Julien, dont Bremner donne le ton avec une grande liberté de jeu. Notons qu'il amplifie l'incompréhension en modifiant son accent écossais (qui écorche notamment les « r ») pour l'accent new yorkais, d'autant plus que Korine a fait le choix de lui faire porter une prothèse dentaire en argent (un *grillz*), ce qui ne lui permet pas de bien articuler. En incarnant Julien, il construit des phrases qui n'ont aucun sens, et dans son débit très rapide, il mange ses mots. Les scènes qui attirent toute notre attention concerne celles où Julien, seul, a une logorrhée frénétique. En dépeignent la scène dans son bain au début du film, Bremner déploie une liberté du corps et du langage : il parle tout seul, crie et se frappe la tête. On saisit la moitié de ce qu'il dit, en partie parce qu'il se répète et bégaie, ce qui donne un rythme saccadé. Mais la scène la plus parlante, se trouve être une scène de rue au dispositif caché, dont émane un côté documentaire. Korine filme sans autorisation avec une caméra cachée à la focale courte (proche de l'acteur, sûrement porté par un des techniciens ou Korine) et une caméra dv en longue focale (écartée de l'acteur). Dans cette scène, en plein espace urbain ouvert, Bremner confronte l'idiotie de Julien au monde réel, environnement dans lequel les passants ne savent pas qu'ils sont filmés. Dans cette scène en particulier, Bremner, qui se balade avec son walk-man, comme hermétique au son de la ville alors que lui ne fait que parler à voix haute tout seul, ne cesse de divaguer et arrête les passants qui, pour la plupart, l'ignorent. Ces derniers ne pensent pas voir un acteur mais un réel idiot. Le documentaire fait irruption dans la fiction. L'idiot dérange le monde.

[101] AMAD, *op. cit.*, p.163.

Bremner confrontant son idiotie au monde.

Similairement, Werner Herzog, malgré l'austérité de son personnage, apporte aussi ses instants d'idiotie lorsqu'il se retrouve seul enfermé dans sa chambre, à l'instar de la forteresse d'un adolescent. Son personnage porte souvent un masque à gaz et s'amuse à se dessiner une moustache. Dans cette bulle de protection, qui est son espace privé, Herzog improvise lui aussi et apporte au personnage son aspect risible. De ses élans d'actions idiotes, on peut en citer deux révélatrices, qui accroient la personnalité grotesque de son personnage. Nous le retrouvons pour la deuxième fois, en sous vêtements, en train de verser du sirop pour la toux dans l'un de ses chaussons afin d'utiliser ce dernier comme récipient. L'action se fait sur l'instant et nous montre l'échec de la stupidité, lorsqu'il va pencher son chausson et n'en avoir aucune goutte. La seconde nous le montre dos à la fenêtre, en train de tirer le cordon des stores en s'étranglant.

Herzog échoue dan son geste stupide.

C’est avec l’allègement de sa technique que Korine laisse une liberté totale aux acteurs pour qui il n’a pas écrit de dialogues. Il ne leur donne pas indications directives (il n’y a pas de marques au sol) mais leur donne une ébauche de la scène afin de les laisser improviser. Avec l’aboutissement de sa mise en scène, plusieurs directions se fraient. Et cela, Korine le doit en partie à Trier, qui écrivit les règles du Dogme spécialement pour se désengager de tout contrôle et de maitrises avec l’intention de réaliser un film aux sujets idiots : *Idioterne*.

b. L’idiotie groupée

Filmer des individus en train de faire les idiots, Lars von Trier en a pris la charge de manière plus outrancière dans son long-métrage de fiction *Idioterne.* Il met en scène un groupe d’individus (dont on apprend qu’ils ont une vie active : employé dans une agence de publicité, professeur, médecin…) qui ont décidé de passer leurs journées à se faire passer pour des handicapés mentaux, et confronter leur idiotie dans divers endroits publics. Nous faisons leur rencontre au tout début du film, par l’intermédiaire de Karen (Bodil Jorgensen), jeune femme timide, qui se laisse entrainer après avoir été témoin de leurs actes au restaurant. Mais Karen ne fait pas partie intégrante du groupe dès le début du film, elle n’accepte pas que les idiots se moquent. C’est le cas lors d’une sortie à l’usine, où elle se met à l’écart alors que le reste du groupe jouent à coeur joie. Elle va pourtant rester avec eux et séjourner dans leur grande demeure bourgeoise de la banlieue de Søllerød dans laquelle ils se sont reclus sans autorisation. Ce foyer pour idiots -dont l’analogie avec les

maisons d'écrivains n'est pas fortuite- est un espace de création, de réflexion et de jeu. Au cours de la fiction, Karen va se libérer de son « idiot intérieur », elle se lâchera pour la première fois, seule, et attirera toute l'attention du groupe. Cette quête pour trouver l'idiot qui est en eux -et finalement peut-être au fond de nous tous- est menée de front par Stoffer (Jens Albinus), comme acte politique déviant contre l'ordre social. Leurs actions ne sont pas des blagues potaches, ils les prennent très au sérieux, et lorsqu'ils ne jouent pas ils critiquent chacun leur travail, comme une thérapie de groupe. En cela c'est un film de troupe qui implique le corps comme vecteur de l'idiotie, qui bouscule et dérange le cours des choses :

> « Ils se sont fabriqué des règles et, en ce sens, mon film est un miroir du « Dogme 95. » Mais, comme tous mes films, le principe se mine lui-même en même temps qu'il se constitue. Il ne s'agit pas du tout de gens qui ont trouvé la voie pour fonder un monde meilleur en se réfugiant dans la débilité mentale. Il s'agit plutôt, ici, d'essayer d'être un groupe et, au sein de ce collectif en gestation, de trouver son « idiot intérieur », comme on dit, de l'accepter comme une part de soi-même. »[102]

Stoffer veut repousser les limites de l'idiotie et essaie de provoquer de nouvelles situations avec ses partenaires, ce qui donnera deux séquences d'actes idiots chez eux, uniquement pour leur cercle. Après avoir fait le plein de nourriture luxueuses (caviar et champagne), Stoffer refuse qu'ils mangent avec raffinement et va donner l'exemple de la déviance à suivre : il faut s'empiffrer, recracher et lancer la nourriture. En faisant cela il souligne l'absurdité des privilèges de la bourgeoisie, de leur conduite risible. Il y aussi cette scène, à nouveau lancée par le chef de file, qui fait remuer en eux leurs pulsions sexuelles.

[102] LEBOVICI Elisabeth, « *Portrait de Lars von Trier* », *Libération*, 21 mai 1998 : https://next.liberation.fr/culture/1998/05/21/lars-von-trier-realisateur-de-les-idiots-la-regle-du-jepersonnalite-obsessionnelle-et-egotiste-le-ci_236602 [consulté le 17 mai 2019]

Les idiots commencent à se dénuder ensemble pour participer à une orgie, « la partouze des idiots » comme dit Stoffer qui met en avant la recherche de cette effervescence corporelle idyllique à la recherche du bonheur.

Mais il y a une double strate dans le film, Trier met dans sa propre fiction une distance de jeu en insérant l'intention du film. Les personnages expriment face caméra leur point de vue subjectif sur leurs actes dans la fiction, quelques temps après la dissolution du groupe. Leurs confessions intimes de non-idiots en *off*, sont mises en scène dans une chambre disposée comme un confessionnal et c'est Trier qui pose les questions, auxquelles les acteurs répondent en improvisant.

L'élaboration de ces jeux idiots a été écrite par leur maître spirituel, qui n'est autre que Lars von Trier. Ce dernier écrit le scénario en quatre jours, qui fut par ailleurs respecté malgré la mobilité offerte aux acteurs -le film s'inscrivant dans le Dogme. Finalement avec *Idioterne*, à l'inverse des films de Korine, Trier tient à sa narration prédéfinie, et cherche à filmer le processus du déroulement du tournage, lui qui a choisi de tourner pratiquement dans l'ordre chronologique. Trier vient tourner tout près de chez lui à Søllerød, dans des lieux qu'il connait, choix qui n'est pas dénué de provocation. Si j'affirme que Trier est leur maître, c'est pour son implication corporelle dans le film à plusieurs niveaux. D'abord le directeur d'acteurs qu'il veut idiots. Il dévoue toute son intention dans l'acharnement de la bêtise fictionnelle de ses personnages, qu'il appelle par ailleurs les « débiles de fiction ». Il les pousse à être idiots dans un retranchement intérieur. C'est ce qu'il nous dévoile dans son

journal intime, qui n'est autre que la retranscription brute de ses enregistrements au dictaphone de la préparation du tournage jusqu'au montage en été 1997 :

> « Faire oublier toutes leurs bonnes idées et surtout -ce qui se montre très important dans ce film- qu'ils comprennent qu'il ne s'agit pas constamment de vouloir fournir quelque chose. »[103]

Pour cela il ne tient pas à faire un film d'improvisations, même avec l'aisance qu'il leur offre, il use de la répétition, il refait les prises pour trouver les véritables idiots intérieurs de ses acteurs. C'est son discours qu'il fait passer par l'intermédiaire de sa troupe, de ses idiots :

> « [les acteurs] ne devaient rien raconter. Ils devaient seulement être et agir dans une situation donnée. Après c'était à moi de composer l'histoire et de la raconter. »[104]

Suivant les règles de son Dogme, Trier décide de tourner avec un dispositif à trois caméras, dont il est l'opérateur central, engageant son corps dans le jeu. Il va jusqu'à nous dire que pendant une pause il s'est jeté nu dans la piscine avec l'un des acteurs dans un geste « libérateur »[105]. Au fil de la lecture de son journal, on suit les pensées de Trier[106] au cours de son processus créatif dont il doute quotidiennement, tout en faisant avancer son entreprise. Cet objet humoristique qu'il sort après le film fait office de psychanalyse

---

[103] TRIER Lars von, *Les Idiots : journal intime et scénario*, Paris, Alpha Bleue / Les Films du Losange/ Libérator Productions, 1998, p. 28.

[104] BJÖRKMAN Stig, *Entretiens avec Lars Von Trier*, Paris, Cahiers du Cinéma, Collection « Albums », 2000, p. 217

[105] TRIER, *op. cit.*, p. 21.

[106] Traduites volontairement de manière maladroite pour en garder le style oral

personnelle pour cinéaste angoissé qui utilise le cinéma comme catharsis : « mon expérience avec ce film, c'est que les traits d'esprit sont mauvais. »[107] Trier nous confie que le premier jour de tournage ses acteurs sur-jouaient et on comprend bien que l'idiotie venait quotidiennement déstabiliser la création. Trier voyait dans l'idiotie un danger constant pour l'élaboration de son film, comme une mise en danger de sa fiction au quotidien, comme s'il craignait que l'idiotie ne fonctionne pas. Une scène en particulier en offre un bel exemple. Alors que dans *Julien Donkey-Boy*, Bremner gardait son idiotie face à des vrais handicapés -il avait donné des cours dans leur centre pendant un mois- les idiots de Trier se retrouvent à nu face à de vrais handicapés. Voici ce que Trier déclare :

> *«* Hier nous avons eu la visite de mongoliens (…) Le seul problème c'est que lors des premières prises, aucun des acteurs n'était dans son personnage (…) Et c'était tout simplement parce que soudain on se retrouvait avec des idiots authentiques et qu'il fallait qu'ils se sentent bien, il fallait bien les traiter.(…) J'ai du interrompre le tournage parce que les acteurs ne se souvenaient même pas de leur nom dans le film, mais utilisaient leur propre nom….un phénomène étrange, mais c'était donc la rencontre entre la réalité et la fiction. *»*[108]

De cette inaction, Jean-Yves Jouannais soulève un point essentiel dans son essai sur *L'Idiotie* :

> « L'irruption de véritables débiles mentaux dans le jeu installe plus que de la gêne, elle fait que le cinéma devient impossible. (…) Les principes cruels de l'idiotie jouée se désintègrent au contact du drame sentimental de la folie. »

[107] TRIER, *op. cit.*, p. 26.

[108] *Ibid.*, p. 33.

Mais à la suite de cet échec de la fiction, de ce malaise qui n'est plus de l'ordre du spectateur mais de l'acteur, dont on rigole plus facilement du fait de cet effet d'arroseur arrosé, Trier continue de nous expliquer que la scène pu reprendre mais à l'unique condition de ne pas tomber dans le pathos :

> « Petit à petit nous sommes arrivé à remettre les choses en place et à rendre la scène la plus pénible et la plus désagréable, malgré leur présence. C'était nécessaire pour le film (…) Nous avons donc passé du temps à recréer cette distance entre les mongoliens et nos amateurs (…) Ce qui est intéressant c'est que les débilités des « professionnels » étaient beaucoup moins grossières que celles que font nos débiles amateurs. Et bien sûr les débilités que nous faisons sont construites par la pensée, et qui plus est, peut-être de façon trop raffinée. »[109]

Malgré tout, *Idioterne* n'est pas une comédie, Trier cherche à susciter le malaise et déstabilise le spectateur pour dénoncer un sujet plus grave : le mal-être dans une société normalisée. De cette attaque envers une pensée et un mode de vie bourgeois, Trier assume totalement un engagement politique et anarchique. Mais de même que le Dogme, le mouvement des idiots n'aboutira pas, le groupe se dissout lorsque Stoffer, qui cherche toujours à repousser les limites de la bêtise, veut que les idiots se confrontent à leurs familles. Tout le monde abdiquera, seule Karen ira jusqu'au bout de son idiote intérieure lors de la scène finale, où nous comprenons sa motivation exutoire, qui consistait à faire le deuil de son jeune enfant décédé. Le film fini sur un dernier acte idiot, lorsque toute la famille de Karen est rassemblée autour d'une table basse en mangeant un gâteau. Un début de jeu s'amorce lorsque Karen commence à affaisser sa mâchoire en recrachant ce qu'elle a dans la bouche. Son mari lui donne une claque, il doit en passer la violence. Karen se lève et

[109] *Ibid.*, p. 34. / TRIER, *op. cit.*,

quitte le salon. Faire l'idiot c'est faire régurgiter toute chose avalée à ses dépends, c'est reprendre à zéro ce qui n'allait pas, c'est essayer de trouver sa liberté. Pour cela, il faut en passer par le corps et non l'intellect.

Karen relâche tout son corps, à commencer par la bouche.

c. Le corps mis à mal

Nous venons de voir deux cas exemplaires (d'où mon choix de ces scènes en plus de leur correspondance) qui nous permettent de mettre en avant la composition d'êtres idiots, qui éliment à leurs façons les préceptes de la société. Pour en donner d'autres conjonctures, il me semble capital d'évoquer d'autres comportements, qui élucident cette conception de faire l'idiot, en la dénuant de toute émotion, toute psychologie, et tout propos, mettant à rude épreuve le corps dans la dérive la plus folle de la bêtise.

Le premier cas se rapporte à Korine lorsqu'il se lança à la toute fin des années 90 - alors que *Julien Donkey-Boy* n'était pas encore sorti en salle- sur un projet *corporel* qu'il venait de débuter et qu'il dû abandonner aussi tôt : *Fight Harm* (en français, « Blessure due à un combat »). Le film prenait une forme documentaire, débarrassé de tout artifice,

élaborant ainsi un dispositif *caché*. Korine parcourait les rues de New York et impliquait son corps (anesthésié avec de l'alcool ou des drogues) en provoquant des passants musclés, accompagnés par ses deux amis, David Blaine (célèbre prestidigitateur) et le jeune Leonardo DiCaprio, qui s'improvisaient opérateurs de l'autre côté de la rue. Les règles énoncées par Korine étaient claires : il ne fallait pas donner le premier coup et l'arrêt du combat ne s'établissait qu'en cas extrême, seulement s'il finissait à terre dans un sale état ou inconscient. C'est ce qui se produisit et sonna le glas, lorsqu'un videur sauta sur sa jambe et lui cassa la cheville. À ces quelques provocations, il faut ajouter deux arrestations par la police -la troisième aurait été la case prison- et des piles de factures de frais d'hôpitaux. Les combats étant courts, il n'a pu en monter que six[110], d'une durée finale de douze minutes, court-métrage inaccompli, qu'il n'a encore jamais diffusé et qui ne sortira probablement jamais - et garde ainsi son mystère. Dans la mise en danger de son propre corps, Korine cherchait à susciter le rire par la pantomime, comme le faisait son idole Buster Keaton, mais conduit son corps à la limite de la mutilation :

> « J'étais vraiment dingue à ce moment-là. Je voulais faire ce qui deviendrait la plus grande comédie américaine de tous les temps à mon sens. Quelque chose comme une extension de Buster Keaton ou les Trois Stooges, quelque chose de juste vraiment ignoble et vil et ancré dans la plus basse et pure forme d'humour, et j'ai toujours pensé que c'était la violence. Comme quelqu'un qui glisse sur une peau de banane et s'ouvre la tête. »[111]

---

[110] PEÑA, *op. cit.*, p. 112.

[111] « I was really out of my mind at that point. I wanted to make what I thought would be the greatest American comedy of all time. Something that was an extension of Buster Keaton or the Three Stooges ; something that was just really vile and base and rooted in the lowest, purest form of humor, which I always thought was violence. You know, like someones slips on a banana peel and cracks their head. »VITELLO Gwynned, « *Harmony Korine on Rebel* », *Juxtapoz Magazine*, May 2012, in : KOHN, *op. cit.*, p. 194.

Cette intention qui pourrait sembler non pas idiote, mais stupide, Korine s'en défendait à l'époque :

> « La cruauté indispensable à la comédie (...) pour faire le film le plus drôle qui soit, comme Buster Keaton dans un snuff movie (un film qui met en scène la torture et le meurtre de quelqu'un, ndla). Je suis un avorton. Je suis tellement minus, je me faisais toujours tabasser. Et puis j'ai commencé à aimer me battre. J'ai commencé à m'en tirer quand je me faisais taper dessus. J'aime la douleur. Pour moi c'est une forme d'amour. En fin de compte, je pense que la violence est vraiment nécessaire. C'est une des choses qui m'empêche de me tuer. Parce que j'ai tellement de colère en moi. »[112]

À cette époque-là, Korine a alors lui même des troubles, sa psychologie étant fragile, elle déteint sur l'intention du film. L'humour passe donc par la violence pour lui, comme une forme exutoire qu'il cherche pour repousser les limites de la bêtise, tout comme Stoffer, mais dépassant la fiction pour se frotter au réel. En endommageant son corps, il ne passe plus par la fiction mais s'efforce de trouver une forme de grâce par le mal : le cinéma n'a plus aucun pouvoir, seul le mal infligé à son corps se trouve être révélateur de la vérité. Korine ne veut plus de filet de sécurité, il met sa vie en danger pour l'art, et essaie d'atteindre la pure captation du réel, la plus nue possible, la plus vraie, donc la plus idiote :

---

[112] « The essential cruelty of comedy (…) to make the funniest film ever made, like Buster Keaton makes a snuff movie. (…) I'm a runt. I'm so little, I'd always get smashed. Then, I started to like fighting. I started to get off on being punched. I like the pain. I identify it with some kind of love. Ultimately, I think violence is really necessary. It's one of the ways I keep myself from not killing myself, because I have so much anger inside me. » O'HAGAN, *op. cit.*, p. 73.

> « La façon dont je voulais l'assembler c'était montrer qu'il ne s'agissait que de cette violence, pas d'explication, juste une succession d'os cassés l'un après l'autre. Les plus violents qu'on pouvait avoir. »[113]

C'est un moyen pour Korine de faire un film qui le pousse à bout, vers la destruction de soi, par de réelles blessures: « Je voulais pousser l'humour à l'extrême pour montrer qu'il y a une composante tragique en toute chose. »[114] Korine attise la provocation en voulant être un idiot suprême, et regrettera cette volonté, qu'il aura pourtant assouvi, dans sa fièvre adolescente (il avait vingt cinq ans à l'époque). C'est la première fois qu'il n'achève pas ce qu'il avait prévu. Dans cet abus incontrôlé, pour en faire émerger un sentiment personnel, une expérience corporelle, Korine en a vu les limites dans sa conception. Dans cette attitude de consacrer son corps comme instrument et moyen d'expression, d'autres on réussit cela.

d. Le rire par l'échec

S'infliger une douleur pour en éliminer la souffrance et faire rire, le groupe des Jackass (littéralement « casse-cou » -si ce n'est pas « casse coup »- dont le logo du groupe affiche une tête de mort et deux béquilles), en a fait sa marque de fabrique. Le groupe se forme par l'intermédiaire de Jeff Tremaine, qui réalisera les vidéos et son chef de fil Johnny Knoxville. Les Jackass se compose de jeunes adultes qui partagent ce goût de la violence,

---

[113] « The way I wanted to piece it together was that it was only the violence, non explanation, just one repetitive bone-breaker after the next. The most violent you could get. » PEÑA, *op. cit.*, p. 122.

[114] « I wanted to push humour to extreme limits to demonstrate that there's a tragic component in everything » MONETTI Domenico, « All Korine's transgressions », Venice Film Festival Review, Septembre 1999 : http://www.harmony-korine.com/paper/int/hk/transgressions.html [consulté 16 mai 2019]

de la bêtise, du déguisement, de l'adrénaline, de la chute, tout ça dans l'ultime but de divertir par l'hilarité. Ils ont gardé leur état d'idiotie, d'enfants terribles. Il n'y a pas d'interdit pour eux, s'ils veulent tenter quelque chose, ils le font -leurs mises à l'épreuve regorgent de connotations explicites scatophiles (des pets, des fesses rouges) et d'allusions sexuelles permanentes (omniprésence du phallus). Les jeunes adultes ont commencé sur la chaine MTV avec la diffusion de leur premier épisode le 12 avril 2000, pour finalement continuer sur trois saisons avec au total 25 épisodes de 25 min[115] . Le succès de leurs *shows* a pris une ampleur considérable et ne concourt pas à la même échelle que les petites productions indépendantes de Korine. Pourtant ces jeunes adultes puérils et fiers de brandir leur stupidité, sont contemporains de Korine et ont été influencés par lui. Ils se sont amusés à prendre des risques volontairement en effectuant des cascades ou autres dangerosités puériles. Les Jackass s'infligent toutes sortes de mal pour aller au-delà des limites du corps humain.

On peut voir la conception de leurs cascades à grande échelle comme des conceptions d'installations d'art contemporain. C'est dans l'inachèvement de leur planification, que l'action établira la performance, qui se traduira ensuite par les moyens de la captation vidéo et du montage, une forme finie et diffusée. Les succès de leurs cascades font écho aux rires que pouvaient susciter les coups que Korine prenait ou les chutes réelles des artistes burlesques. Mais les Jackass ont voulu aller plus loin, le mot d'ordre est simple : toujours dépasser ses limites. La plupart de leurs cascades sont *foireuses*, mais ils les

[115] Le succès de la série projettera les Jackass au cinéma avec cinq films, dont le premier *Jackass : Le film* en 2002 jusqu'à *Jackass Present : Bad Grandpa* en 2013, spin-off du personnage de grand père puéril, qui n'est pas sans rappeler les masques et les actions de *Trash Humpers*. Avec leurs nombreux rushs ils ont sorti des versions alternatives, dans lesquelles le concept ne change pas. Précisons que l'un des producteurs exécutif de ces produits audiovisuels subversif est Spike Jonze, réalisateur de la génération MTV, connu pour avoir monté des vidéos de skate de rue à la fin des années 80 et réalisé des clips notamment pour les Daft Punk.

effectuent pour leur impossibilité car ils savent que dans la majeure partie des cas ils risquent fortement de se faire mal. C'est leur projet.

Ce qui nous intéresse ici ce sont les chutes qui mènent aux potentialités burlesques. Ils vont se donner leurs propres coups, par exemple en descendant d'une rampe de skate, l'un d'eux se prend un saut d'eau et puis un coup de poing sans retenu dans le visage, avant de finir à terre. Pour puiser dans la masse des expérimentations, nous pouvons nous tourner vers les films, d'une durée d'une heure et demie, qui condensent par succession et sans logique narrative les différentes cascades. Ils vont beaucoup usé du ralenti pour dilater leur exploits et s'émerveiller devant la plasticité de leurs cascades.

Jackass 3 (2010) est l'un des films où la confection des cascades assure l'échec imminent. Par exemple, dans un jardin, l'un deux, patins aux pieds et surf à la main, va être éjecté par la force d'un élastique géant. Son but paraît simple : pour aller surfer dans la piscine gonflable face à lui, il doit essayer de parcourir la piste crée pour l'occasion pour aller prendre le tremplin disposé juste avant la cible géante. Avec la vitesse, il perd l'équilibre et se retrouve non pas dans le piscine mais au sol après s'être pris le rebord de la piscine. Les Jackass vont se succéder et changer de moyens de transports (brouette, skate…) et finissent la plupart du temps par échouer et se faire mal.

Une installation faite maison, dans l'idée de réussir l'échec.

Toujours faites de bric et de broc, les installations ne les mènent jamais au succès, le but n'étant pas là. L'une d'entre elles, fait resurgir la réminiscence des sentiments enfantins des attractions foraines. Une toilette mobile (pleine d'excréments), dans laquelle ils ont disposé des caméras, est accrochée à deux grands élastiques pour être ensuite propulsée dans les airs. On retrouve ici un lâcher-prise, où les casse-cou s'envoient en l'air sans jamais se soucier des conséquences. Outre tous ces exemples, ce qu'il faut retenir des Jackass c'est l'élaboration de l'action inachevée et dont le but ne serait pas de réussir mais bien d'essayer sans avoir peur de l'échec. Le succès (le seul donc) de la franchise est ici : plus les cascades sont folles, plus les chutes risquent d'être burlesques et de nourrir les rires du public.

III. 2. L'Idiosyncrasie d'Harmony Korine

a. Fougue immature

Nous avons vu les rôles idiots qu'aime écrire Korine pour les autres, mais lui aussi s'est amusé à être de passage à plusieurs reprises dans les films de ses amis. Il apparait pour la première fois à toute vitesse dans *Kids*, où il traîne Chloë Sevigny dans une boîte de nuit, se faisant éclaireur des tréfonds des soirées underground new yorkaises. Le jeune homme au physique frêle et à la voix aiguë, qui n'a pas encore mué, ressemble encore à un adolescent en pleine puberté et joue avec exubérance de son physique aux caractéristiques juvéniles. On doute que ce fut le choix de Clark d'avoir voulu le grimmer d'une paire de lunettes loupe mais plutôt le ressort de Korine. Dans le prolongement de l'expansivité grotesque de

ce personnage, il apparaît à deux reprises chez Gus Van Sant : dans le rôle d'un jeune détenu de prison délirant, le temps d'un coup de vent dans *Good Will Hunting* (*Will Hunting*, 1997) et dans celui d'un jeune homme bavard aguichant Michael Pitt (mutique et *stoned*) à un concert dans *Last Days* (2005). Grotesque chez ses amis, qu'en est-il de son idiosyncrasie déployée dans ses propres fictions ?

C'est dans *Gummo* que son jeu est plus remarquable. Korine s'est donné le rôle le plus grotesque : celui d'un jeune homme soûl, qui, bière à la main, se livre à un nain noir qu'il ne connaît pas. Sur un canapé face caméra (crédité « The Boy on the couch », en français, « Le garçon sur le canapé »), il est vêtu d'un haut de sur-vêtement coloré, tête tombante, phrasé bégayant, regard vitreux et vague, et se lance dans un monologue dans lequel il enchaîne les absurdités. Il nous dit que sa mère est une sage femme lesbienne, et qu'il jouait aux billes sur son ventre, jeu qui lui rapportait cinq dollars ou, à l'inverse, un coup de brosse à cheveux s'il perdait. Après deux coupes dans le plan, il passe son bras derrière le dos du nain et enchaîne sur la ménopause précoce de sa mère, détails compris. Puis il continue de délirer sur sa situation familiale, et le nain tout à coup prend la parole et lui livre son homosexualité. Alors que Korine s'assoupit, une coupe advient et il va commencer à lui toucher la poitrine, puis le visage, mettant réellement mal à l'aise son acolyte de soirée. Pour la première fois Korine va le regarder dans les yeux et va lui demander s'il peut l'embrasser : réponse négative catégorique. Korine va tout de même insister et se rapprocher de lui pour l'embrasser, glissant sa joue sur la sienne mais se fait repousser. Puis Korine se positionne en victime et dit n'avoir jamais eu d'amour ni paternel ni maternel et qu'au contraire on abusa de lui, allant jusqu'à dire qu'on lui mettait des

bâtons dans le rectum. Pour conclure la scène, Korine va volontairement se renverser de la bière sur la tête. Précisons que lorsqu'il tourne *Gummo* le jeune réalisateur a conservé son physique et sa voix d'adolescent, se ridiculisant d'autant plus en accentuant le décalage de son image de jeune réalisateur précoce avec celle de son idiotie :

> « Afin de pouvoir traduire mes émotions, j'avais besoin d'être dans un certain état. »[116]

Notons que pour cette scène, Korine a attendu le dernier jour du tournage pour réellement se soûler, puisant lui aussi au fond de son « idiot intérieur ».

b. Un je(u) qui va de pair

Cet idiot intérieur, Korine en a fait sa catharsis avec son rôle de cinéaste-acteur idiot dans son quatrième film *Trash Humpers*. Dans une succession de sketches inachevés sans intrigue et histoire, filmés en VHS et montés de manière non raisonnée (encore plus chaotique que *Gummo* et *Julien Donkey-Boy*) les *trash humpers*, littéralement « baiseurs de poubelles », composent un groupe de quatre individus sociopathes masqués, aux allures de vieillards ridés et chauves. Ils s'amusent à assouvir leurs incessantes pulsions sexuelles en simulant des actes sexuels en tout genre et avec tout objet trouvé (poubelles donc, boîte aux lettres, lampadaire, arbre…) mais aussi destructrices et meurtrières pour tuer le temps. Ils sont sidéré par le réel, pour lequel ils s'arrêtent tout le temps : pour l'idiotie des choses. Ils

[116] « In order to get to the place where I could be honest with my emotions, I needed to be in a certain state. » Interview avec l'artiste Bruce LaBruce : https://www.youtube.com/watch?v=iWdCZ2483do [consulté le 14 décembre 2018]

en abusent. *Trash Humpers* est une comédie bouffonne et burlesque, quasi nocturne, et met en scène de manière grotesque et répétitive les actions de leur instincts bestiaux. Les *humpers* sont des décérébrés aux grognements et rires stridents et moqueurs. Ils crient la nuit pour nuire au calme et affirmer au passage leur existence de *freaks.* Cela peut paraître étrange pour certains, pas pour Korine, qui dit s'être inspiré des comportements délirants des personnes âgées internées dans un centre tout près de sa maison familiale et dont il fut témoin un soir lorsqu'il était plus jeune.

Les *humpers* sont en pleine simulation, en train de donner des coups de hanches à des poubelles.

Trash Humpers est un petit objet filmique, proche d'un *home movie* qui fut confectionné sans scénario en un peu moins de trois semaines à Nashville. La bande des *humpers*, comprenant sa femme (Rachel Korine) et deux de ses amis (Brian Kotzur et Travis Nicholson), s'est impliquée jour et nuit dans ce film qui prône la bêtise et l'idiotie. Ils se prennent totalement au jeu, chacun à leur tour, ou ensemble, et diffusent l'idiotie dans

leur quotidien pour la fiction. Leurs jeux, disons même leurs performances, deviennent un mode de vie. En témoigne leur implication durant toute la durée du tournage, comptabilisant cent cinquante heures de rushs :

> « On sortait toute la nuit. (…) On y vivait. On dormait dans des ruelles, on entrait par effraction dans des vieilles maisons. Le film ne faisait que le décrire. Très vite j'ai établi des règles. J'ai pensé qu'on ne devait pas toucher aux séquences en un sens. Le film serait monté chronologiquement. Quelque soit le lieu où on décidait d'aller, c'est là qu'on tournerait la scène suivante. J'avais une liste de choses que je voulais qui se passent et elle a été ponctuée par tous les moments qu'on a complètement improvisés. »[117]

Korine se prête au jeu, et, si on le voit peu, c'est parce que c'est lui qui est en charge de filmer les farces de ses amis avec sa mini caméra, prolongement de son regard et de son corps. Il nous donne à voir les scènes comme si nous y étions, de manière haptique. Plus qu'en tant opérateur : c'est dans l'action que Korine met en scène, c'est le cas parmi l'une de leurs nombreuses escapades nocturnes, en début de film, lorsque l'un de ses amis, transportant une télévision sur un parking la jette, puis lance un poste de radio sur la télévision. À son tour, Korine va s'avancer et se filmer en train d'écraser l'objet en question tout en faisant des petits cris aux sonorités similaires à ceux des aboiements de petits chiens.

[117] « We would just go out all night long. (…) We were living in it. We were sleeping in alleyways, breaking into old houses. The movie just documented it. Very quickly, I started to make rules. I thought we shouldn't manipulate the footage in a way. The film would be edited chronologically. Wherever we decided to go, that would be the next scene. I had a list of things that I wanted to happen, and that was punctuated by all the moments that we completely improvised. » KOHN, *op. cit.*, p. 17.

Korine en action.

La ville est à un espace de jeu et de contestation. Avec ses créations démoniaques, Korine utilise les *humpers* comme repoussoirs de la société. Ils retournent la ville. Leurs actions et farces humiliantes, en font des « blagues potaches d'esprit dadaïstes »[118], qui ne font rire qu'eux-mêmes. Par exemple, ils vont faire manger des pancakes sur lesquels ils ont disposé du liquide vaisselle à des frères siamois accoutrés de tenues d'opération et attachés par la tête avec des collants. Les *humpers* sont des bouffons et on peut les associer à ceux de la commedia dell'arte, dont Frédérique Spill nous remémore les bouffonneries :

> « Les bouffons de la Commedia dell'arte, les fameux zannik qui tels Arlequin et Brighella, amusent par le spectacle de leur balourdise et de leur naïveté : toujours pareils à eux-mêmes, ces personnages, vêtus de costumes et de masques contribuent à les identifier, se réduisent à quelques types fixes dont la répétition est indispensable à l'effet qu'ils produisent. L'originalité de la commedia dell' arte qui, se donnant pour comédie, met tout en oeuvre pour déclencher le rire, repose sur l'improvisation des acteurs à l'intérieur de ses conventions. »[119]

[118] JOUANNAIS, *op. cit.*, p. 244.

[119] SPILL, *op. cit.*, p. 23

Trash Humpers vient encrasser la filmographie de Korine, après l'échec de *Mister Lonely* (2007) et prend de front une avancée technologique, avec son postulat de l'image ultra définie. Korine prend à contre courant cette progression, il va utiliser l'image la plus crasseuse, dans un style que l'on pourrait définir comme *lo-fi.* Il tourne avec de petites caméras VHS et monte de manière analogique :

> « Ce a été principalement filmé et monté en VHS. J'en avais tellement marre d'entendre tout le monde parler de pixels et de qualité d'image, dire à quel point tout était beau. Je voulais travailler avec les pires caméras, vraiment les pires, et accomplir la même chose. L'idée c'était d'avoir comme une cassette qu'on aurait retrouvée, donc la seule chose à laquelle il fallait que je reste fidèle c'était l'idée que ce soit une cassette VHS sur laquelle on avait enregistré et réenregistré pour ça donne le bon rendu. On a vraiment utilisé les machines merdiques. »[120]

Korine s'approche d'un filmage amateur et fait passer le film pour un objet tourné-monté, à l'instar d'enchaînements de moments aléatoires d'un film de famille - pour lequel nous reviendrons pour sa fonction d'objet. L'unique influence directe de Korine fut *Stranded in Canton* du photographe William Eggleston, l'un des premiers *home movie*, tourné entre 1973 et 1974 dans le Sud des États-Unis et entièrement filmé avec une caméra vidéo noir et blanc Sony Porta-Pak[121]. Eggleston expérimente et trouve sa mise en scène au cours des prises de vues, exposant et sous-exposant différents portraits des membres de sa

---

[120] « It was mainly on VHS and edited on VHS. I got so tired of hearing everyone talking about pixels and picture quality, how beautiful everything was. I wanted to work with the worst cameras possible, the absolute worst, and achieve the same thing. The idea is that it was a found tape, so the only thing I had to stay true to was the idea that it was a VHS tape that had been rerecorded on over and over again, so it made sense. We just used really crappy machines. » LIM Dennis, « *Q&A at New York Film Festival for* Trash Humpers », *The Film Society*, October 2, 2009, in : KOHN, *op. cit.*, p. 187. (ma traduction)

[121] Les images ne furent montées qu'en 2005 par Robert Gordon et John Olivio

famille et de ses amis ; amis pour la plus part alcooliques, qui ne cessent de crier et divaguer devant la caméra. Korine s'inspire de l'énergie et de la fluidité visuelle du film :

> « Il a une qualité fluide de photographie de vidéo amateur et une narration accidentelle. Il se baladait tout simplement en filmant ses amis en noir et blanc. C'était très fluide. »[122]

Ce n'est donc pas un hasard si Korine décide de revenir à un cinéma beaucoup plus archaïque, un cinéma qui se veut proche d'un geste amateur et, ici, imbibé de bêtise. C'est pendant que l'*action* du film se fait, sans direction, que les choses se créent. Korine élabore son film comme un objet trouvé dans un débarras, qui par sa forme nous fait voir le film à travers l'objet, comme si nous regardions par le moniteur de la caméra, ou par l'écran de télévision auquel nous aurions branché l'appareil. C'est en tout cas l'effet que nous transmettent les balayages incessants des ondes horizontales accélérées des bandes magnétiques de la VHS et l'inscription *play*, en haut à gauche de l'écran.

Pourtant *Trash Humpers* a bien été distribué en salles aux Etats-Unis par le label de musique rock indépendant Drag City, dont ce fut la première distribution cinématographique. Mais l'étrange objet n'a pas trouvé son public malgré une première mondiale au festival de Toronto, suivie par d'autres festivals importants (New York, Vancouver, Londres et Dauville -seulement en 2012). Finalement ce n'est pas une mauvaise

[122] « It has a liquid home movie photography and an accidental narrative. He justwalked around filming his friends in black and white video. It's very fluid. » KOHN Eric, « *His Humps »*, *New York Press*, September 30 2000, in : KOHN, *op. cit.,* p. 184.

chose pour Korine, lui qui avait initialement l'idée de distribuer les cassettes du film de manière anonyme dans les stations de police.

La réception hermétique du public traduit un point qui me semble intéressant concernant la médiation de cet objet étrange, qui n'a finalement pas sa place exclusive au cinéma de part sa forme[123]. Sans réelles entrées dans la fiction, le film prend toutes les allures d'un film d'art contemporain diffusable dans une galerie, visible par bribes[124], Korine n'en donnant ni début ni fin, il assouvit son désir d'inachèvement par sa forme chaotique. Il pourrait de la même manière tout autant être vu sur YouTube, les actions du film n'appelant pas forcément à la concentration d'un spectateur de cinéma. On peut d'ailleurs aussi saisir différentes influences venant de l'art contemporain, ce serait le cas pour la performance et le happening d'artistes comme Paul McCarthy et Mike Kelley qui usent de leur corps comme moyen d'expression. Mais c'est de l'art brut dont il s'approche le plus, c'est un objet « qui n'a subi aucune élaboration intellectuelle, à l'état donné immédiat qui par sa forme spontanée, échappe à toute norme culturelle. »[125] Il y a d'ailleurs une citation explicite, donnée en hommage, dans le film, lorsqu'il filme des toilettes dans la nature, en référence au *ready-made* de Marcel Duchamps intitulé *Fontaine* (1917).

Korine filme sans élaboration, il filme la toilette sans réflexion intellectuelle.

[123] Korine avait crée un site pour l'occasion trashhumpers.com

[124] Ce fut le cas lors de l'exposition de son travail au Centre Pompidou

[125] larousse.fr

Trash Humpers se fait la continuité de *Gummo*, dans la représentation du Sud, Korine y fait un ample portrait de Nashville. Les *humpers* errent dans les rues, dans les maisons, sur les ponts, dans les bois, sur les parkings, sur les routes. Korine les filme avec les natifs et dépeint à nouveau des portraits idiots : comme celui d'un homme qui vit dans un camping car et qui à un moment, seul face à la caméra va imiter le bruit d'un train, longuement. *Trash Humpers* est un film composé de déchets, de surplus : les scènes débordent, les plans sont trop longs, la fiction est parfois dans l'inaction, en inertie. Avec cette comédie burlesque, aux accents crasseux et expérimental, Korine martèle encore plus fort son idiotie en s'insérant dans sa fiction et utilise l'idiotie comme moyen de contrer, de briser la norme dans un geste de liberté totale pour un film qui ne va nulle part, qui n' a aucun sens. Tout au long de sa thèse, Jouannais expose plus ou moins chronologiquement des exemples d'idiotie en art et nous livre l'idée suivante :

> « L'idiotie en art s'approcherait d'une notion étrangère à notre culture ; celle, dans la société traditionnelle (…) du « namo », c'est-à dire du briseur d'interdits. Un tueur de tabous, au sens de l'emmerdeur décime les conventions. Le nano synthétise une combinaison complexe d'humour, d'indiscipline et d'insouciance, insouciance d'ailleurs plus teigneuse qu'innocente. Une variété d'héroïsme infantile apparemment dépourvue de dessein autre que le désir brouillon d' « emmerder ». »[126]

[126] JOUANNAIS Jean-Yves, *L'Idiotie*, Paris, Flammarion, Collection « Champs arts », 2017, p. 257.

c. Oscillations d'un bricoleur à Nashville

À la suite de la sortie de *Trash* Humpers, dont nous avions souligné l'ajustement possible dans différents médium (cinéma, musées, Internet), Korine va étendre le spectre, avec des variations sous divers formes et formats. À commencer par l'extension d'une scène qu'il intitule *Mac and Plak*, présente dans les bonus DVD aux États-Unis, puis diffusée sur Internet[127]. Korine diffuse l'intégralité d'une scène (vingt-sept minutes, alors que dans le film il ne monte que des bouts dans le mauvaise ordre) où les frères siamois, assis par terre dans un sous-sol, divaguent avec leur numéro humoristique et finissent par se séparer, sous les regards à la fois amusés et ennuyés des *humpers.* Korine prolonge l'expérience de son film en exposant la temporalité brute, sans coupe, de la vidéo prise lors du tournage en caméra portée (Korine est mobile dans tout l'espace et use du zoom) et nous laisse en éprouver les longueurs. Cette figure du *humper* il l'exploite avec *Blood of Havana* (2010), court-métrage de deux minutes trente (lui aussi présent dans les bonus), où l'un d'eux erre en peignoir dans les rues de La Havane et rencontre des ruraux. Tourné en vidéo et en caméra portée, Korine prolonge l'amateurisme de *Trash Humpers* mais accompagne son film

[127] Korine tient lui-même sa page Facebook comme une galerie, sur laquelle sont regroupées toutes ses créations de courtes durées et de formes diverses. On peut aussi y trouver un lien pour télécharger gratuitement *Gummo*.

de percussions minimales résonnantes et répétées, avec la voix *off* du réalisateur qui parcoure le film, prophétisant une révolution qui devra passer par le sang dans les rues de la capitale.

Nous parlons de conduite amateur, car Korine ne se plie pas des exigences et ne va pas hésiter à adopter un style pauvre, dans des créations faites main - dans son coin. Pour cela il va venir tourner toutes ses petites fabrications artisanales dans un espace qui lui tient à coeur : Nashville. En 2009, la marque de vodka néo-zélandaise 42 Below, propose à quarante-deux réalisateurs de réaliser des courts-métrages de quarante deux secondes qui composeront par la suite la mosaïque *One Dream Rush* dont la thématique porte sur le rêve[128]. Korine va réaliser *Crutchnap,* que nous pouvons traduire tant bien que mal -dans le prolongement de l'absurdité du court-métrage- par *La Sieste de la béquille*. Le petit film s'ouvre sur une poussette vide (que l'on voit dans *Trash Humpers*) alors que nous entendons les pleurs d'un nourrisson, puis, en vue subjective, nous parcourons de manière transversale une maison (celle de Korine), passons par le jardin, ouvrons la porte du garage, enfin la porte automatique de ce dernier se lève, et tout à coup, passant de l'obscurité du garage à la lumière écrasante du jour, nous nous retrouvons nez à nez avec deux hommes en

pleine course avec leurs béquilles, dans une allée où sont disposées les poubelles. Ils ont le haut du corps plastifié, sur lequel sont collées des peaux de bananes et ils sont liés par deux ficelles

[128] Y sont associés les noms de Larry Clark, Jonas Mekas, David Lynch, Gaspar Noé, Leos Carax, Kenneth Anger ou Abel Ferrara.

auxquelles est suspendu un nourrisson en plastique (que l'on retrouve aussi dans *Trash Humpers*). Nous sommes face à eux, le cadre subit de nombreux à-coups, puis fin. Dans ce court plan séquence, Korine court d'un point à un autre, et la vidéo s'interrompt dans son inachèvement malgré la chute et notre surprise. Korine capte sa dépense d'énergie physique. Avec sa forme très pauvre (le cadre tremble, le son est direct) Korine s'amuse à ne pas signer la vidéo et donne à voir la vidéo comme celle d'une quelconque personne que nous aurions pu trouver sur Internet. Korine étend de manière sporadique son obsession des idiots et sa *maîtrise* d'amateur.

Si nous parlons d'un style quelconque pour cet étrange rêve, quasi subliminal, Korine signe néanmoins l'année suivante une publicité pour la marque de prêt a porter Proenza Schouler, qui lui offre carte blanche, et que Korine titre *Act da Fool* (2010)[129]. Tournée en Super 8 à Nahsville -elle comptabilise deux-cent-quatre vingt mille vues- « Act da fool », que nous traduisons par « Fais l'idiot », met en scène des jeunes femmes noires de la banlieue de Nashville qui errent dans les rues et dans des habitations laissées à l'abandon. Malgré leurs tenues de marque, elles ont un comportement déviant et se font appeler « la bande d'idiots »[130], elles cassent, boivent, blasphèment. Korine les éloigne de l'image glamour et prend lui-même. Il prend lui même une position déviante en réalisant cette

[129] L'année suivante il réalisera un autre spot publicitaire *Snowballs* (2011) encore à Nashville, et met en scène des enfants habillés en indien, qui errent dans la ville.

[130] « The gang of fools »

publicité, au cours de laquelle on se laisse envouter par la forme, celle d'un court-métrage - mais encore faut-il définir le court-métrage, qui ne prend son appellation que pour sa durée- et s'éloigne de l'enjeu commercial pour continuer de mettre en lumière les endroits qui le fascinent à Nashville.

La dernière occurrence, moins artisanale, nous l'associons à *Trash Humpers* pour ses traits comiques. C'est un court-métrage de dix minutes intitulé *Umshini Wam*[131]. Pour cette réalisation Korine a des moyens techniques plus importants (il est produit par Agnès. b[132]), il tourne avec des caméras professionnelles et fait le choix d'un format CinémaScope. *Umshini Wam* fut d'ailleurs projeté au festival South by Southwest en 2011, et par la suite diffusé sur YouTube - et comptabilise un peu moins de six millions de vues. Korine met en scène le duo de rappeurs sud africain Die Antwoord, groupe à l'univers personnel, qu'il soit musical (sonorités bourdonnantes et étranges, ce sont eux qui composent la musique du film) ou d'un point de vue visuel, jouant toujours dans leurs clips, aux formes envoutantes et comiques, les deux artistes n'ont pas de mal à faire les idiots. Les deux membres du groupe, Ninja et Yo-Landi, ont des physiques de *white-trash* punks, ils ont des tatouages, des dents en or et un style vestimentaire atypique et jouent de cette image. En 2012, le photographe sud-africain Roger Ballen réalise leur clip *I Fink U Freeky* (2012), à l'image contrastée en noir et blanc, où les membres du groupes posent et dansent avec de nombreux costumes.

---

131 « *Apporte moi ma mitrailleuse* » traduit du zoulou. C'est une chanson de la branche militante du Congrès National Africain apparue en Afrique du Sud pendant la période de l'apartheid.

132 Agnès. b s'occupa de la sortie DVD de *Trash Humpers* en 2017 avec Potemkine et a inclu le court-métrage dans le DVD.

Avec *Umshini Wam*, ils incarnent ici des marginaux à la dérive, qui à l'instar de *Gummo* tuent le temps : ils se baladent dans les rues vides de Nashville, tirent à la mitraillette dans les bois, font des feux, fouillent dans les poubelles et se défoncent. Habillés de costumes intégralement fluo (jaune et rose), ils se déplacent en fauteuils roulants (dans *Trash Humpers* aussi). L'inscription sur la plaque d'immatriculation de la jeune femme affiche « Fok of » (en français, « va te faire foutre » mal orthographié). Cette dernière est une énergumène qui ne ce cesse de crier, d'une une voix nasillarde, comme une enfant inépuisable. Enchaînant les journées ennuyeuses, ils vont voler deux fauteuils roulants de luxe chez un particulier, puis errer seuls en plein milieu d'une grande route dans un tunnel. Ils ont des envies d'évasion mais restent figés. Korine réalise pour la première fois une comédie et va pour l'occasion grossir les traits de ses deux personnages et de son univers. Avec ce court-métrage stylisé, Korine fait un film *flottant* qui se trouve entre *Trash Humpers* et *Spring Breakers,* fer de lance pour sa réalisation un an plus tard. Les formes courtes, éparpillées en morceaux dans divers espaces, qu'elles se trouvent au cinéma, sur Internet, dans les musées ou ailleurs, forment l'écrin de ses obsessions.

Les deux personnages (Ninja -à gauche- et Yo-Landi) errent dans la ville après avoir volé « la Rolls Royce des fauteuils »

d. Idiot médiatique

Si Korine porte toute son attention sur les corps idiots, il joue lui aussi de l'attention qu'on lui porte en tant que « surdoué du cinéma » et prend un malin plaisir à détériorer cette image en se créant un idiot médiatique. Korine s'amuse à divertir les foules et conserve la part naïve de son enfance. C'est notamment dans ses premières apparitions dans le talk-show de David Letterman[133] que le jeune homme a su jouer de son image, évitant au passage de trop en révéler sur sa vie personnelle et sur ses films. Il faut le voir arriver la première fois sur le plateau en 1995 pour la promotion de *Kids*, faisant déjà rire la salle avec son costume trop petit et sa démarche burlesque, traînant les pieds, tête baissée et bras ballants. Korine nous confie avec sa voix -qui n'a pas encore mué- que, plus jeune, il a changé de prénom pour Harmful Korine (en français, « Nocif Korine »), car il aimait se battre. Letterman lui demande s'il se défend bien, Korine lui répond « Pas vraiment » avec une voix qui chute et un regard honteux. Le physique et les mimiques de Korine suscitent le rire. À un moment, alors qu'il n'a pas encore commencé sa phrase, des rires dans le public s'activent déjà. Lorsque Letterman lui demande comment son scénario -qu'il a écrit- s'est transformé en film, Korine répond timidement et gêné « Oh ! Je ne sais pas. » L'entrevue sera écourtée par Letterman au bout de quelques minutes, et Korine tendra sa main de manière très officielle, avant que Letterman ne lui tende la sienne, ce qui suscitera à nouveau le rire.

---

[133] Il y ira à trois reprises : en 1997 promouvoir *Gummo* et en 1998 pour son essai *A Crack Up at the Race Riots* dernière apparition mémorable. Korine y était venu drogué avec des habits troués. L'interviewa est hallucinante, et c'est le cas de le dire pour Korine, qui réponds à côté de la plaque, et réussi à mettre mal à l'aise Letterman. L'idiot déstabilise.

Lorsqu'il s'exprime, Korine est un corps en changement constant : ses sourcils soulèvent, ses yeux roulent, son regard fuit, il tape du pied, toune la tête…Il amplifie son côté nerveux, d'autant plus lorsqu'il parle avec un débit rapide. C'est en cela que Korine fait dérailler le flux rythmique télévisuel : silence, gêne et rire décalé. Les présentateurs de talk show sont, pour la plupart, l'archétype des hommes de spectacle, dont la mission est de garder l'attention sur soi. Dans ce cas, dès que le rythme ne suit pas son cheminement télévisuel, la coupe s'impose, souvent accompagnée d'une blague moqueuse envers l'intéressé face au public. Letterman va se moquer de lui lors de sa deuxième apparition pour la promotion de *Gummo*, alors que Korine énonce son choix de casting pour Tummler qu'il a vu dans une émission sur des enfants sniffeurs de colles, Letterman fixe le public hilare après cette anecdote -qui n'est bien évidemment pas celui qui ira voir le film-, et montre la difficulté qu'il à tenir une conversation avec le jeune réalisateur. Korine le sait et joue d'autant plus sur le malaise, comme pouvait le faire l'unique Andy Kaufmman. Korine donne un ton absurde aux interviews. Ses apparitions sont des numéros comiques, Korine maîtrise son corps.

Korine lors de son premier passage en 1995 sur le plateau de David Letterman. Le jeune homme nous fait rire par sa gestuelle et ses expressions du visage changeantes.

Avec cette gestuelle burlesque, Korine donne de la même manière de l'entrain à ses anecdotes, lui qui évite les questions et mène en bateau son public où bon lui semble. Korine est un conteur d'histoires (un *storyteller* comme on aime le dire à Hollywood), à l'imagination débordante vers l'étrange. Ses histoires sont toujours alambiquées et se démarquent par leur extravagance. Il élargie son talent en étoffant toutes ses anecdotes, dont certaines paraissent complètement inventées alors qu'il nous assure qu'elle relèvent toutes de la réalité. Si l'on peut bien croire que Korine ne peut s'abstenir de s'approcher des choses les plus folles, le doute s'installe parfois concernant la dose de vérité d'anecdotes qui frôlent le mensonge. Il ne raconte pas simplement les faits tels qu'ils se sont passés, mais prend le temps d'inclure des détails que certains auraient omis et nous raconte les histoires que nous voulons tous, celles agrémentées de piment. Il nous divertis, c'est un *entertainer*.

Korine nous donne l'impression de vivre sa vie à l'instar d'une fiction dont il aurait dessiné les contours. Chacun des événements qu'il a vécus pourrait être un potentiel début de fiction, une histoire à développer. L'unique façon pour lui de surmonter ces exercices de prise de parole sur son oeuvre est de maintenir le rire et d'emmener les spectateurs vers des contrées bizarres en s'éloignant de la vérité crue. En cela, Korine s'approche de l'idiot médiatique godarien, comme l'a énoncé Dominique Païni :

> « En fait, Godard ose tout pour dire l'idiotie qui l'excède le plus, soit la confusion hypnotique chez le spectateur de cinéma entre le réel et sa représentation, autrement dit ce à quoi Godard n'a jamais cessé de s'attaquer, l'illusion réaliste. »[134]

[134] PAÏNI Dominique, « Jean-Luc Godard et l'idiot mélancolique », in : *Les Figures de l'idiot*, *op. cit.*, p. 239.

Dans le prolongement de ses actes idiots, et de ceux des autres, Korine a accepté pour *Trash Humpers* sa récompense du festival documentaire de Copenhague, dans une vidéo où il est plâtré, en béquilles, la tête bandée (de tissu), faisant mine d'être assommé par des antidouleurs et l'alcool. Korine ne se lasse jamais de prolonger sa bêtise avec son aura médiatique idiote.

Vidéo enregistrée chez lui, pour laquelle Korine prolonge son idiot intérieur.

Conclusion

Tout au long de cette étude, nous nous sommes proposés d'extraire plusieurs cas d'idiotie, à travers un corpus de trois films, *Gummo*, *Julien Donkey-Boy* et *Trash Humpers*. Trois films qui affichent leur propre corps idiot, leur propre esthétique idiote et leur propre idiotie du réel. Nous avons fait ce choix en excluant *Mister Lonely* et *Spring Breakers*, deux films dans lesquels la notion d'idiotie nous a paru éloignée. Si *Mister Lonely* traite de la marge, il n'en est pas idiot, spécifiquement parce qu'il traite de la duplicité, Korine y mettant en scène des sosies de stars reclus sur une île. Pour *Spring* Breakers, Korine s'extrait des marges pour venir tourner sur les plages de Floride dans une masse populaire de corps désinhibés par l'alcool, ce qui aurait pu retenir notre attention, mais le film dans son cheminement transite du réel au virtuel ; les deux personnages principaux féminins viennent à bout de tout un cartel de petits mafieux capitalistes, complètement pris par un réel illusoire et finissent par errer dans une voiture de luxe sans visée, vers nulle part. Elles ont trop désiré l'illusion du réel.

C'est en cela, que les trois longs-métrages de notre corpus sont eux des films idiots avec des idiots et faits par un idiot. Aux styles et approches différents, nous les avons étudiés en leur associant la définition de l'idiotie du philosophe Clément Rosset, qui révèle cette dernière comme *singularité*. Les trois films que nous avons choisis ne visent pas un commentaire de l'actuel, mais au contraire mettent en scène des individus paumés, individus qui nous ont intéressés dans notre première partie.

En premier lieu, il a donc été question de dégager la révélation des singularités, des caractéristiques physiques des corps idiots dans *Gummo*, par la puissance du cinéma. Pour

Korine, filmer si longuement les idiots et les mettre au centre, est un désir de voir à l'écran les visages qui le fascinent. Il le fait, sans esprit de grand sérieux, contre une pensée élitiste, contre les préjugés, jamais comme démonstration mais comme pure révélation d'une beauté particulière et étrange. Korine met en lumière ceux qui sont mal vus, car peu considérés, et trouve une beauté dans l'oeil de celui qui ne *sait* pas. Par le biais de cette approche, nous avons avancé une ontologie de l'être, d'une présence d'un corps qui se fait médium de l'idiotie du réel, que nous entendons à la suite de la thèse de Rosset comme une déshinibition du réel, qui lui rendrait son statut unique. Nous avons affirmé dans ce cas que l'être idiot *est*.

À cette médiation *corporelle*, qui passe par la sensation, il nous a paru légitime d' associer la fonction-même du cinéma : capter l'essence du réel sans artifices. Cette thèse du réalisme ontologique apportée par Bazin -où il n'a jamais été question d'idiotie-, nous a paru correspondre à l'élaboration de la mise en scène de Korine. Mise en scène *ouverte* aux aléas, mise en scène idiote par sa fonction d'enregistrement de l'erreur. C'est en cela que nous avons vu que Korine, dans un geste incontrôlé, laissant place à l'erreur, à l'imprévu, rejette la maîtrise de son art et utilise le cinéma comme ouverture aux potentialités d'élargissement des limites de ses fictions. *Gummo* contient des moments de réactions violentes, immédiates, idiotes, sans réflexion ; c'est ce qui alimente sa fiction, c'est une purification de son cinéma. C'est la recherche constante de Korine qui ne veut pas gommer ses imperfections (notamment dans *Gummo*, qui comprend un jeu d'acteurs des non-professionnels et des handicapés, de nombreux regards caméra et des décadrages) mais au contraire y laisser les traces apparentes du tournage et des erreurs. Le film est un moyen d'expression et non une fin en soi. En cela, nous avons pu noter que Korine met en danger

les limites de sa fiction et tend à montrer l'immersion de l'idiotie du réel par l'inachèvement. Ce rapport volontairement incontrôlé, Korine y fait écho avec sa narration en ne voulant pas donner un unique sens à sa fiction. C'est pour cela que nous avons cité un cinéaste comme Jonas Mekas, qui se fait opérateur idiot et capte l'essence-même des choses qui l'entourent, les faisant revivre par un montage qui ne donne pas d'interprétations ni d'unique sens, car justement ce dernier veut nous faire ressentir le passage de la vie, qui ne serait pas figé. Les deux cinéastes ont une intention en commun : ils ne veulent pas se professionnaliser et gardent en eux une part innocente. Chaque film est un nouveau commencement par lequel on doit toujours revenir au premier geste, celui de l'amateur. Korine voit le cinéma comme un moyen de faire correspondre des idées et des images ensemble, sans forcément en donner un raisonnement. Pour lui le cinema ne doit pas donner lieu à une intrigue mais à un assemblage d'histoires, à un collage. Collage d'images et de sons, tout support compris.

À travers cette étude il a aussi été question de mettre en relation des artistes qui partagent une vision similaire du monde, qui cherchent à retrouver, par l'art, un moyen d'expression proche des sensations. Nous avons donc tenu à en citer quelques uns, en correspondance directe avec Korine : Diane Arbus, Joans Mekas, John Cassavetes, Larry Clark.

Puis, pour donner une résonance au fait ontologique de l'être idiot, nous nous sommes penchés en dernière partie sur l'action volontaire d'un corps enclin à faire l'idiot pour être idiot. Cependant, celui qui se propose de faire l'idiot, cherche à susciter une réaction par la provocation. L'action volontaire se veut déstabilisante, le corps fait présence comme vecteur de désordre, il doit tenir debout pour résister et recracher ce qui a été avalé

de travers. Le comportement idiot, en marge des préceptes, se fait une place par la gêne, le corps devient surplus. Il bouscule l'ordre, il doit en passer par là, et n'est donc en cela pas si éloigné du comportement politique, comme forme de résistance, alternative à l'ordre préétabli.

Ce qui explique notre choix d'étude avec *Trash Humpers*, film méconnu car peu vu, pourtant grand film sur la dépense d'énergie physique, et moyen pour Korine de s'insérer pleinement dans sa fiction, d'y assouvir des pulsions sexuelles mais aussi des relents de violence qui passent par la destruction. Korine tourne chez lui à Nashville et utilise un territoire qu'il connaît très bien comme espace exutoire, une forme d'affirmation de son existence sur terre. Korine est l'idiot suprême de sa fiction, il se laisse immerger par son idiot intérieur et prend plaisir à tout casser, à suivre ses instincts bestiaux. En cela, il donne *raison* aux idiots. Avec ce film, Korine réinitialise son cinéma, et se place en figure d'opposition à la modernité du monde (surtout des technologies, c'est en partie pour cela qu'il a tourné en VHS). Il déverse toute son idiosyncrasie. Il s'agit de faire dérailler toute rationalité et revenir à une essence pure des choses qui nous entourent ; les *humpers* sont des idiots qui prennent tout sur leur passage, des figures de la différence, exclues du monde.

Nous voulons à travers cette conclusion, en revenir à l'idiot et nous nous proposons de revenir à sa figure suprême : Le Prince Mychkine, l'*Idiot* de Fiodor Dostoïevski, publié en feuilletons entre 1868 et 1869 dans le *Courrier russe*, qui va réhabiliter le personnage idiot. Le Prince est un solitaire, « je n'aime pas cette société parce que je ne sais pas m'y comporter »[135], une figure christique moderne, avatar de Dieu « considéré comme auteur du

[135] DOSTOÏEVSKI Fedor*, L'Idiot,* Paris, Le Livre de poche, Collection « Classiques », 2018.

fait ontologique »[136], cet idiot sacré par excellence est un étranger, dyslexique, compatissant, il surprend, dérange, trouble son entourage et déstabilise l'ordre social.

> « « Candeur », « sincérité », « simplicité » et « bonne volonté » font partie des expressions qui connotent de manière positive le comportement de Mychkine, dont l'idiotie est l'une des manifestations d'une épilepsie irrémédiable : « Tout le monde me considère aussi comme un idiot. Je ne sais pourquoi. J'ai été malade, il est vrai, que cela m'a donné l'air d'un idiot » (…) à la fin du roman, il est explicitement décrit comme un individu auquel est « révélé » le sens divin des choses « ce qui été caché aux sages et aux esprits forts a été révélé aux enfants. »[137]

Si Frédérique Spill aborde le personnage du Prince idiot, c'est qu'elle s'est penchée sur l'idiotie dans l'oeuvre de Faulkner, partant de Benjy, idiot malade dans *Le Bruit et la Fureur* (1928)[138]. Des idiots en tout genre on peut en citer : l'« homme primaire aveuglement idéalisé parce qu'il est congénitalement imperméable à l'influence corruptrice de la civilisation » chez Henry David Thoreau avec *Walden, ou la vie dans les bois* (1854)[139], les idiots bretons chez Joseph Conrad avec sa nouvelle *Les Idiots* (1896) ou chez John Steinbeck dans *Des souris et des hommes* (1937) avec Lennie Small, pur idiot au physique monstrueux.

---

[136] ROSSET, *op. cit.*, p. 47.

[137] SPILL Frédérique*, L'Idiotie dans l'oeuvre de Faulkner*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 26

[138] Titre faisant référence à la pièce *Macbeth* de Shakespeare « *La vie serait un récit Conté par un idiot, plein de bruit, de fureur, Qui ne signifie rien* .»

[139] SPILL, *op. cit.*, p. 189. Perpétué par la suite par les poètes transcendantalistes « Il faut n'être rien encore pour tout voir et tout sentir. Il faudrait être dépourvu de préjugés et d'idées préconçues, absolument frais et vierge, idéalement idiot, pour accéder aux secrets les plus inextricables. » *Ibid.*, p. 189.

Au cinéma, l'idiosyncrasie du corps passe par celui des artistes burlesques, corps mis à rude épreuve, trébuchant au quotidien car ils bousculent l'ordre. Dans son histoire du burlesque, Jean-Philippe Tessé donne une définition de l'être burlesque :

> « Il va s'en dire que l'action burlesque perturbe le cours naturel des choses la marche du monde, qu'elle relève de l'anomalie: le gag est par nature quelque chose d'inattendu, d'anormal. C'est un dérèglement, un désordre, une opposition à l'ordre. (…) Chaos ou perfection des agencements, le burlesque est toujours du côté de l'excès. »[140]

Si il n'y a pas de gags qui susciteraient directement le rire dans les films de Korine (mis à part *Trash Humpers*), ses films provoquent et cherchent le désordre. Korine nous désarme par l'idiotie. Sa grande force est dans l'humour et le comique, dans l'équilibre de la bêtise et de la beauté. Il ne faudrait pas voir Korine seulement comme un farceur mais bien comme un grand conteur d'histoires dépeignant une Amérique délaissée et appauvrie.

Si faire l'idiot mène à être singulier en se dégageant du centre, l'écart implique, dans la marge, un nouveau centre d'attention. Faire l'idiot c'est se montrer, c'est se confronter, c'est bousculer, c'est de dérailler l'ordinaire, de la fluidité d'un ordre trivial, accepté par tous au quotidien. Faire l'idiot c'est ridiculiser le sérieux, revenir à une naïveté enfantine, bousculer le propre des choses et abolir les tabous.

À propos de « jouer l'idiot » Jouannais écrit :

---

[140] TESSÉ Jean-Philippe, *Le Burlesque,* Paris, Cahiers du Cinéma, Collection « Les petits Cahiers », 2007, p. 55.

> « L'idiotie mêle dans sa gloire dérisoire le rachat du Christ et l'infamie de Judas. Jouer l'idiot c'est pratiquer ce suicide particulier de l'amour-propre, c'est abolir la construction intellectuelle pour laquelle ont fait servir tous nos moyens afin d'exister socialement. Certes l'idiot également se distingue puisque son nom même désigne cette distinction. Mais l'infamie demeure attachée à sa singularité, et son handicap fait entendre différemment un célèbre incipit de la littérature classique : *Omnis homines qui ses student praestare*… (Tous les hommes qui s'appliquent à se distinguer … », Salluste). »[141]

Nous nous proposons donc dans la continuité de ce qu'on nous avons pu mettre en lumière dans le cinéma de Korine, de ses rapports aux nouveaux espaces de diffusions, de nous pencher sur la diffusion des vidéos amateurs de quelconque auteur qui se révèlent dans leur singularité de par la réflexion de leur propre image comme référent d'idiotie.

Ce cas que nous l'appellerons « idiot face caméra », nous en prenons deux exemples, ceux d'individus aux physiques hors normes, metteurs en scène de leurs propres vidéos comiques et burlesques dans lesquels ils jouent de leur images et se créent des personnages d'idiot. Ils deviennent des figures populaires et sont vus par des millions de personnes. Dans un jeu totalement décalé, on rit avec eux de leur différence.

Le premier s'appelle Ricky Berwick, il est atteint d'une myopathie congénitale, maladie musculaire qui le contraint à se déplacer en fauteuil électrique. Sa maladie, qui se traduit par une dégénérescence et une perte du tissu musculaire, lui donne un corps hors-normes, il est ramassé sur lui-même, et peut à peine utiliser ses mains. Pourtant le jeune homme va amplifier cet aspect *freak* dans ses vidéos grotesques où il joue de son handicap et ne cesse de faire l'idiot. Lorsqu'on est chez lui, il pose la caméra au sol, pour que l'on

[141] JOUANNAIS, *op. cit.*, pp. 146-147.

soit cadré à sa hauteur (ses jambes sont constamment pliées) et se met en scène dans des vidéos très brèves (d'une durée moyenne d'une minute) qui s'écourtent dans leur inachèvement. Il rampe souvent du fond du cadre jusqu'à nous pour se coller à la caméra et crier, baver ou exhiber ses dents. Aussi étonnant que cela puisse paraitre, Ricky Berwick est suivi par plus d'un million et demi de personnes sur sa chaîne YouTube, qui totalise plus de deux mille six cent vidéos (il publie plusieurs vidéos par jour) qui dans leur globalité comptabilisent plus de trois cent cinquante millions de vues.

Un autre jeune homme a lui aussi tourné à son avantage sa constitution physique d'idiot. Cet adolescent *white trash*, très maigre (presque plat) se fait appeler Daddy Long Neck, en raison de son long coup. Il a émergé au fur et a mesure en postant des vidéos de lui (pour n'en citer qu'une, il se douche avec du soda) sur les réseaux sociaux, et a constitué sa petite galerie de vidéos. Il est tout de même moins productif que Ricky Berwick, et s'affiche souvent avec ses amis, dont un homme obèse, coiffé d'une coupe mulet. Les deux forment un couple d'hommes burlesques, et on pense bien évidemment à Laurel et Hardy. Avec sa bande d'amis *white trash*, ils ont posté une vidéo de groupe hallucinante, qui par son caractère à la fois absurde et burlesque plairait sûrement à Korine. Dans un jardin ils ont tous de la nourriture entre les mains, puis lorsque Daddy Long Neck lance un cri d'alarme, tous commencent à se jeter de la nourriture dessus. Daddy Long Neck s'arrose de sauce chocolat, mais c'est l'un de ses amis, vêtu d'un sweatshirt aux couleurs du drapeau américain, et à la coupe au bol, qui fait preuve d'une hyper violence envers le Hardy *white trash* en l'entartrant avec un énorme gâteau à la crème sur lequel il a mis de la moutarde. Puis va lui lancer une pastèque sur la tête lorsque ce dernier sera agenouillé. Derrière eux au second plan, l'un deux presse un citron dans les yeux de son ami. La vidéo qui ne dure

même pas une minute, n'a aucun sens, c'est une pure performance absurde, proche en cela de *Crutchnap* que nous avions évoqué.

Si ces vidéos paraissent insignifiantes après nos analyses, leurs créateurs ont au moins compris que dans le flux audiovisuel infini d'Internet, les vidéos sont éphémères, et préfèrent remplacer toute conception par une dépense physique et de par leurs jeux, ils s'affirment comme de vrais idiots.

Lors de sa *masterclass* au Centre Pompidou, Korine affirmait regarder des vidéos sur YouTube et en trouver une réelle beauté dans leur court-format. C'est pour cela, comme nous l'avons vu, que Korine lui aussi est parti explorer divers médiums dès ses débuts qu'il parcourra avec la même obsession depuis le début : celle de la marge et des idiots. Néanmoins c'est le cinéma qui reste son expression artistique première, avec laquelle il nous offre des formes amples, complexes et déviantes.

L'idiotie animera le dernier long-métrage de Korine *The Beach Bum*, (littéralement le clochard des plages), comédie portée par Matthew McConaughey, Snoop Dog, Martin Lawrence, Jonah Hill et Zac Effron[142], dans laquelle se trouve à nouveau un personnage errant, qu'il a prénommé MoonDog en référence au musicien avant-gardiste sans étiquette, sinon la sienne, qui s'était fait appeler « The Viking of the Sixth Avenue » après la guerre. Ce film d'errance sous substances psychotropes sur les plages de Miami, s'inspire des *stoner movies* (film sur et pour les gens défoncés) du duo Cheech & Chong - dont le film le plus populaire est *Up to Smoke* (*Faut trouver le joint*, 1978) de Tommy Chong et Lou Adler.

[142] Malgré le gros casting, le film n'a pas trouvé son public aux États-Unis

En filmant des idiots en marge et en faisant l'idiot, Korine ne peut pas plaire a tout le monde ; mais ça il s'en moque.

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages théoriques de cinéma

AMIEL Vincent, *Le Corps au cinéma,* Paris, PUF, Collection « Perspectives critiques », 1998.

_____ , *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, Collection « Cinéma / Arts Visuels », 4e édition, 2017.

BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, Collection « Le 7e art », 2011.

DE RAYMOND Jean-François, *L'improvisation. Contribution à la philosophie de la l'action,* Paris, Vrin, Collection « Problèmes et controverses », 2000.

GUERIN Michel, *Philosophie du geste,* Arles, Actes Sud, Collection « Philosophie », 2011.

KRÀL Petr*, Le Burlesque, ou morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, Collection « Ramsay Poche Cinéma », 2007.

LEPERCHEY Sarah, *L'Esthétique de la maladresse au cinéma,* Paris, L'Harmattan, Collection « Champs visuels », 2011.

MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, Collection « Côté cinéma », 2011.

ROSSELLINI Roberto, *Le Cinéma révélé,* Paris, Flammarion, Collection « Champs arts », 2008.

SNOW Michael, *Des écrits 1958-2001*, Paris, ENSBA, Collection « Ecrits d'artistes », 2002.

TESSÉ Jean-Philippe, *Le Burlesque,* Paris, Cahiers du Cinéma, Collection « Les petits Cahiers », 2007.

II. Écrits et essais philosophiques

BERNE Marie, *Éloge de l'idiotie,* Paris, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., Collection « Faux Titre », 2009.

CIORAN Emil, *Sur les cimes du désespoir*, Paris, Le Livre de poche, Collection « Biblio essais », 1990.

CORBIN Alain, *La Fraîcheur de l'herbe : Histoire d'une gamme d'émotions*, Fayard, Collection « Divers Histoire », 2018

_____, *Histoire du silence : De la Renaissance à nos jours*, Flammarion, Collection « Champs », 2018

DELEUZE Gilles, *Différences et répétitions*, Paris, PUF, Collection « Epiméthée », 2011.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Éditions de Minuit, Collection « Reprise », 2005.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique,* Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1976.

GUYOTAT Pierre, *Idiotie*, Paris, Grasset, Collection « Figures », 2018.

JOUANNAIS Jean-Yves, *L'Idiotie*, Paris, Flammarion, Collection « Champs arts », 2017.

MAURON Véronique (dir.), DE RIBAUPIERRE Claire (dir.), *Les Figures de l'idiot : rencontres du Fresnoy*, Paris, Léo Scheer, 2004.

ROSSET Clément, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection «Reprises », 2004.

_____, *Le Réel et son double*, Paris, Folio, Collection « Folio Essais », 1993.

SENGES Pierre, *L'idiot et les hommes de paroles*, Paris, Bayard Jeunesse, Collection « Archétypes », 2005.

TRUJOT Pierre, *L'art (d'être) idiot*, Paris, L'Harmattan, 2017.

III. Ouvrages théorique de littérature

SPILL Frédérique*, L'Idiotie dans l'oeuvre de Faulkner*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

IV. Oeuvres littéraire

DOSTOÏEVSKI Fedor*, L'Idiot,* Paris, Le Livre de poche, Collection « Classiques », 2018.

V. Livre d'entretiens

KOHN Eric, *Harmony Korine : Interviews,* University Press of Mississippi, Collection « Conversations with Filmmakers Series », 2016.[143]
BJÖRKMAN Stig, *Entretiens avec Lars Von Trier*, Paris, Cahiers du Cinéma, Collection « Albums », 2000, p. 217

VI. Autres

ARBUS Doon et ISRAEL Marvin, *Diane Arbus*, Paris, Éditions La Martinière / Le Jeu de Paume, 2011.
TRIER Lars von, *Les Idiots : journal intime et scénario*, Paris, Alpha Bleue / Les Films du Losange/ Libérator Productions, 1998, p. 28.
Dir. Dr. AMAD Ali, Pr. CAMUS Vincent et GEOFFROY Pierre Alexis, *Référentiel de psychiatrie et addictologie : Psychiatrie de l'adulte, psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent*, Tours, Presses universitaire François Rabelais, 2e édition, Collection « L'officiel ECN », 2016.

VII. Périodiques

Art Press, n° 24 spécial - hors série, « *Le Burlesque une aventure spéciale* », octobre 2003.
LEPASTIER Joachim, « *Korine en morceaux* », in : *Cahiers du cinéma*, n°687, Mars 2013, pp. 20-21.
BÉGHIN Cyril, « *Montage Total* », in : *Cahiers du cinéma*, n°742, Mars 2018, pp. 18-21.
AUMONT Jacques, « Le Temps bouclé », *Trafic*, n°103, Automne 2017, pp. 77-86.

[143] Qui comprend tous les les articles que j'ai cité

VIII. Articles & interviews & émissions

BADACHE Raphaël et Serge KAGANKSI, « Harmony Korine, Tennessee né phile », *Les Inrockuptibles*, 9 juin 1999, consulté sur le site internet les inrocks.com : https:// www.lesinrocks.com/1999/06/09/cinema/actualite-cinema/harmony-korine-tennessee-ne-phile/

Cinéaste au centre « Entretien avec Harmony Korine »: https://www.youtube.com/watch?v=MumDKtRlbiw

France Culture, émission n°1 de « A voix nue » avec Clément Rosset série de 5 émissions de 30 min menée par Raphaël Enthoven au mois de février 2006.

IX. Site internet

Le site non-officiel harmony-korine.com m'a permis d'aiguiser mes recherches, à travers ce que l'on peut appeler une base informatisée de recherche confectionnée par des fans.

CORPUS D'ÉTUDES - HARMONY KORINE

Longs-métrages

Gummo

États-Unis, 1997

Réalisateur & scénariste : Harmony Korine

Sociétés de production : Fine Line Features Production et Independent Pictures

Producteurs : Cary Woods, Robin O'Hara (Coproducteur) Scott Macaulay (Coproducteur) Ruth Vitale (Producteur exécutif) Stephen Chin (Producteur exécutif) James Clauer (Producteur associé)

Directeur de la photographie : Jean-Yves Escoffier

Monteur : Christopher Tellefsen

Interprètes : Jacob Reynolds (Solomon), Nick Sutton (Tummler), Chloë Sevigny (Dot), Jacob Sewell (Bunny boy), Linda Manz, Max Perlich

Chef décorateur : Dave Doernberg

Costumière : Chloë Sevigny

Ingénieur du son : Brian Miksis

Réalisateur de 2nd équipe : James Clauer (et directeur de la photographie de renfort)

Distributeur d'origine : Fine Line (17 octobre 1997)

Distributeur France : New Line International (9 juin 1999)

Durée : 89 minutes

Support : 35mm, vidéo, Super 8, Polaroïd

Julien Donkey-Boy

États-Unis, 1999

Réalisateur & scénariste : Harmony Korine

Sociétés de production : 391 Productions, Forensic Films, Independent Pictures

Producteurs : Cary Woods, Scott Macaulay, Robin O'Hara

Directeur de la photographie : Anthony Dod Mantle

Ingénieur du son : Brian Miksis

Décorateur : Stephen Beatrice

Monteur : Valdís Óskarsdóttir

Script : Michael Taylor

Directeurs de casting : Billy Hopkins, Suzanne Smith, Kerry Barden, Lori Eastside

Interprètes : Ewen Bremner (Julien), Chloë Sevigny (Pearl), Werner Herzog (le père), Evan Neumann (Chris), Joyce Korine (la grand-mère)

Distributeur d'origine : Metro Tartan Distribution (15 novembre 1999)

Distributeur France : ED Distribution (13 septembre 2000)

Durée : 94 minutes

Support : vidéo retransposé sur du 35mm

Trash Humpers

États-Unis, 2009

Réalisateur scénariste & directeur de la photographie : Harmony Korine

Sociétés de production : 391 Productions, Forensic Films, Independent Pictures

Producteurs : Agnès. b, Charles Marie Anthonioz, Amina Dasmal et Robin Fox

Monteur : Leo Scott

Ingénieur du son : Alex Altman et Jeremy Mazza

Directeur de production : Olivia Anthonioz

Assistant réalisateur : Michael Carter, Brooke Bernard et Ryan Zacarias

Interprètes : Harmony Korine, Brian Kotzur, Travis Nicholson, Rachel Korine

Distributeur d'origine : Metro Tartan Distribution (15 novembre 1999)

Distributeur français : pas de sortie

Durée : 78 minutes

Filmographie complète

Mister lonely

États-Unis, 2007
Réalisateur & scénariste : Harmony Korine
Directeur de la photographie :
Interprètes : Diego Luna, Leos Carax, Denis Lavant, Rachel Korine
Durée : 112 minutes
Support : 35mm

Spring Breakers

États-Unis, 2013
Réalisateur & scénariste : Harmony Korine
Directeur de la photographie : Benoît Debie
Interprètes : Ashley Benson, Vanessa Hudgens, Rachel Korine, Selena Gomes, James Franco et Gucci Mano
Durée : 92 minutes
Support : 35mm

The Beach Bum

États-Unis, 2018
Réalisateur & scénariste : Harmony Korine
Directeur de la photographie : Benoît Debie
Interprètes : Matthew McConaughey, Snoop Dog, Martin Lawrence, Jonah Hill, Zac Effron et Isla Fisher
Durée : 95 minutes
Support : 35mm

Courts-métrages

A Bundle a Minute (1988)

Visual Mafia (1995)

David Blaine : Above the Below (2003)

Crutchnap (2009)

Mac and Plak (2010)

Blood of Havana (2010)

Act da Fool (2010)

Curb Dance (2011)

Umshini Wam (2011)

Caput (2011)

Snowballs (2011)

The Lotus Community Workshop : The Fourth Dimension (2012)

The Legend of Cambo, alone in the Woods (2015)

Clips

Sunday (1998) pour Sonic Youth

No More Workhorse Blues (2004) pour Bonnie 'Prince' Billy

Living Proof (2006) pour Cat Power

Gold on the Ceiling (2012) pour The Black Keys

Needed Me (2016) pour Rihanna

Corpus des autres film cités

Idioterne (*Les Idiots*)

Danemark, 1998

Réalisation, scénario et photographie : Lars von Trier

Interprètes : Bodil Jorgensen, Jens Albinus, Anne Louise Hassing

Distributeur : Les Films du Losange (20 mai 1998)

Durée : 107 minutes

Support : vidéo

As I was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty

États-Unis, 2000

Réalisation & photographie : Jonas Mekas

Durée : 288 minutes

Support : 16mm

Jackass 3

États-Unis, 2010

Réalisateur : Jeff Tremaine

Scénario : Preston Lacy

Producteur : Spike Jonze, Johnny Knoxville, Jeffe Tremaine, Bam Margera

Interprètes : Johnny Knoxville, Bam Margera, Steve-O, Preston Lacy, Chris Pontius, Ryan Dunn

Durée : 76 minutes

Support : vidéo

TABLE DES MATIÈRES

Introduction…… 2

I. L' « être » idiot

Révélations cinématographique……..…… 9

I. 1. Les gueules difformes de l'Amérique……..… 9

a. Terre natale fantasmée…… 9

b. Portraits idiots…… 12

c. Rafales idiotes……..…….. 20

I. 2. L'inaltérable enfance des idiots…… 24

a. Essence humaine……..…..… 24

b. Heureux retardement ……..…..…. 27

c. Un grand enfant……..…..…. 32

I. 3. Unicité du réel…… 36

a. Silence surplace ……..…..…. 36

b. Ontologie intime…… 40

II. Mise en scène idiote……. 44

II. 1. Dérèglements indirects de la normalité…… 44

a. Variables aléatoires…… 44

b. Décomposition…….. 47

c. Plasticité idiote…… 51

d. Les entours de *Gummo*……..……. 54

e. Des formes éparpillées…….…….. 56

II. 2. Débordements intrinsèques…….. 60

a. Insécurité volontaire des limites de la fiction……. 60
b. Têtu comme un âne…… 69

III. Faire l'idiot : actes volontaires de désordre
L'idiotie comme arme de contestation ? …….. 77

III. 1. Éprouver la présence du corps……..… 77

a. Composition d'un idiot…… 77
b. L'idiotie groupée…….…… 80
c. Le corps mis à mal ……..…….…. 86
d. Le rire par l'échec …….……. 89

III. 2. L'Idiosyncrasie d'Harmony Korine……. 92

a. Fougue immature…… 94
b. Un je(u) qui va de pair…… 95
c. Oscillations d'un bricoleur à Nashville……. 102
d. Idiot médiatique……..…. 107

Conclusion…… 111

Bibliographie…… 121

Corpus d'étude……. 125