



HAL
open science

Filmer depuis l'œil du cyclone : l'aventure du regard docufictionnel dans Kids de Larry Clark et Gummo de Harmony Korine

Gaspard Bonaldi

► **To cite this version:**

Gaspard Bonaldi. Filmer depuis l'œil du cyclone : l'aventure du regard docufictionnel dans Kids de Larry Clark et Gummo de Harmony Korine. Sciences de l'information et de la communication. 2023. dumas-04262500

HAL Id: dumas-04262500

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04262500>

Submitted on 27 Oct 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
Master Cinéma et Audiovisuel
Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire de Master 2

Gaspard Bonaldi

FILMER DEPUIS L'ŒIL DU CYCLONE :

*L'aventure du regard docufictionnel dans Kids de Larry Clark et
Gummo de Harmony Korine*



Sous la direction d'Emmanuel SIETY
Soutenu le 6 septembre 2023

Il ne reste qu'à espérer que le film achevé garde en ses détours quelque chose des périls de la traversée, de ses incertitudes, de ses éclaircies – quitte à s'apercevoir, au terme du voyage, que l'on a peut-être tourné en rond.

Jacques Rivette, à propos de *Merry-Go-Round* (1981)

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement mon directeur de recherche Emmanuel Siety pour sa grande confiance, pour la précision de ses relectures et pour les conseils nombreux qu'il m'a prodigués durant ces deux années. Je remercie également chaleureusement mon second lecteur Martin Goutte pour sa bienveillance et pour l'intérêt qu'il a porté à mon travail.

Un grand merci à toute ma famille pour son soutien sans faille, et en particulier à mes parents, et à mes grands-parents.

Je remercie tous les proches qui, de près ou de loin, ont contribué à la maturation de ce travail. Merci à mon père de m'avoir conseillé *Les Saisons*, et d'avoir trouvé l'idée du titre de ce mémoire ; merci à Brunelle de m'avoir offert le DVD de *La Bête lumineuse* ; merci à Payam Maleki Meighani de m'avoir fait découvrir *Amsterdam Global Village* ; merci à Élodie et Alexane de m'avoir parlé spontanément de *Medium Cool*.

Merci à mes amis d'avoir été présents à mes côtés, merci Laura pour ton aide immense.

SOMMAIRE

Introduction	5
I. KIDS ET <i>GUMMO</i> , DES MONDES « SOUS LE REGARD »	18
II. DU REGARD DU CHASSEUR À L'ŒIL DE L'ACTEUR	53
III. DES FOURMIS DANS LES YEUX	85
IV. FACE À <i>KIDS</i> ET <i>GUMMO</i> : L'APPEL DU REGARD DOCUFCTIONNEL	128
Conclusion	150
Bibliographie	153
Annexes	163
Table des matières	178

INTRODUCTION

Kids (1995) et *Gummo* (1997) sont tout sauf des films d'aventures. Bien que tous deux dépeignent des univers *a priori* inconnus du spectateur, il est impossible de les recevoir comme des bouffées d'oxygène dépayantes avant de revenir, l'esprit aéré, à son train-train quotidien. Au contraire, jeter le regard sur *Kids* et *Gummo* fait souvent l'effet d'un pied posé dans la tombe. À première vue du moins, ces films sont accablants sur tous les plans. Ils accablent leur spectateur, leur pays – les États-Unis – et leur époque : l'un en brossant le portrait d'une jeunesse citadine assoiffée de sexe non protégé et accro à la drogue ; l'autre en jetant un regard désabusé sur les habitants désœuvrés d'une ville de l'Amérique profonde.

Pourtant, une énergie circule à travers ces deux films ; nombreux sont les spectateurs qui en ressortent électrisés, parcourus par des sensations inhabituelles. « Mon Dieu, qu'est-ce qu'il s'est passé ? » (« *Jesus Christ, what happened ?* ») lance le jeune Casper juste avant la fin de *Kids* en plongeant son regard dans les yeux du spectateur qui en pense certainement autant. Précisément, ce mémoire cherchera à démontrer que ce qui *se passe* au cours de ces films, ce qui charge *Kids* et *Gummo* d'une telle tension, c'est l'aventure du regard. Avant d'entrer dans le détail de ce que désigne cette expression qui sera au cœur de mon travail, je commencerai par présenter et justifier le choix du corpus étudié, car c'est mon expérience individuelle de spectateur face à ces deux films qui est à l'origine de ce travail de recherche.

Kids, première réalisation cinématographique du photographe américain Larry Clark, suit les pérégrinations d'un groupe d'adolescents new-yorkais pendant une journée d'été, au milieu des années 1990. Le scénario repose sur un enjeu très simple : Jennie apprend qu'elle est séropositive et part à la recherche de Telly, seul garçon avec qui elle a couché, pour le prévenir avant que cet auto-proclamé « chirurgien des vierges » (« *virgin surgeon*¹ ») ne transmette le virus à une autre jeune fille. Autour de ces deux personnages gravite une bande de *kids* violents et nihilistes, aux addictions multiples et au futur plus qu'incertain.

¹ « TELLY (*se frappant la poitrine*) : J'suis qui ? J'suis qui ? J'suis le putain de chirurgien des vierges. » (« *Telly (pounding his chest) : Who am I ? Who am I ? The motha fuckin virgin surgeon.* »), peut-on lire dans le scénario original publié chez Faber & Faber, 1995, p.90. [Ma traduction]

Gummo, premier long-métrage du cinéaste américain Harmony Korine, se déroule de l'autre côté du miroir. À Xenia, ville de l'Ohio où le spectateur se trouve plongé, la catastrophe est déjà advenue, sous la forme d'une tornade dévastatrice survenue quelques années auparavant. Les habitants, parmi lesquels deux adolescents se distinguent comme personnages principaux, survivent dans un monde de ruines – ruine du bâti, de la structure familiale, des relations sociales et de la narration elle-même. Sous l'œil d'un observateur anonyme se succèdent des saynètes décousues, mosaïque de portraits troublants, d'éclats de violence et de dialogues absurdes.

Le contexte de production de ces deux films invite d'emblée à les rapprocher. Produits à deux ans d'écart par la même société, Independent Pictures, ils partagent un même scénariste – Harmony Korine lui-même –, un même monteur, un même décorateur, un même superviseur musical, et plusieurs acteurs figurent dans l'un comme dans l'autre : Harmony Korine, Chloë Sevigny et Carisa Glucksman. Ils sont surtout, chacun dans une mesure différente, le produit de la rencontre de deux réalisateurs. En 1993, Larry Clark, qui souhaite réaliser un film sur les jeunes skateurs new-yorkais, rencontre Harmony Korine sur Washington Square – celui-ci a alors 19 ans. Étudiant en scénario à l'université et connaissant bien les jeunes qui intéressent Clark, il soumet un de ses textes au photographe qui, impressionné, lui demande d'écrire le scénario de *Kids* à partir d'une histoire conçue par lui. Puis, c'est le succès de *Kids* qui convainc Korine d'arrêter ses études pour réaliser *Gummo*, désormais déterminé à ne plus écrire que pour lui-même. Son film s'inscrit à la fois dans le prolongement du travail de Clark, par sa volonté de capter une atmosphère inédite, et en rupture avec celui-ci : il préfère à la structure narrative classique de *Kids* une composition plus chaotique, un montage poétique guidé par des associations d'idées plutôt que par des enjeux dramatiques.

Il n'en reste pas moins que *Kids* et *Gummo* sont aujourd'hui considérés, l'un comme l'autre, comme deux anti-*teen movies* déroutants, dans lesquels l'adolescence apparaît comme un paysage désolé, « *bleak* » : morne, lugubre, peu réjouissant... L'adjectif est utilisé dans les deux critiques de Janet Maslin, publiées dans le *New York Times*, la première encensant le film de Clark pour son « style visuel authentique sans compromis » (« *a visual style that looks so uncompromisingly authentic* ») et sa cruauté muette ¹, la seconde qualifiant le film de Korine de

¹ Janet Maslin, « Film Review : *Kids* ; Growing Up Troubled, In Terrifying Ways », *The New York Times*, 21 juillet 1995.

« pire film de l'année » (« *the worst film of the year* ») en raison de sa « stupidité affichée » (« *willful stupidity* ») et de sa complaisance ¹. De fait, et ce même si le second a pu davantage dérouter la critique traditionnelle que le premier, une même propension au lugubre, sinon à la morbidité, unit les deux films. Parmi les nombreux articles universitaires américains publiés à leur sujet dans la décennie ayant suivi leur sortie, deux d'entre eux retiennent en ce sens mon attention.

J. J. Murphy, dans une analyse publiée en 2004 dans la revue *Film Studies*, voit en *Gummo* un préambule à une tendance née au début du XXI^e siècle chez de jeunes artistes américains, nommée le « Gothique moderne » (« *Modern Gothic* »). Celle-ci est caractérisée par des œuvres effrayantes, angoissées et obsédées par la mort, et en même temps profondément ironiques et transgressives ². La même année, dans le *Journal of Film and Video*, Richard Benjamin inclut *Kids* dans un sous-genre qu'il entend définir, le « film d'apocalypse de la jeunesse » (« *youth apocalypse film* »), né au cours des années 1990. Les films relevant de cette catégorie partagent un même « réalisme froid » (« *dispassionate realism* ») et de mêmes motifs : le corps adolescent scatologique, perturbé et perturbateur, la quête de jouissance, la violence pathologique et l'indifférence quant au présent et au futur ³. D'après moi, ces catégories sont aussi riches de sens l'une que l'autre, et peuvent aisément s'appliquer aussi bien à *Kids* qu'à *Gummo* : une obscure menace plane sur tous les adolescents qui peuplent ces films, et ceux-ci existent avant tout par leur corps désirants, désirés, odorants, intrigants, repoussants. Les deux œuvres produisent une distorsion transgressive de la réalité afin de mieux donner à ressentir la violence d'une situation d'existence réelle.

Néanmoins, au-delà de ces motifs et de ces liens objectifs qui existent entre *Kids* et *Gummo*, c'est l'expérience singulière de leur visionnage qui me conduit à les considérer comme deux « films-miroirs ⁴ ». En effet, malgré le fait qu'ils soient généralement présentés comme des fictions, ils opèrent tous deux sur le mode du dévoilement : des parties du monde, des individus que, de fait, je ne voyais pas, ou que je feignais de ne pas voir, sont mis en lumière à

¹ Janet Maslin, « Film Review : Cats, Grandma and Other Disposables », *The New York Times*, 17 octobre 1997.

² J. J. Murphy, « Harmony Korine's *Gummo* : The Compliment of Getting Stuck with a Fork », *Film Studies*, n°5, hiver 2004, p.95.

³ Richard Benjamin, « The Sense of an Ending: Youth Apocalypse Films », *Journal of Film and Video*, Vol.56, n°4, hiver 2004, p.34.

⁴ Jean-Paul Colleyn emploie cette expression à propos de *Murs Murs* et de *Documenteur*, deux films d'Agnès Varda, « le premier un documentaire [...] traité comme une fiction, le second, une fiction tournée sur le mode du documentaire, avec des images « volées » à des personnages qui ne sont pas là pour jouer », dans son essai *Le regard documentaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, p.57.

l'écran. Je ne peux donc m'empêcher de me questionner sur la nature documentaire ou fictionnelle du regard qui me guide à travers ces films et à travers ces groupes. Surtout, selon moi, c'est de ce questionnement que naissent les émotions ambiguës, proches de la fascination, suscitées par ces œuvres. Ainsi, voici ce que répond Korine à un journaliste souhaitant savoir si *Gummo* est un documentaire ou une fiction : « C'est là où le cinéma est magique. C'est 24 mensonges par seconde. Je suis un illusionniste, un truqueur. Tout ce que je fais, c'est raconter une histoire. Le meilleur art doit questionner les émotions du spectateur, le faire douter. ¹ » Davantage qu'une posture d'artiste soucieux d'enrober de mystère son processus créatif, je vois dans ce refus de trancher la revendication d'un regard joueur, réflexif, déniaut au spectateur le plaisir d'une adhésion totale à ce qui lui est montré.

J'en reviens donc à l'aventure du regard, expression que j'emprunte, en la détournant, au documentariste néerlandais Johan van der Keuken, dont l'autobiographie est intitulée *Aventures d'un regard*². Aux « aventures », qui renvoient aux nombreux voyages de cet homme à la caméra, je préfère ici « l'aventure », celle qui a un début et une fin et permet d'appréhender *Kids* et *Gummo* comme des expériences uniques – de tournage et de visionnage. Surtout, davantage que *d'un regard*, formulation qui met surtout l'accent sur la perception du monde du cinéaste, il s'agira dans ce mémoire *du regard*, expression pouvant englober tous les individus impliqués dans cette expérience. Je m'intéresserai à la nature, à l'architecture, aux symboliques du regard, en établissant un dialogue constant entre les deux films du corpus. Leur noirceur et leur crudité, très souvent commentées aux États-Unis, mais également en France en ce qui concerne le film de Clark, sont selon moi fortement nuancées par l'appétit du regard qui y guide le spectateur. Ces films communiquent la joie d'observer des personnages, des groupes, avec des yeux neufs, et de les donner à voir dans toute leur énergie, leur singularité et leur violence. En retour, toute une part du visible semble sortir de l'ombre et exulter d'être vue, regardée, enregistrée et montrée. Surtout, la communion du spectateur avec ce regard ne va jamais de soi : parfois pesant, souvent présent là où il ne devrait pas, il gêne, il insupporte, il révolte presque et pousse le spectateur à s'interroger sur son propre regard et la responsabilité qu'il implique vis-à-vis des personnages et/ou individus réels qui lui sont présentés.

¹ Serge Kaganski, « Harmony Korine, Tennessee né phile », *Les Inrockuptibles*, 9 juin 1999, p.16.

² Johan van der Keuken, *Aventures d'un regard*, Cahiers du cinéma, Paris, 1998.

C'est pourquoi la question de l'énonciation cinématographique sera centrale d'un bout à l'autre de ce mémoire : les différents processus et instances du texte filmique que ce concept invite à analyser permettent de mieux saisir les dynamiques à l'œuvre au sein de mon corpus. Je m'appuierai en particulier sur l'essai de Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, publié en 1990 aux Presses Universitaires de Lyon. Voici comment l'auteur définit l'énonciation cinématographique :

Par ce terme, on indique l'appropriation des possibilités expressives qu'offre le cinéma afin de donner corps et consistance à un film. En d'autres termes, l'énonciation c'est la conversion d'une langue en un discours, c'est-à-dire le passage d'un ensemble de simples virtualités à un objet concret et localisé : un objet concret en tant que réalité perceptible ; un objet localisé dans la mesure où il se manifeste dans le monde. [...] L'énonciation constitue en fait la base sur laquelle s'articule les personnes, les lieux et les temps du texte ; elle est le point zéro (« l'ego-hic-nunc », c'est-à-dire le qui, le où et le quand) à partir duquel vont s'organiser les différents éléments en jeu [...] ¹

L'énonciation en appelle donc à une certaine *situation* de quelque chose ou de quelqu'un dans l'espace, situation depuis laquelle le film est donné à voir. Définie comme la « Place, position qu'occupe une chose dans l'espace et que détermine son environnement ² », l'idée de situation est à la charnière des différents niveaux d'analyse auxquels se prêtent *Kids* et *Gummo*. D'une part, il s'agit de situer et d'identifier les différentes coordonnées de l'énonciation dans les films de mon corpus : qui voit, qui « regarde » ces films, et depuis quel lieu – mental autant que géographique ? Les images de ces films jaillissent-elle en direction d'un point de vue idéal, objectif, non incarné, ou d'une figure réelle existant au sein de la diégèse ? Quelle serait la place de cette figure au sein des groupes représentés ? D'autre part, il s'agit de situer ces films eux-mêmes, de situer chacun des acteurs qui en sont à l'origine dans les réseaux d'interrelations qu'ont constitué ces deux tournages, précédés de rencontres entre un artiste et des individus sociaux, issus de milieux clairement identifiables.

Le cœur de la réflexion de Casetti porte sur le spectateur et ses incarnations à la surface du texte filmique, sur la manière dont le film « signale » sa « présence », lui « assigne une place »

¹ Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1990, p.42.

² Trésor de la langue française informatisé, article « Situation ». En ligne. Pour cette note, comme en règle générale, le lecteur trouvera les URL des sites consultés en bibliographie.

et lui fait « accomplir un parcours ¹ ». Cependant, c'est surtout l'appareillage conceptuel qu'il élabore afin de répondre à ces questions qui m'intéresse ici. Casetti définit sa méthode comme relevant de la « pragmatique », s'intéressant au rapport entre le texte et son contexte : « La perception d'un « dedans » et d'un « dehors » du film constamment interactifs et prêts à se dissoudre l'un dans l'autre nous évitera précisément de réduire trop rapidement le champ de notre recherche. ² » Ce mémoire s'inscrit dans cette approche, en interrogeant sans cesse la nature des dialogues entre intérieur et extérieur du cadre, entre la figure du cinéaste qui se dessine au sein de la fiction et sa figure sociale d'artiste pris dans des relations avec d'autres individus. Casetti dégage ainsi quatre rôles énonciatifs qui s'articulent au sein du film : l'énonciateur, instance abstraite qui *active* le film, « guide les images et les sons » ; les narrateurs, qui « figurativisent » cette première instance, c'est-à-dire qui semblent rendre compte *dans* le film, par des traces et indices concrets, de ce qui « détermine la représentation » ; l'énonciataire, instance abstraite, « destination inscrite dans l'apparition même des images et des sons » ; et, enfin, les narrataires, « figurativisations » de cette dernière instance – personnages de confidents, de spectateurs au sein de la fiction, de voyeurs... ³ Les ambivalences de *Kids* et de *Gummo* concernant la dilution de la fiction dans le monde réel – acteurs non professionnels, décors naturels, hasards du tournage – produisent selon moi des interrelations riches de sens entre ces différents rôles énonciatifs, et qui feront l'objet de mon analyse.

À propos de la représentation du regard au cinéma, une seconde référence m'est précieuse : *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, de Marc Vernet, publié aux Éditions de l'Étoile en 1988. L'auteur se concentre sur différentes figures visant à signifier au cinéma une absence impossible à représenter selon les conventions du cinéma narratif dit réaliste. Parmi ces figures, le regard à la caméra et ce que Vernet nomme le « regard de la caméra » sont des motifs structurants dans *Kids* comme dans *Gummo*. Le regard caméra, s'il ne fait pas toujours appel directement au spectateur dans une forme d'interpellation – Vernet note d'ailleurs qu'on dit « regard caméra » et non « regard au spectateur » –, convoque un ailleurs, temporel et géographique. L'auteur prend l'exemple des regards caméra de Fred Astaire, qui selon lui produisent un déplacement du cinéma vers le music-hall. Il écrit ensuite :

¹ Francesco Casetti, *op. cit.*, p.12.

² *Ibid.*, p.32.

³ *Ibid.*, p.139-140.

Mais je vois autre chose encore dans le phénomène : le numéro de music-hall apparaît dans le film comme l'effigie d'un événement qui aurait eu lieu antérieurement et surtout *réellement*, avec un vrai public en présence de l'artiste, en chair et en os, mais où, nous, spectateurs du film, nous n'étions pas. ¹

Ainsi, les regards caméra qui jalonnent les deux films, qu'ils aient été prévus et demandés explicitement par les cinéastes à leurs acteurs ou qu'ils aient échappé à leur vigilance, signalent l'actualité d'un échange réel survenu dans le passé. Le regard caméra fait pour Vernet largement appel à la nostalgie du spectateur, évoquant « une rencontre qui aurait pu avoir lieu », « une invite aussitôt frappée de nullité ² ». Dans le cas de films qui entendent traiter de personnes et de modes de vie réels et jusqu'alors frappés d'invisibilité, cette nostalgie du spectateur se charge d'une nouvelle signification sociale. Le regard, dans ces films, est à la fois ce qui lie l'observateur à ces figures de marginaux, et ce qui exprime son irrémédiable distance vis-à-vis d'eux. Souligner ainsi cette « irréductible différence ³ » constitue à la fois un triste constat et une figure d'accusation, mettant le regard du spectateur en cause dans la marginalité des hommes et des femmes qui peuplent *Kids* et *Gummo*.

Autre figure analysée par Vernet, « l'en-deçà ou le regard de la caméra » attire l'attention du spectateur sur l'instance regardante située dans la partie du hors-champ dont il n'est généralement pas question : la caméra, l'espace du tournage, le « hors-cadre ». Vernet écrit à ce propos :

On a pu appeler cela la caméra subjective, ou semi-subjective, ou le point de vue, ou l'ocularisation. Je préfère le terme d'en-deçà pour ne pas de nouveau aplatir sur une technicité supposée du tournage une figure qui ne prend sa force que de l'interaction entre des composantes iconiques, des composantes diégétiques et l'interprétation que leur donne le spectateur. ⁴

Il ne s'agit donc pas d'analyser des placements de caméra uniquement, mais la manière dont ils s'articulent avec les personnages, leur propre regard, et surtout dont ils signalent la présence du

¹ Marc Vernet, *Figures de l'absence ; de l'invisible au cinéma*, Éditions de l'Étoile, 1988, p.14.

² *Ibid.*, p.18.

³ *Ibid.*, p.22.

⁴ *Ibid.* p.56.

cinéaste – j’ajoute, dans le cas de mon corpus, cette dernière composante à l’énumération de Vernet.

Je tiens enfin à situer mon approche dans la continuité du travail du chercheur Duncan White, qui est le premier – et le seul d’après mes recherches – à avoir livré dans un même article une analyse comparée de *Kids* et de *Gummo* : « ‘Seeing or believing’ : Harmony Korine and the cinema of self-destruction », publié en 2005, se concentre sur le travail du plus jeune des deux cinéastes, mais consacre plusieurs pages à distinguer son premier film de celui de Larry Clark, qu’il considère beaucoup moins abouti que *Gummo*. Cependant, il reconnaît aux deux films leur style cinéma-vérité, qui n’en fait pas pour autant des documentaires mais invite à nuancer leur statut de fiction. Une formule, qui concerne sous sa plume uniquement *Gummo*, me semble pourtant pouvoir caractériser les deux films :

Gummo est certainement « écrit », « joué » et « mis en scène » au sens conventionnel de ces termes, mais la caméra réagit avec une lucidité ambiguë, suggérant une distance nerveuse par rapport à elle-même en tant qu’outil participant de la fabrique de la fiction. ¹

Davantage qu’un « style cinéma-vérité », il me semble que ces films déploient des dispositifs réels propres à faire surgir ce que Jean Rouch, principale figure de cette pratique, désignait comme « la vérité du cinéma ² », c’est-à-dire une vérité née de l’acte de représentation de personnes se sachant filmées et agissant en conséquence.

Mon analyse des multiples échos entre les figures du texte filmique et les relations humaines nouées durant ces tournages particuliers ne peut donc se départir d’une réflexion sur le docufiction en tant que genre cinématographique. En favorisant l’indétermination entre rôles fictifs et rôles réels, les docufictions font de la question du regard, davantage qu’une opération principielle, un enjeu brûlant de la création et de l’expérience cinématographique. J’appuie mon analyse sur plusieurs textes abordant les métissages entre la fiction et le documentaire, parmi lesquels *Le documentaire et ses faux-semblants* de François Niney, publié aux éditions Klincksieck

¹ « *Gummo is certainly ‘scripted’, ‘acted’ and ‘set’ in the conventional sense, but the camera responds with an ambivalent awareness suggesting an anxious distance from itself as a tool for fiction-making.* » [Ma traduction] Duncan White, « ‘Seeing or believing’: Harmony Korine and the cinema of self-destruction », *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, Vol.3, n°2, septembre 2005, p.117.

² Jean Rouch, cité par Lise Henric dans « Le docufiction entre création originale et documentaire », *Revue française des sciences de l’information et de la communication*, 2018. En ligne.

en 2009, constitue un bon point de départ. Il propose en effet un décloisonnement riche de sens entre fiction et documentaire : allant jusqu'à délaissier par moments cette distinction traditionnelle, il préfère opposer des « cinéastes du cadre fermé » à des « cinéastes du cadre ouvert ». Les premiers construisent un monde entièrement contrôlé au sein de leur cadre ; les seconds laissent une plus large place aux hasards de la rencontre et de l'improvisation, dans la mise en scène aussi bien que dans le jeu des acteurs. L'idée « d'interférences » entre monde filmé et monde du filmeur est alors cruciale, et celles qui opèrent dans *Kids* et *Gummo* feront l'objet de mon analyse.

L'essai *Docufictions* dirigé par Gary Rhodes et John Springer en 2006 propose des catégories utiles pour analyser plus précisément l'architecture docufictionnelle des deux films. Selon eux, l'entremêlement entre figures documentaires et fictionnelles constitue une tendance persistante depuis les débuts du cinéma. C'est cependant à partir du dernier quart du XXe siècle que « l'émergence du docudrame, du documentaire autoréflexif et du documenteur [...] signala la rupture de la dichotomie critique stable qui avait depuis si longtemps maintenu la fiction narrative et le film documentaire dans des boîtes analytiques distinctes. ¹ » C'est dans les pas de ces chercheurs que je me situe lorsque je traite de « docufiction » dans ce mémoire : un genre où les hybridations entre fiction et documentaire conduisent le spectateur à s'interroger sur la nature, réelle ou simulée, de ce qu'il voit. Je le distingue donc des formes directement documentaires, qui utilisent des procédés de fiction mais sans susciter le doute quant à leurs finalités didactiques. Il me semble nécessaire, en m'appuyant sur le travail de Rhodes et Springer, de définir ici le documenteur et le docudrame, sous-genres qui d'après-moi permettent de mieux comprendre la mécanique de *Gummo* et de *Kids*.

Les docudrames reprennent « des événements de l'histoire nationale ou internationale », « représentent les trajectoires de personnages importants » – ou, plus récemment, de citoyens ordinaires confrontés à des expériences uniques et/ou traumatiques – et « dépeignent des problématiques concernant les communautés nationales ou internationales, pour provoquer des discussions à leur propos. ² » Ces films sont donc ancrés dans l'actualité de leur production

¹ « *The rise of the docudrama, the self-reflexive documentary, and the mockumentary [...] all signaled the breakdown of the stable critical dichotomy which had for so long kept fictional narrative and documentary film in separate analytical boxes.* » [Ma traduction] Gary Rhodes et John Springer (dir.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Co, Jefferson, 2006, p.3.

² « *Such films/TV programs re-tell events from national/international histories [...]; they re-present the careers of significant national/international figures [...]; they portray issues of concern to national/international communities, in order to provoke*

et s'adressent à des spectateurs qui sont aussi des sujets sociaux et politiques, capables d'agir dans le monde réel, hors de la salle. Le film de Larry Clark, mettant en scène des adolescents menacés par le sida, gagne à être envisagé dans cette optique : le regard porté par le cinéaste revêt une signification nouvelle, et celui du spectateur se voit chargé d'une responsabilité impossible à ignorer. Cependant, le fait de transmettre avec *Kids* ce propos si brûlant en 1995 n'est-il pas un prétexte à un projet en réalité purement observationnel ? C'est ce que la figure énonciatrice qui court à travers le film, plus curieuse que pédagogue, semble signifier au spectateur. Ce dernier est donc conduit à s'interroger sans cesse sur la nature des intentions de l'instance regardante qui le guide à travers l'univers de ces « *kids* ».

Inversement, les documenteurs « s'approprient l'esthétique documentaire pour créer un monde fictif », « prennent comme objet de parodie aussi bien le documentaire comme forme visuelle, les documentaristes, que les icônes culturelles, sociales et politiques » et « cherchent à développer une relation avec un public averti qui, au courant de la farce, peut apprécier aussi bien l'humour que la réflexivité inhérente à cette forme. ¹ » *Gummo* n'est pas à proprement parler un documenteur mais son réalisateur joue avec les codes de ce sous-genre : il met en scène une fausse enquête au sein d'une ville fictive – le film n'est pas réellement tourné à Xenia mais à Nashville. En même temps, cette fausse enquête est également une errance véritable dans les rues de la ville où il a passé son adolescence : jamais le film ne permet au spectateur de comprendre ce qu'on lui montre comme étant une mise en scène, une farce qui le rendrait complice. Le documenteur, forme parodique du documentaire, est lui-même subverti par un retour du documentaire, ce qui favorise la perte de repères du spectateur quant à la nature du regard porté sur le monde dans *Gummo*.

J'entends donc, à travers l'analyse de ces films réalisés à une époque d'effervescence et de remise en question du genre documentaire, esquisser la théorisation d'un « regard docufictionnel ». L'auteur, les acteurs et le spectateur constituent trois pôles entre lesquels se déploie ce regard, regard qui les place sinon sur un pied d'égalité, du moins dans une relation d'échanges mutuels. Face à *Kids* et à *Gummo*, je regarde des êtres se sachant regardés, s'offrant

discussion about them. » [Ma traduction] Steven Lipkin, Derek Paget, Jane Roscoe, « Docudrama and Mock-Documentary : Degining Terms, Proposing Canons », dans Gary Rhodes et John Springer (dir.), *op. cit.*, p.14.

¹ « *They appropriate documentary aesthetics to create a fictional world [...]; they take as their object of parody both documentary as a screen form, documentary practitioners, and cultural, social and political icons [...]; they seek to develop a relationship with a knowing audience who through being in on the joke can appreciate both the humor and the inherent critical reflexivity of the form.* » [Ma traduction] *Ibid.*, p.14.

à mon regard et à celui d'artistes oscillant eux-mêmes entre deux tendances. D'une part, ils mettent en œuvre avec leurs acteurs les conditions nécessaires à une représentation digne de leur mode d'existence sociale – ils façonnent une image conforme au regard que ces derniers portent sur eux-mêmes. D'autre part, en déployant un regard trop marqué, voyeuriste, frontal, ils refusent de produire une image conforme aux habitudes de regard du spectateur. Par là même, ils le déniaient et l'invitent à réfléchir sur la nature du regard qu'il porte habituellement sur les populations jeunes et marginales. Dans quelle mesure, et à travers l'usage de quels dispositifs docufictionnels, *Kids* et *Gummo* suscitent-ils l'engagement du regard des individus sociaux impliqués dans leur processus d'écriture, de tournage, et de visionnage ?

La plupart des réponses que ce mémoire tâche d'apporter à cette question centrale sont exprimées sous la forme d'hypothèses, dans la mesure où l'expérience que représente chacun de ces films conserve pour le chercheur une part d'opacité, un mystère contenu dans l'instant de la réalisation cinématographique. Il s'agit souvent de prendre, comme point de départ du questionnement, des sensations fugaces et intuitives survenues au cours du visionnage des films. Néanmoins, de nombreux documents permettent d'étayer ces hypothèses, et de cartographier avec le plus de précision possible le regard docufictionnel mis en œuvre par Larry Clark et Harmony Korine. La convocation de photographies de tournage et d'entretiens avec les cinéastes ou avec d'autres personnes impliquées dans ces projets aide à reconstituer, bien que partiellement, le moment de la création de ces œuvres. Ce moment revêt une valeur en tant que tel, car il implique des processus de reconnaissance, de mise en valeur des individus, et engage des personnes extérieures au domaine de l'audiovisuel dans la création d'une œuvre d'art.

C'est pourquoi je m'appuierai également de manière récurrente sur les scénarios originaux de *Kids* et de *Gummo*, publiés respectivement en 1995 et en 2002 par Faber & Faber. M'inscrivant dans les pas de la recherche génétique en littérature ¹, qui compare les manuscrits des auteurs pour déceler de nouvelles pistes interprétatives à travers les ratures et les diverses modifications apportées au texte, j'ai procédé à une comparaison systématique entre les scénarios originaux et les deux œuvres achevées. Cela m'a permis de saisir quelles rencontres,

¹ Je m'appuie ici sur un article du numéro de la revue *Genesis* consacré à la génétique cinématographique : Jean-Loup Bourget, Daniel Ferre, « Genèses cinématographiques », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n°28, 2007, p.7-27.

avant et pendant la production des films, ont donné lieu à des modifications du projet initial, et quelles personnes étaient déjà connues par Korine – le scénariste des deux films – avant même de commencer la phase de casting. Surtout, dans les écarts entre le scénario et le film se loge un tissu fourni d'improvisations, de revirements et de petites épiphanies qui permettent d'éprouver de manière très concrète le caractère aventureux, pour les cinéastes et les acteurs, de la conception de ces films. Je citerai donc directement le scénario ¹, ou la page concernée, à chaque fois que des ajouts, des omissions ou des altérations du texte source permettront de mieux comprendre les stratégies de tournage et les dynamiques à l'œuvre de part et d'autre de la caméra de Clark et de Korine. Ainsi, c'est par la compréhension la plus fine possible de « ce qui s'est passé » avant, pendant et après le tournage de leurs films que j'espère comprendre « ce qui se passe » au moment où mon regard croise celui d'un « *kid* » inattentif, à l'arrière-plan, qui laisse traîner son regard vers la caméra.

Les quatre parties qui constituent ce mémoire s'attachent à analyser successivement le rôle des différentes instances engagées et arrimées à l'architecture du regard qui structure *Kids* et *Gummo*. Chaque partie est introduite par la référence à une œuvre, littéraire ou cinématographique, extérieure à mon corpus d'étude, qui relance l'analyse depuis une nouvelle perspective.

Dans un premier temps, je partirai des « fondations », du regard posé par les deux cinéastes sur le monde social qu'ils entendent représenter. Je montrerai que les deux films de mon corpus s'affirment avec force comme étant *vous*, par un artiste qui fait acte de dévoilement.

Puis, j'intégrerai à mon analyse le regard des personnes filmées, deuxième terme de l'équation, pour étudier le dialogue conscient qui s'établit entre les adolescents, en représentation, et la caméra, dans l'héritage direct du cinéma-vérité.

Je m'intéresserai en troisième partie à une dynamique qui entraîne dans le tourbillon de ces films aussi bien le cinéaste et ses personnages que le spectateur : celle de l'engourdissement du regard. Le fait de voir mal, de regarder bêtement ou lourdement constituent à la fois des motifs structurants de *Kids* et de *Gummo*, et des caractéristiques de l'expérience éthique et cinématographique qu'ils imposent à leur spectateur.

¹ En bas de page sera indiqué : « Scénario original de *Kids* » ou « Scénario original de *Gummo* », suivi du numéro de page. Les références complètes des scénarios publiés sont :

- pour *Kids* : Harmony Korine et Larry Clark, *Kids* / dir. Larry Clark ; writer Harmony Korine, Faber & Faber, Londres, 1995.

- pour *Gummo* : Harmony Korine, « Gummo » dans Harmony Korine, *Collected Screenplays 1: Jokes, Gummo, julien donkey-boy*, Faber & Faber, Londres, 2002.

Enfin, j'envisagerai la manière dont, au fil de ce processus, le spectateur se voit dénié, rendu conscient du poids de son regard et de la responsabilité qu'il charrie. Les mondes filmés de *Kids* et de *Gummo* interpellent et s'imposent dans une écrasante actualité, faisant du spectateur un témoin. Son regard devient le vecteur d'une prise en charge de ce qui a été vu, et avec quoi il s'agit désormais de composer.

PREMIÈRE PARTIE

KIDS ET GUMMO, DES MONDES « SOUS LE REGARD »

Mon analyse de l'architecture du regard qui, d'après moi, structure *Kids* et *Gummo*, doit partir des fondations, du premier regard, du coup d'œil jeté qui est au principe de ces films : celui des deux réalisateurs, Larry Clark et Harmony Korine.

L'originalité de leurs démarches artistiques respectives permet d'établir des dialogues féconds entre le point de vue que chacun choisit d'adopter, et entre les manières différentes dont se déploie leur vision, par le prisme de la caméra. Je développerai et je mettrai à l'épreuve au cours de cette première partie l'intuition initiale qui m'a saisi face à ces films, l'impression de faire l'expérience d'une aventure du regard, un regard situé et conscient de sa place au sein du groupe filmé. « D'où regarde-t-on ? » et « Comment regarde-t-on ? » seront donc les deux questionnements qui guideront et structureront ma réflexion.

Chapitre 1 – Un cinéma « dans le bain »

Dans *Les Saisons*, fable noire que publie Maurice Pons en 1965, un voyageur nommé Siméon, au passé trouble et traumatique, trouve refuge dans un village de paysans miséreux vivant uniquement de la culture des lentilles, sous l'extrême rigueur d'un climat montagnard. Tous sont laids, sales et mutilés mais semblent se satisfaire de leur existence à la limite du supportable. Les nombreuses descriptions des us et coutumes répugnantes de cette communauté choquent d'abord le lecteur par leur crudité, puis l'écœurent, et une ironie discrète finit par naître de leur accumulation. Le trajet qui est ainsi imposé au lecteur, de la répulsion à l'observation consciente de cette répulsion, n'est pas sans rappeler le trajet du spectateur face aux horreurs que disposent *Kids* et *Gummo* devant ses yeux. Surtout, la tâche que se donne Siméon, écrivain dans l'âme qui s'immerge dans ce monde abject, résonne avec les projets de cinéastes de Larry Clark et d'Harmony Korine :

Au cours de son existence, il n'avait jamais réussi à trouver ni le temps ni surtout le lieu propice à l'exercice de son métier. Et cependant, les épreuves et les souffrances abominables qu'il avait subies, il ne les avait assumées que comme une expérience

enrichissante, comme une matière première à partir de laquelle il élaborerait un jour une œuvre. C'est en quoi il s'était, dès l'enfance, singularisé d'entre toutes les victimes : c'est ce regard sur lui-même, et cet espoir, qui lui avaient permis de survivre. ¹

Plus tard, la manière dont il expose son dessein aux villageois trahit l'idéalisme naïf qui finira par lui aliéner toute la communauté :

Ce que je dois écrire n'est pas beau en soi. Je puis bien l'avouer, ce sont des horreurs que je dois décrire, des horreurs et des souffrances surhumaines [...] et c'est à travers cette horreur que je dois atteindre la beauté, une beauté qui purifiera le monde, qui en fera sortir tout le pus, mot à mot, goutte à goutte, comme d'une burette à huile. Après quoi le monde sera meilleur, et vous-mêmes, vous serez meilleurs dans un monde plus heureux. ²

L'ambivalence de ce projet réside dans le fait qu'il isole Siméon vis-à-vis du groupe – ce groupe qui finira par se débarrasser de lui – en même temps qu'il signale son appartenance au corps des misérables, dont il a partagé et continue à partager l'expérience. C'est au cœur même de cette communauté de souffrance qu'il désire écrire, et par cette volonté il s'en exclut d'emblée.

J'émettrai ici l'hypothèse selon laquelle cette relation paradoxale au milieu et au groupe social environnant, cette immersion doublée d'un pas de côté, est au cœur du travail de Clark et de Korine – je traiterai de leur œuvre de manière générale, puis plus particulièrement de *Kids* et de *Gummo*. D'où ces « Siméon » cinéastes regardent-ils le monde ? Autant que faire se peut, de l'intérieur. Surtout, l'Amérique qu'ils mettent en images est aussi celle dont ils font l'expérience au quotidien ; l'ennui, l'anomie, la misère sociale qu'ils donnent à voir, ils les éprouvent directement – ou du moins ils les ont éprouvés au cours de leur existence, et leur œuvre revêt donc une valeur cathartique. Ceux qui me sont montrés et ceux qui me les montrent tendent à se confondre, jusqu'à un certain point.

¹ Maurice Pons, *Les Saisons*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1975, p.32.

² *Ibid.*, p.87.

1. Larry Clark, de « l'infiltré » à « l'incruste »

Larry Clark, ou du moins la figure d'artiste qui se dessine au fil de son œuvre, se tient là où habituellement personne ne devrait se tenir : il est à l'intérieur, dans le secret des moments les plus intimes, tout près, trop près. « C'est pourquoi l'obscène, du même mouvement, force le regard et le repousse ¹ », écrit le philosophe Jean-Toussaint Desanti – et je pense immédiatement à ma réaction face aux œuvres de l'artiste américain. La tentative de définition de « l'Obscène » par Desanti peut contribuer à éclairer la démarche de Clark : l'obscène, ce n'est pas seulement « déranger l'ordre ; briser la cohérence première : casser la continuité des apparences ² ». La proximité étymologique entre *obsceus* (« le mauvais signe, le présage fâcheux ») et *scena* (« la scène du théâtre ») invite à voir autre chose en l'ob-scène : « le devenir visible de ce qui se dissimule », le lever d'un rideau, d'un voile sur un corps, « parfois vivant, parfois mort. ³ » De fait, dès *Tulsa*, son premier recueil de photographies publié en 1971, Clark lève le voile sur des corps de jeunes *junkies*, plus tout à fait vivants mais pas encore morts, sauf pour certains, disparus avant la publication du recueil. Clark ajoute alors la mention « *dead* » qui heurte par sa froideur et ajoute à l'obscénité de la photographie. En effet, le corps, élément pourtant central de ces compositions, apparaît alors inconsistent, menacé par une destruction que je sais certaine : « une surabondance d'être qui annonce le Rien et, ne se laissant pas refermer dans les limites du seul visible, occupe cependant tout lieu visible de son enflure envahissante. ⁴ »

Or, si Desanti prend l'exemple de la peinture pour décrire l'effet d'obscénité, il s'agit ici de photographie et, à partir de *Kids*, de cinéma. *Tulsa* explore le quotidien d'individus réels, reconnaissables, amis et connaissances de Clark. Les tableaux obscènes s'ouvraient sur un au-delà inquiétant, « une lumière qui dévoile en dissimulant ⁵ » ; les photographies, quant à elles, s'ouvrent sur un regard, une présence muette, celle de l'homme Larry Clark que l'on sait situé, présent physiquement avec ces personnages, venu auprès d'eux pour faire acte de dévoilement. « Je dirais qu'avant d'être photographe et avant d'être cinéaste, c'est un infiltré. [...] Au départ,

¹ Jean-Toussaint Desanti, « L'Obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, n°29, octobre 1983. En ligne, p.4.

² *Ibid.*, p.1.

³ *Ibid.*, p.2.

⁴ *Ibid.*, p.4.

⁵ *Ibid.*, p.4.

il n'a pas vraiment filmé ses copains : il est devenu copain avec les gens qu'il photographiait ¹ », déclare Adrienne Boutang à son propos. Selon elle, l'acte de représentation transgressif qui est au principe de l'œuvre de Clark est indissociable d'une certaine situation, sociale autant que géographique : il s'agit de se placer « exactement au centre du cercle ² », à l'intérieur, parmi les sujets qui feront l'objet de son observation. Précisément, ces sujets – des adolescents en perte de la banlieue de Tulsa à ceux de Paris dans *The Smell of Us*, en passant par ceux de New York dans *Kids* et ceux d'une ville pavillonnaire de Californie dans *Ken Park* – sont habituellement caractérisés par leur situation en marge, et donc considérés depuis un centre qui leur est extérieur. La première des transgressions, avant même de représenter leur mode de vie, est donc de franchir les seuils : celui de leur quartier, de leur maison, puis de leur chambre.

Précisément, la dynamique de ce franchissement, faisant écho à l'obsène lever du voile dont traitait Desanti, est thématifiée à de multiples reprises dans les œuvres de Clark. *Tulsa* s'ouvre sur un court avant-propos de l'artiste :

je suis né à tulsa, oklahoma, en 1943. à l'âge de seize ans, j'ai commencé à prendre de l'amphétamine. j'en ai pris avec mes amis tous les jours pendant trois ans et puis j'ai quitté la ville mais je suis revenu au fil des années. une fois que l'aiguille est entrée, elle ne ressort plus jamais.

L. C. ³

Le propos d'Adrienne Boutang prend ici tout son sens : Clark ne partage l'expérience des jeunes drogués de Tulsa que par intermittence. Il n'est pas réellement l'un des leurs, il le devient momentanément lors de ses voyages de retour dans sa ville natale. Ainsi, le recueil se décompose en trois parties, représentant trois plongées dans le quotidien de ces jeunes – 1963, 1968 et 1971 – séparées par des ellipses qui trahissent l'absence de Clark. Notons au passage l'ambivalence du mot « *shoot* » utilisé par Clark : « *shooting amphetamine* » renvoie avant tout à la prise de drogues, mais fait également penser à la prise de vues. Ce terme répété ensuite – « *i shot with my friends* » – tend à rapprocher l'acte du photographe et l'acte de celui qui est

¹ Adrienne Boutang, entretien radiophonique avec Antoine Guillot dans *Larry Clark, cinéaste moral et anthropologue sulfureux*, émission du programme *Plan Large*, France Culture, 3 février 2018. En ligne.

² *Ibid.*

³ « *i was born in tulsa, oklahoma, in 1943. when i was sixteen, i started shooting amphetamine. i shot with my friends every day for three years and then left town, but i've gone back through the years. once the needle goes in, it never comes out. L. C.* » [Traduction] Larry Clark, *Tulsa*, Grove Press, New York, 2000 [Première édition, Lustrum Press, New York, 1971], p.5.

photographié, et finalement à confondre ces deux instances. L'aiguille, qui pénètre la peau pour ne jamais en ressortir, apparaît également comme une métaphore de Clark, qui cherche ici à souligner son appartenance éternelle à cette communauté, malgré la prise de recul et la mise à l'écart que lui impose sa pratique même – c'est pour faire ses études à la Layton School of Art, à Milwaukee, qu'il quitte l'Oklahoma avant de revenir en photographe.

Les premières photographies du recueil témoignent de cette posture ambivalente. Plutôt qu'un membre du groupe, il est le membre du groupe qui déploie un regard sur celui-ci, qui le donne à voir, et ce seul geste fait de lui un intermédiaire, voire un intrus, à la fois dehors et dedans. Après les photographies de ses amis David Roper et Billy Mann qui ouvrent le recueil, Clark dispose sur une double page quatre portraits imparfaits : des jeunes hommes, cadrés en plan poitrine, sont plongés dans la contemplation d'objets ou de personnes hors-champ. Sur la première page, l'un semble regarder dans le vide ; l'autre se regarde dans le miroir, et on ne voit que son reflet. Sur la seconde, l'un s'affaire à on ne sait quoi, inquiet ; l'autre est assis dans une voiture et regarde devant lui, peut-être le conducteur. Le cadre m'impose une réalité limitée, et tout m'échappe des peines et des motivations de ces jeunes hommes. Surtout, les motifs filtrants et réfléchissants se multiplient : en haut à gauche, la lumière provenant d'une fenêtre et l'ombre du montant ; en bas à gauche, le miroir qui occupe la quasi-totalité du cadre ; en haut à droite, une vitre brisée qui obstrue la vision ; en bas à droite, la vitre humide de la voiture qui crée un reflet flou et n'éclaire qu'un profil du jeune homme. La dynamique de l'infiltration est ici rapportée à sa dimension physique : ce monde inconnu dans lequel Clark s'apprête à nous faire pénétrer filtre à travers des surfaces diverses – ou peut-être est-ce le regard de Clark, de retour dans sa ville natale mais pas encore tout à fait là, qui traverse ces frontières pour mieux ouvrir ce recueil de photographies prises *de l'intérieur*.

En effet, ces motifs donnent au spectateur la conscience d'un regard en action, qui vise, qui s'introduit. Dans son essai *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Francesco Casetti analyse les modalités et les fluctuations de l'énonciation cinématographique, le regard « qui traverse et anime les images et les sons. » Ce regard se manifeste à travers une série de traces, d'indices, qui se déploient à différents niveaux : c'est ce que Casetti appelle la « figurativisation des marques de l'énonciation ». Dans ces quatre photographies de Larry Clark, le niveau symbolique joue à plein : « [...] il y a des traces qui choisissent la voie de la symbolisation (comme certaines insertions récurrentes – miroir, fenêtre, œil – qui traduisent par des

métaphores obsédantes ce qui régit le texte) »¹. Ainsi, cette introduction au recueil et à l'œuvre de Clark affirme avec force la présence d'un regard. Surtout, celui-ci est si marqué qu'il semble moins être celui d'un énonciateur – que Casetti range parmi les « instances abstraites et implicites du texte » – que d'un narrateur, racontant l'histoire qu'il est en train de vivre. Mais ne devrait-on pas plutôt ranger cette instance parmi les narrataires – « personnages qui, à l'intérieur de l'intrigue, se donnent pour les destinataires de la narration ² » ? Le rôle de l'infiltré, à la fois social et spatial, semble condamner l'instance regardante qui régit les œuvres de Clark à jouer les deux rôles à la fois : narrataire et narrateur, regardant de l'intérieur un mode de vie qu'il partage ou qu'il fait mine de partager, mais en provenance d'un ailleurs et à destination de l'extérieur.



Fig. 1 : Quatre portraits filtrants et filtrés invitent le lecteur à pénétrer dans l'univers de Tulsa. ³

¹ Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1990, p.57.

² *Ibid.*, p.57

³ Les sources iconographiques figurent en annexe, p.75-76.

Étudié sous cet angle, *Tulsa* a valeur de manifeste : tout au long de sa carrière de photographe puis de réalisateur, Larry Clark cherchera à conserver la place privilégiée de celui à qui toutes les portes sont ouvertes, et qui « sait se faire tout petit au moment où on devrait le chasser du lit. ¹ » Surtout, à mesure que l'artiste vieillit – il a cinquante ans lorsqu'il entame la conception de *Kids* – le caractère provocateur de cette immixtion au cœur des bandes de jeunes se fait plus prononcé. Dans ce premier film, quantité de seuils sont franchis avec une aisance affichée, notamment lorsque Telly et Casper arrivent chez leur ami Paul. La caméra portée est située derrière Casper, à la hauteur de sa tête tandis qu'il frappe à la porte. Lorsqu'elle s'ouvre, le spectateur n'a que le temps d'entr'apercevoir l'agitation joyeuse qui règne dans l'appartement. Les deux personnages entrent, vont saluer des adolescents situés à l'arrière-plan ou hors-champ, et la caméra demeure sur le palier tandis que la porte est refermée violemment au nez du spectateur, qui peut entendre Paul actionner le verrou de l'intérieur. Le motif de l'intrus ainsi posé – nous ne sommes pas invités à la fête – le plan suivant affirme de manière éclatante la toute-puissance de l'énonciateur dans *Kids*. Après un *cut* net, la caméra se téléporte du palier au canapé du salon, au cœur de la bande de squatteurs, face à la télévision. Le cinéaste semble s'amuser de cette transgression. Partout où il y aura des jeunes, il sera toujours chez lui, quitte à délaissier la figure de l'infiltré pour celle de « l'incruste », auquel aucune frontière ne résiste – pas même les plus élémentaires – à condition d'être bien accompagné.

2. Harmony Korine, un Américain devant et derrière la caméra

Dans un article des *Cahiers du cinéma* qu'il consacre à *Trash Humpers* (2009), quatrième long-métrage d'Harmony Korine projeté lors de la 47^{ème} édition du New York Film Festival, le critique Nicholas Elliott écrit :

Trash Humpers de Harmony Korine est un objet si insolite qu'on ne peut même pas dire avec assurance si c'est une fiction, ni même un film. Seule certitude : l'objet est américain. Lors de sa rencontre avec le public, Harmony Korine en dit autant : « *Je suis un réalisateur particulièrement américain. Sans rire, à part Clint Eastwood, il n'y a pas de réalisateur plus américain que moi.* » ²

¹ Adrienne Boutang, « Dirty Larry and the pure youth - *Marfa Girl* (2012) », *Vertigo*, n°45, été 2013, p.111.

² Nicholas Elliott, « Korine le Barbare », *Cahiers du cinéma*, n°650, novembre 2009, p.60.

De fait, l'Amérique contemporaine, les individus, idées et comportements auxquels elle donne naissance, sont les sujets phares des diverses créations de Korine. Les « *white trash* » de l'Ohio dans *Gummo*, le jeune homme new-yorkais et schizophrène de *Julien Donkey-Boy*, les vagues sosies de Michael Jackson et de Marilyn Monroe dans *Mister Lonely*, les vieillards errants de Nashville dans *Trash Humpers*, et les « *spring breakers* » de Floride dans le film du même nom, en témoignent. Ces films transpirent les États-Unis – même si Korine préférerait sans doute dire de ses films que ce sont les États-Unis qui les transpirent. Ainsi, les nombreux anti-héros qui peuplent son œuvre sont toujours abreuvés d'américanisme, parfois kitsch ou naïf, mais le plus souvent déviant et sinistre. *Gummo* et *Trash Humpers*, en particulier, éclairent les ambiguïtés de ces rapports au milieu et à la culture dans lesquels baignent ces personnages – avec Korine.

Deux jeunes garçons au visage flouté chevauchent leur BMX devant un pavillon de Xenia et livrent des propos lapidaires, teintés d'homophobie et de fierté masculine, à destination de la caméra vidéo que tient un inconnu, sans doute un ami. Par un *cut* soudain, le film délaisse ces deux anonymes pour les deux personnages principaux de *Gummo*, Solomon et Tummler, qui se tiennent au bord d'une route. Le spectateur ne reconnaît que leur silhouette tant la qualité de l'image, diffusée sur un moniteur puis filmée de très près, est mauvaise. Tummler tient un téléphone dans une main et un chat mort pendu au bout d'un fil dans l'autre, et Solomon patiente en jouant avec son fusil à air comprimé, son BMX posé au sol. La scène se déroule au son d'une guitare *country* et de la voix *over* de Tummler :

Sans bois, l'Amérique n'existerait pas. Pas de bateaux pour amener les Pèlerins. Pas de cabanes. Pas d'écoles, pas d'églises. Pas de wagons fermés. Pas de traverses de chemin de fer. Pas de statues d'Indiens, que dalle.¹

Le parallélisme sur lequel repose cette courte séquence est sans équivoque : c'est l'Amérique – espace géographique et mental à la fois, modelé sur des mythes fondateurs et des comportements archétypaux – qui s'adresse directement au spectateur. L'identité individuelle des personnages importe peu : acteurs professionnels ou non, jouant leur propre rôle ou celui d'un autre, tout cela ne change rien à leur situation. Tous évoluent « dans le même bain »

¹ « *Without wood, there'd be no America. No ships to bring the pilgrims across the ocean. No log cabins. No school houses. No churches. No covered wagons. No railroad ties. No cigar store Indians. No nothin'.* » [Traduction des sous-titres] Harmony Korine, *Gummo*, Fine Line Features, Independent Pictures, 1997, à 40min31s [Tous les timecodes de *Gummo* correspondent au DVD de Metropolitan Filmexport, 2013].

culturel, mus par les vestiges d'un américanisme glorifiant le travail et la puissance de l'homme blanc. Ce discours est parcouru de clichés, de platitudes et de litanies – que le ton monocorde de Nick Sutton, qui interprète Tumbler, achève de vider de toute profondeur. Surtout, le choix d'acteurs adolescents crée un décalage malsain entre les corps juvéniles et les figures adultes stéréotypées que rappellent les personnages par leur discours et leur accoutrement – le séducteur viril – « Tu ramasses les femmes avec ton pick-up ¹ » –, le cow-boy avec son fusil, et le trappeur tenant à la main le produit de sa chasse.



Fig. 2 : À gauche, un habitant anonyme de Nashville ; à droite, Solomon et son fusil à air comprimé.

Il est difficile de ne pas percevoir une continuité entre ces jeunes hommes qui semblent déjà vieux car biberonnés aux mythes qui ont façonné leur nation, et les personnages de *Trash Humpers*, au comportement d'adolescents nihilistes, mais coincés dans la peau de quatre vieillards. Ces derniers se filment dans les rues de Nashville, malmenant des inconnus ou des voisins, détruisant divers objets de consommation – téléviseurs, poupées, néons... – et manifestant une profonde attirance pour les poubelles. Certes, en semant le chaos au sein de leur propre communauté, ces vieillards critiquent le conformisme de « l'*American way of life* » : « Parfois, quand je conduis à travers ces rues la nuit, je sens la peine de toutes les personnes qui y habitent. Je sens l'odeur des personnes prisonnières de leur propre vie ² », déclare l'un d'eux – interprété par Korine lui-même. Néanmoins, Korine présente ces déviances comme un parachèvement ironique du rêve américain : le culte de la consommation se mue en culte du déchet, et la famille traditionnelle en une meute sans foi ni loi. Peu avant la fin du film, un long plan montre Momma, la vieille femme qui fait office de figure maternelle, sur son BMX, une

¹ *Ibid.*, à 40min18s. [Traduction des sous-titres]

² « *Sometimes when I drive through these streets at night, I could smell the pain of all these people living in here. I could smell how all these people are just trapped in their lives.* » [Ma traduction] Harmony Korine, *Trash Humpers*, Alcove Entertainment, Warp Films, 2009, à 01h02min45s. En ligne sur Mubi.

poupée accrochée à la roue arrière. Derrière elle, il y a un réservoir renversé au sommet duquel flotte un drapeau américain. Ce sinistre portrait a une allure de conclusion : de *Gummo* à *Trash Humpers*, Korine semble parvenu au terme d'un processus de néantisation, mais le cœur de ce chaos est américain – même davantage que l'Amérique contemporaine.



Fig. 3 : Entre deux sessions de BMX, Momma prend la pose.

Ainsi, comment Korine se situe-t-il au sein de ce corps social miné par ses propres valeurs ? Dans ses films, deux motifs récurrents informent sur les rapports entre l'artiste et son milieu environnant, dont je parlais en introduction à ce chapitre. Il s'agit tout d'abord de « l'*American landscape* » de *The Nations*, le quartier résidentiel délabré de Nashville où Korine a passé sa jeunesse. Korine le considère comme étant « de l'autre côté du monde ¹ », et il constitue la toile de fond de *Gummo*, de *Trash Humpers* et de plusieurs courts-métrages et clips du cinéaste. C'est au plus près de la laideur de sa ville natale, sur les parkings, les pelouses et les terrains vagues, sous la lumière des réverbères, que Korine entend représenter l'Amérique. ² Le second motif est l'Américain en personne qui est à l'origine de ces films, et qui y figure quasi-systématiquement. Dès *Kids*, c'est Korine qui interprète Fidget, l'adolescent surexcité qui force Jennie à avaler une pilule de kétamine ; dans *Gummo*, il joue un jeune homme alcoolisé, en quête désespérée d'affection ; enfin, il est un des vieillards de *Trash Humpers* – celui qui tient la caméra la plupart du temps et ponctue les scènes de son rire suraigu. On peut également citer *Fight Harm* (1995), un projet abandonné dans lequel Korine provoque des passants à Manhattan

¹ Harmony Korine, cité par Nicholas Elliott dans « Spring Break à Nashville », *Cahiers du cinéma*, n°687, mars 2013, p.9.

² Lauren Treihaft, « Harmony Korine : "I'm not going to lie and say that I don't like provoking an audience." », *IndieWire*, 17 septembre 2009. En ligne.

jusqu'à les pousser à l'agresser, et *Curb Dance* (2011), un court-métrage dans lequel il exécute un numéro de claquettes sur un parking.



Fig. 4 : À gauche, Harmony Korine (26 ans) dans *Fight Harm* ; à droite, le même Korine (38 ans) dans *Curb Dance*.

Au fil de ces apparitions, Korine donne naissance à une figure burlesque, dotée d'un corps maigre et sautillant, blagueur au verbe facile. Devant la caméra des journalistes ou la sienne, il est le garnement qui a toujours une anecdote « bien de chez lui » à raconter – et celles-ci concernent le plus souvent ses fréquentations insolites durant sa jeunesse à Nashville :

J'ai grandi dans un quartier où habitaient aussi ces frères jumeaux, qui vivaient plus bas dans la rue, et qui volaient des bordures de parking. On les mettait dans notre jardin [...] et ils faisaient des danses compliquées sur ces bordures, [...] ils appelaient ça du « *curb dancing* » et j'ai vraiment accroché. Les deux frères sont en prison maintenant, pour meurtre ; tous deux sont dans le couloir de la mort. ¹

Ce récit à la chute inattendue, que je choisis parmi tant d'autres, est livré à une journaliste en 2010, et se retrouve dans le court-métrage *Curb Dance* ², réalisé l'année d'après. Korine, âgé de 38 ans, affublé d'une robe rose et tenant une marionnette à la main, danse sur la fameuse bordure de parking tandis qu'il raconte la même histoire en voix *over*. L'histoire de son enfance devient l'histoire douteuse d'un Américain anonyme – les claquettes, l'accent de Korine, le décor qui l'entoure, tout respire les États-Unis. Ainsi, alors que Larry Clark thématissait

¹ « *I grew up in this neighborhood, I had these twin brothers that lived down the street from me, and they would steal these parking lot curbs. We would put them in our back yard, [...] and they would do these elaborate dances on these curbs, [...] they called it "curb dancing", and I got really into that. Both these brothers are in jail now for murder. Both are on death row.* » [Ma traduction] Harmony Korine, entretien sur la chaîne YouTube Warhol Baby, « *Impose TV: Harmony Korine interview* », 19 avril 2010. En ligne.

² Le film est disponible en ligne sur YouTube.

l'infiltration de son regard dans les recoins secrets de l'Amérique, Harmony Korine semble effectuer la dynamique inverse : il laisse l'Amérique – celle de son enfance, mais aussi celle du music-hall et des *freaks shows* – s'infiltrer et parler à travers lui comme à travers un pantin. J. J. Murphy traite à ce sujet de « l'enthousiasme de Korine pour le fait de coller ensemble différents bouts d'information, tout en dissimulant complètement ses sources. ¹ » À travers son personnage, et à travers tous les personnages étudiés jusqu'ici, le cinéaste fait parler le « ça » de l'Amérique. La marionnette qui l'accompagne et dont il actionne la mâchoire articulée à la fin du court-métrage revêt donc une forte valeur métaphorique.

Ce n'est donc pas Harmony Korine qui se situe délibérément au cœur du groupe qu'il cherche à représenter – la jeunesse américaine marginale et son rapport ambigu à sa propre culture –, mais plutôt ce groupe qui fait de lui son emblème. Cela passe notamment par des allers-retours incessants derrière et devant la caméra. Pour reprendre les concepts de Casetti ², c'est l'Amérique elle-même qui serait l'énonciatrice des films de Korine, et son personnage serait tantôt un narrataire « mandaté » par elle, tenant la caméra, tantôt un narrateur, « mandaté » également pour livrer en vrac face à la caméra l'héritage de son quartier, de sa ville, de son pays tout entier. « Je ferai mes débuts ici, dans ce petit quartier, et de là, cela grandira, grandira, grandira et ne s'arrêtera jamais ³ », conclut Korine tandis qu'il regarde la caméra, essoufflé par une longue session de claquettes.

3. Kids et Gummo, *fictions débordées*

Ce parcours à travers certains des travaux de Larry Clark et d'Harmony Korine m'a permis d'entrevoir les dynamiques à l'œuvre entre ces individus et les communautés plus ou moins lâches qu'ils souhaitent représenter. S'infiltrer au cœur du groupe, ou laisser le groupe s'infiltrer au cœur de l'artiste : les démarches de Clark et de Korine se reflètent et se recourent. Ainsi, les deux films qui font l'objet de mon étude invitent à porter une attention particulière aux processus d'immersion et d'échanges dont ils sont chacun le produit. C'est en les

¹ « *Korine's enthusiasm for collaging together different bits of information, while completely disguising his sources.* » [Ma traduction] J. J. Murphy, « Harmony Korine's *Gummo*: The Compliment of Getting Stuck with a Fork », *Film Studies*, hiver 2004, p.94.

² Francesco Casetti, *op. cit.*, p.149.

³ « *I'll start out here, in this little part of town, and from there, it'll just grow, and grow, and grow, and never end.* » [Ma traduction]

considérant comme des îlots, façonnés par le milieu dans lequel le créateur et le film lui-même ont baigné, que j'entends mettre en lumière la singularité de cette « situation » – le terme est à prendre au sens figuré, mais également dans sa dimension spatiale.

Kids naît donc de l'immersion d'un intrus au sein d'un groupe, et de la nécessité de dépasser une contradiction fondamentale. Clark n'est plus le jeune marginal de ses débuts ; après *Tulsa*, à la fin des années 1970, il a éprouvé les conséquences de la consommation de drogue sur sa vie personnelle, et il a purgé une peine de prison de plusieurs années. *Teenage Lust* et *Larry Clark 1992*, ses deux autres recueils de photographies publiés en 1983 et 1992, sont déjà caractérisés par un regard rétrospectif sur ses années de jeunesse, tandis que lui se présente comme un adulte responsable, puis comme un parent rangé. En 2003, on peut donc lire dans les *Cahiers du cinéma* : « Le cinéma de Larry Clark n'est pas celui d'un ado attardé mais, comme il le revendique, d'un survivant. » Stéphane Delorme parle d'un « ex-*kid* » qui « se donne la responsabilité pour grande exigence. ¹ » Ainsi, son immixtion dans les bandes de jeunes skaters new-yorkais à partir du début des années 1990 va de pair avec la constitution d'un personnage, presque d'une couverture, et Larry Clark en est conscient :

Voici une des origines du film, lorsque, durant l'été 1992, Clark découvre que ses amis adolescents avaient des relations sexuelles sans protection : « J'étais choqué », dit-il. « Je ne veux pas dire que je l'étais, car j'essaie de conserver une sorte de personnage, mais je l'étais. C'était le point de départ du film : le fait que les ados n'utilisent pas de préservatifs. » ²

On imagine aisément Clark tentant de conserver son flegme face aux adolescents qui lui rappellent douloureusement le nihilisme de ses premiers modèles photographiques. Selon Jon Savage, auteur d'une critique de *Kids*, l'identification souvent dérangeante de Clark à ces jeunes des années 1990 tient également à des facteurs socio-économiques : « Sous de nombreux aspects, ces jeunes des années 90 évoluent dans un monde très semblable à celui des années 50, matérialiste, hostile aux « rouges » : c'est le retour des valeurs de libre-échange et de la morale traditionnelle promue par la Nouvelle Droite. ³ » *Kids* est donc un témoignage, une

¹ Stéphane Delorme, « Chez les indépendants : Larry Clark, teenage man », *Cahiers du cinéma*, n°577, mars 2003, p.51.

² « Here is one origin of the film, when, in summer 1992, Clark found out that his teenage friends were having unprotected sex: "I was shocked," he says. "I don't want to say I was shocked, because I'm trying to keep some kind of persona here, but I was. That was the book of the film: the fact that kids are not using condoms." » [Ma traduction] Jon Savage, « Now : Larry Clark's *Kids* », *Sight and Sound*, 1996, Vol.6, n°5, p.9.

³ [Ma traduction] *Ibid.*, p.9.

vision de l'intérieur, et en même temps une réminiscence du passé de Clark. Clark est un témoin, et en même temps un acteur – en cinéaste caméléon, il engage son corps dans cette immersion – en apprenant le skate, en vivant au sein du groupe, et en adoptant l'apparence des adolescents qui l'entourent, et qu'il était.

Gummo, davantage que d'une infiltration, naît d'un retour : après ses études de cinéma à New York et sa participation à la création de *Kids*, Korine est attiré par son quartier et sa communauté d'origine. Il déclare à ce propos : « J'avais besoin de quitter le Tennessee avant de pouvoir revenir et raconter une histoire appropriée à son sujet. C'était les gamins que je connaissais, beaucoup des gamins avec qui j'avais été à l'école. ¹ » En effet, la grande majorité des personnages qui habitent Xenia, la ville où est censé se dérouler *Gummo*, sont des habitants réels de Nashville, amis de Korine ou inconnus rencontrés pendant les repérages. Par exemple, Jacob Sewell, l'adolescent qui interprète l'enfant errant aux oreilles de lapin rose, ou le nain Bryant L. Crenshaw, ainsi que les skinheads qui sont filmés en train de se battre dans leur cuisine – deux frères rappelant étrangement l'anecdote des « *parking lot curbs* » – sont tous des connaissances de lycée de Korine. Par ailleurs, le cinéaste choisit de laisser intact l'intérieur des maisons de Nashville dans lesquelles il tourne, souvent très sale et plein à craquer d'objets hétéroclites. En ce sens, les repérages revêtent une importance fondamentale, et se poursuivent pendant le tournage qui prend l'allure d'une aventure.



Fig. 5 : Fièrement, un enfant répète son geste pour la caméra.

Par exemple, tandis que l'équipe technique se prépare à tourner dans une maison découverte le jour même au hasard d'une rencontre, un enfant habitant là soulève une photo sur le mur et en fait surgir une dizaine de cafards. Korine, sous le choc, lui demande de refaire cette action

¹ « I needed to leave Tennessee before I could go back and tell a story about it properly. Those were the kids I knew, a lot of the kids that I got to school with. » [Ma traduction] Harmony Korine, entretien sur la chaîne YouTube YSIAGIB podcast, « Split Screen with Harmony Korine », 27 janvier 2020. En ligne.

pour la caméra, et la séquence prend une tournure nouvelle ¹. Ainsi, le cinéaste se revendique comme évoluant au cœur de la vie souvent misérable des habitants de The Nations, et se soumettant à son instabilité.

Ce dernier point m'amène à souligner une dynamique commune aux deux films : *Kids* et *Gummo* se nourrissent directement de ce qui a constitué les alentours de la production – c'est en ce sens que l'on peut parler de « fictions débordées ». L'étude comparée des scénarios et des œuvres achevées, dans une perspective génétique, permet de saisir la portée de ce processus. Je me place en cela dans les pas de J. J. Murphy qui, dans son étude sur *Gummo*, dresse lui aussi des comparaisons entre le scénario et le film, mais surtout pour analyser l'écriture poétique du cinéaste et sa quête d'authenticité ². Dans le scénario original, le film s'ouvre sur des images de la catastrophe qui a détruit Xenia – « Les maisons sont éclatées en morceaux. Les gens courent en tous sens, frénétiques. Les arbres s'écrasent sur des routes sales. ³ » Dans le film, ce sont des chants d'enfants qui remplacent le bruit de la tornade, et à l'image des vidéos prises à la dérobée, montrant des passants dans les rues de Nashville et des anonymes installés devant leur maison. Seuls quelques plans rapides montrent la tornade dont Solomon parle en voix *over*. Cette entrée en matière est un bon exemple de la manière dont le tournage très libre et étalé de *Gummo* a pu conduire à une réorientation du scénario. Il s'agit moins d'ouvrir le film sur une catastrophe hors du commun – élément perturbateur plutôt classique – que d'insérer cette catastrophe dans l'imagerie la plus commune d'une petite ville américaine, et donc au cœur des conditions d'existence de ses habitants. De même, le titre du film était censé figurer sur fond noir, et figure finalement sur la vidéo d'un petit garçon de Nashville gonflant ses biceps pour la caméra.

Fig. 6 : L'écran-titre de Gummo



¹ Jacob Reynolds - qui interprète Solomon - raconte cette anecdote dans un entretien sur la chaîne YouTube Lil Heart Eyes, « 2019 Interview with the cast of Harmony Korine's film Gummo (First cast interview in 22 years) », 4 novembre 2019, à 14min00s. En ligne.

² J.J. Murphy, *op. cit.*, p.93. L'auteur analyse la description des deux personnages principaux comme témoignant du sens du détail de Korine, au sein de chacune des « visions » qui sont à l'origine du scénario de *Gummo*.

³ « Houses are being smashed to pieces. People are running around in a state of frenzy. Trees are flying down dirty roads. » [Ma traduction] Scénario original de *Gummo*, p.73.

Ces réorientations en faveur des habitants et de leurs actions spontanées sont extrêmement courantes – je reviendrai plus loin sur la figure d’Ellen, jeune fille autiste jouant son propre rôle, complètement absente du scénario mais qui est à l’honneur durant toute la dernière partie du film ¹.

Le scénario de *Kids*, également écrit par Korine, présente moins de différences que *Gummo* par rapport au film fini, mais permet d’affirmer que le jeune scénariste pensait en amont à des personnes de son entourage direct pour interpréter la quasi-totalité des personnages. Il informe donc sur la valeur documentaire de ce film qui *advient* au cœur d’une bande préexistante de jeunes New-yorkais. Par exemple, le jeune homme qui fait entrer Jennie dans la boîte de nuit est décrit très précisément par Korine : « Sid, un garçon gay, petit, d’origine chinoise, avec des cheveux orange, tient sous son bras un porte-bloc avec une liste d’invités, et un sac à main Sesame Street dans l’autre main. ² » À l’exception du dernier détail, la description semble fidèle – même chose pour le sans-abri cul-de-jatte croisé dans le métro, ou pour le personnage d’Harold, qui porte son vrai nom dans la fiction.

Enfin, si le monde qui entoure ces productions les nourrit abondamment, les différentes étapes de la production en elle-même figurent également dans les œuvres : le casting filmé de Nick Sutton est inséré dans le cours de *Gummo*, et se mue ainsi en une sombre confession face caméra ³. Le scénario de *Kids* est publié l’année de la sortie du film, comme un prolongement à l’œuvre, accompagné de photographies de tournage dont il est difficile, et inutile en réalité, de déterminer si les adolescents qu’elles représentent appartiennent à la diégèse ou au monde qui lui préexiste. Sur la dernière photographie du livre, Larry Clark se tient aux côtés de l’interprète de Casper, Justin Pierce. Tous deux sont torse nu, débraillés, l’air hagard. L’acteur a le même regard qu’à la fin du film, mais n’a pas l’air de jouer, contrairement au cinéaste qui semble parvenu au sommet de son art de caméléon – ou peut-être est-ce l’inverse.

« Nous sommes dans le bain », concluait le sociologue Edgar Morin en se séparant du réalisateur Jean Rouch à la fin de *Chronique d’un été* (1961), film emblématique du cinéma-vérité. Puis, sa silhouette se mêlait à celles des passants parisiens, autant de personnages potentiels

¹ Voir au chapitre 8, au paragraphe « Au cœur du tourbillon : une éthique de la rencontre », p.123-126.

² « Sid, a short gay Chinese boy with orange hair, is carrying a clipboard guest list under his arm and has a Sesame Street purse in his other hand. » [Ma traduction] Scénario original de *Kids*, p.139.

³ Cette courte scène s’étend de 58min42s à 59min17s.

pour de futurs films à réaliser ¹. Appliquée à *Kids* et à *Gummo*, la formule est éclairante : les cinéastes, les scénarios, les films eux-mêmes, baignent dans des entours sans cesse réintégré dans la fiction, mais jamais épuisés.



Fig. 7 : Larry Clark et Justin Pierce sur le tournage de Kids.

¹ Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été*, Argos Films, 1961. En ligne, à 01h24min15s.

Chapitre 2 – Un regard immergeant et immergé : Filmer *Kids* et *Gummo*

Une fois considérée la place adoptée par Larry Clark et Harmony Korine au sein des groupes représentés dans *Kids* et *Gummo*, il convient d'analyser la manière dont se déploie leur regard. Selon les concepts mobilisés par Francesco Casetti, le « point de vue » du « sujet de l'énonciation » – ce qui m'a intéressé jusqu'ici – doit toujours être considéré comme dédoublé, scindé en deux regards ¹. D'abord se déploie celui de l'énonciateur, l'instance abstraite qui *voit* la scène, dans le prolongement de la caméra, puis celui de l'énonciataire, l'instance du « texte » filmique à qui la scène est *montrée*, et dans laquelle le spectateur viendra se fondre ². La question est donc de savoir, concernant les deux films de mon étude, quel type de regard sur le monde l'énonciateur oblige l'énonciataire à adopter.

Je trouve un début de réponse dans ces deux remarques de Korine. La première concerne la création de *Kids* : « Ce qui nous stimulait, Larry et moi, *c'était l'ambiance*. [...] C'était le ton, la sensation et, disons, la réalité du moment ³ », et la seconde porte sur le tournage de *Gummo* : « Il s'agissait de tout documenter, n'importe quoi, et de s'en soucier plus tard. Je voulais de tout, de la vidéo au 8mm, au 35mm, et je voulais que ça tourne sans interruption. *C'était comme capturer une ambiance*. ⁴ » Dans ce terme répété, « *ambiance* » en anglais, réside l'ambition commune aux deux films, mais également le paradoxe qui se dessine au cœur de leur mise en scène. Se donnant un objet si vaste, le regard des cinéastes tend vers une omniprésence idéale et toute-puissante, mais est par là même sans cesse mis en échec, débordé par le milieu qui l'entoure, par le trop-plein du visible.

Dans ce chapitre, je partirai donc de considérations concrètes sur la manière dont se donnent à ressentir et se déploient les regards des cinéastes dans *Kids* et dans *Gummo*. Ils fluctuent entre l'idéal d'une vision panoptique et la réalité d'un cadre inscrit dans un monde

¹ D'où le titre de son essai, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*.

² Francesco Casetti, *op. cit.*, p.44.

³ « *What Larry and I really were excited about was the ambiance. [...] It was like the tone and the feel, and like the – I guess you would say – the realness of the moment.* » [Ma traduction – Je souligne] Harmony Korine, entretien sur la chaîne YouTube BAMorg, « Larry Clark and Harmony Korine on the Making of KIDS », 26 juin 2015. En ligne.

⁴ « *It was about documenting everything, anything, and worrying about it later. I wanted anything, from video to 8mm, 35mm, and I wanted it going on all the time. And it was almost like an ambiance.* » [Ma traduction – Je souligne] Harmony Korine, entretien sur la chaîne YouTube YSIAGIB podcast, *op. cit.*

plus vaste. Ces analyses me permettront d'aboutir à une caractérisation générique plus précise de ces « docufictions », dans lesquels la clôture du dispositif fictionnel et l'ouverture du regard documentaire, plutôt que de constituer deux pôles opposés, s'alimentent mutuellement.

1. Contenir « le monde dans le cadre » ? L'architecture panoptique de *Kids* et de *Gummo*

« Si ça fait partie de la vie, alors on peut tout montrer » : reprenant une remarque de Larry Clark, Olivier Joyard intitule ainsi l'entretien mené avec ce dernier à l'occasion de la sortie de *Ken Park* (2003) ¹. Érigée ainsi en mantra du cinéma de Clark, la formule dissimule un présupposé lourd de conséquences quant à la nature du regard exercé par le cinéaste dans ses films : s'il peut revendiquer le fait de tout montrer, c'est d'abord qu'il se donne les moyens de tout voir. En ce sens, les premières images fameuses de *Kids* – et donc de toute la filmographie de Clark – ont valeur de manifeste.

Le nom des sociétés de production et celui du réalisateur s'affichent sur fond noir, tandis que se font entendre les bruits de succion d'un long baiser mouillé. Après un noir de plus de dix secondes, durant lequel ces sons se font plus nets et plus désagréables, apparaissent les visages de deux adolescents de profil, occupant la quasi-totalité du cadre. Une jeune fille – à gauche – et un jeune homme – à droite – s'embrassent consciencieusement, les yeux fermés. Ce plan fixe de près de quarante secondes, ajoutant à l'extrême jeunesse des acteurs la vérité documentaire d'une action impossible à simuler, impose au spectateur la conscience de son propre regard. Telle est la conclusion d'Anna Muslewski dans son article consacré à « l'image-coupable » chez Clark :

En d'autres termes, la dé-monstration de Clark, fondée sur une exagération thématique et formelle de l'intime et du *trash*, laquelle est soutenue par la surexposition des corps licencieux, vient rompre la passivité du spectateur, qui, placé dans une position ambiguë dont il ne peut se départir, est condamné à devoir consommer l'image. Ainsi, pris en otage,

¹ Olivier Joyard, « Rencontre/Larry Clark : Si ça fait partie de la vie, alors on peut tout montrer », *Cahiers du cinéma*, n°583, octobre 2003, p.24.

nous sommes donc contraints d'en pénétrer le fond en nous interrogeant sur les modalités de notre propre regard ¹.

Face au premier plan de *Kids*, je quitte donc le confort de ma place de spectateur pour celle du voyeur. J'ai honte de ma présence et de mon regard – ce regard que je déploie depuis mon siège, mais surtout celui qui fait irruption dans l'intimité de ce couple, et qui est si marqué qu'il suggère la présence inacceptable d'un tiers auquel le film entend m'identifier.



Fig. 8 : Les deux premiers plans de Kids.

Cependant, c'est le deuxième plan de cette ouverture qui, à mon sens, lui confère sa force, en donnant à ressentir de manière très concrète l'idéal panoptique du regard de l'énonciateur dans *Kids*. Tandis que le baiser se prolonge, le long premier plan cède la place à un plan moyen, laissant voir les corps dénudés des deux personnages, assis sur un lit dans une

¹ Anna Muslewski, « L'image-coupable : haptique du regard dans le cinéma de Larry Clark », *Entrelacs*, n°10, 2013. En ligne.

chambre d'enfant. Il est significatif que Clark n'ait pas choisi d'effectuer un raccord dans l'axe traditionnel : la caméra est passée de l'autre côté du lit, et les deux « *kids* » ont donc échangé de place dans le plan, laissant voir leur autre profil. Surtout, l'arrière-plan, occupé par le mur de la chambre, est explicitement désigné comme vide de toute présence humaine, alors même que le plan précédent avait contribué à enchaîner le regard du spectateur à celui d'un voyeur décomplexé, rivé là. Ainsi, ces images, pourtant douloureusement ressenties comme étant *vides*, réfutent de manière éclatante tout lien avec le regard d'un « narrateur intradiégétique ¹ », c'est-à-dire un personnage qui serait présent dans le monde de la fiction. Plus encore, cet effet de découpage place les personnages au centre des regards, ou plutôt d'un seul et même regard capable de les contenir de tous les côtés. Ce regard, auquel rien ne semble pouvoir échapper, les met à nu et les embrasse, conférant par là même une valeur réflexive à la scène de baiser qui se déroule sous les yeux du spectateur.

Le Trésor de la langue française définit ainsi le terme « panoptique » : « adj. et subst., archit. (Bâtiment [prison, maison de correction]) qui est aménagé de telle sorte que d'un point de l'édifice on puisse en voir tout l'intérieur. ² » Je pense tout de suite au processus de création dont *Kids* est le produit : c'est parce que Larry Clark, en tant qu'individu, est parvenu à s'introduire au cœur de « l'édifice » social des « *kids* », qu'il est capable de faire naître au sein de sa fiction ce pur regard tout-puissant, regard qui surveille, ou du moins qui veille. La présence de ce regardant désincarné est suggérée à divers moments du film. Dans la séquence que je viens d'analyser, les peluches alignées le long du mur et tournées vers les acteurs, métaphores du cinéaste en même temps que des spectateurs, soulignent l'action d'un regard qui n'est pas considéré comme tel par les personnages de la diégèse, et qui se fond dans le décor. Quelques séquences plus loin, lorsque Telly et Casper se rendent à Washington Square pour acheter du cannabis, le dealer n'a de cesse de jeter des regards autour de lui pour vérifier qu'il n'est pas observé. Bien entendu, les yeux du personnage ne tombent jamais sur la caméra, qui ne constitue pas un élément de la diégèse. Ainsi le filmeur semble-t-il fantasmer la possibilité d'être aperçu, tout en ayant pleinement conscience de sa capacité presque divine à *tout* voir sans être vu.

¹ Francesco Casetti, *op. cit.*, p.66. En haut de la page, un schéma résume les différentes articulations possibles entre les instances abstraites de l'énonciation (énonciateur et énonciataire) et leurs figurativisations respectives au sein du texte filmique (narrateur et narrataire, pouvant être métadiégétiques, extradiegétiques, intradiégétiques ou diégétiques).

² Trésor de la langue française informatisé, « panoptique », dans l'article « PAN-, PANTO-, élém. formant ». En ligne.

À ce regard souverain qui embrasse la totalité, dans *Kids*, répond le regard fractionné et démultiplié qui organise *Gummo*. Dans le cas du film de Korine, l'idéal panoptique transparaît déjà dans l'originalité de la méthode de prise de vues :

Pour *Gummo*, en particulier, je voulais varier les types de caméras. Alors, j'en distribuais à tout le monde, à mes amis, à ma sœur, peu importait. Jean-Yves Escoffier était mon chef op, on avançait à l'instinct. Je le laissais faire. On avait toutes ces caméras. Je me disais « Vas-y, filme ! » Si c'est intéressant, on en fera quelque chose. Je pourrai amalgamer cette matière pour faire un film entier. ¹

Les multiples caméras vidéo disséminées dans Nashville pendant les deux mois précédant la production proprement dite du film permettent de faire tracer par les habitants eux-mêmes une cartographie de The Nations. Ces films amateurs, souvent tournés en l'absence de Korine – ce dernier n'est alors présent à la conscience des personnes que comme celui à qui la vidéo est destinée – constituent une part centrale de *Gummo* ². Mandatant ces locaux à travers une forme d'art participatif, le cinéaste crée des substituts, des prolongements de son regard. De cette manière, comme Clark, il entend détacher son regard de réalisateur de son corps individuel, situé au sein du groupe et de la ville, pour devenir pure vision, circulant librement à travers la matière filmique produite par un quartier qui se donne à voir.

Au bout d'une heure de film, les deux personnages principaux s'introduisent par effraction dans la maison de leur rival Jarrod, et Solomon fouille dans ses affaires. En plus de thématiser explicitement l'infiltration du regard, la séquence est un bon exemple de la vision panoptique de l'énonciateur de *Gummo*. Feuilletant un bloc-notes sur le bureau de Jarrod, Solomon découvre un tas de photographies qui représentent le jeune homme, travesti, souriant en direction de l'appareil. S'ensuit une série de variations dans les modalités de

¹ Harmony Korine, entretien sur la chaîne YouTube du Centre Pompidou, « Entretien avec Harmony Korine | Centre Pompidou », 20 septembre 2017. En ligne. [Traduction des sous-titres de la vidéo]

² Scott Macaulay, coproducteur de *Gummo*, raconte : « Quand j'ai vu la première version de *Gummo*, j'ai été choqué par la quantité de matière vidéo du film, car rien dans cette matière n'a été filmé pendant le tournage, ou une très petite partie. C'était des choses que possédait Harmony : des petits bouts de vidéo qui provenaient de la télévision, ou filmés chez des amis. La plus grande partie de ces trucs ont été tournés pendant les repérages, un mois ou deux avant le début du tournage. » (« *When I saw the first cut of Gummo, I was shocked at all the video material in the film, because none of that material was shot during production, or very little of it. It was stuff that Harmony had: little video clips from television or taken at friends' houses. Most of that stuff was shot during the location scouting a month or two before the shoot began.* ») [Ma traduction] Shari Roman, *Digital Babylon : Hollywood, Indiewood & Dogme 95*, Lone Eagle Publishing Company, Hollywood, 2001, p.31.

« l'ocularisation » – le regard de personnage qui est attribué ou non à l'image, selon le terme employé par le sémiologue François Jost ¹. Les photographies sont d'abord observées entre les mains de Solomon qui se tient à gauche de la caméra. Dans *Le documentaire et ses faux-semblants*, François Niney, reprenant le concept créé par Jean Mitry ², parle à ce propos de modalité « semi-subjective ³ ». Puis, par un raccord dans l'axe, ces mêmes photographies sont comme extraites de la diégèse et observées en plein écran, défilant par un montage *cut*. À ce moment, l'attitude de l'énonciateur est *a priori* le « panoptique neutre » : les photographies « semblent se montrer d'elles-mêmes à l'écran, elles se donnent à voir « comme elles sont », comme si elles n'étaient pas filmées ⁴ ». Cependant, ce diaporama est accompagné du ronronnement d'un vieux projecteur, et les photographies laissent rapidement place à une vidéo de Jarrod, dans laquelle il pose pour la caméra : l'immersion dans l'intimité du personnage franchit un nouveau cap. Alors, d'où cette projection émane-t-elle ? Qui y assiste et qui en est à l'origine, puisque cela ne peut pas être Solomon ?



Fig. 9 : L'image de Jarrod apparaît sous ces quatre formes différentes.

¹ François Jost, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1989.

² Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, 2001 [Première édition : 1963].

³ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009, p.84.

⁴ *Ibid.*, p.82

L'ajout de ce bruitage et de cette vidéo amateur confère une étrange dimension « subjective indéterminée ¹ » à ce passage. Une conscience flottante, métadiégétique, a un accès semble-t-il illimité aux images intimes de tous les habitants de *The Nations* ; elle *se projette* ce matériau et inclut le spectateur dans le secret de cette projection.

En 2001, Harmony Korine conclut par un court manifeste son « Guide franc et exhaustif du cinéma erreuriste » (« *A comprehensive and forthright guide to mistakist cinema* »), publié en guise de préface à l'essai de Shari Roman *Digital Babylon*, qui porte sur les nouvelles utilisations de la vidéo au cinéma ².

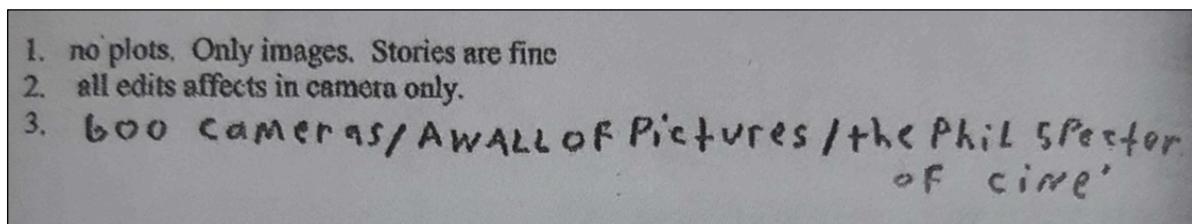


Fig. 10 : Photographie d'un fragment du texte, qui est scanné et publié au début de l'essai de Shari Roman.

Le dernier point, ajouté à la main, laisse transparaitre l'idéal panoptique qui court tout au long de *Gummo*, réalisé six ans auparavant. On le retrouve d'ailleurs, absolutisé, dans *Julien Donkey-Boy* (1999), le second long-métrage du cinéaste, et le premier film américain à être né selon les préceptes de « Dogme 95 ». Dans ces deux films, comme dans *Festen* de Thomas Vinterberg (1998), un des films fondateurs du mouvement danois, les caméras numériques sont partout où on ne les attend pas. Tout peut tomber sous le coup du regard, ce qui crée le sentiment de cet imposant « mur d'images ». En faisant référence à la technique d'enregistrement musical dite du « mur de son » inventée par Phil Spector ³, ici transposée au cinéma, Korine revendique une image profonde, dense, à l'intérieur de laquelle le narrateur serait libre de circuler comme il l'entend.

¹ « C'est le troisième œil, celui du diable, l'œil en plus ou en trop dans la scène, qui se manifeste par un mouvement de caméra étrange trahissant une présence occulte, imprévue, inexplicquée, une machination qui espionne, voit, menace, pénètre : « regardez-moi ça ! ». » *Ibid.*, p.86

² Le texte entier figure en annexes, p.173-176.

³ Le producteur musical Phil Spector invente cette technique dans les années 1960 à Los Angeles. Il s'agit de réenregistrer une première prise de son dans une chambre d'écho, pour obtenir dans des morceaux pop « la profondeur sonore d'un orchestre classique ». « Mur de son », *Wikipédia*, dernière modification le 16 janvier 2022. En ligne.

Ainsi, les deux films de mon corpus se fondent sur une même ambition, celle d'un film à l'architecture panoptique – et plusieurs séquences clé en témoignent. Il s'agit de voir grand, de ne rien manquer et d'inscrire le tout – tout un corps, tout un groupe, tout un quartier – au sein du cadre afin de l'embrasser par tous les côtés.

2. Inscrire « le cadre dans le monde » ? L'en-deçà et l'au-delà du champ

Cependant, cette tendance totalisante est contrebalancée tout au long des deux films par une autre dynamique de mise en scène, qui lui est *a priori* opposée. Au fantasme d'une vision périphérique répond l'impossibilité concrète de tout voir correctement : le cadrage, dans son principe même, ne fait que soustraire une portion à un ensemble plus vaste. Dès lors, nombre de séquences de *Kids* et de *Gummo* témoignent d'une mise en difficulté volontaire du regard du réalisateur, débordé par le monde qui l'entoure. Ces images sont centrifuges : elles ne revêtent leur pleine signification que par la convocation d'un ailleurs, situé dans l'en-deçà et l'au-delà du champ, et ce phénomène est l'expression d'un appétit visuel toujours renouvelé.

Dans le film de Korine, quatre séquences clairement délimitées illustrent cette dynamique : la bagarre des deux frères dans leur cuisine, l'agression simulée de Bunny Boy – l'enfant aux oreilles de lapin rose – par deux enfants déguisés en cow-boys ; la soirée dans la cuisine entre amis éméchés ; et la distribution de tracts sur le supermarché par Dot, Helen et Darby à la recherche de leur chat. Face à *Kids*, cette intuition est plus diffuse, et court d'un bout à l'autre du film. Elle est toutefois particulièrement marquée à quatre moments : pendant la séquence en montage alterné où un groupe de garçons, chez Paul, et un groupe de filles, chez Ruby, discutent de sexualité ; quand Telly et Casper retrouvent la foule de leurs amis sur Washington Square ; pendant la séquence de la soirée chez Steven ; enfin, lors de l'errance finale de la caméra dans New York, à l'aube, se focalisant sur des passants et des sans-abris. Dans toutes ces séquences se mêlent chez le spectateur la conscience de la présence du filmeur et la conscience du monde plus vaste qui entoure le cadre. Je me concentrerai ici sur deux d'entre elles, l'une tirée de *Gummo* et l'autre de *Kids*, deux expériences d'immersion auxquelles les films invitent leur spectateur.

Dans la première ¹, il fait nuit, et huit habitants de Nashville comblent leur ennui dans une cuisine sale, éclairée par des néons blancs. À en juger par le nombre de bouteilles vides que Tummler, le plus jeune d'entre eux, balaie de son bras pour affronter son père au bras-de-fer, la soirée est déjà bien entamée. Les plaisanteries vont bon train, l'ambiance est chaleureuse et une excitation fébrile court dans l'air : la plupart des hommes sont torse nu et jouent à mesurer leur force sous les encouragements de leurs amis, qui sonnent comme des cris de guerre. Lorsque « *the big man* » est battu au bras de fer par « *the little man* » – Bryant L. Crenshaw, le nain déjà aperçu au début du film – la soirée prend un autre tour : le perdant, furieux, retourne la table, arrache ses pieds métalliques et les jette au sol en pestant. S'ensuit, pour le plus grand plaisir des convives, un déchaînement de violence gratuite : le personnage interprété par Mark Gonzales – célèbre skateur américain – entame une lutte féroce avec une chaise, bientôt rejoint par « *the big man* » et par Tummler qui achèvent de réduire l'objet à un pantin de plastique désarticulé.

Dans la seconde séquence ², par une après-midi d'été, dans le squat de leur ami Paul, une dizaine de jeunes hommes – pré-adolescents et adolescents, parmi lesquels Casper et Telly – aspirent du gaz hilarant, fument et discutent de leurs expériences sexuelles. Au même moment, mais ailleurs dans New York, dans la chambre d'une jeune fille, cinq adolescentes – parmi lesquelles Jennie, le troisième personnage principal du film – se racontent des anecdotes et discutent, toujours à propos de la sexualité adolescente. La perte de la virginité, la distinction entre « *making love* », « *having sex* » et « *fucking* », la séduction, les préliminaires, la contraception : ces sujets s'accumulent et les différentes vues sur la question – extrêmement virilistes et misogynes d'un côté, plus nuancées et critiques de l'autre – semblent se faire écho grâce au montage alterné qui rythme le dialogue.

Le premier point commun entre ces deux séquences de groupe est la présence d'un décor clos, une pièce fermée dans laquelle des personnages sont disposés en cercle, chacun étant exposé aux regards du groupe tout entier. De plus, la caméra y est toujours située à hauteur des visages ou des corps, et tenue à l'épaule. Enfin, leur intérêt principal est le même : dévoiler par l'image et le son ce qui est habituellement caché, ce qu'on ne soupçonnait pas

¹ Cette séquence de *Gummo* se situe à 50min06s et dure jusqu'à 55min34s.

² Cette séquence de *Kids* s'étend de 11min57s à 21min44s [Tous les timecodes de *Kids* correspondent au DVD de Trimark Home Video, 2000].

derrière ces murs. Ces trois éléments concourent à créer le vif sentiment d'un « regard de la caméra », et donc de « la présence d'un personnage regardant ¹ » – figures étudiées par Marc Vernet dans le chapitre « L'en-deçà ou le regard de la caméra » de son essai *Figures de l'absence ; de l'invisible au cinéma*. Par ce choix d'un point de vue « subjectif indéterminé ² », par cette présence suggérée et donnée à éprouver au spectateur, les deux cinéastes donnent une forme proprement cinématographique à leur projet d'immersion initial. Les panoramiques latéraux, les recadrages incessants, le surgissement impromptu d'objets ou de personnages au premier plan qui dissimulent momentanément la personne cadrée, tout cela « fait saisir l'existence, nécessaire à l'histoire, de l'en-deçà, cette portion d'espace d'ordinaire absente de la représentation cinématographique. » Vernet ajoute :

Ces marques visuelles sont tellement codées, si aisément reconnaissables, qu'elles peuvent apparaître seules, sans la nécessaire inscription préalable à l'image du personnage qui regarde. Et son corps (plus souvent son visage) peut rester tout le film invisible, sans qu'il soit besoin de faire correspondre à tout coup emplacement de la caméra et emplacement du personnage, notamment parce que ce dernier peut n'être qu'une conscience nomade.³

Cette dernière expression est particulièrement appropriée aux deux séquences : le « regard de la caméra » n'y est pas attribuable à un personnage visible à d'autres moments, mais il se mêle aux regards des personnages réels. Évoluant en son sein, il est la manifestation visuelle de cette « conscience nomade » des groupes filmés – groupes qui justement, à ces moments des films, *font communauté* par des mêmes pratiques, valeurs ou absences de valeurs.



Fig. 11 : Dans une cuisine au milieu de la nuit, Tummler, son père et des anonymes tuent le temps.

¹ Marc Vernet, *Figures de l'absence ; de l'invisible au cinéma*, Éditions de l'Étoile, 1988, p.33.

² François Niney, *op. cit.*, p.86.

³ Marc Vernet, *op. cit.*, p.56-57.



Fig. 12 : Les « kids » discutent gaiement, et le montage laisse imaginer un dialogue entre les deux groupes.

Mais surtout, le débordement dont je parlais en introduction à ce chapitre s’incarne à plusieurs moments dans une mise en difficulté délibérée du regard face au réel. Dans ces deux séquences, un unique cadreur – le directeur de la photographie Eric Alan Edwards pour *Kids*, et le chef opérateur Jean-Yves Escoffier pour *Gummo* – peine à capter l’essentiel de ce qui advient tout autour de lui. Cela est manifeste dans *Kids* à un moment précis, lorsque Ruby aborde le sujet de sa « première fois » :

RUBY : Et la douleur, c’était...

ENSEMBLE : Oh oui... Cette putain de douleur.

LINDA : C’est intense, c’est intense !

RUBY : La douleur, la putain de douleur, nom de Dieu !

JENNIE : On dirait qu’on t’ouvre en deux.

RUBY : C’est vrai, on t’ouvre en deux ! [Rires] ¹

Si cet échange frappe par sa spontanéité, alors même qu’il est fidèle au mot près au scénario de Korine, c’est en partie grâce aux panoramiques trop lents effectués par le cadreur. La caméra a toujours un temps de retard, et en tentant de rattraper ce retard par un recadrage, elle manque la réplique suivante. S’il est difficile de trancher quant à la nature simulée ou involontaire de ce retard, il n’en reste pas moins que le film impose au spectateur un regard à la traîne, avide et en même temps incapable de tout voir. Le cours de la discussion advient à cet instant dans l’au-delà du cadre – un au-delà auquel fait largement appel la suite du dialogue, par des coupes multiples qui délaissent un visage pour un autre, situé de l’autre côté du cercle. Selon l’expression de Francesco Casetti, la réalité filmée apparaît fondamentalement « incomplète » :

¹ « RUBY : *And the pain...* ENSEMBLE : *Hell yeah... That fucking pain.* LINDA : *That’s the shit. That’s the shit.* RUBY : *Oh my God, the pain, that fucking pain !* JENNIE : *It’s like being ripped open inside.* RUBY : *You are being ripped open !* » [Ma traduction] Ce dialogue se déroule à 14min58s.

« [...] le regard remarque la coupure imposée par la caméra et donc cherche à élargir la scène au-delà du cadre, dans le hors-champ, espace actif bien qu'implicite. ¹ »

Dans la séquence de *Gummo*, l'au-delà du cadre prend une importance capitale à un moment précis. Après la victoire de Tumbler sur son père au bras-de-fer, une fois les commentaires rieurs dissipés, le silence se fait et les personnages se regardent. Jean-Yves Escoffier décrit cet instant :

J'ai dit à l'équipe : « Je ne veux personne dans la pièce, je vous autorise seulement à mettre un micro sur ma caméra, je ne veux personne pour faire le point, je veux être seul dans cette pièce. » Parce que c'était dans une cuisine, je voulais être capable de réagir à 360°, et Harmony avait un moniteur sans fil, donc il pouvait voir l'action. [...] Ensuite, on a fait une dernière prise pour avoir une grande quantité de matière pour le montage. J'aime la pause dans la scène au moment où les personnages ne savent pas ce qu'il se passe ensuite : il y a une tension, et c'est là qu'il ne faut rien faire. L'opérateur ne devrait jamais avoir peur. La dernière chose à faire est de couper [...]. ²



Fig. 13 : Après un instant de flottement, la soirée repart de plus belle, et le filmeur s'adapte.

De fait, c'est après ce moment suspendu que le « regard de la caméra » s'anime pour tenter de saisir les diverses actions du groupe. Les plans se rallongent et les panoramiques se multiplient. Un homme brise le silence et lance « À qui le tour ? » (« *Who's next ?* »), et Mark Gonzales

¹ Francesco Casetti, *op. cit.*, p.106.

² « I said to the crew : "I want nobody in the room, you are only allowed to put a boom on my camera, I don't even want anybody to focus, I want to be alone in that room." Because it was a kitchen, I wanted to be able to react through 360° and Harmony had a wireless tap, so he could see the action. [...] Then we did one more take to give us plenty of cutting material. I like the pause in the scene where the characters don't know what's happening next, there is a tension and that's when you have to do nothing. The camera operator should never be afraid. The last thing is to cut [...]. » [Ma traduction] Jean-Yves Escoffier, entretien mené par Alex Ballinger, *New Cinematographers*, Laurence King Publishing, 2004. Extrait publié sur la page Facebook « GummoPosting » le 5 novembre 2020.

répond « Pourquoi pas les filles ? » (« *How about the girls ?* ») Aussitôt, la caméra recule et effectue un panoramique vers la gauche pour laisser voir une femme, puis deux, qui s'assoient ensuite à la place des hommes pour s'affronter au bras-de-fer. Le père de Tumbler, quant à lui, rejoint le hors-cadre, l'espace du filmeur.

Pendant le reste de la séquence, et jusqu'à l'ultime déchaînement de violence, la caméra est très mobile, à l'affût du moindre éclat, de la moindre parole. Peu avant la fin, Gonzales entame une comptine grivoise, et le père de Tumbler, qui se tient debout en face de lui, la complète avec brio tandis que la caméra demeure tournée vers Gonzales. Ce n'est qu'ensuite que la caméra effectue un panoramique rapide à 180°C pour filmer le personnage. On aperçoit alors, sur le bord gauche du cadre, la main d'Escoffier faisant signe à l'homme de répéter la comptine – ce qu'il s'empresse de faire. Il est significatif que Korine ait choisi de conserver cet échange dans sa totalité et son imperfection, et non pas simplement la comptine récitée d'un trait par le père de Tumbler. Le monde de *Gummo* est sans cesse repoussé au-delà de ce que je vois. Il embrasse l'opérateur, il le noie presque. Lorsque, l'espace d'un instant, la « conscience nomade » qui assiste à la scène s'incarne dans le corps de l'opérateur, ce dernier avoue avec humilité son incapacité à tout embrasser de son regard, jusqu'à faire irruption dans la diégèse. Le cadreur, et par là même le cadre, reconnaissent leur inscription dans un monde trop vaste et lâche pour prétendre en donner une représentation en un simple coup d'œil.



Fig. 14 : La main du filmeur se dévoile face au père de Tumbler, interprété par James David Glass.

3. Du panoptique à l'immersion : itinéraire du regard « docufictionnel »

Ainsi, de manière paradoxale, au cœur de l'architecture panoptique que j'ai d'abord décelée aussi bien dans *Kids* que dans *Gummo*, Larry Clark et Harmony Korine entendent malgré tout s'affirmer comme des regardants imparfaits. L'aventure et les errements d'un regard débordé, dépassé, prennent dans leurs films une place non négligeable. C'est pourquoi la distinction initiale qu'effectue François Niney à propos de la différence entre fiction et documentaire ne semble pas pouvoir s'appliquer dans le cas de ces œuvres : selon lui, alors qu'en fiction « le monde est dans le cadre », en documentaire « le cadre est dans le monde ¹ ». Ici, comme j'ai tenté de le démontrer, les deux tendances coexistent, sans s'annuler ni se contredire l'une l'autre. Ces analyses me permettent donc, à ce stade de la réflexion, de décrire de manière synthétique les ambiguïtés du regard « docufictionnel » qui guide le spectateur à travers *Kids* et *Gummo*.

Que ce soit pour en faire l'éloge ou pour le condamner, les critiques et analyses de ces deux films sont nombreuses à pointer du doigt leur « style visuel pseudo-documentaire » (« *documentary-like visual style* ² »), leur « cadrage proche du cinéma-vérité » (« *vérité-style camera work*³ »), ou encore leur « style à la Cassavetes ⁴ ». Cependant, j'é mets ici l'hypothèse selon laquelle c'est le projet même de ces films qui est documentaire, et que c'est en passant par les miroirs déformants de la fiction que ce projet initial s'accomplit. La métaphore de l'oignon, formé de multiples feuilles enveloppées les unes dans les autres, permet de mieux saisir ces subtilités.

La première « couche », englobant chacun des films dans sa totalité, est celle du projet documentaire initial. Dans son article sur Korine, Duncan White cite Erik Barnouw, pour qui la caractéristique majeure du documentaire est « sa capacité à nous ouvrir les yeux sur des mondes qui nous sont accessibles, mais qui pour une raison ou pour une autre ne sont pas

¹ François Niney, *op. cit.*, p.70.

² Richard Benjamin, « The Sense of an Ending : Youth Apocalypse Films », *Journal of Film and Video*, Vol.56, n°4 hiver 2004, p.38. [Ma traduction]

³ Duncan White, « Seeing of Believing : Harmony Korine and the cinema of self-destruction », *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, Vol.3, n°2, septembre 2005, p.115. [Ma traduction]

⁴ Gus Van Sant, avant-propos au livret promotionnel publié par l'agence publicitaire F.K.G.B Bonne question ! à l'occasion de la sortie en France de *Gummo*, 1999, p.2. Le texte entier figure en annexes, p.172.

perçus. ¹ » J'ai déjà eu l'occasion de montrer que cet acte de dévoilement constituait la motivation principale des deux cinéastes. « Tous ces gens m'intéressent et jamais je n'avais vu leur vie représentée à l'écran d'une façon crédible ou véritable ² », affirme Korine à propos des habitants de Nashville – et la phrase pourrait aussi s'appliquer à ses amis new-yorkais représentés dans *Kids*. Ainsi, pourtant présentés comme des fictions, les deux films sont élaborés à partir d'un matériau documentaire authentique, issu d'un travail de recherche. Tout au long de *Gummo*, en plus des vidéos tournées au hasard des rencontres dans Nashville, on trouve des photographies d'habitants, des images réelles de la tornade ayant détruit Xenia, et même un extrait de vidéo à visée apparemment scientifique. Il montre deux frères jumeaux dans une baignoire, se savonnant le dos, avec cette mention : « Vrais jumeaux – Xenia, Ohio. Morts en 1983 » (« *Identical Twins – Xenia, Ohio Died 1983* »). Étant donné qu'il s'agit du seul plan du film où figure une mention de ce type, on peut affirmer qu'il s'agit d'une archive documentaire trouvée par Korine. Pour ce qui est de *Kids*, le matériau documentaire consiste en des vidéos de skate insérées dans la diégèse et en des notes prises durant la période d'observation des relations entre les jeunes, de leurs activités et de leur manière de parler. Clark raconte : « Je tenais un journal, et j'écrivais tout ce que je voyais, et tout ce dont je parlais avec les jeunes, et ce dont ils parlaient. »



Fig. 15 : Vidéos préexistantes, présentes dans Gummo (à gauche) et dans Kids (à droite, sur l'écran d'un téléviseur).

Cependant, il ajoute immédiatement après : « Je voulais faire ce que j'appelle un *real movie*, pas un documentaire. ³ » Cette expression, qu'on pourrait traduire par « film

¹ « [...] its ability to open our eyes to worlds available to us, but for one reason or another are not perceived. » [Ma traduction] Erik Barnouw, *Documentary : A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, 1983, cité par Duncan White, *op. cit.*, p.116.

² Harmony Korine, entretien dans le livret promotionnel, *op. cit.*, p.8.

³ « *And I kept a diary, and I wrote everything I saw, and everything that I talked about with the kids, and what they talked about. I wanted to make what I called a real movie, not a documentary.* » [Ma traduction] Larry Clark, entretien sur la chaîne YouTube STREET, « Larry Clark - Kids », 2 février 2016. En ligne.

authentique », signale la deuxième « couche » commune aux deux films qu'est le détour par la scénarisation. Réalisés en 1995 et 1997, *Kids* et *Gummo* naissent à un moment particulier de l'histoire du film documentaire. Depuis les années 1980, de nombreuses formes hybrides – documenteur, docudrame, documentaire auto-réflexif... – font leur apparition aux États-Unis. On peut citer par exemple *The Thin Blue Line* d'Errol Morris (1988), enquête sur la condamnation à perpétuité d'un homme accusé d'un crime qu'il n'a pas commis. Ce film se fonde sur des témoignages authentiques mais est scénarisé, s'éloignant de la réalité documentaire directe pour accéder à une autre vérité par le prisme de la reconstitution. Autre exemple, *And the Band Played On* de Roger Spottiswoode (1993), est réalisé pour provoquer un éveil des consciences dans la société américaine au sujet du sida et des enjeux sociaux et culturels liés à la maladie. Réalisé pour la télévision au sein d'un contexte historique spécifique, rejouant les événements réels ayant mené à la découverte du virus, le film est un exemple de docudrame ¹. *Kids* se situe donc dans la continuité directe de ce film, loué par la critique influente du *New York Times* Janet Maslin comme étant « Un cri d'alarme lancé au monde ! » (« *A wake-up call to the world !* ² »). On y retrouve l'un des principes phares du docudrame : ceux qui interprètent les victimes du sida sont également dans le monde réel les cibles privilégiées de la maladie, comme l'a observé Clark avant de tourner.

Si le passage par la scénarisation mène Clark à réaliser une forme de docudrame, c'est davantage du documenteur que Korine rapproche son film, et plus particulièrement de ce que Jane Roscoe, Derek Paget et Steven Lipkin nomment le « *deconstruction mock-documentary* », qu'on pourrait traduire par « documenteur critique ». Selon eux, cette sous-catégorie effectue

[...] une appropriation plutôt hostile des codes et des conventions du documentaire et les utilise pour saper et déconstruire les fondements du projet documentaire. L'humour est souvent délaissé en faveur de représentations qui cherchent à créer un « malaise éthique » qui mènera à la critique. Cette dernière qualité le rapproche beaucoup du moment culturel « post-documentaire ». ³

¹ Jane Roscoe, Derek Paget, Steven Lipkin, « Docudrama and Mock-Documentary : Defining Terms, Proposing Canons », dans Gary Rhodes, John Springer (dir.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Co, 2005, p.22.

² Cette citation figure en grosses lettres noires en haut de la pochette du DVD de *Kids* édité par Trimark Home Video, 2000.

³ « [...] rather hostile appropriation of documentary codes and conventions and utilizes them in order to undermine and deconstruct the very foundations of the documentary project. Humor is often underplayed in favor of representations that seek to create "ethical

En effet, la volonté de représenter fidèlement les habitants de sa ville natale est passée par Korine à travers le filtre d'un faux documentaire sur la ville de Xenia et les conséquences de la tornade l'ayant dévastée en 1974. Rien n'indique que le film se déroule à Nashville, et ses habitants sont donc transportés dans un ailleurs, et par là même dans un monde de fiction.

Avant d'en arriver au regard qui se déploie effectivement au cœur des films, il faut mentionner une dernière « couche », un troisième filtre : les dispositifs docufictionnels que nous avons repérés dans *Kids* et *Gummo* sont comme dilués dans le réel, un réel qui surgit dans l'instant de la prise de vues. La chose est très claire pour *Kids* : la menace de la transmission du sida n'est qu'un prétexte, qu'un « hameçon ¹ » destiné à mieux plonger le spectateur dans cet univers. Le cœur du film réside dans les entours de cette trame très simple, dans les interactions entre acteurs non professionnels face à la caméra, et cela l'éloigne du genre télévisuel du docudrame. On retrouve ce processus de dilution dans *Gummo* : le documenteur, généralement organisé autour d'un contenu fictif et d'une forme documentaire, se trouve ici noyé dans la factualité documentaire de ce qui est montré. Le langage et l'accent, les difformités physiques, la violence – la séquence de la cuisine étudiée plus haut est un exemple parmi tant d'autres – s'imposent dans leur évidence. Ainsi, le fait que les choses qui se déroulent à l'écran adviennent dans le monde fictif de Xenia ne change rien au fait qu'elles adviennent bel et bien, dans la réalité du tournage.

J'arrive au terme de ce parcours qui m'a mené au cœur du dispositif complexe mis en œuvre par les deux cinéastes, du projet documentaire au regard documentaire, mais en passant par la fiction. Dans *Kids* comme dans *Gummo*, un dispositif fictionnel est élaboré à partir d'un matériau documentaire puis, au sein de ce dispositif, le cinéaste recrée avec ses acteurs non professionnels les conditions de déploiement d'un regard documentaire. À une extrémité de ce parcours, on trouve le projet d'un regard panoptique, d'un monde contenu dans le cadre, et à l'autre bout la réalité d'un regard immergé, d'un cadre inscrit dans le monde. Ainsi, la fiction, au lieu de l'annuler, enrichit l'ambition documentaire. Plutôt que le monde réel, Korine et Clark

unease” that will lead to critique. This latter quality is very much part of the post-documentary cultural moment. » [Ma traduction] Jane Roscoe, Derek Paget, Steven Lipkin, *op. cit.*, p.17.

¹ « Je ne voulais pas faire un documentaire, donc *il nous fallait un hameçon*, comme la jeune fille attachée aux rails, et j'ai eu cette idée d'une fille qui attrapait le VIH après une unique expérience sexuelle, [...] et cela transforma le film en une fiction plutôt qu'en un documentaire. » (« *I didn't want to do a documentary, so we had to have a hook, like the maiden tied to the railroad tracks, and I came up with this thing about a girl getting HIV from one sexual experience, [...]* and that made it into a feature rather than a documentary. » [Ma traduction – Je souligne] Larry Clark, entretien sur la chaîne YouTube BAMorg, *op. cit.*

documentent le monde réel en train de s'ériger en monde de fiction, des groupes de personnes en train de s'ériger en personnages sous le regard d'une caméra, mettant en œuvre ce qu'on pourrait appeler un regard « docufictionnel ».

Ainsi, mon analyse de l'instance regardante qui court à travers *Kids* et *Gummo*, de sa situation au milieu des personnages jusqu'aux modalités du déploiement de son regard, m'a conduit à ce qui semble constituer le cœur du projet de Clark et de Korine. Leur immersion inédite dans des groupes sociaux ne signale en rien l'effacement du regard de l'artiste. Au contraire, celui-ci se manifeste continuellement à l'écran et à la conscience du spectateur, dans sa puissance comme dans sa faiblesse. Ce que *Kids* et *Gummo* montrent au public, c'est un monde arraché à l'invisible, un monde *sous le regard*, et surtout déterminé par ce regard.

À présent que les fondations de cette architecture du regard sont connues, la suite de la réflexion se dessine d'elle-même : qu'en est-il du regard des individus filmés par Clark et Korine, regard qui se déploie sous l'œil attentif, et difficile à ignorer, de la caméra ?

DEUXIÈME PARTIE

DU REGARD DU CHASSEUR A L'ŒIL DE L'ACTEUR

C'est l'automne dans la région de l'Outaouais au Québec, au début des années 1980. Une bande de vieux amis, composée d'une dizaine d'hommes d'une quarantaine d'années, se réunit pour séjourner une semaine dans une cabane au milieu de la forêt et chasser l'orignal. De jour comme de nuit, dans le « muskeg » – la plaine marécageuse d'où ils guettent le mythique cervidé – comme à l'intérieur de leur abri, les chasseurs sont suivis par le réalisateur Pierre Perrault et sa petite équipe de tournage, qui documentent les retrouvailles, les plaisanteries et les rodomontades. Ainsi naît, en 1982, le documentaire *La Bête lumineuse*, devenu depuis un classique du cinéma direct québécois, moins par ce qu'il montre de la chasse à l'orignal que par l'attention fine que porte le réalisateur aux rapports de force qui se déploient au sein de la bande de chasseurs. Si la langue québécoise y est mise à l'honneur – « Poésie de tout le monde et sans écriture et sans dentelle parce que tout le monde est poète ¹ », écrit Pierre Perrault – il me semble que c'est davantage le regard des personnages qui structure *La Bête lumineuse*, et cela à plusieurs titres.

En surface, explicitement, le film raconte une partie de chasse. Il s'organise donc autour de passages clé où les personnages, vêtus de gilets fluorescents, guettent l'orignal en silence pendant de longs moments. En témoigne la longue séquence centrale du film, durant laquelle Albert et Maurice croient se trouver enfin en présence de la bête, alors que ce sont deux amis qui leur jouent un tour. Tous les enjeux de la séquence – leur appréhension, leur exaltation presque mystique à la vue de la proie, et enfin leur ridicule – se cristallisent dans le regard des deux chasseurs mis en défaut.

Sous cette trame générale se déploie un autre entrelacs de regards, sans doute plus cher à Perrault : ceux qu'échangent les protagonistes, car le « grand jeu de la chasse ² » est avant tout un rite social, une course à l'attention qui exacerbe en chacun le désir de briller, que ce soit par

¹ Pierre Perrault, « Extraits d'une réflexion de Pierre Perrault », livret accompagnant le DVD de *La Bête lumineuse* édité par Potemkine Films, 2013, p.8.

² *Ibid.*, p.7.

ses capacités de chasseur ou par celles de blagueur. « Ils ne se donnent jamais en spectacle, même s'ils sont toujours en représentation ¹ » écrit le réalisateur à propos de ses personnages.

Enfin, le film parvient à s'aventurer une strate plus bas, dans ce que Perrault lui-même appelle « *l'œil de l'ouragan* », afin de capter des regards d'une toute autre nature, intimes, non adressés, trahissant la sensibilité des personnages et leur « tendresse d'hommes armés de pudeur sans borne. ² » L'espace d'un instant souvent fugace, un individu s'extrait du jeu social, comme pour contempler la meute de l'extérieur, dans sa cruauté, ou pour se contempler lui-même et évaluer ses forces avant de se jeter à nouveau dans l'arène. C'est au cœur de cette grande comédie, et en quelque sorte grâce à elle, que jaillissent ces coups d'œil authentiques, chargés d'affects, ce suc que seul un opérateur attentif peut saisir au passage pour le figer sur la pellicule.

L'architecture du regard que je perçois dans ce documentaire, composée de trois strates distinctes mais interdépendantes, constitue selon moi une clé précieuse pour analyser les regards qui courent dans *Kids* et dans *Gummo*. En effet, les deux films qui font l'objet de mon étude ont partie liée, bien que de manière détournée, avec l'univers de la chasse et des chasseurs. Je montrerai au cours de cette partie que le regard des adolescents filmés par Larry Clark et Harmony Korine se déploie le long de ces trois axes imbriqués, correspondant aux trois chapitres qui vont suivre : le geste du chasseur, qui désire, vise et consomme sa proie ; le spectacle du chasseur, qui déforme ses exploits et fantasme ceux de ses rivaux ; enfin, l'œil du chasseur, dans lequel brille parfois une lueur, la conscience du jeu macabre auquel il est en train de se livrer – et ce devant la caméra.

¹ *Ibid.*, p.7.

² *Ibid.*, p.7.

Chapitre 3 – *Kids* et *Gummo*, parties de chasse

Les films de notre corpus interpellent davantage par ce qu'ils s'autorisent à montrer que par ce qu'ils racontent, et il peut sembler contre-intuitif de se décoller de l'écran pour appréhender la structure générale des deux œuvres. Cependant, une mécanique narrative commune à *Kids* et *Gummo*, celle de la partie de chasse, mérite que nous reculions de quelques pas, afin de nous extraire de la mêlée et de la contempler d'un peu plus loin.

1. Un chasseur fou, deux chasseurs mous

Intéressons-nous d'abord aux personnages principaux, et au regard qu'ils posent sur leur environnement. Telly constitue la figure centrale et le moteur de l'histoire de *Kids*, guidant son acolyte Casper dans les rues de New York. Il est mu par le désir obsessionnel d'avoir le soir même une relation sexuelle avec Darcy, la petite sœur d'un ami, qu'il a rencontrée à une soirée une semaine plus tôt. Telly considère la ville comme son terrain de chasse, et plusieurs éléments invitent le spectateur à assimiler son regard à celui d'un chasseur obnubilé par sa proie, manifestant à la fois une acuité visuelle décuplée et un aveuglement terrible quant aux conséquences de ses actes. Ces caractéristiques correspondent à celles du « chasseur fou » étudié par Georges Foveau dans *Chasseur en images, visions d'un monde*, essai sur le personnage du chasseur au cinéma. L'auteur part des réflexions de Pierre Vidal-Naquet sur l'archétype du « chasseur noir », figure sauvage et solitaire que projetait la société athénienne à sa jeunesse pour garantir son unité et sa moralité. Son pendant cinématographique, le « chasseur fou », est celui dont la vue s'est définitivement troublée : « Les chasseurs « fous » ont perdu de vue la réalité de la chasse pour se focaliser sur une proie et leur folie les aveugle jusqu'à la mort : celle de leur proie certes mais surtout la leur. ¹ » Ainsi le Telly de *Kids* rejoindrait-il la généalogie des chasseurs déraisonnables qu'étudie l'auteur – le capitaine Achab dans le *Moby Dick* de John Huston, Charles Gilson dans *La Dernière Chasse* de Richard Brooks... – et ce au-delà de la simple allégorie, car Telly évolue véritablement vers une fin tragique. Il est condamné, et « tue » lors de chaque relation sexuelle, puisqu'il est porteur sans le savoir du VIH, dont il pense se prémunir en ne couchant qu'avec des jeunes filles vierges.

¹ Georges Foveau, *Chasseur en images, visions d'un monde*, L'Harmattan, Paris, 1996, p.70.

Tout au long du film, le regard de Telly est donc chargé d'une ambiguïté insupportable, et ce dès la séquence d'ouverture, durant laquelle le personnage persuade sa dernière conquête de faire l'amour avec lui. Au regard fuyant et gêné de la jeune fille répond celui, doux mais inflexible, de Telly, qui ne quitte pas des yeux l'objet de son désir, semblant ne voir que lui tant que ce dernier n'a pas cédé. Cependant, dès l'accord donné – à contrecœur – par la fille, Telly s'empresse d'assouvir son désir, mais les yeux fermés, ignorant sa partenaire qui gémit et grimace de douleur. Son visage est d'ailleurs éclairé de telle sorte que ses yeux ne forment plus que deux taches d'ombre.



Fig. 16 : En un clin d'œil, Telly laisse tomber le masque de l'amoureux transi.

Dans son analyse du film de 1932 *Les Chasses du Comte Zaroff*, d'Ernest Schoedsack et Irving Pinchel, Georges Foveau remarque la récurrence des gros plans sur le visage du personnage éponyme. Ce « chasseur fou », avide de proies humaines, est ainsi longuement isolé par le découpage, soulignant son incapacité à dialoguer avec son hôte, qu'il ne voit que comme une future proie. L'auteur conclut à propos de « l'aveuglement, tare mortelle » des personnages de chasseurs :

Le danger pour [le] chasseur survient lorsque son regard se tourne, sans contre-partie, vers l'intérieur et fossilise le mouvement jusque dans la mort. Pour le faire ressentir au spectateur, la rhétorique filmique nous propose alors une saturation de l'espace iconographique par le personnage devenu mono-maniaque ¹.

L'absence de « contre-partie » désigne ici l'incapacité à percevoir la subjectivité de la proie : seul compte le désir impérieux qui gouverne à l'existence du personnage. L'image d'un regard tourné « vers l'intérieur » exprime l'idée d'une boucle pernicieuse et autodestructrice, où le désir

¹ *Ibid.*, p.72.

ne fait qu'alimenter le désir, et où le sujet lui-même finit par s'abîmer. Cette destinée propre au « chasseur fou » devient donc dans *Kids* le sombre point de départ de la fiction. Le regard de Telly, s'il constitue pour lui un précieux outil de persuasion, est surtout le catalyseur de son désir ; mais une fois son objectif atteint, tout à son plaisir, le jeune homme ne trouve plus rien vers quoi tourner ses yeux, manquant ainsi la cruelle évidence. Le gros plan qui clôt la séquence impose au spectateur, pendant dix secondes interminables, le visage aveugle du prédateur en action.

Dans *Gummo* à présent, comment les deux personnages principaux, Solomon et Tumbler, sont-ils présentés ? Après les cinq premières minutes du film, durant lesquelles se succèdent de courtes scènes qui semblent indépendantes les unes des autres, les deux adolescents apparaissent pour la première fois ensemble, dévalant à BMX une rue de Nashville, au son du morceau « Dragonaut » de Sleep, groupe emblématique du stoner rock des années 1990. Solomon porte son fusil à air comprimé en bandoulière, et Tumbler tient le sien contre son guidon. Impassibles, tous deux ne cessent de regarder à droite et à gauche sur les pelouses des pavillons, semblant à la recherche de quelque chose – on ne découvrira qu'ensuite qu'ils chassent des chats de gouttière. Filmée depuis une voiture en mouvement, la scène s'étire sur plus d'une minute, et le cadre se resserre progressivement, du plan large au plan taille, jusqu'à des gros plans sur le visage concentré des personnages.



Fig. 17 : Solomon apparaît pour la première fois à l'image, aux aguets.

Puis, leur course est soudain interrompue, en même temps que la musique, par une série de photographies de Tumbler accompagnées en *off* par la voix de Solomon : « Tumbler voit tout. On le dit diabolique. Il a tout pour devenir une légende. C'est un personnage. ¹ » Les

¹ « *Tumbler sees everything. Some say he's downright evil. He's got what it takes to be a legend. He's got a marvelous persona.* » [Traduction des sous-titres] Ce rapide diaporama commenté par Solomon s'étend de 6min34s à 6min46s.

photographies qui défilent présentent le jeune homme devant des fonds neutres, souvent torse nu, et ce sont ses yeux bleus qui attirent l'attention : tantôt braqués vers l'appareil, tantôt à demi dissimulés par sa casquette, et le plus souvent vitreux, inexpressifs. Ainsi, le texte et l'image dialoguent ironiquement : si Tumbler est bien un personnage voyant, difficile à ce stade de savoir ce qu'il voit, et comment.



Fig. 18 : Les photographies de Tumbler qui défilent constituent autant de variations sur son regard.

Cette entrée en matière est éloquente à plus d'un titre. Comme dans *Kids*, les personnages principaux de *Gummo* s'imposent avant tout comme des instances regardantes. Avant même de connaître leur identité, le spectateur appréhende leur rapport à l'environnement : ils sont à l'affût, dans ce quartier pavillonnaire qu'ils traversent comme un territoire de chasse, et aucune proie – au sens propre cette fois-ci – ne semble pouvoir leur échapper. Mais surtout, les caractéristiques du regard du chasseur au cinéma, telles que décrites par Georges Foveau, sont reprises ici sur un mode mineur et décalé. Le chasseur est habituellement représenté en « spécialiste du regard », à l'acuité visuelle exceptionnelle, et capable d'interpréter précisément tout ce qu'il voit, à l'instant où il le voit : « La vision du chasseur est une véritable science où se mêlent inextricablement l'observation, la connaissance, la mémoire et la déduction. ¹ » À la lecture de cette phrase, ce petit dialogue entre Solomon et Tumbler, qui survient juste après la séquence étudiée, revêt une valeur parodique :

SOLOMON : Tu l'as ?

TUMMLER [tenant un chat noir en joue] : Ouais.

SOLOMON : Arrête, il est domestique. [Tumbler baisse son fusil et le chat s'enfuit.]

TUMMLER : C'est une chatte lesbienne. Je les connais.

SOLOMON : Comme ma mère. ²

¹ Georges Foveau, *op. cit.*, p.63.

² « SOLOMON : *You got this one ?* TUMMLER : *Yeah.* SOLOMON : *Don't kill it, bitch. It's a house cat.* TUMMLER : *It's a lesbian cat. I can tell.* SOLOMON : *Looks like my mom.* » [Ma traduction] Ce dialogue est situé à 6min46s.

Cette expertise surréaliste achève de camper ces deux pseudo-experts en chats, chasseurs trop jeunes, hissés sur des vélos d'enfant, et à l'accoutrement hétéroclite. Le pantalon treillis de Tummler, qui est *a priori* un accessoire normal pour un chasseur, est associé au porte-clés coloré qui pend de sa poche, et au petit drapeau de pirate planté à l'arrière de sa selle. Cet assemblage est frappant : comme des enfants jouent aux pirates, les deux comparses « jouent » aux chasseurs, mais avec un flegme inébranlable qui leur confère toute leur étrangeté.

2. Proies des regards, regards des proies

Qu'en est-il à présent des personnages secondaires ? Si c'est le regard du chasseur qui actionne la mécanique narrative de ces films, il est indissociable du regard de personnages « proies », qui assistent au déploiement de l'inéluctable. Dans *Kids*, ce rôle est tout d'abord pris en charge par Jennie : ayant déjà eu affaire à Telly quelques mois auparavant, elle apprend au début du film qu'elle est séropositive, et tente de trouver le jeune homme pour le prévenir avant qu'il ne transmette le virus à Darcy. Pendant la majeure partie du film, elle « piste » Telly dans les rues de New York, guidée par les *kids* qui l'ont vu passer. Cependant, ayant toujours un temps de retard, son regard est à chaque fois mis en échec. Puis, lorsqu'un ami qu'elle croise en boîte de nuit l'incite à prendre une pilule de kétamine, elle perd la capacité même de réagir à ce qu'elle voit, sous l'effet du puissant sédatif. C'est donc telle un spectre, l'œil éteint, qu'elle arrive enfin chez Steven où Telly s'apprête à violer Darcy. Elle découvre trop tard le monstre en pleine action et, en état de sidération, renonce à intervenir ¹. Cette scène de voyeurisme morbide exprime le désespoir d'un personnage devenu pur regard, en ayant perdu prise d'abord sur son propre corps lors de l'annonce de sa maladie, puis sur la réalité environnante.

Quant à Darcy, la nouvelle « cible » de Telly, elle constitue symboliquement le double de Jennie, car le triste sort de cette dernière menace de lui échoir à son tour. La passivité tragique de ce personnage se manifeste dans les regards lancés à Telly. Durant la séquence de la piscine où ce dernier lui fait la cour, Darcy, bien que rieuse en surface, semble en réalité aux aguets. Elle ne cesse de le dévisager, et son regard s'illumine puis s'assombrit aussitôt, opposant au séducteur des micro-résistances qu'il balaie sur-le-champ. Si elle n'est pas dupe de ses

¹ Ce passage est situé à 1h17min51s.

manipulations, c'est en vain que la jeune fille tente, jusqu'au dernier moment, de voir à travers le vernis que dispose Telly devant ses yeux. C'est ce que montre également le dialogue entre les deux personnages en bas de chez Steven, lorsque Telly achève de persuader Darcy de coucher avec lui. Cadrant d'abord le visage de Telly, la caméra effectue ensuite un lent travelling circulaire jusqu'au visage fébrile de l'adolescente, comme pour épouser le regard pesant du garçon. L'accent est mis sur les grands yeux de Darcy où se mêlent l'excitation, l'interrogation et une angoisse profonde. De manière très littérale, la scène s'achève au moment où Darcy ferme les yeux pour embrasser Telly, acte d'abandon que vient ponctuer, dans la bande-son extradiégétique, le hurlement d'un loup.



Fig. 19 : Darcy guette sur le visage de Telly un signe de sa duplicité.

Enfin, dans *Gummo*, le personnage de Bunny Boy, l'enfant aux oreilles de lapin rose, endosse un rôle semblable. S'il n'est pas directement chassé par Solomon et Tumbler, il est explicitement désigné comme une proie par les enfants qui lui tirent dessus dans la décharge, traitant avec lui comme avec un véritable lapin. Ils le « dépècent » – ils lui font les poches et jettent son skate et ses baskets au loin –, avant de pincer son ventre en s'écriant : « Y a pas beaucoup de bidoche. ¹ » Surtout, Bunny Boy est désigné dès le générique de début comme celui qui observe Nashville et ses habitants de loin, toujours muet, avec l'air de-ne-pas-y-toucher. Comme Jennie dans *Kids*, il ne croise jamais les deux personnages principaux, mais traverse les mêmes lieux qu'eux, dans leur sillage – exemplairement, l'avenue en pente le long de laquelle le spectateur avait découvert Tumbler et Solomon en pleine partie de chasse. Puisque Bunny Boy est filmé de dos à cet instant, son regard s'inscrit dans le prolongement direct de celui du spectateur, mais du même coup il nous est impossible de le déchiffrer. Debout sur son skate dans une position christique, cette étrange silhouette semble embrasser la ville qu'elle traverse, s'érigant peut-être en emblème des victimes de la violence omniprésente dans Xenia.

¹ « *Don't got that much meat on him.* » [Traduction des sous-titres] Cette séquence se déroule de 21min33s à 24min01s.



Fig. 20 : *Bunny Boy*, interprété par Jacob Sewell, ponctue le film de sa présence muette.

Cette relation à distance qui se tisse entre les chasseurs et les proies gagne à être réinterprétée au prisme des concepts de Francesco Casetti. Dans *Kids* comme dans *Gummo*, les personnages chasseurs sont également les « narrateurs métadiégétiques » – c’est-à-dire placés « au-dessus » de l’histoire : non seulement leur histoire est au cœur des films, mais ce sont eux qui la racontent. En effet, l’écran-titre apparaît dans les deux films au terme d’un monologue énoncé en voix *over*, par Telly d’un côté, et par Solomon de l’autre ¹. Ce sont eux qui donnent aux films leur premier élan, et du même coup se les approprient comme objet de leur énonciation – nous reviendrons plus loin sur les modalités ambiguës de ces adresses au spectateur. À l’inverse, Jennie, Darcy et Bunny Boy évoluent en marge de récits qui adviennent indépendamment de leur volonté. Personnages de l’*a posteriori*, ils constituent des « narrataires intradiégétiques » – non pas que ce qui advient leur soit directement adressé, mais ils s’en trouvent être des témoins oculaires. Ils sont « des signes du « *se donner* » », selon l’expression de Casetti ². Ainsi, le regard du chasseur *informe* le film, en traçant le sillon dans lequel se coulera ensuite le regard du chassé.

3. Tristes trophées

Les rôles énonciatifs ainsi posés, *Kids* et *Gummo* se déploient comme deux « films-traques », où le regard tue. Dans le film de Larry Clark, c’est une séquence clé qui ouvre la chasse. Immédiatement après avoir appris la séropositivité de Jennie, le spectateur retrouve Telly et Casper assis dans une rame de métro, plongés dans la contemplation muette de deux jeunes adultes qui s’embrassent, face à eux ³. Sans transition, Telly se tourne vers son ami et lui

¹ Le monologue de Telly s’étend de 3min50s à 4min02s, et traite de sa passion pour les jeunes filles vierges ; quant à celui de Solomon, il s’étend de 00min40s relate son expérience le jour où la tornade a ravagé Xenia, et s’achève à 1min55s.

² Francesco Casetti, *op. cit.*, p.140.

³ Le passage s’étend de 26min51s à 28min23s.

lance : « Je veux baiser Darcy » (« *Yo, I wanna fuck Darcy* »). S'ensuit un dialogue avec Casper, mi gêné, mi amusé, qui rappelle à Telly que la jeune fille n'a que treize ans. Rien n'y fait, et Telly finit par parier qu'il couchera avec Darcy le soir même : un nouveau désir irrésistible est né, annonçant déjà la catastrophe finale. Ainsi la tragédie de *Kids* se noue-t-elle en un seul regard, puisque le découpage de la séquence sous-entend que c'est la vision de ce baiser langoureux qui a fait germer l'idée fatale dans l'esprit de Telly. De fait, ce simple champ contre-champ sans dialogue, qui montre successivement les personnages qui regardent puis ce qu'ils voient en plan subjectif, laisse imaginer toute l'épaisseur fantasmatique dont est chargé leur regard.



Fig. 21 : Casper et Telly se rincent l'œil.

Puis, une fois le pari formulé à l'oral par les personnages, survient un plan sur un autre passager du métro, un homme endormi qu'on ne reverra plus ensuite. À première vue, cet homme n'a pas d'autre statut dans la fiction que celui d'une « chose vue » au hasard, renforçant l'ancrage documentaire de la séquence. Mais si on s'attarde sur le jeu de regards qui est au cœur de la séquence, son apparition se charge d'une lourde signification : en un clin d'œil, quelque chose

s'est noué dans cette rame de métro ; le spectateur a pu le saisir au passage, mais la foule y est hélas restée aveugle, laissant le champ libre à Telly.

Fig. 22 : Quelques sièges plus loin, un homme dort.



Ce n'est qu'à la toute fin du film, lors de la scène du viol, que s'achèvera la trajectoire qui s'est dessinée à cet instant. La soirée est terminée ; Telly a gagné son pari, il dort auprès de Darcy ; tous les convives se sont endormis dans le salon, et seul Casper est encore éveillé. Il s'assoit sur le canapé où Jennie, arrivée quelques instants trop tard chez Steven, s'est finalement endormie. Le regard de Casper balaie les corps étendus au sol puis s'arrête sur celui de la jeune fille à côté de lui. On pense au « regard mortifère », expression qu'utilise Marc Vernet pour désigner un certain type de regard à la caméra, notamment celui des personnages de monstres :

En effet, le regard mortifère est une sorte d'anti-communication puisqu'il s'affirme sans réplique, affichant une superbe imperméabilité aux réactions du vis-à-vis. Le regard est ici impersonnel, inentamable : là encore il ne fait acception de personne car il n'est personne.¹

Ainsi, en un regard performatif qui tue aussitôt ce sur quoi il se pose, le destin de Casper et Jennie est scellé : elle sera victime d'un viol, et le monstre sera puni en attrapant le VIH.

Enfin, bien que sur un mode moins tragique, *Gummo* s'achève de manière similaire, par une transgression, un débordement de violence qui referme l'arc de prédation ouvert au début du film. La fin survient en effet après la mort de Foot Foot, le chat domestique que Solomon et Tummler s'étaient, au départ, refusés à tuer. Ils agissent vraisemblablement par dépit, vaincus par la concurrence de Jarrod, un autre chasseur du quartier. Cependant, la narration très diluée du film ne permet pas d'expliquer de manière univoque le franchissement final de cet interdit. Contrairement à la partie de chasse de Telly dans *Kids*, qui oriente le film dans sa totalité, celle de Solomon et Tummler se joue tout au long de *Gummo* en pointillés, resurgissant de temps à

¹ Marc Vernet, *op. cit.*, p.23.

autre du tourbillon d'images que semble émettre Xenia. Il est d'ailleurs significatif que le crime final soit immédiatement suivi de vidéos de la tornade qui a détruit la ville des années auparavant, comme pour le réinscrire dans une catastrophe plus large. Ainsi, lorsque Bunny Boy brandit face à la caméra le cadavre humide du chat devenu proie, son regard impassible plongé dans celui du spectateur, l'interprétation se fait métadiégétique. Il semble penser : « Voici le crime qui devait advenir et qui, dans l'œil du cyclone, est advenu. »



Fig. 23 : L'avant-dernier plan de Gummo.

Chapitre 4 – Fabulations adolescentes

Sous cette trame principale se déploie une autre modalité du regard, tenant moins à la trajectoire narrative de ces deux « films-traques » qu'à l'idée, plus statique, de spectacle. En effet, en cheminant, les personnages de *Kids* et *Gummo* se prennent à fantasmer leurs exploits passés ou à venir, et ne cessent de se raconter, de se peindre sous leur meilleur jour. Ici joue à plein la question de leur âge : encore davantage que les quarantennaires de *La Bête lumineuse*, les adolescents et pré-adolescents qui peuplent nos deux films se comparent continuellement les uns aux autres, très attachés à l'image qu'ils renvoient et au rôle qu'en fonction de leur genre ils sont supposés interpréter.

1. *Jouer au dur : le devenir fictif des bandes filmées*

De nombreux moments où prime la représentation de soi redistribuent au sein des groupes filmés les rôles de regardants et de regardés, de narrateurs et de narrataires. Ceux qui jouaient aux chasseurs un instant plus tôt, le regard toujours tendu vers leur objet de désir ou de conquête, se métamorphosent en acteurs et en spectateurs, statuts interchangeable à l'envi. On peut tout d'abord citer les scènes de sociabilité de groupe, parmi lesquelles l'après-midi chez Paul et en parallèle chez Ruby dans *Kids*, et la soirée dans la cuisine de *Gummo*, que j'ai déjà analysées au chapitre deux ¹. Tous les personnages présents sont engagés dans une joyeuse lutte pour l'attention, que remporte momentanément celui ou celle qui a su parler plus fort que les autres, qui a le mieux exagéré ses gestes ou ses propos, ou qui a simplement, dans le cas des lutteurs ivres de *Gummo*, démontré la supériorité de sa force physique.

Quant au rôle structurant des figures de spectateurs au sein des bandes de jeunes qui sont filmées, deux autres séquences de groupe le soulignent nettement. Dans *Kids*, il s'agit de la séquence où Casper et Telly retrouvent leur bande sur Washington Square Park ². L'organisation spatiale du groupe a ici fort à voir avec le spectacle : les adolescents disposés le long du muret, en plusieurs rangées, rappellent les spectateurs d'une salle de théâtre ou de

¹ Voir p.42-47.

² Cette séquence s'étend de 38min29s à 44min45s.

cinéma. Ainsi, tout ce qui advient durant la séquence – les innombrables checks qu'échangent les personnages, le freestyle de rap, le roulage d'un joint... – se produit comme sur une scène, sous le regard de dizaines de jeunes désœuvrés, à l'attention diffuse. On pense aux séquences de « cinéma dans le cinéma » que décrit Francesco Casetti, car le film fait ici « de l'activité même du spectateur un thème de réflexion et un prétexte narratif. ¹ » En témoigne le long travelling latéral en plan poitrine sur les spectateurs en question : comme au cinéma, certains bavardent mais en gardant toujours un œil sur ce qui se passe devant eux, d'autres sont silencieux et laissent traîner leur regard, et ceux du bout de la rangée s'embrassent, indifférents au spectacle. Si le film insiste sur ce motif, c'est également pour donner à ressentir un état de vigilance permanente. La bande est telle un géant aux cent yeux, prête à faire bloc pour bondir sur quiconque a le malheur de tomber sous son regard : un couple d'homosexuels, qui sera l'objet de leurs insultes, puis un passant ayant provoqué Casper, qui sera tabassé par la meute.



Fig. 24 : La séparation spatiale est nette, entre les jeunes qui se montrent et ceux qui les regardent.

Une séquence semblable dans *Gummo* brasse les mêmes enjeux, mais avec une ironie plus marquée : de jeunes habitants de Xenia traînent sur un terrain vague à l'arrière d'un pavillon délabré, et Solomon et Tummler arrivent afin de s'expliquer avec Jarrod, leur nouveau rival ². Les attendus d'une séquence de règlement de comptes sont rapidement délaissés au profit d'un interrogatoire étonnamment doux et personnel mené par Tummler, face à un Jarrod très coopératif. Du rituel viril que représente la rencontre entre deux bandes rivales, seul demeure le regard inflexible et menaçant des personnages, qui devient dès lors un motif comique. L'acolyte de Jarrod, un jeune homme à l'air poupon assis à la gauche du cadre, n'a de cesse de toiser les deux intrus, et ses yeux suivent le dialogue avec l'air suffisant d'un mafieux qu'on dérange. Difficile de ne voir ici qu'un personnage en regardant un autre : le spectateur

¹ Francesco Casetti, *op. cit.*, p.163.

² Cette séquence s'étend de 29min52s à 31min44s.

est en réalité mis face à un dispositif – « Manière dont sont disposées, en vue d'un but précis, les pièces d'un appareil, les parties d'une machine. ¹ » Ce que *dispose* ici Korine, c'est un enfant en marge de la scène, à qui il a confié un « mandat ² » simple : regarder. Ce qu'il documente, c'est le plaisir non dissimulé que prend l'acteur non professionnel à s'exécuter, un peu mécaniquement.



Fig. 25 : Solomon et Tumbler (à gauche) jaugent leur rival et son camarade (à droite).

Ce dernier exemple m'amène à repartir de l'idée qui concluait la première partie de ce mémoire : les adolescents de *Kids* et de *Gummo* ne sont pas encore tout à fait des personnages de fiction, mais ne sont plus tout à fait des individus réels. Le dispositif docufictionnel permet de les saisir au cœur d'une zone grise, celle où l'individu s'érige en un personnage devant autrui – les autres acteurs, mais aussi l'opérateur et toute l'équipe du film. Dans son article portant sur les deux films de mon corpus, Duncan White utilise le concept de « *performing* » pour décrire ce phénomène :

La performance de Tumbler trahit l'influence de la caméra. Comme dans les drames de Cassavetes ou les films « documentaires » de Shirley Clarke qui dialoguent avec le néoréalisme italien, il y a une conscience que les personnages ne se *présentent* pas ; ils se *produisent*. Xenia, contrairement à la sous-culture new-yorkaise comme cela est suggéré dans *Kids*, n'est pas réelle avant le film ; Xenia est réelle dans le film. ³

¹ Trésor de la langue française informatisé, article « Dispositif ». En ligne.

² Francesco Casetti, *op. cit.*, p.149, utilise le concept de « mandat » pour décrire le fait que l'énonciateur, instance abstraite, délègue à des personnages du film les activités qui lui sont propres – voir, écouter, parler –, faisant d'eux ses « suppléants ». Il me semble que le terme permet de saisir les interactions entre le réalisateur et les acteurs de *Gummo*, Korine étant, on l'a vu, impliqué en tant qu'individu social dans l'acte d'énonciation en quoi consiste ce film.

³ « *Tumbler's performance betrays the influential presence of the camera. As in the Cassavetes dramas or the 'documentary' films of Shirley Clarke that respond to Italian neo-realism, there is an acknowledgement that characters do not present themselves; they perform themselves. Xenia, unlike the New York subculture as is suggested in Kids, is not true before the film; Xenia is true in the film.* » [Ma traduction – Je souligne] Duncan White, *op. cit.*, p.117.

L'auteur limite cette analyse à *Gummo*, opposant ainsi le film de Korine à celui de Clark – lequel, selon lui, postule que tout ce qui est montré préexistait au tournage. Il me semble pourtant que cet acte d'autoreprésentation des sujets filmés face à la caméra, acte déterminé par les regards multiples qui pèsent sur eux, ne concerne pas que les habitants de Xenia. Certes, dans *Kids*, l'influence du filmeur sur le filmé est moins directement ressentie que dans *Gummo*. Néanmoins, les situations fictionnelles que vivent les personnages eux-mêmes dialoguent sans cesse avec la notion de performance, recréant dans l'espace du tournage les conditions d'une mise en scène de soi, en tant que personnage et en tant qu'individu réel, face aux autres. Par exemple, lorsque Telly bâtit auprès des autres *kids* la légende du « chirurgien des vierges » qu'il est censé incarner, à grand renfort d'hyperboles et de gesticulations, la démarche du personnage vantard se confond avec celle de l'acteur Leo Fitzpatrick, qui joue face à d'autres adolescents une version détournée de lui-même.

D'autres concepts peuvent nous aider à appréhender ces jeux de miroir dans une perspective documentaire. Partons des réflexions de Gilles Deleuze à propos du cinéma-vérité, dans le chapitre « Les puissances du faux » de *L'image-temps*. Pour le philosophe, la rupture dans l'histoire du documentaire qui survient au cours des années 1960 consacre un nouveau rapport à la vérité. Il ne s'agit plus d'opposer aux films de fiction un idéal du vrai – que Deleuze désigne comme « la plus profonde des fictions » – mais de célébrer précisément par le documentaire « la fonction de fabulation » des individus filmés. À propos des personnages qui s'attribuent des rôles, dans trois films ethnographiques de Jean Rouch – *Moi, un noir*, *Les Maîtres fous* et *Jaguar* – il écrit :

À s'en tenir à ces chefs-d'œuvre, on s'aperçoit en premier lieu que le personnage a cessé d'être réel ou fictif, autant qu'il a cessé d'être vu objectivement ou de voir subjectivement : c'est un personnage qui franchit passages et frontières parce qu'il invente en tant que personnage réel, et devient d'autant plus réel qu'il a mieux inventé.¹

Ainsi le personnage est-il saisi à la fois avant et après sa transformation en un autre fictif : c'est ce que Deleuze nomme quelques lignes plus loin une « image-temps directe ». Ce qui intéresse Rouch ou Perrault, c'est en quelque sorte le *devenir fictif* des communautés qu'ils filment, devenir qui est, lui, bien réel, et qui constitue la matière même du cinéma-vérité né à cette époque. Il

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.198.

me semble que si *Kids* et *Gummo* ont à voir avec ce cinéma, c'est précisément par l'intérêt de Korine, leur scénariste, pour la fabulation, pour cette fiction dont personne n'est dupe, qui ne s'élève pas tout à fait au-dessus du réel mais qui glisse à sa surface.

2. *Faire son cinéma : mises en scène de la fabulation*

La lecture de ce chapitre de *L'image-temps* me rappelle cette réponse que faisait Korine à un journaliste qui lui demandait si ses rêves l'inspiraient parfois pour ses films :

Non. Jamais. [...] Tout ce qui contient un rêve, je m'endors dès qu'on commence à m'en parler. Je suis profondément anti-rêve. J'aime tout ce qui est contraire au rêve. *La rêverie* est belle, parce que c'est un genre de pensée ou de rêve conscient. Les rêves nocturnes, c'est de la merde.¹

La mise en scène de ce « *daydreaming* » cher à Korine cristallise selon moi les relations entre personnages fabulateurs et personnages spectateurs dans *Kids* et *Gummo*. Je m'appuierai ici sur quatre séquences étonnamment semblables, toutes structurées par la fabulation d'un personnage, sous le regard d'un autre. Je suis parti de la séquence finale de *Moi, un noir*, que mentionnait Deleuze et qu'a également analysé Michel Delahaye. Elle montre Oumarou Ganda et Karidyo Daoudou, deux adolescents nigériens immigrés en Côte d'Ivoire, marchant au bord d'une route de Treichville. Tous deux incarnent les rôles qu'ils ont choisi de se composer devant la caméra de Jean Rouch. Le premier, héros du film et vétéran de la Guerre d'Indochine, a adopté le pseudo de l'acteur américain Edward G. Robinson. Le second se fait appeler Petit Jules dans le film, et écoute avec admiration le récit de guerre que lui livre et que mime son aîné sans discontinuer pendant deux minutes :

J'ai fait tout dans la vie, j'ai fait tout. Tu sais, Petit Jules, que j'ai fait la guerre, j'ai fait la guerre d'Indochine. J'ai fait... J'ai tué des Vietminh à la mitraillette, au couteau, avec tout,

¹ « No. Never. [...] Anything with a dream in it, I go to sleep as soon as someone starts telling me. I'm really anti-dream. Anything the opposite of dream I like. Daydreaming is good, because that's a conscious kind of dream or thought. Night dreaming is just shit. » [Ma traduction – Je souligne] Harmony Korine, « Harmony Korine – The Anti Dreamer », entretien mené par Kuriko Sato, 15 janvier 2001. En ligne.

à la grenade ! Voilà comment on prend les grenades : on les lance, et tout de suite, on plaque à terre ! C'est ce que j'ai fait, ça ne m'a rien servi, Petit Jules... [...] ¹

Ce récit gesticulé, prenant appui sur une expérience réelle pour la transfigurer en une performance d'acteur, est décliné sous une autre forme dans les trois autres séquences qui m'intéressent. L'une est tirée de *Kids* : Telly décrit ses dernières prouesses sexuelles à Casper, auditeur insatiable ². Les deux autres, plus courtes, proviennent de *Gummo* : Tummler annonce à Solomon qu'il va coucher avec une fille le lendemain ³ ; plus tard, Helen et Dot, deux adolescentes qui apparaissent de manière récurrente au cours du film, se demandent si elles pourraient plaire à Eddie, un jeune homme qu'elles viennent de croiser ⁴. Dans ces trois cas, le fabulateur s'incarne dans la figure d'un rêveur se donnant en spectacle.



Fig. 26 : Les quatre fabulateurs filmés en pleine action.

Je suis frappé par les similitudes entre les dispositifs dont procèdent ces différentes séquences. Dans chacune d'entre elles, la caméra suit un duo d'adolescents marchant le long d'une voie de circulation. Tous sont indifférents à l'espace public qui les entoure, absorbés dans une conversation qui fait appel avant tout à leur imagination – dès l'écriture du scénario de

¹ Jean Rouch, *Moi, un noir*, Les Films de la Pléiade, 1958. En ligne, à 1h06min37s.

² Ce dialogue entre Telly et Casper commence à 5min48s et s'achève à 9min51s – au moment où les deux adolescents changent de sujet et décident d'aller voler une bouteille dans une supérette.

³ Ce court passage est situé à 7min04s.

⁴ Cette scène se déroule de 25min51s à 26min40s.

Kids, Korine décrit Telly et Casper à cet endroit comme « ne prêtant attention à rien d'autre qu'à leur conversation » (« *oblivious to everything but themselves talking* ¹ »). Enfin, la parole est à chaque fois inégalement répartie entre un fabulateur volubile, personnage jouant un rôle, et un auditeur-spectateur à la présence quasi muette, mais dont le regard participatif est indispensable au bon déroulé de ce spectacle. Selon l'expression employée par Deleuze, ces personnages sont collectivement pris « en flagrant délit de légender ² », en pleine invention de leur alter-ego – qu'il soit héroïque, séducteur ou tout-puissant sexuellement. Cet alter-ego permettra à chaque fabulateur de s'affirmer, face à son acolyte, comme ayant assimilé les règles d'un jeu social particulièrement dur. Par ailleurs, le fait que ces quatre dialogues aient lieu en marchant, mais sans jamais qu'on sache vers quoi les personnages se dirigent, consacre le mouvement en tant qu'élément activant leur récit. À l'exception de Tumbler et Solomon – personnages nonchalants et peu expressifs toujours mis en scène sur un mode mineur – les adolescents balancent avec désinvolture leurs bras nus le long de leur corps, insouciant, invulnérables. Ils fendent d'un pas allègre un environnement dont ils paraissent se sentir les maîtres, du simple fait qu'ils ne le remarquent plus.

La représentation à laquelle assiste le spectateur des films est donc plurielle, emblématisant un rapport au monde propre à l'adolescence – les sociologues Elsa Ramos et François de Singly parlent de la ville comme d'un « espace de l'extrospection » pour l'adolescent, « un théâtre où se jouent les répertoires d'une individualisation collective. ³ » Un personnage se donne en spectacle devant un autre, mettant en scène sa puissance individuelle ; l'autre, galvanisé par ce récit, prend à cœur son rôle de narrataire actif ; le binôme, propulsé par la fiction devenue « puissance » et non plus « modèle ⁴ », opère une trouée spectaculaire de vérité dans le monde dit « réel », et devient du même coup l'objet de tous les regards. Dans *Moi, un noir*, ce regard est explicitement ressenti comme étant celui de Rouch, qui filme, contraint de s'interrompre régulièrement pour recharger sa caméra – « mais pas question d'interrompre Robinson ⁵ », écrit Delahaye. Cela est plus ambigu dans *Kids* et *Gummo*, puisque ces séquences scénarisées et jouées ne suggèrent pas la présence effective d'un filmeur

¹ Scénario original de *Kids*, p.90. [Ma traduction]

² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p.196.

³ Elsa Ramos, François de Singly, « La construction d'un espace « à nous » : la mobilité spatiale à l'adolescence », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°111, 2016, p.66. L'article décrit l'importance pour les adolescents de la déambulation urbaine, affranchie de l'autorité des parents. Cette habitude constitue une étape essentielle de la construction de soi, dans la confrontation et la comparaison avec des proches du même âge.

⁴ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p.198.

⁵ Michel Delahaye, critique de *Moi, un noir*, *Cahiers du cinéma*, n°120, juin 1961, p.7.

intradiégétique, et s'inscrivent *a priori* dans un espace neutre. Pourtant, à y regarder de plus près, le « regard de la caméra ¹ » entre à chaque fois en résonance avec celui des passants, habitants de New York ou de Xenia, parmi lesquels évoluent les personnages. En suivant Tumbler et Solomon en panoramique latéral, la caméra portée redouble le regard des trois anonymes assis sur leur perron à l'arrière-plan, de l'autre côté de la rue. En accompagnant Dot et Helen par un travelling latéral effectué depuis un véhicule, le filmeur imite les regards des automobilistes qui dépassent les jeunes filles. Pour ce qui est de *Kids*, un plan en particulier m'interpelle ici : sans que cela ne soit justifié par aucun élément diégétique, Telly et Casper sont, pendant quelques secondes, filmés depuis l'intérieur d'une boutique, en caméra portée, et quantité d'obstacles visuels les dissimulent au spectateur. L'en-deçà du champ évoque ici le regard d'un habitant – nombreux sont d'ailleurs les New-Yorkais qui croisent et dévisagent les deux adolescents – ou plus largement le regard de la ville, agrégat imaginaire du point de vue de tous ceux qui la traversent. Ainsi, dans les trois séquences, une ocularisation « subjective indéterminée ² » met en abyme l'activité optique de l'espace public, qui devient l'espace *du* public, au milieu duquel s'exhibent les personnages.



Fig. 27 : La caméra effectue un panoramique depuis l'intérieur encombré d'une boutique.

En somme, le fait que les fabulations de Telly, Dot et Tumbler aient été écrites à l'avance par Korine n'ôte rien aux similitudes entre ces séquences et celle qui clôt le film de Jean Rouch. Les rapports entre les personnages, et leur rapport avec leur environnement, ont doublement à voir avec la performance. D'abord, ces adolescents produisent des discours *sur* la performance ; ensuite, ces discours sont *mis en scène* de manière jubilatoire, à l'attention du camarade spectateur, et au vu de tous. Comme l'écrivait Delahaye, cette « fabuleuse réalité » est en même temps « effectivement vécue » par celles et ceux qui la jouent ³. En imaginant ces situations de mise en abyme narrative et spectaculaire, Korine prend acte de l'hypothèse dont

¹ Marc Vernet, *op. cit.*, p.33.

² François Niney, *op. cit.*, p.186.

³ Michel Delahaye, *op. cit.*, p.7.

procédait *Moi, un noir* : c'est dans l'opération de mise en scène de soi, en devenant autre à destination d'un autre, que l'individu se montre tel qu'il est réellement. Précisément, la réalité de l'adolescence que saisissent *Kids* et *Gummo*, c'est un rapport spectaculaire au monde et à autrui. Le spectacle de soi est ce qui unit et enivre ces « jeunes », les situant dans une réalité distincte de celle des adultes. Il est aussi ce qui les divise, ce qui consacre leur solitude irréductible, chacun étant continuellement séparé de l'autre par le rôle qu'il s'obstine à incarner. Le court dialogue entre Tumbler et Solomon, qui tombe comme un cheveu sur la soupe, exprime avec humour l'aporie de cette relation unilatérale :

TUMMLER : Tu sais où je vais demain ?

SOLOMON : Où ça ?

TUMMLER : Dans un asile de fous.

SOLOMON : Un asile de fous ?

TUMMLER : Me taper une beauté ravageuse.

[Solomon secoue la tête en silence.] ¹

¹ « TUMMLER : *You know what I'm doing tomorrow?* SOLOMON : *What?* TUMMLER : *I'm going to an insane asylum.* SOLOMON : *An insane asylum?* TUMMLER : *I'm gonna get me a ravin' beauty.* » [Ma traduction]

Chapitre 5 – « Bas les masques ! »

À la poursuite du coup d'œil authentique

Aventurons-nous plus profondément dans l'architecture du regard qui lie tous les personnages de nos films, afin de considérer non plus la trame narrative de la chasse, non plus les fanfaronnades du chasseur, mais le vacillement de son œil même. Cinéastes, personnages, acteurs et spectateurs : personne n'est tout à fait dupe du jeu de masques auquel se livrent les adolescents de *Kids* et de *Gummo* à longueur de temps. Nous le verrons, c'est au fond du regard que se manifeste souvent la prise de conscience douloureuse de la vanité de cette pantomime. Surtout, cette pantomime ne peut être comprise ni comme « fictionnelle » – la comédie des personnages – ni comme « documentaire » – la comédie des acteurs. Les adolescents fabulateurs franchissent perpétuellement le seuil qui sépare ces deux univers poreux. Interagissant face à la caméra, ils jouent, ils improvisent en partie et ils éprouvent individuellement cette mise en scène de soi. C'est pourquoi j'entends inscrire Clark et Korine dans la lignée des « cinéastes improvisateurs » étudiés par Gilles Mouëllic dans son essai *Improviser le cinéma* :

[Les] cinéastes improvisateurs, s'ils ne peuvent prétendre à la même immédiateté créatrice que les jazzmen, tendent à faire du tournage un événement, la prise de vue étant alors un moment d'une densité comparable à une improvisation de jazz, avec sa part d'inattendu et d'invention dans l'instant. [...] Pour le cinéma, cet engagement n'est pas seulement celui des acteurs : il est celui de toute une équipe dont le but est de capter l'inattendu, le mot, le geste ou le regard qui fera surgir un moment de vérité. ¹

Après avoir décrit le soin avec lequel les cinéastes disposent leurs acteurs, j'étudierai donc ici l'adresse avec laquelle leurs opérateurs respectifs récoltent le fruit précieux de ce travail, qui consiste à « vouloir l'involontaire ². »

¹ *Ibid.*, p.18.

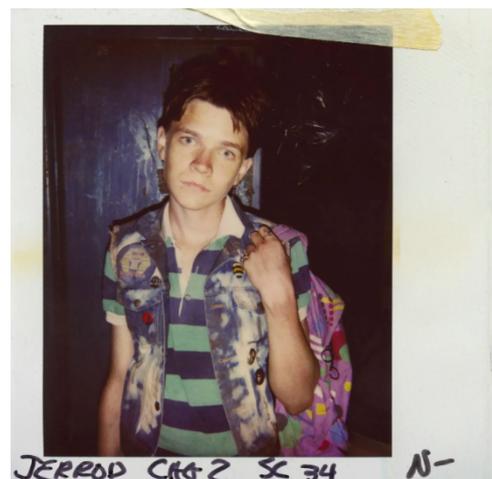
² À propos du film de Jacques Rozier *Adieu Philippine*, Mouëllic écrit : « Avec la réduction à presque rien de toutes les phases d'anticipation du tournage, c'est bien un autre cinéma qui est en train de naître, et pas seulement une autre manière de faire du cinéma, un cinéma où le mot d'ordre pourrait être *vouloir l'involontaire*. » Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Yellow Now, 2011, p.88.

1. Dans les fissures du rôle

Harmony Korine s'affirme comme un improvisateur, et ce dès ses choix de casting. Partons d'un personnage secondaire de *Gummo* qui, précisément, me frappe par l'authenticité de son regard : Jarrod Wigely, le jeune chasseur de chats interprété par l'acteur non professionnel Daniel Martin.

J'ai déjà mentionné la première apparition de Jarrod, lorsque Tumbler et Solomon viennent l'intimider. Il est le seul durant ce dialogue à sans cesse détourner les yeux, mal à l'aise : il semble vouloir être ailleurs, et refuser en bloc le rôle de « dur » qu'il est censé incarner à ce moment. Lorsqu'il déclare en grimaçant, à propos des soins d'hygiène qu'il doit procurer à sa grand-mère, « Ça me dégoûte, tout ça me dégoûte. » (« *I hate that shit. I hate all that shit.* »), la réplique, écrite pour être très littérale, prend un nouveau tour : elle semble également désigner l'univers viril de la chasse, dont Jarrod ne supporte pas les codes. Il est d'ailleurs un chasseur contraint et honteux, poussé par la nécessité, et qui refuse le contact direct avec ses proies, en les empoisonnant ¹. Au contraire, dans la vidéo qui le montre travesti, lors de sa dernière apparition du film ², son regard est fier, rieur, directement adressé à un observateur hors-champ. Se sachant séduisant, adoptant des poses dites féminines, le jeune homme – indistinctement acteur et personnage – semble jouir du plein contrôle de son corps et de son apparence. Il est intéressant de noter ici que le scénario original présentait Jarrod comme un personnage « à l'air innocent ³ », et qu'il était prévu que sur ces photos il pose « comme un bodybuilder ⁴ ».

Fig. 28 : Photographie de Daniel Martin ayant servi aux raccords de costume sur le tournage de Gummo.



¹ Il est montré en action au cours d'une courte scène située à 37min31s.

² J'ai déjà analysé la question du point de vue dans cette séquence, au cours du chapitre sur l'architecture panoptique de *Kids* et de *Gummo*, p.42-43.

³ « *He has a kind of innocence about him.* » Scénario original de *Gummo*, p.109. [Ma traduction]

⁴ « *He looks at the dresser and sees a few pictures of Jarrod standing in his underwear posing like a bodybuilder.* » *Ibid.*, p.144. [Ma traduction]

Le choix de Daniel Martin révèle donc une réorientation stratégique du casting, fruit de la rencontre avec l'adolescent, sans doute peu avant le tournage. Korine utilise d'abord l'acteur non professionnel à contre-emploi pour faire sourdre, sous le vernis du rôle, la vérité de son regard, puis il lui offre l'occasion d'une adhésion sincère avec lui-même, en lui ménageant un espace diégétique à part, un moment onirique suspendu.

On peut mener une analyse semblable à propos du personnage interprété par l'actrice non professionnelle Bernadette Resha : Cassidey, une jeune fille prostituée par son frère, chez qui Tumbler et Solomon se rendent après leur rencontre avec Jarrod ¹. Le jeu de rôles viril entre les deux personnages masculins culmine pendant cette séquence. Après être ressorti de la chambre de Cassidey, cigarette aux lèvres, Tumbler ne cesse de toiser le jeune Solomon, lequel détourne les yeux – refusant de dévoiler à son ami une gêne inavouable dans ces circonstances.



Fig. 29 : Pendant vingt secondes silencieuses, les regards de Solomon et Tumbler se croisent et s'évitent.

Une fois seul avec Cassidey, Solomon semble reprendre confiance, mais cette fois c'est le regard de la jeune fille qui le met à nu. Le choix d'une actrice porteuse de trisomie 21 produit chez le spectateur un effet singulier : cette situation atroce, qu'un homme impose à sa sœur atteinte de handicap, est immédiatement mise à distance par le jeu de l'actrice, qui laisse apparaître l'effort sincère de l'interprétation. Tandis que Cassidey cherche à se remémorer ses répliques, bute sur des mots et regarde ailleurs, elle fait émerger un personnage qui, dans la fiction comme dans la factualité du tournage, n'est pas dupe de son rôle et manifeste une certaine distance vis-à-vis de celui-ci. Du même coup, le personnage de mâle sûr de lui que se compose Solomon apparaît

¹ La séquence se déroule de 32min14s à 37min09s.

dans toute son artificialité, dévoilant la sensibilité du pré-adolescent. Lorsqu'il demande à la jeune fille si elle le trouve séduisant, elle répond joyeusement par une réplique qui ne figure pas dans le scénario : « Non, mais tu es bien comme ça : maigrichon. » (« *No, you look fine where you are : skinny.* »), réaffirmant la réalité matérielle de leur duo : ils sont deux enfants flottant dans des rôles trop grands pour eux, et qui pendant un moment, dans l'intimité de cette chambre, n'ont plus à faire semblant.

Fig. 30 : L'actrice Bernadette Resha, gênée,
détourne le regard.



C'est pourquoi ce dialogue me semble culminer dans un de ces « moments de vérité » que décrit Mouëllic, lorsque Solomon touche le bout du nez de Cassidey et que celle-ci, gênée, écarquille les yeux et hausse les sourcils en souriant. Absente du scénario, cette petite interaction produit une réaction proprement improvisée : un regard échappant à la maîtrise et à la vigilance de l'actrice, et fissurant le masque du personnage.

Les occurrences de ce type de regards, manifestant de manière fugace la conscience muette de ce qu'implique l'acte de représentation de soi, sont nombreuses dans *Gummo* comme dans *Kids*. Ils constituent une matière documentaire précieuse à laquelle le cinéma narratif ne prête traditionnellement pas attention, et que Mouëllic note notamment chez John Cassavetes :

La dimension collective de l'improvisation dépend alors de l'attention portée autant aux acteurs « passifs » qu'à celui ou celle qui *a priori* devrait être l'enjeu principal du plan ou de la scène : filmer l'écoute autant que la parole, la réaction autant que l'action, est un moyen pour Cassavetes de capter la circulation des émotions tout en exigeant des acteurs une attention de tous les instants. ¹

¹ Gilles Mouëllic, *op. cit.*, p.78.

Dans les films de Korine et de Clark, deux admirateurs du travail de Cassavetes, je distingue trois catégories de regards authentiques, signalant autant de « moments de vérité ». Chacune de ces catégories est déterminée par une relation différente des sujets filmés à la caméra.

2. *Moments d'abandon*

D'abord, je décèle dans plusieurs séquences de groupe le regard d'acteurs qui se prennent au jeu, absorbés dans la représentation qui est en train d'advenir, au point que « leurs gestes inattendus vont révéler quelque chose qui tient bien plus d'un rapport singulier au monde que d'une quelconque technique de jeu. ¹ » Par exemple, dans le film de Clark, durant la séquence chez Paul, la caméra s'attarde sur les *kids* plus jeunes, demeurant en retrait par rapport aux leaders qui prennent la parole. Les yeux de l'un d'entre eux suivent goulument la conversation ; il admire l'aisance de ses aînés à se mettre en scène face au groupe, et semble analyser à toute vitesse ce qui advient autour de lui. Un autre regarde dans le vide, plongé dans ses pensées, dans la posture caractéristique de celui qui imagine ce qu'il pourrait dire et jouit de cette possibilité. Puis, galvanisé par la conversation, il choisit de se jeter à son tour dans l'arène en criant et en gesticulant. Cette intervention ne figure pas dans le scénario original, ce qui permet de supposer que sa réaction est spontanée, permise et accueillie par un cinéaste qui, comme l'écrit Mouëllic à propos de Jacques Rozier, « croit dans la manifestation du sensible dans le temps même de la prise, dans un présent vécu le plus intensément possible, un temps sans narration. ² » L'acteur est d'ailleurs ensuite remis à sa place par Justin Pierce, l'interprète de Casper, qui semble véritablement agacé par cet adolescent durant toute la séquence.

Dans *Gummo*, ce type de regard oublieux de la caméra est décelable par exemple dans la séquence de la soirée, au moment où le personnage anonyme, désigné comme « *the big man* », se prend au jeu au point de se laisser emporter par la rage lorsqu'il perd au bras de fer, ouvrant une longue séquence totalement improvisée. Après avoir occupé le devant de la scène pendant un long moment en détruisant méthodiquement le mobilier de la cuisine, il se met en retrait tandis que Tummler finit le travail. Il est le seul à être alors plongé dans ses pensées, encore

¹ *Ibid.*, p.90.

² *Ibid.*, p.88.

habité par la poussée de violence à laquelle il vient de succomber en cédant aux attraits de la représentation – et son trouble n’échappe pas à l’opérateur attentif.



Fig. 31 : Les opérateurs saisissent à la dérobée les regards « au premier degré » de certains acteurs.

3. Éclairs de lucidité

Je regroupe dans une autre catégorie les regards témoignant chez l’individu de sa lucidité vis-à-vis du rôle qu’il est en train de jouer, et d’autre part de sa conscience aiguë de la présence du filmeur. Ils sont la marque d’un jeu délibéré de l’acteur avec la caméra et avec sa propre image. Le cinéma est ici compris comme « l’instrument de révélation et de capture d’une vérité qu’il n’appartient qu’à lui de mettre à jour ¹ », dans et par la mise en scène cinématographique de soi. Je pense notamment aux deux enfants déguisés en cow-boys dans *Gummo*, que Korine croise par hasard le premier jour du tournage, et à qui il décide de laisser champ libre pour déverser un flot d’injures devant la caméra ² – le scénario prévoyait au contraire un dialogue

¹ Alain Bergala, préface à *Roberto Rossellini. Le cinéma révélé*, Cahiers du cinéma, coll. Petite Bibliothèque, Paris, 2005. Cité par Gilles Mouëllic, *op. cit.*, p.29.

² Korine raconte cette rencontre : « Juste avant de commencer à tourner, j’ai entendu des enfants à la table de la régie, qui lançaient des “***”, et je me suis dit “Ils doivent avoir quatre ans”, et je n’avais jamais rien entendu de semblable, j’étais stupéfait. J’ai donc voulu capturer ça, et j’ai dû demander la permission à leurs parents : “Ça ne vous dérange pas que vos fils parlent comme ça ?”, et le père m’a regardé et a dit “Merde, j’en ai rien à foutre. ” »

très sobre ¹. Conservés dans le montage final, les regards furtifs que jette de temps à autre l'un d'entre eux à l'opérateur expriment une excitation mêlée de réserve. L'enfant, soudain pris au sérieux dans ses fabulations par une équipe de tournage, paraît s'interroger de manière fugace sur les limites qu'il est autorisé ou non à franchir. Le passage fait ainsi écho à une séquence survenue une dizaine de minutes plus tôt : celle des deux frères d'une vingtaine d'années se battant dans leur cuisine. L'un d'eux lance également des regards amusés à la caméra, comme pour obtenir l'assentiment de l'opérateur avant de redoubler d'ardeur dans les coups échangés avec son frère. La violence croissante des coups qu'ils échangent témoigne par ailleurs d'un refus de s'avouer vaincu par son frère face au filmeur : la présence de la caméra instaure une tension qui fait basculer progressivement le jeu dans une démonstration de force bien réelle. Les coups d'œil qui lui sont adressés sont la marque précieuse d'un enthousiasme propre au cinéma-vérité, né de l'interaction entre l'individu filmé et ce que Rouch nomme la « caméra participante », dans l'effervescence « d'un récit qui se crée au moment même de l'action. ² »



Fig. 32 : Enfants, adolescents et jeunes adultes « voient qu'ils sont vus » et s'amuse de ce constat.

(« Right before we started shooting I heard these little kids at the craft service table, and they were talking like "You can suck my cock, mother fucker, you piece of shit", and I was like "The kid is four years old" and I never heard anything like that before, and I was amazed. So, I wanted to capture that, and I had to ask their parents for permission: "Is it okay for your sons to use that language?" and the father looks at me and he goes "Fuck, man, I don't give a shit." » [Ma traduction] YSIAGIB podcast, *op. cit.*

¹ Scénario original de *Gummo*, p.102.

² Jean Rouch, « La caméra et les hommes », *CinémAction*, n°17, 1982 [Première publication, 1973], p.44.

Dans *Kids*, je perçois une occurrence de ce motif au cours de la scène de la soirée chez Steven, lorsque quatre pré-adolescents assis en rang d'oignon sur un canapé se partagent un joint. Cette séquence ne figure pas dans le scénario : Larry Clark a aperçu ces quatre acteurs qui fumaient réellement sur le plateau, et a braqué une caméra sur eux ¹. Devenu l'enjeu d'une scène de cinéma, le précieux joint revêt une valeur performative : qui le possède et le manipule devient l'objet de tous les regards, à commencer par celui du filmeur, et il s'agit de ne pas manquer cette occasion de briller par son adresse et par son flegme. La présence de la caméra ne change pas fondamentalement la nature de ce rituel, qui vaut de toute façon par les regards de ses participants, mais elle le rend plus solennel, gravant chaque geste sur la pellicule. Surtout, la conscience de la performance chez les jeunes acteurs est exacerbée par le fait que tous s'y plient tour à tour à mesure que le joint change de mains. Chaque spectateur était acteur quelques instants auparavant, ou s'apprête à le devenir : par conséquent il « voit clair » dans le jeu de son voisin, et ces regards savoureux de connivence ajoutent à l'épaisseur documentaire du passage.

4. Ombres d'un doute

Enfin, un troisième type de regard authentique retient mon attention : celui de l'acteur devenu bête traquée, pris au piège d'un dispositif docufictionnel que l'on pourrait qualifier de machiavélique. Je pense en premier lieu à l'acteur Bryant L. Crenshaw, malmené par un jeune homme interprété par Harmony Korine lui-même, dans un pavillon de Xenia ². C'est un exemple de ce que Mouëllic nomme « la direction de l'intérieur ³ » : en jouant dans son propre film, le cinéaste cherche à obtenir de l'autre acteur des réactions bien précises, jusqu'à un regard gêné lancé à l'équipe technique, et conservé au montage.

Fig. 33 : Le plan se prolonge juste assez pour laisser voir le regard mi-gêné, mi-amusé, de Bryant.



¹ L'anecdote est racontée par l'interprète de Telly dans Casey Doran, « A discussion with Leo Fitzpatrick », 19 juillet 2022. En ligne.

² Cette séquence s'étend de 26min41s à 29min34s.

³ Gilles Mouëllic, *op. cit.*, p.136.

C'est le propre du cinéma-vérité que de faire advenir réellement des événements déterminés par le dispositif de tournage – et non pas de capter des événements reproduits de manière réaliste, ni même des événements spontanés qui adviendraient de manière autonome. Ainsi Jean-Louis Comolli décrit-il le film *Faces* de Cassavetes :

Rien certes ne se passe sur l'écran qui ne se soit produit « dans la vie », mais ce « dans la vie », signifie face à la caméra et grâce à la caméra. Cassavetes et ses amis ne se servent pas du cinéma comme un moyen de reproduire faits, gestes, visages ou idées, mais comme moyen de les produire. On part de rien, disent-ils : le cinéma est le moteur, le film la cause et la mémoire de chaque événement. ¹

En exacerbant les rapports de force qui structurent son groupe d'acteurs, pour mettre au jour la pression écrasante de la bande sur les individus qui la composent, Larry Clark ne fait pas autre chose. J'en veux pour preuve un dialogue entre Casper et Nick, un pré-adolescent à casquette interprété par l'acteur non professionnel Nick Lockman. Ils sont entourés de quatre autres *kids*, dans la cuisine de chez Steven :

CASPER : Nick, t'aimes baiser quel genre de garce ?

NICK : [Éclate de rire]

CASPER : T'aimes les noires, les blanches, quoi ?

NICK : Toutes. C'est pas important.

CASPER : T'aimes les vieilles ? Quel âge ?

NICK : [Rit puis redevient sérieux] 16, 15 ans...

CASPER : Je parie que t'es vierge.

NICK : Parie ce que tu veux, alors.

CASPER : T'as fait ça quand ?

NICK : T'inquiète pas de ça.

CASPER : T'as fait ça comment ? En levrette ? Jamais, hein ?

UN AUTRE : Probablement en levrette.

CASPER : On t'a déjà fait une pipe ?

[Tout le monde éclate de rire]. ²

¹ Jean-Louis Comolli, « Dos à dos », dossier « Quatre Américains », *Cahiers du cinéma*, n°205, octobre 1968, p.38.

² « CASPER : *Yo Nick, what kind of bitches you like to fuck ? You like black bitches, white bitches, what ?* NICK : *Anything, don't matter.* CASPER : *You like any old thing ? What age ?* NICK : *Sixteen, fffteen...* CASPER : *I bet you're a virgin, yo.* NICK : *Bet what you wanna bet, then.* CASPER : *So when did you hit it ?* NICK : *Don't worry about that.* CASPER : *How*

Absent du scénario original, probablement improvisé, ce pénible interrogatoire mené par un adolescent plus expérimenté est tel une épreuve du feu pour Nick, qui doit à tout prix sauver les apparences. Il est en effet l'objet de tous les regards, à commencer par celui de l'opérateur sans pitié qui ne le lâche pas, et ne coupe pas avant la fin du dialogue. Cette concentration du filmeur sur un unique *kid*, procédé inhabituel dans le film, renforce l'hypothèse selon laquelle Justin Pierce, l'interprète de Casper, serait le complice du cinéaste à cet instant. Ils auraient convenu de prendre l'autre acteur au dépourvu pour en faire l'enjeu central de la scène. Comme l'écrit Mouëllic à propos de « *l'acting cinema* » chez Jacques Rozier, Larry Clark « [rend] les corps des acteurs à une forme de spontanéité animale dont la dimension érotique ne lui échappe pas, mais qui ne se réduit pas à cela, toutes les séquences improvisées ayant aussi valeur de documents sur les comportements d'une jeunesse à un moment de l'histoire du XXe siècle. ¹ »

En effet, sur le visage de Nick se succèdent nombre d'expressions qui témoignent de son trouble réel, et de sa difficulté à composer avec le personnage que tacitement, en faisant partie de cette bande, il est censé incarner.



Fig. 34 : Les yeux de Nick papillonnent d'un visage à l'autre, son expression faciale oscillant entre l'orgueil et la honte.

D'abord, il rit de manière un peu forcée, cherchant à croiser le regard d'un autre *kid* de son âge. Voyant que son interlocuteur insiste, il se ressaisit et tente d'afficher un air décontracté, mais ses yeux continuent à interroger chaque adolescent présent, dans l'espoir que l'attention du groupe se détourne de lui. Enfin, à plusieurs reprises, son masque se fissure et laisse voir de manière fugitive l'expression sombre d'un enfant pris en défaut, qui n'a plus qu'à attendre le prochain éclat de rire général pour retrouver son assurance. Le visage, filmé en gros plan, est continuellement remodelé, conférant une expressivité marquante à un passage *a priori*

did you hit it ? Doggy ? Never, right ? UN AUTRE : Probably a doggy. CASPER : Did you get a blowjob ? » [Traduction des sous-titres du DVD] Ce dialogue a lieu à 01h03min00s.

¹ Gilles Mouëllic, *op. cit.*, p.90.

anecdotique. La scène se mue en un témoignage frappant de la cruauté avec laquelle une bande d'adolescents confond l'un de ses membres, éprouvant la fragilité des fabulations masculines qui assurent son unité.

En conclusion, analyser les relations entre les adolescents de *Kids* et de *Gummo* au prisme de la loi de la chasse m'a permis d'éclairer une première dynamique propre à leur riche dispositif docufictionnel. Ces personnages jouent à être des chasseurs, tout comme les jeunes acteurs qui les interprètent jouent entre eux à être des hommes. Surtout, ces deux opérations s'entrecroisent perpétuellement, au point de rendre vaine à leur égard la distinction entre fiction et documentaire : l'expérience de la masculinité consacre le règne de la fabulation. Dans le regard du chasseur se mêlent l'appétit sexuel, la manipulation sirupeuse et l'orgueil viril ; dans l'œil de l'acteur sont contenues à la fois l'excitation de ce jeu, la conscience de ce qu'il implique, et la crainte toujours présente que celui-ci lui échappe et se retourne contre lui, dévoilant sa nature véritable. Car, comme l'explique Bernard à son vieux camarade au début de *La Bête lumineuse*, tel est le sort du chasseur, tantôt loup, tantôt orignal :

« C'est quoi tuer un orignal ? Pour commencer tu le suis, tu l'approches, tu l'étudies, pis tu le traques, pis tu le tires. C'est le même scénario qui se reproduit le soir. Tu te ramasses au camp, pis tout d'un coup, à un moment donné, y a quelqu'un va s'avancer sur quelque chose, pis qui va prendre la parole. Ben tu le laisses aller, pis tu lui donnes du câble, puis là, tout le monde s'occupe de son cas. Pis tu prends un cas à la fois, parce que... si tu t'en vas là [si tu t'avances], tu sais que tu vas te faire maganer [malmener].¹ »

À présent que se dessinent les ambiguïtés de la relation entre le sujet filmant et le sujet filmé, il s'agit d'introduire dans l'architecture du regard le troisième terme de cette équation : le spectateur, embarqué dans ces docufictions comme dans un tourbillon optique qui menace jusqu'à l'intégrité de son regard.

¹ Bernard L'Heureux, dans Pierre Perrault, *La Bête lumineuse*, Office national du film du Canada, 1982. En ligne, à 00min30s.

TROISIÈME PARTIE

DES FOURMIS DANS LES YEUX

Dans l'immense mosaïque d'images que forme *Amsterdam Global Village*, documentaire réalisé par Johan van der Keuken et sorti en 1996, un fragment en particulier m'interpelle en se saisissant sans détour d'une question que pour l'instant ce mémoire n'a fait qu'effleurer : l'éthique du regard.

Khalid, jeune coursier qui sillonne les rues d'Amsterdam du début à la fin du film, gare sa mobylette devant le studio d'un photographe, entre, et remet à un assistant le tirage d'une photographie grivoise. Alors que Khalid s'apprête à ressortir, la caméra s'attarde sur le garçon qui est en train de poser pour le photographe, un adolescent torse nu, atteint de trisomie 21. Le coursier le dévisage à son tour. Pendant deux longues minutes, le photographe multiplie les injonctions – « Ne bouge plus » ; « Lève le nez » ; « Donne plus d'intensité à ton regard » ; « Non, détendu ! » –, tentant d'obtenir de son modèle exactement la posture et l'expression qu'il a en tête. À mesure que le plan sur ce jeune homme se prolonge et se resserre, pour finalement reproduire le cadre de la photographie elle-même, l'application du photographe s'apparente de plus en plus à l'entêtement d'un artiste buté, ignorant les efforts et l'embarras du modèle. À la surface de ce visage très doux et fortement éclairé pèse une multitude de regards inquisiteurs, émanant de voyeurs tapis dans l'ombre : le photographe et son assistant, le coursier, mais aussi le documentariste à la caméra et, bon gré mal gré, le spectateur du film¹.

Qu'éprouvent ces différentes instances à la vue de cet étrange spectacle ? Le cinéaste se garde bien de le signifier. D'ailleurs, la scène, en même temps qu'elle suspend le cours de la narration, suspend toute signification, tout jugement explicite. Il se pourrait même que ces spectateurs n'éprouvent rien, cédant par un automatisme confortable à leur pulsion voyeuriste, sans se poser de questions. À l'image du jeune modèle bien en peine d'adresser un regard « intense » à l'appareil photo qui est braqué sur lui, toutes les personnes présentes se contentent d'observer bêtement cette pantomime gênante, sans début ni fin, entièrement déterminée par le regard d'un artiste tout-puissant. En ménageant cette incise statique dans la longue déambulation que constitue *Amsterdam Global Village*, Johan van der Keuken contraint son

¹ Johan van der Keuken, *Amsterdam Global Village*, Peter van Huystee Film & TV (PVH Films), 1996. En ligne sur Tënk. La séquence s'étend de 01h01min55s à 01h05min13s.

spectateur à considérer le poids de son regard, la violence qu'il charrie et la responsabilité qui lui est liée. Il lui impose l'expérience visuelle de l'engourdissement, menace omniprésente pour un documentariste, mais qu'il s'agit pour lui de conjurer.

Ce n'est pas le cas des réalisateurs de *Kids* et de *Gummo*, qui font de cette dynamique – ou anti-dynamique – un motif structurant de leurs films, devant comme derrière la caméra. Les personnes filmées, le cinéaste et le spectateur font l'expérience d'un même « regard bête », que saisit bien un verbe employé par Jay McRoy et Guy Crucianelli, dans leur article rapprochant le film *Freaks* de Tod Browning et *Gummo* de Harmony Korine :

En outre, tant sur le plan esthétique que narratif, *Gummo* de Korine, comme *Freaks* de Browning, oscille entre l'expression d'une affinité (et, parfois, d'une tendresse) pour son sujet et l'expression d'une compulsion voyeuriste à « fixer bêtement [to gawk]. »¹

Le *Collins Dictionary* définit le verbe « *to gawk* » en ces termes : « *To gawk at someone or something means to stare at them in a rude, stupid or unthinking way*² » – fixer quelqu'un ou quelque chose d'une manière grossière, stupide ou vide. On peut tenter de traduire « *to gawk* » par « fixer bêtement », « faire des yeux de merlan frit », ou encore « regarder bouche bée ». Difficile de conserver la simplicité et l'efficacité du mot anglais, dont la forme monosyllabique et les deux consonnes occlusives donnent la sensation très parlante d'un mot idiot, fermé sur lui-même. C'est précisément cette posture problématique que j'appréhenderai dans cette partie, en distinguant trois modalités différentes de cet engourdissement du regard : dans *Kids*, des regards lourds, fixés trop longtemps sur les corps ; dans *Gummo*, des visions « pierreuses » qui échouent à saisir le monde, au sens physique comme psychique ; enfin, dans les deux films, une même prétention ambiguë à poser sur autrui un regard amoral et inconséquent, un même refus de filmer plus loin que le bout de son nez.

¹ « *Additionally, in both its aesthetic and narrative, Korine's Gummo, like Browning's Freaks, fluctuates between expressing an affinity (and, at times, a tenderness) toward its subject matter, and exercising a voyeuristic compulsion to "gawk."* » [Ma traduction – Je souligne] Jay McRoy et Guy Crucianelli, « "I Panic the World" : Benevolent Exploitation in Tod Browning's *Freaks* and Harmony Korine's *Gummo* », *Journal of Popular Culture*, Vol. 42, n°2, 2009, p. 266.

² *Collins Dictionary*, article « gawk ». En ligne.

Chapitre 6

Les regards appuyés de *Kids*

D'une durée de seulement une heure et demie, *Kids* est conçu pour s'écouler trop lentement. La récurrence des mêmes thèmes, la longueur importante des séquences et des interactions dont on aimerait souvent qu'elles s'achèvent au plus vite, assimilent le film à une douloureuse épreuve. De fait, l'histoire qu'il raconte se confond avec celle de l'engourdissement inéluctable et mortifère du regard, et en particulier celui des personnages masculins sur les personnages féminins. Ce n'est pas un emballement cinétique de la narration qui conduit à la catastrophe finale, le viol de Jennie, mais plutôt des motifs qui ralentissent l'intrigue : l'obsession, l'insistance, la stase. Surtout, cet engourdissement n'est pas seulement désigné comme un processus touchant les personnages du film, mais également – et c'est de là que naît l'inconfort notoire que provoque *Kids* – comme une expérience de cinéma, une prise d'otage du spectateur. Je montrerai ici que la mise en œuvre progressive de ce regard « captatif » à travers *Kids* est étroitement liée au déroulé des trois « actes » narratifs aisément repérables dans le film, d'une durée de trente minutes chacun : la matinée, l'après-midi, et la nuit. Avec chaque nouvel acte s'accroît, de part et d'autre de la caméra, la lourdeur du regard qu'on me force à poser, et à fixer sur le corps sexualisé des adolescents.

1. La matinée : obsessions en vase clos

À l'exception de la séquence d'ouverture où Telly interagit avec une jeune fille, la longue exposition de *Kids* – qui s'étend jusqu'au moment où Jennie quitte son amie pour tenter de retrouver Telly – se contente de décrire séparément les forces en présence. Le groupe des garçons et celui des filles sont tenus soigneusement à l'écart l'un de l'autre, comme dans des vestiaires séparés, avant la rencontre. J'ai déjà analysé la séquence qui fait s'entrecroiser les discussions chez Paul et chez Ruby ¹. Ici prime un regard vif, sautillant d'un visage à l'autre, des éclats de rire et des échanges à bâtons rompus dont l'utilité première est d'exalter le plaisir et la fierté d'appartenir à un groupe homogène, partageant des sentiments, des désirs et des pratiques communes. Néanmoins, plusieurs éléments, du côté des personnages masculins,

¹ Voir au chapitre deux : « Un regard immergeant et immergé : filmer *Kids* et *Gummo* », p.42-47.

composent dès l'exposition le sombre tableau d'une bande fermée sur elle-même, et dont les membres sont obsédés uniquement par leur propre satisfaction sexuelle. Encensé, inlassablement remis sur le tapis depuis les premières secondes du film, le thème de la sexualité est pour ces adolescents semblable à ce que Frédérique Spill nomme les « objets fétiches de l'idiotie », dans sa thèse portant sur les personnages d'idiots dans l'œuvre de William Faulkner : « À travers l'usage singulier qu'ils font de certains objets en reproduisant invariablement les mêmes schémas de satisfaction, les idiots semblent fixés dans des expériences infantiles et des schémas archaïques. ¹ » L'idée fixe que constitue l'expérience sexuelle – ou le récit de cette expérience – va donc de pair avec l'hermétisme de ces adolescents qui semblent évoluer en vase clos, assénant des grands principes misogynes et niant l'existence des maladies sexuellement transmissibles :

C'est ça aussi, vous savez ? On entend parler des maladies. Des maladies, comme si... tout le monde mourrait. C'est des foutaises tout ça. Je connais personne avec le sida. Personne est mort de ça. Putain, c'est que des histoires. ²

Il est intéressant que cette remarque, qui dans le scénario était écrite pour Paul, l'hôte charismatique de la bande, soit dans le film prononcée par un autre adolescent, beaucoup moins éloquent que son ami ³. Butant sur les mots, regardant dans le vide et multipliant comme un enfant les gestes convulsifs de sa main gauche tandis qu'il assène son opinion, il fait irruption comme un idiot dans le débat et provoque l'hilarité de ses camarades – qui s'empresent cependant d'acquiescer.



Fig. 35 : Le jeune homme déclame sa tirade avec une élocution heurtée.

¹ Frédérique Spill, « 2. Les objets fétiches de l'idiotie : fixations et logiques substitutives », dans *L'Idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2009. En ligne.

² « *That's the whole thing, you know. You hear about disease this, disease that... Everyone's dying and shit. Yo, that shit is made up, man, I don't know no kid with AIDS. No one I know has died from that shit. It's some make-believe story* » [Traduction des sous-titres du DVD], à 20min38s.

³ Scénario original de *Kids*, p.106.

Comme l'écrit Frédérique Spill à propos de Benjy Compson, personnage d'idiot au cœur du roman de Faulkner *Le Bruit et la Fureur* :

L'idiot Benjy est de toute éternité contraint à ne jamais quitter le royaume de l'illusion ; le principe de réalité ne pénètre dans sa sphère de plaisirs primitifs que de manière accidentelle et éphémère : le contact de [ses fétiches] finit toujours par rétablir la prééminence du principe de plaisir sur le principe de réalité. ¹

Ainsi le sujet du VIH fait-il surface dans le discours des garçons, mais pour mieux être balayé d'un revers de main, au profit de l'exaltation d'une conquête sexuelle affranchie de la contraception. Contrairement au personnage de Faulkner, les *kids* de Larry Clark ne souffrent d'aucune maladie mentale limitant leur ouverture au monde, mais c'est la culture viriliste de la performance sexuelle dans laquelle ils baignent qui, de fait, semble les condamner à l'idiotie. L'exposition s'achève d'ailleurs à la manière d'une boucle, lors de la séquence du métro, par le retour du motif qui avait ouvert le film : Telly est rappelé à son obsession libidinale, qui est d'ailleurs son principal trait de caractère, et choisit une nouvelle cible, Darcy. Il est significatif que le film soit définitivement lancé par un retour au point de départ, produisant un effet de clôture prématurée de l'œuvre sur elle-même.

Il faut noter au passage qu'au cœur de ce premier acte, un mouvement de caméra interpelle, et instille un doute quant aux obsessions du sujet même de l'énonciation de *Kids*. On quitte pour la deuxième fois l'appartement de Paul pour celui de Ruby, et cette dernière raconte une de ses expériences. Au départ, c'est le visage de Jennie écoutant son amie qui est net ; puis, au lieu de faire le point sur le visage de Ruby, l'opérateur effectue un lent panoramique qui place au centre du cadre les deux jambes dénudées de l'actrice assise sur son lit, avant de remonter vers son visage.



Fig. 36 : Du visage de Jennie à celui de Ruby, l'opérateur choisit le chemin le plus long.

¹ Frédérique Spill, *op. cit.*

Le sol se dérobe un instant – cinq secondes, précisément – sous les pieds du spectateur : comment interpréter ce recadrage caressant, que ne justifie *a priori* aucun élément diégétique ? Que révèle-t-il des intentions cachées de la « conscience nomade » qui guidait jusqu’ici le spectateur à travers le film, comme un témoin privilégié de la vie secrète des adolescents ¹ ? Ce passage provoque de fait un trouble discret dans ce que Francesco Casetti nomme « l’asptualisation », c’est-à-dire l’opération de modulation du regard qu’effectue le spectateur face à la réalité qu’on lui montre, en fonction de ses dimensions, de la manière dont elle est ordonnée, des limites que lui impose le cadre, et surtout, ici, de son « statut » : la chose est-elle simplement montrée, ou « filtrée par les motivations, les conditions et les objectifs qui lui ont présidé ² » ? S’il est tentant de mettre au compte de l’opérateur ou du cinéaste le désir fugace de « mater » bêtement l’actrice Rosario Dawson tandis qu’elle parle, cela participe du même coup d’un effet proprement cinématographique. Le plan suggère de fait une affinité déplaisante entre la figure énonciatrice de *Kids* et les adolescents lubriques présentés quelques secondes auparavant. Un dialogue souterrain, dont le spectateur est pour l’instant tenu à l’écart, s’engage entre le filmeur et les filmés : qui sera le plus idiot ?

2. *L’après-midi : péripéties d’un regard captatif*

Jusqu’alors uniquement suggérée, la pesanteur du regard devient durant le deuxième tiers de *Kids* une composante essentielle du film, caractérisant les relations entre les personnages d’une part, et la mise en œuvre du « regard de la caméra » d’autre part. On suit la trajectoire de Casper et Telly – chez ce dernier, à Washington Square Park, en bas de chez Darcy, puis à la piscine – ainsi, qu’en parallèle, celle de Jennie qui est à leur poursuite. Peu nombreuses, les péripéties des personnages sont cependant étirées, comme si la temporalité dramatique ployait sous le joug d’un regard lourd, fixé trop longtemps sur les choses.

Ce regard est en premier lieu la marque d’un narcissisme adolescent, que représentent certains moments où la narration est suspendue au profit de l’exhibition, par un personnage, de son corps face aux autres. C’est le cas dans l’appartement de Telly, où ce dernier se rend avec Casper pour subtiliser de l’argent à sa mère. Une fois leur forfait accompli, au lieu de

¹ Voir mon analyse p.44.

² Francesco Casetti, *op. cit.*, p.106.

repartir, les adolescents désœuvrés se rendent dans la chambre de Telly. En sueur, ils ont ôté leur t-shirt et se plaignent de la chaleur. Telly vaporise de l'eau sur leur torse, et leur peau déjà moite se met à luire encore davantage. Une conversation décousue s'engage, où il n'est question que du corps des deux adolescents, que chacun contemple narcissiquement. Telly essaie une casquette et se regarde dans la glace, commentant sa coupe de cheveux ; Casper soulève des haltères et affirme qu'il souhaite se muscler, puis se moque des poils sous les bras de son ami. Enfin, détail absent du scénario, Telly prend sur la commode une pile de Polaroids et montre à son ami une photographie de lui, amusé. La question de l'apparence est rendue obsédante, entêtante, et le découpage du dialogue le souligne. Comme les acteurs sont filmés exclusivement en plan poitrine et en plan taille, le champ est saturé par la matière du corps juvénile des garçons, eux-mêmes contenus dans un espace confiné.



Fig. 37 : Sur le corps de Casper collent les regards de la caméra, de Telly et de l'acteur lui-même.

Un mouvement de caméra suggère enfin une nouvelle « interférence ¹ » entre les regards des filmés et celui du filmeur. L'opérateur effectue un panoramique vertical, dévoilant le torse humide de Justin Pierce tandis qu'il soulève ses poids. Ce mouvement attire l'attention : à l'image du corps mouillé de Casper, dont Telly dira quelques secondes plus tard qu'il sent mauvais, le plan suinte et colle. Le regard de la caméra est chargé à la fois de l'auto-érotisme de Casper et de l'admiration muette de son ami, que l'on devine. En somme, l'énonciateur abonde dans le sens des deux adolescents, participant de l'écoeurement que peut susciter cette scène.

On peut mener une analyse semblable à propos du numéro du personnage d'Harold qui, plus tard, attire sur lui tous les regards de la bande et déclenche l'hilarité générale en dansant nu au bord de la piscine ². Dans le scénario, cette action devait déclencher un éclat de rire puis

¹ Le terme est employé par François Niney dans *Le documentaire et ses faux-semblants* pour désigner les moments où le film devient le produit de l'interaction entre les aléas de son tournage et la réalité qui l'entoure, qu'il traverse et modifie. En particulier au chapitre 46, « Le film comme interférence avec le monde ? », p.169-175.

² Ce numéro d'exhibitionnisme survient à 52min00s.

être immédiatement suivie du saut de tous les personnages dans l'eau ¹. Cependant, dans le film, les gesticulations d'Harold se prolongent durant près d'une minute, agrémentées de remarques et de mimes à caractère sexuel. À cet instant, l'engourdissement des regards est donné à ressentir de manière très concrète : pourtant prêts à entrer dans la piscine, les personnages sont tenus en otage, incapables de détacher les yeux du spectacle de leur ami, qui exulte de détenir ainsi leur attention. Il en va de même du spectateur, qui se voit imposer cette vision dans son intégralité. À nouveau semble se nouer une curieuse alliance métadiégétique entre l'acteur et la figure énonciatrice du film, toujours encline à faire durer plus que nécessaire et jusqu'à la lassitude tout spectacle du corps, aussi stupide soit-il.

Mais c'est surtout sur autrui que pèse ce regard presque exclusivement masculin, dès lors que les adolescents gagnent l'espace public, où ils sont confrontés à des individus extérieurs à leur bande. À propos du rapport des adolescents des films de Clark au corps désiré, Anna Muslewski parle de « captativité » : « un besoin d'appropriation du corps désiré, une envie de le chosifier » qui « définit l'expérience de la chair à laquelle chaque adolescent se livre ou est livré.² » Ce concept a partie liée avec la question du regard, et il me semble qu'il permet d'embrasser non seulement le rapport des « *kids* » aux corps qu'ils désirent, mais aussi à ceux qu'ils méprisent et s'approprient comme objets de moquerie, car ne correspondant pas à la norme virile et hétérosexuelle.



Fig. 38 : Deux hommes en couple se trouvent captifs du regard des « kids » homophobes.

Je pense, durant la séquence du parc, aux deux hommes qui ont le malheur de passer devant l'assemblée des *kids* en se tenant la main, et qui reçoivent un monceau d'insultes. L'altercation s'étire sensiblement au-delà de ce à quoi pourrait s'attendre le spectateur, à travers

¹ Scénario original de *Kids*, p.136-137.

² Anna Muslewski, *op. cit.*

un champ contre-champ qui passe à deux reprises des adolescents aux deux passants. L'emploi d'une longue focale pour suivre les deux hommes en panoramique tandis qu'ils marchent de la droite vers la gauche du cadre donne l'impression pénible qu'il leur est impossible d'échapper au joug du regard de leurs agresseurs. Quant à ces derniers, ils répètent inlassablement les mêmes injures comme par automatisme, les yeux rivés sur leurs cibles.

On le voit, la mise en scène de la « captativité » malsaine du regard engendre également une *captivité*, non seulement du regardé, mais du spectateur qui s'identifie à ces objets du regard. Anna Muslewski repère chez Clark la tendance à « créer un effet de longue durée, une suite interminable que l'on voudrait *passer*, ne pas voir ¹ ». Si elle limite cette analyse aux séquences de « sexe *teen* », on peut en réalité l'appliquer dans *Kids* à d'autres formes d'interactions sociales : séduction voisinant l'agression, confrontations viriles, humiliations collectives... Les personnages sont saisis dans le regard des autres comme dans des toiles d'araignées. Ce qui advient durant la séquence de la piscine, après le numéro d'Harold, en est un bon exemple. En effet, une fois dans l'eau, Casper et Harold ne décollent pas leurs yeux du corps de Kim et de Joy. Les yeux écarquillés, pantois, ils pressent les jeunes filles de s'embrasser devant eux, et elles s'exécutent. Dans le scénario, leur dialogue devait prendre fin peu après, et la discussion entre Telly et Darcy, au bord de la piscine, reprenait, faisant avancer l'intrigue ². Mais Larry Clark préfère à nouveau laisser libre cours à l'improvisation, laissant se décupler durant une longue minute la pesanteur des regards masculins rivés sur les deux jeunes filles, regards stupides immanquablement convertis en gestes brusques et déplacés. Quant au spectateur, il est tenu dans l'attente douloureuse que le film reprenne le contrôle.



Fig. 39 : Harold se fige, bouche bée, devant les deux jeunes filles qui s'embrassent.

Au même moment, la trajectoire de Jennie diverge de celle des garçons, qui partent chez Steven alors que la jeune fille pense les trouver au Shelter, un club où elle a ses habitudes. De

¹ *Ibid.*

² Scénario original de *Kids*, p.139.

manière significative, c'est une scène de voyeurisme, durant cette séquence de boîte de nuit, qui clôt la première heure de *Kids* et offre une transition vers son dernier acte – et c'est Harmony Korine, scénariste du film, qui interprète le voyeur. Le scénario décrit le personnage de Fidget comme « un petit gars blanc complètement surexcité » (« *a short white guy who is very hyper*¹ ») mais ne mentionne pas les lunettes rondes grossissantes dont Korine a finalement choisi de s'affubler. L'accessoire souligne avec humour la fascination de son personnage pour le « spectacle² » – mot qui signifie également « lunettes » – qu'il tient absolument à montrer à son amie Jennie : les ébats, dans les toilettes de la boîte de nuit, de quatre adolescents sous l'emprise de l'ecstasy.



Fig. 40 : Jennie et Fidget face au spectacle.

Derrière son apparence désordonnée, le plan poitrine qui montre les voyeurs au travail peut en fait être lu comme une variation autour du verbe « *to gaze* ». Au premier plan, on trouve le caricatural Fidget, au regard augmenté de loupes, et Jennie, qui troque l'urgence de sa situation contre le confort de la pulsion scopique ; à l'arrière-plan, à droite, un adolescent masqué allégorise cette relation optique à sens unique ; enfin, à gauche, un autre figurant plonge son regard dans l'objectif, maladresse conservée au montage : lorsque le cinéaste pointe la Lune, l'idiot regarde la caméra... Une nouvelle fois, l'énonciateur s'engouffre dans cette brèche pratiquée dans la narration : les gros plans se multiplient sur les adolescents qui sont l'objet des regards. Cette échelle de plan n'est pas choisie au hasard. Elle permet de rendre floue la frontière entre la « vue subjective » et une « vue objective³ » qui serait affranchie de la position spatiale des observateurs – puisque de fait ces derniers ne voient pas la scène d'aussi près – soulignant ainsi la curiosité de l'énonciateur lui-même.

¹ *Ibid.*, p.140. [Ma traduction]

² « Il faut que je te montre quelque chose. C'est un spectacle, c'est un vrai spectacle ! » (« *I gotta show you something. It's a spectacle, that's a real spectacle !* ») [Ma traduction], lance Fidget à 58min28s.

³ Francesco Casetti, *op. cit.*, p.85-87.

Enfin, lorsque Fidget entraîne Jennie à l'écart pour lui proposer une pilule de kétamine, puis la force à l'avaler, le regard de la caméra opère un basculement absent du scénario, signalant un découplage fatal entre l'intrigue du film et le regard qui en est témoin. En effet, l'ingestion de la pilule condamne Jennie, à son tour, à la captivité : captive de son propre corps amorphe, d'une torpeur qui gouvernera au dernier tiers du film. Alors qu'ils sont d'abord nets, cadrés en plan poitrine, un *jump cut* place les deux personnages en amorce, flous, tandis que la mise au point est faite sur le dos des *kids* à l'arrière-plan, debout devant des urinoirs. À mesure que s'achève le monologue de Fidget, la caméra portée s'approche de ces figurants jusqu'à ce que les deux acteurs se retrouvent hors-champ. Glissement singulier, symbole d'un film ayant appris à faire l'idiot, à faire mine de ne pas voir : l'énonciateur semble choisir par son regard d'évacuer la tragédie pour lui préférer une contemplation béate, prolongée, de la pureté du corps des adolescents, sans douloureuses conséquences. Il donne à ressentir dans un même mouvement sa présence physique au plus près des *kids*, et en même temps son impuissance à préserver cette chair de la destruction.

Fig. 41 : Deux anonymes à l'arrière-plan captent le regard de la caméra.



3. La nuit : fixer la catastrophe

Alors qu'on repère un certain équilibre entre les deux premiers tiers de *Kids* – chacun se déroule dans six décors différents, alternant intérieur et extérieur – le dernier acte frappe par son statisme. Le regard n'a plus pour terrain de jeu qu'un unique appartement plein d'adolescents livrés à eux-mêmes, et ayant toute la nuit devant eux. La caméra n'en sortira que pour effectuer de brèves excursions auprès de Jennie qui, sous l'emprise de la kétamine, perd peu à peu la capacité d'interagir avec son environnement. Jusque-là, le mouvement de la fiction permettait toujours, même *in extremis*, de « sauver » les corps de l'emprise du regard. En l'absence de cette force motrice qui guidait les personnages vers un ailleurs toujours repoussé, plus aucune limite ne peut être opposée à leur regard, qui chosifie l'altérité jusqu'à l'annihiler.

La longue séquence de la soirée chez Steven est jalonnée de petites vignettes montrant des adolescents qui se rapprochent, s'embrassent et se caressent – et la caméra portée qui déambule dans l'appartement donne l'impression, de manière très littérale, que le sexe se trouve partout où on pose le regard. Mais surtout, un passage en particulier s'attache à montrer qu'au milieu de cette quasi-orgie, l'insistance problématique de certains adolescents auprès d'autres est à peine remarquée, plongeant les personnages féminins dans une profonde solitude. Le scénario prévoyait un dialogue entre Harold et une fille, dans un coin du salon, où le jeune homme devait insister pour obtenir un baiser ¹. Ce dialogue a été conservé, mais un second lui a été adjoint : il montre un autre adolescent ivre, insistant piteusement auprès d'une fille malgré son désintérêt manifeste. Cet ajout par rapport au scénario est éloquent, car cet adolescent est le même que celui qui avait pris la parole de manière ridicule, au début du film, pour affirmer l'inexistence du VIH. La réapparition de ce personnage, avec à la bouche une nouvelle litanie désarticulée dissimulant mal sa lubricité, consacre le règne des idiots, des « obsédés » et leurs idées fixes sur cette portion du film. Ajoutons que ces deux dialogues pesants sont eux-mêmes divisés en deux par un effet de montage, qui insère dans la narration un plan lui aussi absent du scénario : il montre Jennie traversant comme une somnambule la foule des danseurs du Shelter ². Les paupières mi-closes de ces trois jeunes filles font donc courir un même motif à travers ce passage. Le poids du regard masculin sur les personnes qu'il cherche à « chosifier » entre en résonance avec l'influence du sédatif sur Jennie : subissant les assauts répétés de l'extérieur, les corps se ferment, se murent, perdant peu à peu toute prise sur la réalité environnante.



Fig. 42 : Une structure en miroir lie le regard de Jennie à celui des autres jeunes filles de la bande.

C'est cette même sensation que communique, en retour, le regard de la caméra, lorsque survient le crime qui clôt le film : le viol de Jennie par Casper, alors que toute la bande s'est endormie et que la jeune fille gît sur le canapé du salon, inconsciente. Tout d'abord, la situation

¹ Scénario original de *Kids*, p.142.

² Ce plan est situé à 01h05min52s.

de cet événement dans la structure du film n'est pas anodine. Selon une perspective scénaristique classique, *Kids* est déjà fini : Jennie a échoué, et Telly est parvenu à ses fins avec Darcy sans savoir qu'il était séropositif. D'ailleurs, lorsque Jennie s'effondre sur le canapé, en larmes, un fondu au noir – le seul du film – achève de donner à cette séquence une allure conclusive. Le fondu entrant qui survient après trois secondes de noir pour montrer Jennie endormie, à la même place, ne symbolise donc pas seulement une ellipse temporelle. Il exprime la fixité du regard de l'énonciateur qui se refuse à cesser de voir. Par cet ultime geste idiot qui voue les personnages à l'anéantissement, il semble leur glisser un cruel « Tant que je vous tiens... »

C'est aussi au spectateur, de fait, que ce message s'adresse : en témoigne le plan interminable qui montre Casper s'approcher de Jennie, la déshabiller puis la violer. La léthargie de la jeune fille semble s'être communiquée à la matière du plan, qui ne s'interrompt qu'au bout de quatre minutes, lorsqu'un autre plan montre un enfant qui dort à l'autre bout du canapé. Interviewé, Larry Clark explique que cet enfant s'était réellement endormi dans l'appartement où l'équipe tournait, et qu'il l'a placé sur ce canapé pour créer une respiration dans cette séquence : « La scène dure. Elle aurait été intolérable si je n'avais offert aucune issue au spectateur. ¹ » Néanmoins, est-ce bien d'une « issue » qu'il s'agit ? Ce plan fait naître l'espoir vite déçu que l'enfant, dont le visage est tourné vers Casper et Jennie, se réveille et mette fin au supplice. Lorsque réapparaît le plan qui montre le viol, le regard de la caméra est associé de manière évidente, par le raccord, au point de vue de cet enfant. Ce plan mime, pour mieux le nier, le « syncrétisme » d'un plan subjectif, censé unir dans un même regard le personnage et l'énonciateur du film ². L'acte de l'énonciateur n'est plus, selon la formule employée par Casetti, « *toi et lui* je vous fais regarder tous les deux », mais « *toi*, je te fais regarder ce que *lui* pourrait voir ». À l'intersection de ces deux instances, un spectateur voyant et un acteur aveugle, se dessine la figure d'un dormeur en plein cauchemar, incapable de détourner les yeux de la scène et ressentant pourtant pleinement l'urgence de le faire, ou d'y mettre un terme.

¹ Larry Clark, dans un entretien avec Olivier Joyard, *op. cit.*, p.25.

² Francesco Casetti, *op. cit.*, p.88.



Fig. 43 : Un enfant dort paisiblement, au plus près de la catastrophe finale de Kids.

Ainsi, au fil du récit que propose *Kids*, la caméra chevillée au corps des acteurs, Larry Clark impose à son spectateur l'expérience d'un enlèvement morbide du regard. Le constat amer que l'on pouvait voir contenu en germe dans le scénario de Korine, celui d'une violence machiste omniprésente, a été transposé à maintes reprises, au moment du tournage, en termes proprement cinématographiques, et surtout optiques. Clark ne traite pas de ce regard : il le met en actes dans la factualité du tournage, et s'attache à susciter chez son spectateur le malaise, et à partir d'un certain point, la honte d'être du côté de ceux qui regardent.

Chapitre 7

Les « visions pierreuses » de *Gummo*

Dans son mémoire de recherche intitulé *L'idiotie dans le cinéma d'Harmony Korine*, Robin Zimmer fait le choix de fonder sa réflexion sur la définition étymologique du mot « idiotie », employée par Clément Rosset dans *Le Réel. Traité de l'idiotie*. En grec, ce qui est « *idios* », c'est ce qui est simple, singulier, unique :

Toute chose, toute personne sont ainsi idiots dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *refléter*, d'apparaître dans le double du miroir. Or, c'est le sort finalement de toute réalité que de ne pouvoir se dupliquer sans devenir aussitôt *autre* : l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère. ¹

Robin Zimmer déploie à partir de cet énoncé une analyse des « corps idiots » qui intéressent Korine, en particulier dans *Gummo*, *Julien Donkey-Boy* et *Trash Humpers* : des êtres rendus uniques par leur morphologie bizarre, leur visage anormalement proportionné, et leur comportement oscillant entre la bêtise crasse et une naïveté salvatrice ². Je souhaite adjoindre à cette première analyse une composante proprement optique, qui est contenue en puissance dans cette définition première de l'idiotie ³. En effet, Clément Rosset pense l'être idiot comme évoluant au même niveau que les choses, les yeux rivés au plus près de leur unicité :

Vision pierreuse, qui a la dureté du caillou, également sa froideur et sa précision : tout est dur, résistant, parce que non susceptible d'être distancié par le regard, – et c'est éminemment le cas de sa propre personne, la seule chose au monde qu'il soit de toute façon impossible de regarder, que de ne se laisser contacter qu'à la faveur d'une telle vision pierreuse. ⁴

¹ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2004 [Première édition, 1977], p.42-43.

² Robin Zimmer, *L'idiotie dans le cinéma d'Harmony Korine*, mémoire de master, sous la direction de Vincent Amiel, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2019.

³ Je précise que la question du regard des êtres idiots intéresse également Robin Zimmer, qui l'aborde dans un chapitre intitulé « Unicité du réel », p.36-43. Cependant, il l'associe vite à une forme de contemplation sage, délaissant l'aspect négatif, privatif, de l'idiotie du regard.

⁴ Clément Rosset, *op. cit.*, p.43-44.

Je montrerai dans ce chapitre comment ce regard idiot se manifeste dans le monde de *Gummo*, puis comment *Gummo* impose à son tour à son spectateur de telles « visions pierreuses ».

1. *Buter contre le monde : le regard idiot dans Gummo*

Les exemples de la vision que décrit Rosset ne manquent pas dans le premier film de Korine : le délitement des relations sociales s’y manifeste jusque dans l’incapacité des personnages à se refléter dans les yeux des autres. Prenons par exemple la séquence où Tumbler est assis dans une carcasse de voiture, la nuit, aux côtés d’une jeune fille – Lara Tosh, créditée au générique en tant que « *Girl in Car* ». Ce dialogue, le premier du film, donne le ton avec humour : le *date*, passage obligé de tout *teen movie*, consiste ici en un long échange de regards apathiques, accompagné de caresses effectuées sans grande conviction. Du début à la fin de la séquence, le visage éteint de Tumbler exprime une grande lassitude, et celui de son amie affiche une expression ahurie : ils se regardent, mais chacun ne semble voir face à lui qu’un masque aux yeux vitreux. Il est intéressant de noter que le scénario prévoyait que les adolescents s’embrassent pendant un long moment avant que Tumbler sente la tumeur dans le sein gauche de Lara : « Au bout d’un moment, Tumbler cesse brusquement de l’embrasser et la regarde avec un air étrange. ¹ » L’idée du baiser a été abandonnée, et les personnages ne se quittent jamais des yeux, y compris après la terrible découverte – la séquence se clôt sur une parfaite illustration du verbe « *to gamk* », avant qu’ils n’esquissent une réaction quelconque.

Fig. 44 : Le dernier plan de la séquence montre les adolescents
figés, interdits.



Par ce jeu de regards, la séquence campe des personnages foncièrement idiots, n’ayant aucune prise sur le réel qui les entoure, car cela nécessiterait qu’ils prennent du recul sur leur propre

¹ « *After a while of this, Tumbler abruptly stops kissing her and just looks strangely into her eyes.* » [Ma traduction] Scénario original de *Gummo*, p.79.

situation, et se projettent dans celle de l'autre. Au contraire, chacun semble englué dans sa propre expérience subjective : chacun « bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse. ¹ » Le fragile élan de tendresse de Tumbler est brisé net par la grosse boule dure que palpent ses doigts et qui arrête son regard, mettant un terme à sa relation avec Lara, ainsi qu'à la séquence, avec la rigueur d'un couperet.

De nombreux autres passages du film présentent les habitants de Xenia comme des « êtres unilatéraux ² », auxquels le monde ne renvoie aucune image. Par exemple, il est significatif qu'Eddie, le personnage du jeune tennisman souffrant d'un trouble du déficit de l'attention, soit observé en train de jouer au tennis contre un mur, et non pas avec un autre adolescent. Le grillage à travers lequel il est vu, ainsi que sa solitude, à nouveau, pendant le petit clip qui le montre en train de mimer un match, renforcent l'impression de l'isolement du personnage dans sa propre psyché ³.



Fig. 45 : Le décor arrête net le geste d'Eddie (à gauche) comme celui de Solomon (à droite).

Plus tard, le plan qui montre Solomon en train de tirer consciencieusement sur un panneau stop avec son fusil à air comprimé matérialise un même rapport solipsiste au monde ⁴. Une autre scène, précédant dans le scénario original la séquence du bain de Solomon, mais absente du film achevé, aurait d'ailleurs pu constituer une nouvelle occurrence de ce motif :

Solomon se tient au milieu de sa chambre et joue au *paddle ball* [une balle fixée à une raquette par un élastique]. Il ne porte qu'un short de sport rouge moulant. Il compte

¹ Clément Rosset, *op. cit.*, p.43.

² L'expression est d'Ernst Mach, citée par Roger Caillois dans *Cohérences aventureuses*, Gallimard, 1976, p.243, puis employée par Clément Rosset, *op. cit.*, p.43.

³ Ce petit clip musical accompagné de la voix *over* d'Eddie se situe de 25min16s à 25min51s.

⁴ Ce plan est situé à 39min47s.

chaque fois qu'il frappe la balle avec la raquette. Ce faisant, il se tient parfaitement immobile. Du heavy metal est diffusé en fond. ¹

Ce n'est sans doute pas un hasard si Korine a pensé un moment imposer à son personnage, dans l'intimité de sa chambre, cette activité solitaire et monotone. Le *paddle ball* implique précisément que ce que le joueur projette au loin lui soit inlassablement retourné, peu importe l'intensité de son geste. Peut-être ce passage a-t-il été supprimé car les ruminations mentales de Nick Sutton pendant son casting pour le rôle de Tummler, qui sont absentes du scénario original, donnaient à voir un état d'esprit comparable. Enregistrés en vidéo, puis diffusés sur un téléviseur et filmés à nouveau en 35mm afin d'être insérés à la fin du premier et du deuxième tiers de *Gummo*, ces deux fragments montrent le jeune homme qui livre gauchement à la caméra un soliloque à propos de ses idées noires ². Un même plan est utilisé dans les deux fragments : il montre Nick Sutton se frappant rageusement le crâne de ses deux poings, les yeux baissés, tandis que son monologue se fait entendre – un premier, chargé de colère et prononcé avec peine, comme si les mots refusaient de sortir, puis un second, récité d'un ton plus calme.

NICK SUTTON / TUMMLER (*off*) : J'en ai marre de tout. Je comprends pas ce qui tourne pas rond chez les gens dans ce monde. Ils restent là, assis, n'ayant aucune idée de ce qui se passe. – Je me déteste. – Ce sont des sinistres cons. Ce sont des enfoirés. Ils sont recroquevillés dans leurs petites vies mesquines, dans leurs maisons...

NICK SUTTON / TUMMLER (*off*) : Cher monde, la confusion totale règne dans mon esprit. J'ai essayé d'y arriver dans ce monde à la con, mais ma naissance a été une erreur. Je ne me sens pas coupable de m'ôter la vie. J'ai essayé à votre façon. J'ai eu des jobs depuis que j'ai 13 ans. Gagner ma vie ne me posait pas de problème. Le problème, c'est que je ne vois que des ténèbres. ³

¹ « *Solomon is standing in the middle of his room playing with a paddle ball. He is wearing only a pair of tight red gym shorts. Every time he hits the ball with the paddle, he counts a number. He is standing perfectly still as he does this. Heavy-metal music is playing in the background.* » [Ma traduction] Scénario original de *Gummo*, p.156-157.

² Ils sont situés respectivement à 31min44s et 58min42s.

³ « *I'm sick of everything. I can't understand what the fuck is wrong with people in this world. They sit around, don't know what the fuck is going on. – Fucking hate myself. – They're fuckers, and fucking morons. They sit there, in their tiny little lives, their homes...* » Puis : « *Dear world, I have confusion running in every direction from my brain. I tried and tried to make it here in this fucking world, but I think it was a mistake that I was ever been born. I do not feel guilty about taking my own life. I've tried your ways. I've had jobs since I was thirteen years old. Making a living was never a real problem for me. Problem was all I see is misery and darkness.* » [Ma traduction]

Fig. 46 : Nick Sutton auditionne pour le rôle de Tumbler, dans l'appartement de Harmony Korine.



L'adolescent, filmé non pas directement mais *à l'intérieur* d'une vidéo, et placé dos à un mur blanc sans fenêtres, paraît claustre ; son geste convulsif évoque le mouvement des idées qui l'assaillent, et dont il ne parvient pas à se distancier. Ainsi, sa posture et la matière même du plan matérialisent les flux et les reflux d'un esprit idiot. « [Plus] rien du monde ne s'inscrit dans le cerveau qui fonctionne à vide, qui est creux, absent d'un monde dont rien désormais ne parvient à l'impressionner » : Clément Rosset décrit en ces termes l'état d'un l'individu abandonné par l'être aimé, immergé « dans un monde devenu soudain froid et inconnu, incapable d'en réceptionner le moindre message [...].¹ »

Je finirai cet inventaire non exhaustif des « visions pierreuses » de *Gummo* en mentionnant deux images qui selon moi emblématisent ce motif : la première est un plan taille qui montre Tumbler et Solomon adossés à un mur de béton, l'esprit et les yeux embués par les vapeurs de colle qu'ils viennent d'inhaler ; la seconde est un gros plan sur le visage de Solomon à demi immergé dans l'eau brune de son bain. La composition graphique de ces portraits d'idiots est riche de sens : les regards tentent mollement de s'extraire d'une surface opaque qui semble prête à les engloutir, et qui bloque le regard du spectateur. Cette surface, qu'elle soit solide ou liquide, abolit toute réflexion – d'ordre psychique ou physique – et exprime l'adhérence immédiate des personnages à un monde toujours *trop* proche.



Fig. 47 : Tumbler, Solomon et l'opacité du réel.

¹ Clément Rosset, *op. cit.*, p.44.

2. *Abêtir son film : le regard idiot de Gummo*

Je l'ai déjà montré plus tôt dans ce mémoire, Harmony Korine s'applique à demeurer poreux, en tant que cinéaste, aux différents phénomènes qui l'entourent, au premier rang desquels figure bien sûr l'idiotie. Cela n'échappe pas aux critiques de l'époque, et certaines, comme Janet Maslin, voient là le défaut majeur de *Gummo* :

La saleté n'est pas un crime, mais la stupidité affichée devrait en être un. *Gummo* se complait tellement dans la vie de ses personnages désespérés qu'on n'y trouve ni le pathos âpre de *Kids*, ni même la décadence stylisée et satirique qui a fait d'Oliver Stone l'idole des adolescents. Au lieu de cela, le film demeure totalement immergé dans l'engourdissement de ses deux protagonistes, Tumbler [...] et Solomon. ¹

On retrouve là l'engourdissement (« *numbness* » en anglais, tiré de l'adjectif « *numb* » qui signifie « insensible », « anesthésié ») dont traitait la séquence d'*Amsterdam Global Village* analysée en introduction de cette partie : concernant en premier lieu le jeune modèle, cet état semblait contaminer comme un virus l'ensemble des spectateurs présents. De la même manière, l'aventure de la conception de *Gummo* n'a pas laissé indemne le projet initial. Il s'est vu en quelque sorte abêti, opacifié, au point de faire de l'énonciateur de *Gummo* – cette instance abstraite « qui institue et organise ce qui est montré ² », – un parfait idiot. C'est notamment ce que permet d'établir l'étude comparée du scénario et du film, à trois niveaux distincts.

En premier lieu, plusieurs dialogues disposaient au fil du scénario des indications factuelles faisant apparaître de manière nette les articulations logiques de l'intrigue du film, indications qui ont finalement été supprimées – au montage, ou peut-être dès le tournage. D'abord, on trouve ces deux phrases de Solomon, qu'il était censé prononcer en voix *over* après avoir affirmé que les deux frères skinheads avaient tué leurs parents : « Puis, pour une raison ou une autre, il a semblé y avoir un million de chats qui couraient partout. [...] Certains sont

¹ « *Dirt is no crime, but willful stupidity should be. Gummo wallows so indulgently in the lives of its dead-ended characters that it shows none of the tough pathos behind Kids and not even the stylish, satirical decadence that has made a teen idol of Oliver Stone. Instead, it remains fully immersed in the numbness of its two principals, Tumbler [...] and Solomon.* » [Ma traduction] Janet Maslin, *op. cit.*

² Francesco Casetti, *op. cit.*, p.43.

morts d'eux-mêmes parce qu'ils n'avaient pas assez de nourriture pour survivre. ¹ » En se passant de ce récit qui pourrait apparenter la prolifération des chats à un châtement obscur ayant frappé les habitants de Xenia, Korine simplifie son monde diégétique : les choses sont ce qu'elles sont, et les chats de gouttière sont là, point. Dans le même ordre d'idées, Jarrod, lors de sa rencontre avec Solomon et Tumbler, devait à l'origine s'excuser d'avoir empiété sur leur terrain de chasse, clarifiant ainsi leur relation de rivalité ². Plus tard, Reberta, la fille de l'épicier qui achète les chats, était censée annoncer aux deux personnages principaux que cette fois, tous les chats du quartier étaient morts, et que c'était Jarrod qui lui avait apporté les deux derniers ³. Ce passage aurait offert une transition explicite vers le dernier tiers du film, et en particulier vers la séquence suivante, dans laquelle Solomon et Tumbler s'introduisent chez le jeune homme pour se venger. Enfin, la conclusion de l'intrigue était soulignée explicitement comme telle par un ultime dialogue entre les adolescents, devant la dépouille de Foot Foot :

SOLOMON : Tu as tué un chat domestique.

TUMMLER : Tu l'as tué aussi.

[...] SOLOMON : Il est peut-être pas mort. ⁴

Allégé de ces différents éléments, *Gummo* ne raconte pas une histoire différente, mais le déroulé de celle-ci est comme dilué, présent d'une manière moins aiguë à la conscience du spectateur. Le récit est rendu impalpable, idiot, car privé de la complicité de ses propres personnages ou, selon l'expression de Clément Rosset, du « Double » qui, dans la perception habituelle du monde, « permet à la fois distanciation et ajout de sens.⁵ »

En second lieu, le passage du scénario au film a considérablement gommé ce qu'on pourrait nommer les « entours » des personnages – leurs relations familiales, l'évocation de leur passé plus ou moins proche... L'adolescent, figure généralement caractérisée par son opposition en même temps que sa dépendance aux parents, apparaît au contraire dans *Gummo* comme un être clos, lisse, vu avec les yeux d'un ivrogne : « La chose est tellement unique, se suffisant à

¹ « *Then for some reason there seemed to be a million cats running around everywhere. [...] Some of 'em just died on their own 'cause they couldn't get enough food to go around.* » [Ma traduction] Scénario original de *Gummo*, p.90.

² *Ibid.*, p.110.

³ *Ibid.*, p.142.

⁴ « *SOLOMON: You killed a house cat. TUMMLER: You killed it as well. [...] SOLOMON: Maybe it's not dead.* » [Ma traduction] *Ibid.*, p.164.

⁵ Clément Rosset, *op. cit.*, p.46.

elle-même et se refermant en elle-même, qu'il lui manque précisément tout autre chose à partir de quoi l'interpréter : elle est cela et rien que cela, là et rien que là. ¹ » C'est le cas d'Eddie, le tennisman, censé parler de la découverte de son trouble psychologique par ses parents ² ; c'est le cas de Jarrod, qui raconte dans le scénario que ses parents sont en prison pour braquage depuis des années ³ ; c'est également le cas de l'homme qui prostitue Cassidey, Cole – qui a dix-sept ans dans le scénario. Il devait évoquer son père ainsi que sa petite amie *pom-pom girl* en s'adressant à Solomon ⁴. En le faisant incarner par Max Perlich, acteur de 29 ans, et en supprimant ces répliques, Korine brouille délibérément le statut de Cole, qui pourrait être le père, le frère ou même l'amant de la jeune fille. Enfin, ce processus concerne au premier chef Bunny Boy, l'enfant mutique aux oreilles de lapin, dont il était prévu qu'il parle enfin dans la séquence de la piscine. Le dialogue, sorte d'interrogatoire mené par Dot et Helen, abordait la signification de ses tatouages, son prénom – « Mac », décrit comme l'inversion de « Cam », pour « Camaro », la voiture préférée de ses parents –, et s'achevait avec la récitation d'un de ses « poèmes » : « 'Au final, on est tous égaux.' Aucune chance mon pote, au final on est tous morts », suivi d'un éclat de rire ⁵. En remplaçant ce dialogue par un long plan qui montre les personnages s'embrassant dans la piscine, alors que c'est la première fois qu'on les voit ensemble, Korine préserve l'hermétisme précieux de Bunny Boy, sorte d'ange de l'idiotie.



Fig. 48 : Bunny Boy embrasse Helen sous le regard de Dot, alors qu'une nouvelle tempête s'abat sur Xenia.

Enfin, c'est la relation même des personnages au monde réel qui est affectée par le passage du scénario au film achevé, plongeant Xenia dans une apathie généralisée ⁶. Par exemple, la séquence mentionnée plus haut où Tumbler et Solomon divaguent dans les

¹ *Ibid.*, p.42.

² Scénario original de *Gummo*, p.105.

³ *Ibid.*, p.112.

⁴ *Ibid.*, p.116-119.

⁵ *Ibid.*, p.161-164.

⁶ Dans son article « Harmony Korine's *Gummo* : The Compliment of Getting Stuck with a Fork », J. J. Murphy observe que le trouble du déficit de l'attention d'Eddie semble avoir contaminé tous les habitants de Xenia, qui passent sans cesse du coq à l'âne. Je précise qu'Eddie s'est bien gardé de leur transmettre son trop-plein d'énergie.

vapeurs de colle commence dans le scénario par la description précise de la préparation puis de l'inhalation de cette drogue bon marché. Dans le film, la scène ne montre jamais les adolescents fumer, et elle débute alors que les effets de la colle se font déjà nettement sentir. Par cette ellipse, la torpeur des personnages devient un état de fait presque naturel, imposant un temps mort dans la narration. C'est en-dehors de toute trame temporelle ou causale que les deux amis sont stones, au sens propre du terme anglais : ils sont tels deux pierres reposant contre ce mur depuis toujours. Par ailleurs, on retrouve cette abolition de la structure « action-réaction » dans la manière dont sont altérés les dialogues originaux. L'épicier, censé « glousser¹ » à la fin de l'anecdote que lui raconte Tumbler, se contente dans le film de se lever aussitôt et de changer de sujet, tandis que Tumbler lui aussi reste de marbre. Plus tard, à la fin du dialogue avec Jarrod, c'est la réaction de Tumbler et Solomon – « *Solomon rit. Tumbler sourit.*² » – qui est supprimée : la caméra lui préfère l'expression indéchiffrable de Jarrod. Je finirai par un dernier exemple particulièrement éloquent : le scénario décrit une séquence de « film de famille récupéré » montrant un couple se battant sauvagement sur le sol de leur salon, sous les encouragements joyeux de cinq amis qui les entourent. « La scène entière est accomplie avec amour, comme un sport avec ses propres règles. ³ » Cette séquence n'apparaît pas dans le film, mais résonne fortement avec la scène de la soirée dans la cuisine, qui s'achève dans le film avec la lutte endiablée des personnages avec une chaise de cuisine, chacun leur tour et dans l'euphorie générale. Au déferlement morbide d'une violence qu'on pourrait dire intersubjective a succédé une lutte proprement idiote, à sens unique, contre un objet dont la « présence muette » justifie à elle seule, aux yeux des ivrognes qui l'entourent, qu'on s'emploie à le détruire par tous les moyens.

Le regard idiot est donc loin de ne constituer qu'un motif récurrent dans le premier film de Harmony Korine. La logique de débordement repérée en première partie de ce mémoire implique que rien de ce que filme le cinéaste ne lui demeure étranger : *Gummo* est devenu idiot, en altérant la logique de son récit, le regard qu'il pose sur ses personnages, et les interactions entre ces derniers. Cette idiotie a pu ainsi devenir une marque, si ce n'est la marque de sa modernité, comme l'a noté Jean-Yves Jouannais, qui consacre à Harmony Korine un passage de son essai *L'Idiotie* :

¹ « Tumbler sourit. Huntz glousse. » « *Tumbler smiles. Huntz chuckles.* » [Ma traduction] Scénario original de *Gummo*, p.94.

² « *Solomon laughs. Tumbler smiles.* » [Ma traduction] *Ibid.*, p.113.

³ « *The entire scene is done lovingly, like an organized sport.* » [Ma traduction] *Ibid.*, p.134.

L'idiotie comme matériau gagne en pertinence, en intensité lorsque, non plus envisagée comme un objet détourné, non plus mise en scène de manière explicite, littérale, *elle se dilue jusqu'à disparaître et finalement exister davantage comme jeu de possibles au sein d'un champ d'expériences*. L'idiotie n'est plus simplement l'idiotie, mais le système plus large qui l'admet au sein de ses possibles, au même titre, et au même niveau, que toute autre hypothèse, morale ou esthétique.¹

Ce « système plus large », c'est le film, qui baigne dans les mêmes eaux troubles que le cinéaste et les habitants de Xenia, et qui présente les mêmes lacunes essentielles. Korine conclurait : « C'est comme les pages d'un livre qui manquent exactement aux bons endroits. »²

¹ Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie*, Flammarion, Paris, 2017 [Première édition, 2003, Beaux Arts éditions, Paris], p.201. [Je souligne]

² « *It's about pages missing in all the right places.* » [Traduction des sous-titres de la vidéo] Harmony Korine, entretien sur la chaîne YouTube du Centre Pompidou, *op. cit.*, à 10min53s.

Chapitre 8

Ne pas filmer plus loin que le bout de son nez

Ce parcours approfondi à travers le film de Clark, puis à travers celui de Korine, nous a permis d'éclairer deux modalités distinctes de l'engourdissement des regards propre à ces docufictions. *Kids* met en scène l'avènement d'un regard collant, bouche bée, transmis des adolescents au cinéaste au moment du tournage, et qui au moment du visionnage s'impose progressivement au spectateur. *Gummo* est vu de bout en bout à travers des paupières collées, donnant à expérimenter un rapport idiot non seulement au monde filmé, mais au film lui-même, opacifié pendant sa conception. Ces deux trajectoires singulières se recoupent en ce qu'elles témoignent d'une même courte vue : seul compte ce qui se trouve directement devant la caméra, ce qui attire et bloque l'attention par son caractère choquant, insolite, incompréhensible... L'aventure du regard docufictionnel semble se jouer dans la négation de l'après, des conséquences : seul vaut l'enthousiasmant présent du tournage. Pourtant, l'engourdissement du regard soulève des questions éthiques, et pose de manière urgente la question de la responsabilité des cinéastes. En partant de considérations sur le détachement et le voyeurisme ambigu de Clark et de Korine, je montrerai ici que *Kids* et *Gummo* élaborent une éthique de la rencontre, aussi fugace et incomplète soit-elle.

1. Inconséquence notoire

26 ans après le film de Larry Clark, en juin 2021, sort *We Were Once Kids*, documentaire réalisé par Eddie Martinez qui retrace l'histoire des jeunes New-Yorkais ayant constitué la matrice et la matière de *Kids*. Ce film articule de nombreuses images d'archives – illustrant la vie des protagonistes avant, pendant et après le tournage du film – avec des témoignages de proches, et d'acteurs y ayant tenu des rôles secondaires. C'est d'ailleurs l'ancien « *kid* » Hamilton Harris, connu pour sa leçon de roulage de « *blunt* » livrée devant la caméra à Washington Square Park, qui est à l'initiative de ce documentaire et qui en constitue la figure centrale. Le fait d'avoir augmenté de la sorte le titre du film de Clark exprime bien l'idée directrice de ce projet : renverser le sujet de l'énonciation, afin d'inscrire l'histoire de la conception de *Kids* dans celle, plus large, d'une communauté, celle des skateurs du Lower East Side, à Manhattan, de la fin

des années 1980 aux années 2000. Le film explique qu'une part importante de ces jeunes étaient issus de quartiers populaires et de familles dysfonctionnelles, et qu'ils vivaient au jour le jour dans une situation de grande précarité ¹. La pratique du skate *street* – par opposition au skate sur rampes –, en pleine expansion à l'époque, constituait donc pour beaucoup un refuge, et les skateurs une famille de substitution.

On comprend quelles réactions polarisées a déclenché l'arrivée d'éléments extérieurs au sein de ce groupe resserré – d'abord Korine, venu à New York pour étudier le cinéma, puis Clark avec son projet de film : chez certains, l'enthousiasme lié au rêve d'une carrière d'acteur et d'un avenir meilleur ; chez d'autres, la crainte que le cinéaste ne « vampirise ² » leur culture encore jeune, sans que cela leur soit profitable. De fait, une fois le tournage achevé, cette méfiance s'avère justifiée, comme en témoigne cette intervention de Harris et d'un autre acteur de *Kids*, Peter Bici :

H. H. : Après le film, ça a été : « Ok, retour au skate, retour à ce qu'on connaît. » On ne pensait qu'aux besoins essentiels à notre survie. Où trouver le prochain repas ? Où est le toit au-dessus de ma tête ? C'est quoi la suite ? On nous laissait au point de départ.

P. B. : Après ça, je n'ai plus jamais vu Larry. Larry traînait avec nous tous les jours pendant des années, puis, d'un coup : disparu.

H. H. : Et puis on m'a dit : « Ça va passer au Festival de Cannes ! » - très bien ! Personne n'a été invité, pas même Justin [Pierce]. Aucun des *kids* n'a été invité. Ça a été une claque. Quand il y a eu ces cérémonies, toutes ces distinctions : aucun signe de vie. Les représentants de *Kids*, c'était Larry et Harmony. ³

¹ Sont décrites, pour ne citer que les acteurs principaux de *Kids*, la situation d'Harold Hunter (qui jouera son propre rôle dans le film), dont les parents étaient morts des suites de leur addiction au crack, et qui vivait avec sa grand-mère, ses oncles et tantes dans une « *crackhouse* » ; ainsi que celle de Justin Pierce (l'interprète de Casper) qui, en conflit avec son beau-père, avait fui son domicile, dormait chez des amis depuis plusieurs années au moment du tournage du film, et avait développé un problème d'alcoolisme.

² Le terme est employé par Adrienne Boutang, pour qui Larry Clark « cherche à vampiriser les cultures jeunes avant qu'elles ne soient récupérées par d'autres ». Adrienne Boutang, *op. cit.*, p.111.

³ « H. H. : *Literally, after the film, it was just like: "Okay, back to skating, back to what we know." We were only concerned about the basic needs to survive. Where's the next meal coming from? Where's the roof over my head? What's next, you know? We were left where we started from.* P. B. : *After that, I didn't see Larry at all. Larry was hanging out with us every day for years, and then just: he was gone.* H. H. : *Then I heard: "This is going to be at the Cannes Festival!" which is great! Nobody was invited, not even Justin. None of the kids was invited. That was like a slap in the face. When it came to those award shows, all these accolades coming: crickets, crickets. Larry and Harmony, those were the representatives of Kids.* », [Ma traduction] à 39min04s.

Les protagonistes décrivent également l'éloignement progressif de Korine vis-à-vis du groupe au cours des mois qui suivirent le tournage, et le ressentiment qui en a découlé¹. Il me semble que mon analyse de l'acte d'énonciation cinématographique dont procède *Kids* doit prendre en compte cette impression des acteurs non professionnels d'avoir été utilisés puis abandonnés à leur sort avec en poche 1000 dollars chacun, et tenus à l'écart d'un succès considérable : celui du film, qui a généré plus de 20 millions de dollars de recettes internationales pour un budget initial de 1,5 million², mais également celui des photographies prises par Clark pendant la conception du projet. Le fait que le cinéaste ait visé les motifs précis qui l'intéressaient au sein de cette communauté, en ait ignoré d'autres – notamment les difficiles conditions d'existence de ses membres, leurs addictions... – et soit reparti sitôt obtenu ce qu'il cherchait, me paraît indéniable. Il semble plus incertain de suggérer, comme le fait une des protagonistes du documentaire, un lien de causalité entre le tournage de *Kids* et le suicide de Justin Pierce en 2000 – même chose pour la mort d'Harold Hunter en 2006, d'une crise cardiaque provoquée par la cocaïne. Leurs trajectoires individuelles tourmentées tiennent en effet à de nombreux autres facteurs³.

Malgré tout, la nature même du dispositif docufictionnel, qui a consisté ici à greffer l'existence réelle de ces personnes à un projet de fiction, par l'observation de pratiques sociales, par le casting sauvage et le tournage en décors réels, pose d'une manière singulière la question de la responsabilité, même après la fin du tournage. Le cinéaste, le scénariste et toute l'équipe de production étant conscients que ce n'était pas *que* du cinéma, un engagement éthique ne les liait-il pas à leurs acteurs au-delà du film – et ce d'autant plus dans le cas de jeunes aussi vulnérables ? *We Were Once Kids* tend plutôt à accréditer la thèse d'un regard d'artiste affranchi de ces questions. Clark comme Korine, qui ont refusé de témoigner dans le film, n'ont fait « que passer » au milieu de ce groupe social, comme avec des œillères, accédant du même coup à une renommée internationale – ou la ravivant, dans le cas de Clark – puis ont laissé leurs acteurs poursuivre leur chemin, et composer plus ou moins difficilement avec le succès du film.

¹ Harris déclare : « Au départ, je l'ai pris un peu personnellement. Je me sentais trahi, je me sentais utilisé. On ne se traitait pas comme ça entre nous. Et puis, je me suis dit : « Peu importe, je vais continuer à avancer. » » (« *At first, I took it a little personal, right? I felt betrayed, I felt used. We didn't treat each other like that. Then I was like: "Yeah, whatever, I'll just keep it moving."* ») [Ma traduction], à 49min18s.

² Leonard Klady, « Bookie Bets on 'Paradise' », *Variety*, 7 mai 1997. En ligne.

³ *Kids* laisse cependant une marque indélébile sur leur carrière : le documentaire insiste sur la difficulté d'Harold Hunter, et d'autres acteurs non professionnels de *Kids*, à trouver d'autres rôles au cinéma et à vivre de cette pratique. Tandis que Chloë Sevigny ou Rosario Dawson lançaient leur carrière, eux qui venaient de la rue sont restés catégorisés comme « les jeunes de *Kids* » (« *the kids from Kids* »).

Il faut noter que *Gummo* soulève également des questions relatives à l'inconséquence problématique du cinéaste, c'est-à-dire son « manque de réflexion dans la conduite ou dans la pensée », ou encore sa « légèreté de conduite ¹ ». L'exemple le plus frappant concerne Nick Sutton, l'interprète de Tumbler. Il a été découvert par Korine dans un épisode de talk-show portant sur les dangers du « *buffing* » – l'inhalation de vapeurs de peinture –, et où l'adolescent de seize ans, addict, avait été conduit de force par sa mère. Sutton raconte que pendant la conception de *Gummo*, Korine et Chloë Sevigny veillaient à le détourner de la drogue, que ce soit à Nashville ou à New York – où se tinrent l'enregistrement des voix *off* et la post-production du film. Le contraste est de taille par rapport à la période qui a immédiatement suivi :

Après *Gummo*, j'ai tracé ma route, et j'ai fait ce que n'importe quel ado avec des milliers de dollars et aucune supervision parentale aurait fait : me droguer, et beaucoup, 24h/24 et 7j/7, jusqu'à ce que l'argent s'épuise ; j'ai développé une addiction à la méth, le truc habituel, quoi. J'ai été vagabond pendant un moment, puis j'ai fini par m'installer à Boise avec ma mère [...]. ²

Sans mettre en cause directement le cinéaste et son équipe, le témoignage de Sutton rend manifeste la rupture totale survenue, à nouveau, entre un jeune acteur vulnérable et un réalisateur l'ayant choisi en pleine connaissance de sa situation, et même en partie en raison de celle-ci.

Notons au passage que l'inconscience de Korine vis-à-vis de ses acteurs était également manifeste dès le tournage, et ce même si sa jeunesse – il avait 23 ans à l'époque – et sa personnalité médiatique provocatrice ont contribué à assimiler ses nombreux débordements à des anecdotes de plateau un peu *destroy*. Par exemple, Jacob Sewell, l'interprète de Bunny Boy, raconte qu'il se cachait chez des amis pour échapper au tournage, mais que Korine venait le chercher aux aurores pour le faire jouer sous la pluie et dans le froid ³. Jacob Reynolds, qui jouait Solomon, affirme que Korine ne cessait de lancer, à Sutton et à lui, des défis idiots en

¹ Trésor de la langue française informatisé, article « Inconséquence ». En ligne.

² « *After Gummo I struck it out on my own, and did what any teen with thousands of dollars and no parental supervision would do, drugs, and lots of them, 24/7 until the money ran out, developed a bit of a meth problem, you know the usual. Did the homeless drifter thing for a while, eventually settled in Boise with my mom [...]* » [Ma traduction] Casey Doran, « 24 years since *Gummo*. Nick Sutton Interview », 18 février 2021. En ligne.

³ Entretien sur la chaîne YouTube Lil Heart Eyes, *op. cit.*, à 12min40s.

l'échange d'argent – défis qui consistaient à manger ou boire des immondices trouvées sur les lieux du tournage, ou à glisser son doigt dans un trou du plafond pour vérifier la présence de rats ¹. S'il a souvent été désigné comme « l'enfant terrible » du cinéma américain en raison de son refus des conventions établies ², Korine, en tant qu'individu social, appelle une compréhension plus littérale de cette expression. Il a de fait embrassé le rôle du « sale gosse » incontrôlable, vivant de bout en bout le tournage de *Gummo* comme une expérience limite, souvent sous l'emprise de la drogue. L'irresponsabilité du cinéaste est désormais une composante centrale de la mythologie élaborée autour de son film et, par extension, autour de l'ensemble de son œuvre.

Il me semble que ces postures et ces comportements trouvent une matérialisation proprement cinématographique dans la manière dont *Kids* et *Gummo* traitent – ou plutôt ne traitent pas – la question sociale. Ces deux films ne produisent pas une analyse objective de la situation socio-économique des individus filmés, mais livrent plutôt au spectateur un état de fait relativement abstrait, et au trait grossi : *Kids*, en isolant 24 heures de la vie d'adolescents en vacances, le plus souvent hors de chez eux et en l'absence de leurs parents, gommant notamment toute mention des « *public housing projects* », les grands ensembles où vivaient nombre de ces skateurs ³ ; *Gummo*, en s'ouvrant sur le récit d'une catastrophe naturelle survenue à Xenia « il y a quelques années ⁴ », et qui ne sera plus jamais mentionnée ensuite, semant le doute quant aux causes de la misère des habitants. On pourrait dire de ces récits qu'ils sont « détachés » du monde, ce qui ferait écho au détachement avec lequel ils sont énoncés. En effet, l'absence flagrante de jugement moral ou de prise de position politique de la part de leur instance énonciatrice a été pointée du doigt par de nombreux critiques et chercheurs.

Deux analyses me semblent saisir dans toute leur ambiguïté, et en même temps proposer un dépassement à ces postures de cinéastes inconséquents. Concernant *Kids*, je retiendrai celle de Richard Benjamin, qui note que beaucoup accusent le film de ne pas attaquer les forces

¹ L'anecdote est racontée dans Casey Doran, « Extensive *Gummo* talk with Jacob Reynolds », 28 février 2021. En ligne.

² « Enfant Terrible » est par exemple le titre d'un livret réalisé à partir du travail de Korine par des étudiants de l'Art Center College of Design, aux États-Unis. Certaines pages sont visibles en ligne.

³ C'est le cas de Hamilton Harris, de Harold Hunter et d'autres acteurs secondaires de *Kids*.

⁴ « *A few years ago, a tornado hit this place* », murmure Solomon en voix *over*, à 00min45s.

politiques et institutionnelles expliquant les comportements de ces adolescents ¹. Il leur répond :

Kids, qui saisit le chaos fugace de la sous-culture urbaine du skateboard, ne devrait pas être jugé en termes sociologiques aussi littéraux. La beauté apocalyptique du film – sa mission de dépeindre l'impossible – contredit nécessairement la sévérité des commentateurs sociaux préoccupés par le véritable « état de la jeunesse. » ²

Selon Benjamin, il ne faut pas négliger une part majeure du public de *Kids* : les adolescents, qui voient et revoient le film comme « une feuille de route comportementale » (« *a stylistic sheet for behavioral choices* »), dont « l'exubérance poétique » (« *poetic exuberance* ») n'est en réalité appréciable que par les jeunes eux-mêmes. Le film consiste donc en une expérience essentiellement subjective, produit d'un cinéaste ayant lui-même « joué » à l'adolescent le temps d'un tournage. Quant au film de Korine, Jeffrey Sconce lui consacre un article intitulé « Les films indéchiffrables » (« *Indecipherable Films* »), qui complète bien l'analyse de Benjamin. Selon lui, *Gummo* est difficile en ce qu'il semble bien « être à propos de quelque chose » (« *be about something* ») – la pauvreté rurale, la misogynie –, mais résiste en même temps aux catégorisations habituelles : réel ou simulé, éthique ou relevant de l'exploitation... Cependant, la tendance de Korine à livrer des images frappantes et immédiatement saisissantes plutôt que des explications rationnelles, refusant le pas en arrière qu'offrirait un film plus classique, constitue en réalité un bon point de départ pour la réflexion. Sconce le résume en ces termes :

Par exemple, quelle est exactement la relation historique entre la blancheur, le satanisme, la masculinité et le heavy metal ? *Gummo* ne répond peut-être pas à la question – mais l'image de Solomon et Tumbler descendant d'une colline à vélo, à la recherche de chats à tuer pour s'acheter de la colle, le tout accompagné de death metal allemand, offre au moins une

¹ J'ai relevé pour ma part la critique de Thomas Doherty, qui regrette l'absence de « perspective mature » et de « vision morale » dans *Kids*, et qui décrit Clark comme « le père absent, observant la scène d'un air détaché, et comptant sur le spectateur pour investir le récit d'une signification morale. » (« *the absent father, looking on detachedly, counting on the spectator to invest the narrative with moral meaning* ») [Ma traduction] Thomas Doherty, « Clueless Kids », *Cinéaste*, 1995, vol. 21, n°4, p.16.

² « *Kids, grasping the ephemerality and chaos of urban skateboard subculture, should not be judged by such sociological terms. The film's apocalyptic beauty – its mission to depict the impossible – necessarily contradicts the conservative censoriousness of social commentators concerned with the exact "state of youth".* » [Ma traduction] Richard Benjamin, *op. cit.*, p.40.

ouverture pour considérer de telles associations comme révélant autre chose que simplement du « mauvais goût » et/ou un « mauvais jugement. »¹

Le terme « ouverture » (« *opening* ») est ici très parlant : *Kids* et *Gummo* n'ont d'autre prétention que de pratiquer des percées dans le réel, des trouées nécessairement incomplètes et partiales. Cette esthétique du choc, du surgissement du monde dans sa crudité et son mystère, ne peut pas selon moi être analysée indépendamment du positionnement éthique de cinéastes rivaux au plus près de leurs acteurs, qu'ils ont ensuite abandonnés. L'amoralité ou l'ahistoricité sont des concepts qui affleurent à la surface du texte filmique, mais qui signalent en même temps, dans le cas de ces docufictions, des pratiques hautement contestables ayant consisté, le plus souvent, à faire mine de ne pas voir ce qui sous-tendait le spectacle de la misère et de la violence.

2. Face aux « freaks »

La question de l'éthique du regard se pose de manière plus pressante lorsque c'est sur des individus atteints de handicaps visibles que se fixe, souvent longtemps, le regard de la caméra. Nous le verrons dans *Gummo* principalement, mais également dans *Kids* : le geste cinématographique n'est pas conçu comme une manière de libérer les individus du carcan de l'altérité, mais bien, comme le signalent Jay McRoy et Guy Crucianelli, « d'assigner encore davantage [les] sujets à leur corps physique et social qui les éloigne de nous. »² En effet, dans ces films, tous les corps s'écartant de la norme sociale de l'individu valide happent et bloquent le regard, forçant le spectateur à faire l'expérience d'un voyeurisme éprouvant. Le corps différent surgit et s'impose dans sa différence, ce qui a conduit plusieurs chercheurs à dire du cinéma de Korine qu'il frayait avec le *freak show* – le terme « *freak* » désignant toute personne anormale qui est exhibée afin de divertir un public d'individus dits « normaux »³.

¹ « For example, what exactly is the historical relationship between whiteness, Satanism, masculinity, and heavy metal? *Gummo* may not answer the question – but in the image of Solomon and Tumbler weaving down a hill on their bicycles looking for cats to exterminate for glue money, all to the strains of German death-metal, there is at least an opening to consider such alliances as more than simply “bad taste” and/or “bad judgment”. » [Ma traduction] Jeffrey Sconce, « Indecipherable Films : Teaching “Gummo” », *Cinema Journal*, Vol.47, n°1, octobre 2007. En ligne.

² « [...] Korine's lens further grounds his subjects within their estranging corporeal and social bodies. » [Ma traduction] Guy Crucianelli et Jay McRoy, « “I Panic the World” : Benevolent Exploitation in Tod Browning's *Freaks* and Harmony Korine's *Gummo* », *The Journal of Popular Culture*, Vol.42, n°2, avril 2009, p.266. En ligne.

³ Cette définition est tirée de l'article de Marie Assaf et Arthur Ségard, « Défaire le *freak show*. Adam Pearson et l'éthique de la représentation du handicap à la télévision », *Télévision*, n°12, 2021, p.86-87.

Le scénario que Korine a écrit pour *Kids* porte déjà la trace de cette fascination. Dès les premières lignes, il est dit du personnage de Telly qu'il a « un visage intéressant » (« *an interesting face*¹ »), le terme anglais pouvant aussi se traduire par « captivant ». Finalement, c'est sans doute davantage pour son élocution étrange, inarticulée, que Leo Fitzpatrick a été choisi pour interpréter le rôle. L'effet est le même : le défaut, transposé dans la fiction, s'impose à chaque instant à la conscience du spectateur et contribue à rendre le personnage encore plus antipathique. Mais surtout, deux personnages croisés par Telly et Casper durant la séquence du métro, déjà analysée plus tôt, posent de manière frontale la question du voyeurisme de l'énonciateur et, *a fortiori*, de l'énonciataire. Notons tout d'abord que tandis que les adolescents pénètrent dans la bouche de métro, Casper raconte à Telly une anecdote sinistre, absente du scénario, à propos de son cousin, un certain « Harmonoff » qui serait attiré par les jeunes filles atteintes de handicap. Par ce dialogue, qu'on devine murmuré à l'oreille des acteurs peu avant le tournage par le jeune Harmony, le scénariste du film affirme de manière provocatrice sa présence – et celle de ses obsessions – dans ce qui va suivre.

La séquence du métro est divisée en deux scènes², séparées par celle où Ruby et Jennie vont récupérer leurs résultats d'analyse au laboratoire. Dans la première, les adolescents découvrent un accordéoniste aveugle sur le quai du métro, qui chante « Danny Boy », une chanson traditionnelle anglaise. À ses côtés, un jeune homme, absent du scénario, sautille sur place convulsivement, totalement absorbé par ses mouvements – il s'agit en fait de pas de danse irlandaise, qui contrastent nettement avec les nappes sonores de l'accordéon. Dans la seconde partie de la séquence, à la fin du dialogue entre Casper et Telly, un mendiant cul-de-jatte pénètre dans la rame, hissé sur un skate et chantant une ritournelle entêtante : « *I have no legs, I have no legs.* » (« Je n'ai pas de jambes, je n'ai pas de jambes. »). De manière significative, il s'agit sans doute des deux seuls moments du film où Casper et Telly ne posent pas sur autrui un regard cruel. Le spectateur aurait pu s'attendre, connaissant les personnages, à une démonstration de violence : au contraire, ils ne prêtent aucune attention au jeune danseur, et Casper donne une pièce au mendiant³. Cependant, à ces deux moments, c'est la caméra qui s'attarde longuement sur ces figures, comme incapable de glisser à leur surface ou de passer outre leur différence.

¹ Scénario original de *Kids*, p.88.

² La première est située à 23min37s ; la seconde à 26min52s.

³ Dans le scénario, Telly reproche ensuite à Casper de ne donner de l'argent qu'aux mendiants handicapés, mais le dialogue a été coupé au montage, et les personnages s'abstiennent de commentaires. Scénario original de *Kids*, p.113-114.

Ainsi, c'est sur leur visage, en gros plan, que se terminent chacune des deux scènes. À nouveau s'impose le terme « *to gaze* » pour désigner ce regard appuyé de l'énonciateur sur ceux que, justement, l'usage interdit tout particulièrement de fixer. Néanmoins, la structure narrative très claire de *Kids* offre au spectateur une alternative rassurante au sentiment de la pure et simple exploitation voyeuriste. En effet, ainsi mise en scène, la présence du danseur et du mendiant revêt une dimension symbolique : la boucle infernale dont chacun semble captif, dans l'environnement assourdissant du métro, fait planer une menace tragique sur les adolescents.



Fig. 49 : La dernière image de chacune des deux scènes du métro.

Dans *Gummo*, le spectacle du corps atypique s'impose dans une gratuité plus dérangeante encore. Un passage du film en particulier expose de manière presque didactique le déploiement de ce regard inconvenant face à la différence. Composé d'un unique plan, il se situe juste après la scène où Dot, Helen et Darby distribuent des annonces sur le parking d'un supermarché pour retrouver leur chat perdu. L'action se déroule dans un bowling¹. À une table sont attablées deux personnes sourdes, un homme et une femme qui se disputent en langue des signes. Hors d'elle, la femme accompagne ses gestes vifs de cris étranglés, et l'homme lui répond tout en laissant échapper des plaintes aiguës. Au bout de dix secondes apparaît la petite Darby, assise à une table voisine, puis ses deux sœurs, l'air abattues. Interpelée par les cris, Darby ne cesse de dévisager le couple, jusqu'à ce que Dot la rappelle à l'ordre : « Ils sont sourds-muets » (« *Those people are deaf* ») – et la troisième sœur d'ajouter : « Je parie qu'elle l'insulte » (« *I bet she's cussin' him out* »). Puis, un homme s'approche des trois filles, leur affiche à la main, pour leur demander s'il s'agit de leur chat : l'intrigue reprend son cours, et c'est la fin de la scène.

¹ Je note que cette séquence préfigure à plusieurs titres la séquence de *Julien Donkey-Boy*, film suivant de Korine, où le personnage principal, assistant pédagogique dans un établissement pour jeunes atteints de handicap, se rend au bowling avec un groupe d'enfants aveugles.



Fig. 50 : Le point de départ (à gauche) et le point d'arrivée (à droite) du mouvement de caméra de cette scène.

Le mouvement de caméra opéré au cours de ce plan n'est pas anodin. Au départ, le couple en pleine dispute est situé au centre du cadre, et chacun est placé de part et d'autre de la table, sur un axe perpendiculaire à celui de la caméra – caméra qui est elle-même dans l'axe du couloir. Cette frontalité marquée désigne d'emblée leur interaction non seulement comme un spectacle, mais comme l'enjeu principal de la scène, et les lignes de fuite qui convergent vers les deux acteurs accentuent cet effet. À cela s'ajoute immédiatement un lent travelling avant, instillant une nouvelle fois chez le spectateur la sensation d'une présence dans « l'en-deçà » du champ. Marc Vernet livre à propos de ce type de mouvement une analyse intéressante :

La paralysie latérale qu'il engendre, cet effet d'œillères pour une perception qui s'étend pourtant à la totalité du cadre où le regard s'épuise, cette immobilité dans la mobilité rendue par la stabilité de la caméra pour un espace défilant, cette résistance à un voyeurisme absorbé et absorbant, ne peuvent que doubler l'autre en-deçà du champ constitué par l'espace de la salle de projection, celui où le spectateur sidéré se trouve lui aussi réduit à son seul regard.¹

La situation est inconfortable : le regard forcé, canalisé, le spectateur est en même temps renvoyé à son irréductible distance, et donc à la tentation de l'ironie, du mépris. Pour reprendre le terme de Vernet, le plan ne permet aucune « absorption » du spectateur, qui supposerait une compréhension des enjeux de la scène. Non seulement ces personnages apparaissent pour la première et dernière fois du film, plaçant le spectateur *in medias res*, mais surtout leur dialogue n'étant pas sous-titré, ils n'émettent que du bruit – en tout cas, pour une grande majorité du public qui ne connaît pas la langue des signes. Ils sont réduits à des pantins qui ne valent que par leur caractère grotesque. Enfin, lorsque s'ajoute au travelling avant un panoramique latéral

¹ Marc Vernet, *op. cit.*, p.53.

qui permet de cadrer la table des trois sœurs, le découpage oppose de manière très nette le heurt de la frontalité au dynamisme des lignes diagonales – et du même coup, le temps du pur « *show* » (la monstration, le spectacle) à celui du « *tell* » (le discours, le récit).

Par ailleurs, l'attitude de la petite fille pendant cette scène me semble un indice précieux quant à la posture adoptée par Korine vis-à-vis de ce couple de sourds, et plus largement vis-à-vis du handicap et du corps anomal. D'abord seul, l'énonciataire de la scène voit ensuite son regard figurativisé, en la personne de ce narrataire enfant. Darby obéit innocemment à sa curiosité, et ce sans ressentir de gêne liée au poids de son regard indiscret. Le rapport simple de l'enfant à la différence met en abyme le « fondement idiotique » du cinéma : « L'image cinématographique fait voir à quelles point les choses sont idiotes, voir *qu'elles sont* », et cela « grâce à une machine particulièrement idiote aussi, une machine têtue pour sauver des choses têtues : une caméra. ¹ » Ainsi, dans la hiérarchie du visible qui sous-tend cette scène, ce ballet étrange, qui échappe à la compréhension rationnelle, appelle une attention têtue, et ce davantage que la fiction, qui se voit reléguée aux coulisses. Je suis d'ailleurs tenté de situer ce renversement au moment même du tournage. En effet, le scénario prévoyait que la scène s'ouvre sur les trois filles en train de manger, et il était précisé plus loin, sans faire mention du regard de Darby : « On voit dans un coin un couple de sourds qui se disputent. ² » On peut donc émettre l'hypothèse que le cinéaste, fasciné par la performance des deux acteurs non professionnels, a sciemment inversé l'ordre des priorités, comme pour faire enfler ce fragment de réel irréductible. D'un élément anecdotique, on passe à la singulière communion d'un cinéaste, d'un personnage et d'un spectateur dans un même regard proprement docufictionnel.

Ce plan illustre bien la posture ambivalente de Korine vis-à-vis de ses sujets filmés, et en particulier des acteurs non professionnels, qu'il soit simplement scénariste dans le cas de *Kids*, ou réalisateur dans le cas de *Gummo*. Il invite d'un côté son spectateur à poser un regard ingénu, dépouillé de jugement, sur toutes les formes d'anomalies. D'un autre côté, il met en scène sciemment le plaisir éprouvé à fixer, bouche bée, ses personnages – « sans vouloir *nécessairement* se moquer d'eux ³ » – mais dans une relation de voyeurisme fondamentalement

¹ Jean-Michel Durafour, « L'idiot du filmage », *Vertigo*, n°40, 2011, p.8.

² « *We see a deaf couple in the corner arguing.* » [Ma traduction] Scénario original de *Gummo*, p.151.

³ « [...] *you're not wanting to make fun of them, necessarily* » [Ma traduction – Je souligne] Harmony Korine, entretien avec Kuriko Sato, *op. cit.*. Guy Crucianelli et Jay McRoy ont déjà noté l'ambiguïté que revêt ici le terme « *necessarily* » : Korine semble rechigner à évacuer complètement la moquerie de son champ d'action.

inéquitable. Ce sautillerment perpétuel entre deux projets inconciliables, affranchi de tout positionnement éthique, est-il l'horizon indépassable de l'expérience que proposent *Kids* et *Gummo* ?

3. *Au cœur du tourbillon : une éthique de la rencontre*

Il me semble que l'aventure du tournage de ces deux films, souvent réorientée à la faveur de jonctions imprévues entre l'espace filmé et l'espace du filmeur, permet d'exclure une telle hypothèse. La disponibilité des deux cinéastes et l'ouverture de leur dispositif cinématographique reconfigurent l'espace diégétique en un terrain où adviennent des rencontres – lesquelles sont mises en scène de manière à ce qu'elles soient perçues comme telles par le spectateur, au moment de la projection. Ces mises en présence du corps de l'autre sont pour la plupart, on l'a vu, superficielles, car soumises à la temporalité brève du tournage en plus d'être déséquilibrées par la relation même du filmeur au filmé. Cependant, cette incomplétude est mise en scène et affichée par les deux cinéastes, dessinant, à mesure que *Kids* et *Gummo* s'achèvent, une prise de position éthique de leur part. Il s'agit d'accueillir au sein de l'œuvre le corps de l'autre dans son mystère, quitte à reconfigurer en profondeur le projet initial pour rendre justice à ceux que l'on a entrevus, sans les trahir en affirmant les connaître, les comprendre ou en produisant un jugement à leur égard. Selon moi, l'humilité du regard s'est imposée, au fil de la conception de ces films, comme un impératif moral. *Kids* et *Gummo* « s'humilient », au sens littéral de « faire preuve d'humilité dans son corps ou son esprit ¹ », l'humilité consistant à agir « en réprimant tout mouvement d'orgueil par sentiment de sa propre faiblesse. ² » Il n'est donc pas anodin que ce soit à la fin des deux films qu'émerge cette éthique du docufiction, cinéaste et spectateur étant parvenus au terme d'un apprentissage de la faiblesse de leur regard.

Dans *Kids*, ce processus devient manifeste au cours d'une séquence nettement détachée du reste du film, comme un épilogue : celle qui suit immédiatement le viol de Jennie, et qui consiste en une déambulation filmée depuis une voiture dans les rues de New York. Partons à nouveau de la séquence écrite, telle qu'elle a été pensée par Korine, pour la comparer au résultat

¹ Trésor de la langue française informatisé, article « Humilier ». En ligne.

² *Ibid.*, article « Humilité ». En ligne.

final. Dans le scénario, on peut lire : « Les oiseaux chantent. Les gens vont au travail. Les boutiques ouvrent. Des sans-abris se réveillent sur des porches. C'est le matin à Manhattan. ¹ » Cette description neutre, qui laissait présager la restitution objective d'un matin d'été à New York, semble dans le film avoir été passée à l'essoreuse qu'a constitué l'aventure de *Kids*. La première différence notable est le son, puisque les prises de vues sont muettes. Le chant des oiseaux a été remplacé par une musique extradiégétique, superposition de mélodies dissonantes et lancinantes, jouées sur un synthétiseur qui grésille ². La deuxième différence concerne le découpage : alors que le scénario, dans sa syntaxe même, suggérait une représentation de la ville par vignettes distinctes, la séquence finale s'organise autour d'un flux beaucoup plus aléatoire et heurté. Celui-ci tient au choix d'une longue focale et de travellings rapides, qui forcent l'opérateur à effectuer des recadrages perpétuels. Le son et l'image concourent donc à créer une représentation trouble, malaisée.

Mais surtout, la différence majeure consiste dans le choix des personnes filmées à la dérobée, qui composent un tableau bien moins conventionnel que celui prévu par le scénario. D'abord, on voit quatre personnes au milieu d'un terrain de basket grillagé, qui s'appliquent à l'unisson à fendre l'air de leurs poings – peut-être s'agit-il de mouvements de tai-chi ; puis, un sans-abri assis sur un trottoir qui, au lieu de se réveiller, s'endort et penche dangereusement sur le côté, manquant à plusieurs reprises de basculer. On dépasse ensuite un autre sans-abri, hagard, qui secoue la tête furieusement en s'agrippant à une barrière ; enfin, un homme vêtu de blanc, immobile au milieu d'un parc, les bras tendus en avant, étreignant le vide. À chaque fois un élément visuel – une grille, un mur – bloque le regard et isole l'individu, tandis que le filmeur est lui-même isolé dans l'habitacle d'un véhicule en mouvement.

Toutes ces figures bien réelles, entraperçues par l'opérateur, expriment poétiquement une même clôture du sujet sur lui-même, ainsi qu'une singularité irréductible. Elles reflètent par leur comportement l'hébétude du regard qui glisse à leur surface sans les comprendre, un regard vidé de son élan vital suite à la scène atroce qui vient de se dérouler. Sans doute cette contamination du monde par un regard ahuri a-t-elle encore à voir avec l'idiotie, état qui fait du monde une mosaïque discontinue. Comme l'écrit Frédérique Spill :

¹ « *The birds are chirping. People are going to work. Stores are opening. Homeless people are just waking up from doorway slumber. Morning in Manhattan.* » [Ma traduction] Scénario original de *Kids*, p.150.

² Il s'agit du morceau « *Raise the Bells* », enregistré par Lou Barlow, membre du duo *The Folk Implosion* contacté par Korine pour composer la bande originale de *Kids*.

C'est ici que le regard de l'idiote devient un regard idiot à travers lequel le monde se morcelle en diapositives successives et distinctes : le monde se transforme en un archipel de mondes distincts, petits îlots à la dérive. [...] L'idiote saisit donc les choses de manière partielle et interrompue par l'absence de liens transitionnels entre les différentes zones du réel. Son regard statique est tantôt plein, tantôt vide, possiblement rempli par des choses aussitôt susceptibles de disparaître. ¹

L'image de l'îlot à la dérive me semble bien décrire les petits fragments d'existence qui défilent ici devant la caméra, vouées à disparaître à jamais puisque le filmeur est lancé dans un mouvement qu'il ne contrôle pas. Un renversement spatial significatif se produit en ce sens : les New-Yorkais ne semblent plus regardés depuis l'œil du cyclone, mais depuis le cyclone lui-même, qui a aspiré le regard de la caméra. Se dessinent ainsi des figures floues, lointaines et tragiques, comme prises au piège sur un îlot au cœur d'un tourbillon, et emportant avec elles le mystère de leur situation. Ces images volées, qui annoncent les prises de vues qui ouvriront *Gummo* deux ans plus tard, composent un instant aérien de communion entre l'œil du filmeur et celui du spectateur, loin des *kids* qui se sont enfin endormis, hors de l'appartement qui imposait au regard une fixité morbide. Ils sont comme deux idiots face à un monde mal dégrossi. Une fois touchées du doigt les atrocités contenues en germe dans la vie sociale d'adolescents *a priori* ordinaires, seule demeure l'humilité de la rencontre : ce que je sais, c'est que ne sais rien de ce qu'endurent les êtres que je croise.

Il est intéressant de noter le lien de cet épilogue avec une des séquences conclusives d'*Amsterdam Global Village*, dans laquelle le documentariste, à l'aube également, suit à bord d'une embarcation un canal d'Amsterdam qui se jette dans l'Amstel ². Après trois heures et demi tissées de déambulations en tous sens au sein de la ville et à l'étranger, le cinéaste ménage dans son film le temps de cette balade solitaire, intime. Au sortir d'une longue nuit qui devient la métaphore du film qui s'achève, Keuken pose sur les entours de sa ville un regard neuf, des yeux lavés, à travers de lents travellings latéraux : « Je m'arrête et je regarde. Je suis loin... Je fais un long voyage dans ma propre ville. Je sais que la vie est un rêve ³ », dit-il en voix *over*. Au même moment apparaît sur la rive la silhouette d'un homme torse nu, qui secoue curieusement

¹ Frédérique Spill, « 1. Le regard idiot et ses représentations », dans *L'Idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2009. En ligne.

² La séquence s'étend de 03h30min04s à 03h32min31s.

³ À 03h30min42s [Traduction des sous-titres].

la tête – il faut quelques secondes pour comprendre qu’il est en pleine séance d’étirements. Plus loin, l’embarcation croise un autre homme qui nage la brasse dans l’eau calme, et semble faire du surplace. Ces deux corps étranges, solitaires, intriguent et émerveillent, vus comme s’ils appartenaient aux premiers des humains de la Terre. Cet étonnement, proche de celui que peut susciter la séquence de *Kids*, rappelle une formule de Keuken, tirée de son ouvrage *Aventures d’un regard* : « Des images ressenties, vues et entendues qui disent : ouvre tes yeux et redeviens pour un instant un barbare de la perception ! Le regard précède la pensée. ¹ » Un an plus tôt, de l’autre côté de l’Atlantique, c’est en quelque sorte en « barbares de la perception » que Larry Clark et son opérateur effleuraient le douloureux réveil d’une grande ville, offrant une consolation douce-amère au regard, épuisé lui aussi, du spectateur.



Fig. 51 : Deux hommes croisés à l’aube, au milieu d’un square (*Kids*), et dans l’encadrement d’un portail (*Amsterdam*).

Dans *Gummo* enfin, c’est une rencontre en particulier, plus approfondie, qui recompose la fin du film, et avec elle le positionnement éthique de Harmony Korine. Il s’agit de l’introduction du personnage d’Ellen M. Smith, jeune fille de Nashville qui interprète son propre rôle dans le film. Les trois passages où elle apparaît sont absents du scénario, qui ne comporte aucune mention de ce personnage, ce qui permet d’établir que Korine a rencontré la jeune fille pendant les repérages ou le tournage à Nashville. Loin d’être anecdotique, cette rencontre prend une importance considérable au fil de *Gummo*, à tel point que peut se faire jour, une fois le film achevé, l’idée qu’il s’articulait tout entier autour de la journée, relativement ordinaire, traversée par cette jeune fille autiste.

Je note tout d’abord que la présentation du personnage d’Ellen se fait par le biais d’une rencontre avec deux jeunes filles incarnées, elles, par des actrices professionnelles ². Après avoir

¹ Johan van der Keuken, *op. cit.*, p.34.

² Cette scène se situe à 24min00s.

récité l'alphabet face caméra, Ellen s'approche de Dot et Helen ¹, qui sont en train d'observer Eddie jouant au tennis. Elle enlace en souriant chacune des deux sœurs, qui l'accueillent chaleureusement et lui demandent comment elle va. Puis, elle prend place à leur côté et n'apparaît plus pendant le reste de la séquence, qui se déroule ensuite telle qu'elle était écrite. Par cette incise gratuite, manifestation de joie et de sympathie sans intérêt dramatique, le docufiction rejoue pour le spectateur l'accueil en son sein d'une figure *a priori* extérieure au projet. Ellen rejoint de manière très naturelle la communauté de *Gummo*, en tant que semblable, et non pas en tant que personnage désigné comme handicapé. C'est également l'impression qui se dégage d'une photographie de tournage qui résonne fortement avec cette scène, et où on la voit tout aussi souriante que dans le film, aux côtés des deux actrices, et de Korine.

Fig. 52 : (De gauche à droite) Chloë, Carisa, Ellen et Harmony au bord d'une route de Nashville.



L'importance accordée par le cinéaste à ce personnage se manifeste surtout dans le fait qu'il s'agit du seul qui adresse tous ses gestes, paroles et regards directement à la caméra ², ou le plus souvent à une personne située aux côtés de l'opérateur, sans doute Korine lui-même. L'effet produit est celui d'un face-à-face bien réel avec une équipe de tournage, comme lors d'un entretien dans un documentaire, situation où le filmeur, le personnage et le spectateur sont tous pleinement conscients du geste cinématographique qui est en train d'advenir. L'exemple le plus frappant de ce dispositif est la longue séquence qui se déroule chez Ellen, composée de vignettes la montrant dans différentes situations ³ : d'abord, debout dans le coin d'une pièce, en pleine chorégraphie de *pom-pom girl* ; puis assise dans cette même pièce face à la caméra, parlant de sa poupée et racontant des anecdotes décousues ; ensuite devant sa maison, faisant une démonstration de course en jetant des regards rieurs à l'opérateur ; enfin, dans sa

¹ Je note au passage la proximité entre le nom de ce personnage de fiction, Helen, et celui de la jeune fille rencontrée à Nashville, Ellen. Cette légère dissonance, qui aurait pu être supprimée en donnant un nom fictif à Ellen, signale au spectateur l'irréductibilité de ce fragment du réel intégré tel quel au film.

² À l'exception de la jeune femme albinos, rencontrée par Korine dans un McDonald's pendant le tournage. Je reviendrai, durant la dernière partie, à la courte séquence qui lui est consacrée, à 44min24s, parodiant un service télévisuel de rencontre amoureuse.

³ La séquence dure près de quatre minutes et demie, et s'étend de 01h05min18s à 01h09min42s.

salle de bain, se rasant les sourcils en pouffant. La personne à qui elle s'adresse n'est jamais désignée autrement que par la posture et l'intonation d'Ellen, mais l'usage d'une caméra à l'épaule, la longueur importante et la fixité des plans contribuent à camper un personnage véritablement présent de filmeur, rivé sur Ellen. Ainsi au cours de cette séquence affleure un point de vue propre au documentaire que François Niney nomme « l'adresse » : « le fait que le filmeur adresse explicitement ses images au spectateur sur le mode de l'interlocution : « tu vois, je te montre que... »¹ ».



Fig. 53 : Assise dans sa chambre, Ellen sourit à l'opérateur.

Néanmoins, si ce mode d'ocularisation entraîne le plus souvent une « interaction explicite entre filmeur et filmé » et « une prise de parole du cinéaste hors champ ou *off*² », ici l'échange n'advient pas. Aux remarques et aux gestes d'Ellen ne répond que le silence pesant d'un filmeur anonyme, et surtout invisible. Ce déséquilibre peut susciter au premier abord un malaise et un soupçon de voyeurisme – d'autant plus problématique que le handicap de la jeune fille la rend plus vulnérable aux yeux du spectateur. Cependant, la joie et l'excitation d'Ellen diluent peu à peu ce sentiment initial. Un peu gênée, mais en même temps exultant d'être autorisée à dire et faire ce qu'elle veut devant la caméra, elle prend joyeusement les commandes du récit, faisant du cinéaste et du spectateur ses invités, et leur dévoilant des détails très personnels de son existence. Ce don impose de fait à Korine un effacement et un respect muet, qu'il illustre par un découpage le plus sobre et honnête possible, afin de réaliser un portrait fidèle de son sujet. Ce « cinéaste-invité » n'est que de passage, son regard est inévitablement partiel : il ne sait pas et ne saura jamais ce qu'est l'existence réelle de son hôte, en son absence. Il se doit donc de livrer à son spectateur un compte-rendu filmé de sa visite chez Ellen qui fasse honneur à son opacité, qui lui laisse champ libre sans lui imposer une cohérence venue de l'extérieur, et encore moins une image de *freak*. Il s'agit bien, pour reprendre le titre de l'article de Marie Assaf et Arthur Ségard, de « défaire le *freak show* » afin d'appréhender l'autre

¹ François Niney, *op. cit.* p.86.

² *Ibid.*, p.86.

dans son mystère, de « dépasser l'objectification du handicap pour donner la parole à des *personnes*, aussi vulnérables, contradictoires et « irréductibles » que n'importe qui. ¹ »

La dernière apparition d'Ellen, érigée par Korine en conclusion de *Gummo*, semble émaner du cœur de la tornade qui s'abat à nouveau sur Xenia pendant les trois dernières minutes du film. L'irréductibilité de la rencontre avec cette jeune fille y apparaît de la manière la plus éclatante. La jeune fille s'apprête à dormir, et chantonne, souriant toujours, ces paroles : « Oui, Jésus m'aime, c'est écrit dans la Bible » (« *Yes, Jesus loves me, for the Bible tells me so* ² »). Ce passage échappe à toute interprétation univoque. Il est attendrissant, car comme lorsqu'elle récitait l'alphabet, Ellen semble fière de chanter devant la caméra ; il est tragique et ironique, car cette confiance aveugle en l'amour de Jésus se heurte à la noirceur du film qui vient de s'écouler, et à la fatalité qui s'abat encore et toujours sur Xenia ; il comporte enfin une part de sublime, en ce qu'il manifeste un refus de céder au désespoir, même lorsque la tempête fait rage. Le film devait s'achever sur un plan montrant Bunny Boy dévalant en skate une avenue de Xenia, en tenant le corps de Foot Foot par la laisse ³. Le réalisateur a préféré à sa vision désespérée l'énigme contenue dans cette « entrevision », énigme réactualisée au contact de chaque spectateur.



Fig. 54 : Le dernier plan de Gummo.

¹ Marie Assaf et Arthur Ségard, *op. cit.*, p.99.

² À 01h21min32s.

³ Scénario original de *Gummo*, p.166.

Ainsi, l'élaboration d'une éthique du regard coïncide, à la fin de *Kids* et de *Gummo*, avec un aveu d'humilité de la part de Larry Clark et Harmony Korine. Filmer une communauté de l'intérieur pour en ressortir ensuite implique de rendre justice à ceux que l'on croise, « en coup de vent ». Il s'agit de mettre en scène la partialité et la faiblesse de son regard de cinéaste, et ainsi de préserver le mystère des inconnus dont le film ne peut offrir que des images fragmentaires. L'engourdissement du regard ouvre donc la voie à l'émerveillement simple que procure la rencontre avec l'inconnu. À l'instant où la caméra croise un regard, se produit « une virtuelle multiplication des possibilités d'incursion dans la réalité », selon les mots de Renaud Dulong. « Le corps de l'autre opère une ouverture dans le champ du moi. Avant le dialogue, il multiplie la prise sur le monde ¹. » Le dialogue, de fait, n'advient jamais réellement, mais à cet instant tout pourrait advenir, et cette éventualité électrise la fiction. C'est sur cette « épiphanie de l'autre corps ² » que s'achèvent, ou que « s'inachèvent » *Kids* et *Gummo*, comme en suspens dans l'éternel présent de l'aventure de leur tournage.

À travers ces réflexions se profile la dernière partie de ce mémoire. En effet, de la même manière qu'on désire remuer et adopter une meilleure position quand nos membres sont engourdis, le spectateur de *Kids* et de *Gummo* est conduit à décoller son regard du tourbillon du film, pour adopter une position neuve, nette. Depuis une distance adéquate peuvent s'élaborer des dispositifs réflexifs qui resituent le spectateur devant l'écran de cinéma, et dans un monde extérieur définitivement reconfiguré par le visionnage de ces films.

¹ Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1998, p.190.

² *Ibid.*, p.191.

QUATRIÈME PARTIE

FACE À *KIDSET GUMMO* : L'APPEL DU REGARD

DOCUFICIONNEL

La scène se déroule dans les rues de Chicago, le 29 août 1968. Dernier épisode de la série de manifestations ayant accompagné la Convention nationale démocrate, un grand rassemblement d'opposants à la Guerre du Vietnam débute à Grant Park. Les manifestants se dirigent vers la 18^{ème} avenue, où la Garde nationale leur barre la route. Bombardés de gaz lacrymogène, ils se replient vers le parc, où ils entonnent des chants pacifistes avant d'être violemment dispersés, à coups de matraque, par une foule de policiers. Au milieu de ce qui sera désigné après coup comme une « émeute policière » (« *police riot*¹ »), une femme prénommée Eileen cherche désespérément son ami John, un cameraman qui travaille dans le cadre de la Convention, pour qu'il l'aide à retrouver son fils. Si la femme est interprétée par l'actrice américaine Verna Bloom, et si c'est Robert Forster qui incarne John, les manifestants et les policiers, eux, ne jouent pas. C'est sans le savoir qu'ils prennent part à la séquence phare du film *Medium Cool* d'Haskell Wexler², film dont le scénario fictionnel est fondu dans les manifestations bien réelles de l'été 1968.

Difficile de différencier le personnage de fiction des protagonistes réels de ce rassemblement, autrement que par la couleur jaune canari de la robe d'Eileen, repère rassurant pour le spectateur. D'abord, tous participent du même flux, un flux que ne peut traverser la jeune femme sans du même coup en devenir partie prenante – même s'il ne s'agit pour le personnage que de chercher un ami dans la foule, et même s'il ne s'agit pour l'actrice que de répondre aux besoins d'un scénario. Par ailleurs, tous évoluent devant les caméras, que celles-ci soient maniées par des reporters employés par la télévision, ou par Haskell Wexler, opérateur de son film. Les nombreux gestes et regards qui lui sont d'ailleurs adressés par les manifestants témoignent de l'indifférenciation des deux médias dans le présent de la manifestation, et d'une volonté délibérée de la part de Wexler de donner à ressentir sa présence, quitte à désigner comme tel le tournage de son film. Enfin, tous agissent à l'attention de spectateurs

¹ C'est le démocrate Dan Walker qui invente cette expression à cette occasion. « Dan Walker (politician) », *Wikipédia*.

² La séquence s'étend de 1h31min42s à 1h46min34s. Haskell Wexler, *Medium Cool*, H & J Pictures, 1969. En ligne sur la chaîne YouTube d'Airesis.

hypothétiques : le public du film, dans le cas de Verna Bloom, et le public au sens de l'ensemble de la population américaine et mondiale, dans le cas des manifestants pour qui la présence de la télévision est capitale. « Le monde entier nous regarde » (« *The whole world is watching* »), scandent-ils face aux caméras de la NBC, et leurs cris interpellent directement le spectateur de *Medium Cool*, même à un demi-siècle de distance, pris à témoin de la répression violente de cette manifestation historique.

Au-delà du fictif, au-delà du documentaire, les différences de statut entre acteurs, entre filmeurs et entre spectateurs sont donc gommées au profit d'un sentiment commun : celui de la coprésence de citoyens partageant un engagement impérieux *dans* et *face* à l'événement. Distanciée par le biais de ce personnage qui l'observe sans comprendre exactement ce qui advient, la manifestation enjoint le spectateur de cinéma à prendre position par rapport à elle, à juger de son déroulé. Dernier chaînon, dans l'ordre chronologique, de l'opération médiatique dont procède cette séquence, le spectateur est convoqué de manière inédite dans un présent qui fait appel à sa responsabilité de sujet politique. L'immersion dans la fiction devient ainsi un processus concomitant à l'engagement dans la réalité, ouvrant la salle de cinéma sur le monde social qui l'entoure.

Nous voici arrivés au faite de l'architecture du regard docufictionnel : une ouverture, un appel du regard qui charrie des impératifs éthiques et mémoriels, imposant au spectateur du film non seulement le spectacle mais la prise en charge de ce qu'il voit. Ce mode d'interpellation est structurant dans *Kids* et *Gummo*, et je m'attacherai dans cette partie à en étudier les multiples occurrences. Nous étudierons d'abord la manière dont ces deux films assignent à leur spectateur une place à distance, toujours conscient que ce qui se joue à l'écran concerne des communautés nettement délimitées. Puis, nous verrons que grâce à cette prise de distance, les deux films peuvent se matérialiser en un acte de témoignage, adressé depuis un intérieur vers un extérieur, constituant l'espace de la projection en un espace public.

Chapitre 9 – Face au film, face au groupe

L'expérience de dévoilement en quoi consistent *Kids* et *Gummo* consacre l'impossibilité de ne demeurer qu'un spectateur. En effet, à la surface de l'écran prennent forme des communautés bien réelles, exposées ainsi pour la première fois. Elles m'imposent, en tant qu'individu social, d'intégrer les corps et les pratiques qui les composent dans le tissu de mes représentations, et de me situer hors de la salle par rapport à elles. Les adolescents du Lower East Side à New York, les prolétaires de *The Nations* à Nashville, font par leur seule présence appel à mon rapport à la chair, à la famille, à la société – et cela de manière différente selon que je m'identifie comme appartenant ou non, de près ou de loin, à leur communauté. Dans un cas comme dans l'autre, les films m'imposent de prendre position face à la réalité, par des processus de distanciation mis en œuvre par Larry Clark et Harmony Korine. Je commencerai ici par approfondir mon analyse génétique de *Kids* et *Gummo* en m'intéressant à *Memory Screen*, film de skate réalisé par des skateurs et pour des skateurs, une référence majeure pour Korine. À partir de cet exemple d'œuvre communautaire, je montrerai comment *Kids* puis *Gummo* imposent une distance à leur spectateur, face à un groupe au sein duquel sa présence ne va pas de soi.

1. Devant l'écran-mémoire

Interviewé pour le magazine *Purple* en 2015, Harmony Korine décrit l'influence considérable qu'a exercé sur ses œuvres de jeunesse le film *Memory Screen*, réalisé en 1991, première création vidéo d'un collectif de skateurs de l'Ohio nommé Alien Workshop :

[...] *Memory Screen* était vraiment important pour moi. Son étrangeté était tellement proche de la manière dont j'ai grandi. L'utilisation des rushes, la musique, la répétition, la qualité dégradée des images, son espèce de violence, la tristesse de l'Amérique moyenne. C'était quelque chose. Donc, alors que je concevais l'idée de *Gummo*, et la question de la tornade, j'avais besoin d'un lieu, et j'ai su que ce serait en fait à Xenia, qu'on voyait au dos de la boîte de *Memory Screen*.¹

¹ « *As big as I was into movies at the time, and watching films and being influenced by certain films, Memory Screen was such a big deal for me. The weirdness of it was so close to how I grew up. The use of the footage, the music, the repetition, the degraded imagery, the kind of violence of it, the middle America sadness. It was a big deal. So when I was coming up with the idea for Gummo and how it was about a tornado, I needed a place and I knew it was actually in Xenia, which was on the back of*

Lui offrant plus qu'un modèle simplement formel ou thématique, ce film semble avoir incité Korine à ancrer son œuvre dans son milieu, dans sa culture. Relique emblématique du début des années 1990, vidéo aujourd'hui devenue culte pour les skateurs de cette génération, *Memory Screen* se situe en réalité au carrefour de *Kids* et de *Gummo*. En effet, les sept jeunes hommes qui défilent à l'écran sur leur skate durant 45 minutes, enchaînant les *tricks* dans les rues de Dayton, pourraient être des personnages du scénario écrit par Korine pour Clark. Quant aux nombreux interludes granuleux qui séparent les séquences de skate, constitués d'expérimentations visuelles dialoguant avec des chansons originales pour la plupart, ils pourraient sans peine s'insérer dans le bric-à-brac des vidéos amateurs de *Gummo*.

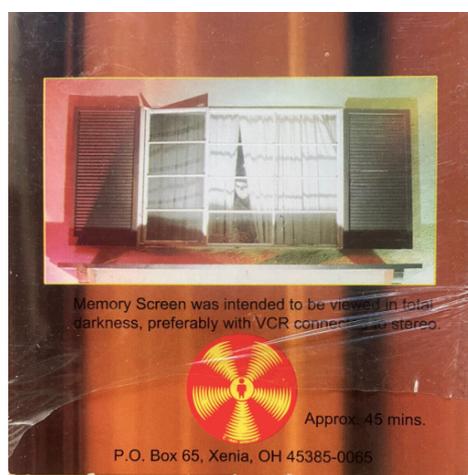


Fig. 55 : Le dos de la boîte de la VHS de *Memory Screen*.

Surtout, c'est l'intention artistique à l'origine du projet qui me semble pouvoir éclairer les deux films de mon corpus. *Memory Screen* revêt une valeur mémorielle – on pourrait traduire son titre par « l'écran de la mémoire », ou « l'écran-mémoire » – en transfigurant dans un langage poétique les performances et la vie quotidienne de cette bande de skateurs. Dans cette perspective de légitimation d'une culture, et de représentation d'un certain être-au-monde, le choix de la photographie placée au dos de la boîte de la cassette VHS est chargé de sens. Elle représente une fenêtre de pavillon américain vue depuis l'extérieur, les rideaux légèrement écartés par une silhouette qui jette un œil dehors, comme attirée par un bruit dans la rue. Cette image emblématise l'expérience de skateurs qui font communauté sur la voie publique, suscitant l'aversion voire la peur chez les riverains de leurs villes du Midwest. Elle symbolise le coup d'œil jeté sur eux par les personnes étrangères à leur culture, et glisse un avertissement au

the Memory Screen box. » [Ma traduction] Harmony Korine dans Patrick O'Dell, « An exclusive interview with Harmony Korine on skateboarding », *Purple*, 21 juillet 2015. En ligne.

futur spectateur du film : le monde qu'il s'apprête à découvrir cultive vis-à-vis du plus grand nombre son hermétisme et son mystère. Libre à lui de s'y confronter, en voyeur, ou en skateur.

En effet, *Memory Screen* s'attache à dessiner les contours d'une « communauté de communication ¹ » exclusive. En dehors des séquences de skate, devant lesquelles chacun peut apprécier les performances des membres du collectif, le film agence des fragments épars de l'existence de ces skateurs, en une mosaïque de souvenirs personnels qui semblent ne s'adresser qu'à ceux qui les ont vécus, et peuvent les comprendre. Trajets en voiture, promenades à la campagne, bagarres en pleine rue et gros plans sur des visages croisés aux abords d'un skate-park se succèdent sans logique apparente. Ils placent le spectateur en retrait par rapport à ce qui lui est montré. Les réflexions de Laurence Allard sur un type de film expérimental qu'elle nomme le « cinéma personnel » trouvent dans cette vidéo de skate un écho intéressant. Prenant le film de famille comme un référent formel, mais également comme un modèle d'émancipation socio-économique pour les cinéastes, le « film personnel » refuse la publicisation. Se présentant comme réflexif, et en même temps exclusif, il préfère s'adresser à une « tribu expérimentale ² » circonscrite. « Il y a bien formation d'une communauté au sens que du lien social est sécrété à partir d'une appréciation esthétique validée intersubjectivement ³ », écrit Laurence Allard. *Memory Screen* apparaît en effet comme un film subjectif, ne se souciant d'être intelligible que pour ses créateurs, mais cette dimension motive la création d'une « communauté de répertoires interprétatifs » autour du film, formée de jeunes skateurs qui y puiseront des références musicales, de nouveaux *tricks*, et des codes comportementaux. Ils participent ainsi de la création d'une identité collective, devenant porteurs à leur tour d'une « mémoire » du skate qu'il leur revient de faire perdurer.

Memory Screen invite donc les membres de cette « communauté de communication » à une expérience spectatorielle singulière, empêchant l'immersion dans le film au profit d'un positionnement face à des égaux, dont le spectateur est susceptible de reproduire les pratiques sitôt le visionnage achevé. Cette posture dépend grandement de la figurativisation continuelle de l'énonciateur du film à la surface de l'écran. Les mouvements de caméra qui laissent imaginer un cadreur lui aussi à skate ; les ralentis et arrêts sur image qui permettent d'apprécier la

¹ Laurence Allard, « Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel », dans Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p.122.

² *Ibid.*, p.120.

³ *Ibid.*, p.122.

technique d'une figure ; les effets colorimétriques qui fondent le skateur dans l'espace urbain ou soulignent au contraire les mouvements de son corps : tous ces signes donnent l'impression que la conscience collective du groupe de skateurs fait vivre ces images, pour leur permettre de déployer au mieux leur expressivité.



Fig. 56 : Cadrages audacieux et retouches colorimétriques subliment les performances des skateurs.

Francesco Casetti parle à ce propos d'une « énonciation énoncée » : l'énonciation « cherche à se montrer pour ce qu'elle est dans l'énoncé dont elle est le présupposé ¹ », et de fait, la virtuosité des effets de montage revêt pour le spectateur-skateur un intérêt propre, ajoutant à la performance intégrale dont procède *Memory Screen*. Comme l'a montré Lucie Wright dans un article intitulé « Roulez jeunesse. Photogénie du skateboard », l'image vidéo est loin de n'être que le support de la culture du skate :

Quand un art du mouvement s'exprime au moyen d'un autre, il s'invente au sens littéral : son image le découvre et le produit en lui-même. Un circuit clos boucle expérience et image, pratique et apprentissage, s'alimentant réciproquement, les nouveaux *tricks* engendrant des vidéos qui à leur tour inspirent de nouveaux *tricks*, une figure n'existant dans la sphère du skate que par son image « cinéskatique ». ²

Le spectateur de *Memory Screen*, dans la pénombre de sa chambre d'adolescent, reçoit donc un appel du regard, une invitation à faire de ce film non seulement une fenêtre sur un monde inconnu, mais un miroir de ses propres expériences – de skateur et/ou de vidéaste. Face au film se dessine la possibilité de faire de son corps, de sa propre existence, un prolongement de cette « sphère » dont lui apparaît soudain l'étendue.

¹ Francesco Casetti, *op. cit.*, p.45.

² Lucie Wright, « Roulez jeunesse. Photogénie du skateboard », *Vertigo*, n°45, été 2013, p.79.

2. La communauté des « kids » et ses projections

Comment cette trajectoire spectatorielle propre au film personnel, et plus particulièrement à la vidéo de skate, est-elle réinterprétée par Harmony Korine et Larry Clark au moment de la réalisation de *Kids* ? Il est intéressant de noter qu'avant d'être mise en œuvre dans la structure énonciative du film, elle est thématisée et s'insère dans la narration. Revenons une nouvelle fois à la séquence qui prend place dans le squat de Paul, décor où le téléviseur constitue un accessoire à l'importance capitale. Les adolescents auxquels se joignent Casper et Telly au début de la séquence sont assis autour d'une table basse, et accordent une attention distraite à l'écran du téléviseur posé dans un coin, qui diffuse durant tout leur dialogue une vidéo de skate semblable à celle du collectif Alien Workshop ¹. « Cette vidéo est cool ! » (« *This video is fat !* ») lance l'un d'eux en *off* ; et plus tard Telly s'exclame, à propos du skateur à l'écran, qui glisse entre les voitures new-yorkaises assis sur sa planche : « Putain ! Ce salaud assure comme une bête. » (« *My god ! That motherfucker's the bomb.* ² »). En plus de ces deux remarques, qui manifestent l'intérêt direct porté par les personnages sur les performances du skateur, cette vidéo fait l'objet d'inserts multiples qui ponctuent la conversation entre les adolescents. Représentée à cinq reprises au cours de cette séquence, elle est ainsi érigée en un personnage tiers, un membre de cette famille de fortune, participant de la cohésion du groupe.



Fig. 57 : Le seul plan large de la séquence montre le téléviseur dans la continuité du cercle des personnages.

Un passage par le scénario de Korine permet d'appréhender différemment la présence de ce film dans le film. En effet, il n'y est faite aucune mention de la vidéo de skate, car il était prévu qu'une console Nintendo soit branchée à la télévision. Plusieurs adolescents devaient s'agglutiner devant l'écran, regardant jouer l'un d'entre eux ; plus loin, Casper devait jouer à

¹ Le collectif est remercié au générique de fin.

² À 12min28s et à 16min50s. [Traduction des sous-titres]

son tour, perdre et s'énerver tout en poursuivant le dialogue avec ses amis ¹. À la place de ce dispositif censé capter et retenir le regard des personnages, une vidéo de skate a donc été choisie, peut-être sous l'impulsion des jeunes acteurs du film. Plus qu'un objet de fascination, elle représente une fenêtre, une ouverture pratiquée dans l'espace diégétique, à travers laquelle parviennent très naturellement aux personnages des images documentaires de l'extérieur. Cet extérieur est celui de l'appartement, mais également celui du film, qui s'ouvre à la pratique quotidienne de la vidéo amateur. Enfin, l'emplacement du téléviseur, situé non pas comme prévu « au milieu de la pièce » (« *in the center of the floor* »), mais dans le prolongement du cercle formé par les personnages, donne à ressentir une circulation fluide et continue entre l'intérieur et l'extérieur, entre ces deux images de la culture du skate.

Enfin, le jeu des raccords entre le support magnétique et la pellicule cinématographique contribue également à cette sensation. En effet, c'est à travers la vidéo qu'on pénètre dans l'appartement : sur l'écran du téléviseur, un skateur s'avance en haut d'un escalier, saute une première volée de marches, puis tombe de son skate et s'écrase tout en bas la tête la première. Au moment de l'impact se fait entendre un fracas de bouteilles renversées, et Casper apparaît au milieu du salon, perdant l'équilibre, empêtré dans les objets qui jonchent le sol. Ce raccord insolite est proprement docufictionnel, ouvrant le personnage à un double bien réel, vêtu comme lui et s'inscrivant dans l'espace de la même manière ; il peut suggérer en même temps la menace d'une chute tragique qui plane sur Casper. À travers ces allers-retours se dessine ainsi un rapport spectatorial singulier vis-à-vis cette vidéo de skate, proche de celui que suppose le visionnage d'un film de famille par les membres de cette même famille. Jean-Pierre Esquenazi parle à ce propos d'un « effet "film de famille" » : effet qui « se produit pour un spectateur qui est lui-même le garant de la vérité des faits montrés par le film. ² » La connaissance empirique de la pratique du skate, le fait de partager au quotidien l'expérience de l'espace des figures vues à l'écran, qui sont peut-être des proches, sans doute des connaissances, permet à ces spectateurs de faire la « preuve » du film qu'ils sont en train de regarder. En retour, ce film fait la preuve de leur existence au sein de la communauté des skateurs. Cette « double reconnaissance » cimente le groupe, assurant ce qu'Esquenazi nomme la « vision familiale » d'un film, qui me semble jouer à plein dans cette séquence ³.

¹ Scénario original de *Kids*, p.97 et p.104-105.

² Jean-Pierre Esquenazi, « L'effet "film de famille" », dans Roger Odin, *op. cit.*, p.213.

³ Une autre occurrence de cette « vision familiale » advient lors de la première projection privée de *Kids*, devant l'équipe et tous les acteurs dans une salle de cinéma à Tribeca. À chaque fois qu'un nouveau « *kid* » apparaissait

Si cette séquence suscite chez le spectateur la conscience d'une culture excédant largement le film qu'il en train de regarder, d'autres passages l'interpellent plus directement, et l'invitent à prendre position face à ces pratiques. Je pense ici à deux scènes de *Kids* que leur structure nettement délimitée, proche de celle du vidéo-clip, m'invite à rapprocher : d'une part, le vol d'une bouteille de bière par Casper et Telly dans une supérette ¹ ; d'autre part, le roulage d'un *blunt* par Hamilton pendant la séquence du parc, sous le regard attentif de ses pairs ². « Dans ce plan, on assiste au processus complet de roulage d'un *blunt* ³ », écrit Korine dans le scénario, suggérant l'importance que revêt pour lui la précision de cette représentation. Ces deux actions ont pour points communs d'être illégales, de nécessiter un savoir-faire transmis au sein de la bande à force de regarder les autres, et de créer des pauses dans le cours du récit de *Kids*. Par ailleurs, dans les deux cas, une musique extradiégétique percussive se fait entendre au début de l'action en question, puis rythme le déroulement de ce petit spectacle, et s'éteint une fois la bouteille volée, une fois le joint roulé et allumé. Un tel usage de la musique produit une variation du point d'écoute : le spectateur entend en quelque sorte une musique subjective que « se jouent » les adolescents dans leur tête, à ce moment crucial où ils font communauté par leur capacité à reproduire des gestes coutumiers qui les rassemblent.

Mais surtout, cette immersion dans la psyché des personnages produit simultanément un effet de distanciation. En effet, la musique saisit les personnages eux-mêmes dans une exécution routinière : Telly et Casper n'ont même pas besoin de se concerter sur leur mode opératoire avant d'entrer dans la boutique, et Hamilton scande comme un poème les différentes étapes de sa préparation – « Tu casses. Tu grattes. Tu lèches. Tu jettes. [...] Tu fumes. ⁴ »



Fig. 58 : Des inserts permettent d'apprécier les techniques précises des personnages.

pour la première fois à l'image, il était applaudi et acclamé par tous les adolescents, fiers de voir leur bande représentée à l'écran, et présente dans la salle. Cet épisode est raconté dans *We Were Once Kids*, à 37min10s.

¹ Cette scène s'étend de 9min51s à 11min08s.

² Cette scène s'étend de 40min20s à 41min29s.

³ « *In this shot, they go through the complete process of rolling a blunt.* » [Ma traduction] Scénario original de *Kids*, p.122.

⁴ « *Break it. Scrape it. Lick it. Dump it. [...] Smoke it.* » [Ma traduction] à 40min38s.

La théorie de la distanciation développée par Bertolt Brecht dans son *Petit organon pour le théâtre* trouve dans ces passages une mise en pratique littérale – ils relèvent d’ailleurs d’une forme que défend le dramaturge, celle de la « petite pièce dans la pièce ¹ », facilement isolable.

Une forme simple de distanciation est par exemple celle que connaissent d’ordinaire les us et coutumes. Une visite que l’on fait, la manière dont on traite un ennemi, une rencontre d’amoureux, des négociations commerciales ou politiques, on peut les montrer comme si l’on représentait simplement une coutume de l’endroit où l’action se déroule. Ainsi représenté, le processus unique et particulier prend un aspect insolite, car il apparaît comme une chose générale, devenue coutumière. Le simple fait de se demander si ce processus, ou l’une de ses composantes, est vraiment devenu coutume, le simple fait de se poser la question suffit à le distancier. ²

Ainsi ces deux actions représentées comme coutumières conduisent le spectateur à une prise de recul. Il est poussé à réinscrire les pratiques des « *kids* » dans l’histoire plus vaste d’une communauté historique, dont le présent de la représentation du film de Clark ne m’offre qu’un échantillon. Du même coup, il est sommé de prendre position par rapport à elle. Comme dans le théâtre brechtien, cet effet de distanciation expose un monde qui ne va plus de soi : il « [ôte] aux processus offrant prise à la société le sceau du familier qui aujourd’hui les protège contre toute action. ³ » Que l’on partage ou non le frisson d’excitation des personnages à cet instant, ce dispositif conduit à reconnaître l’existence de pratiques contre-culturelles, à les regarder en face afin d’adopter une attitude critique vis-à-vis d’elles.

3. Au seuil du film de famille : être spectateur de Gummo

Le premier film de Korine s’inscrit, quant à lui, dans la droite lignée des séquences les plus personnelles de *Memory Screen*. Par l’usage répété du *found footage* et de la vidéo amateur, il dévoile en effet à son spectateur un monde fragmentaire, peuplé de silhouettes apparemment familières pour le ou les filmeurs, mais auxquelles, pour le commun des spectateurs, il est malaisé de s’identifier. La dynamique d’immersion du regard du cinéaste repérée en première

¹ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, L’Arche, Paris, 1948, trad. de Jean Tailleur, p.90.

² *Ibid.*, p.90-91.

³ *Ibid.*, p.58.

partie de cette étude ne fait donc pas de *Gummo* un film réellement immersif. Au contraire, de nombreux éléments concourent à placer le spectateur *face* au film, ce dernier étant explicitement désigné comme un artefact audiovisuel, ou plutôt comme un assemblage d'artefacts divers, qu'une instance tierce organiserait à l'attention du spectateur.

Ce dispositif de distanciation est posé comme un principe du film lors de sa séquence introductive, composée d'une mosaïque d'images amateurs, filmées dans les rues de Nashville par les habitants auxquels Harmony Korine a confié des caméras avant le tournage ¹. La comptine prononcée par une fillette en voix *over*, qui commence à se faire entendre alors que sont encore affichés à l'écran le nom et le logo de la société de production, procure déjà une sensation de distanciation. Cela tient tout d'abord à l'effet sonore qui est appliqué à sa voix : un écho inversé, qui fait entendre chacune de ses phrases d'abord très faiblement, puis plus fort une seconde plus tard. La mélodie de Xenia semble d'emblée parvenir de loin, péniblement, au spectateur, depuis les tréfonds de l'écran. La distanciation est accentuée par les paroles de cette chanson, qui mêlent des structures syntaxiques enfantines et un rythme de comptine à des motifs obscènes – il est notamment question de la taille du sexe de différents personnages féminins. Le film s'ouvre donc en heurtant le sens moral de son spectateur, en cherchant à provoquer un grincement de dents et un premier mouvement de recul. Enfin, passés les premiers crédits, l'image inaugurale de *Gummo*, une vidéo tremblotante, s'affiche elle aussi comme heurtée. Trois petites filles apparaissent, en train de jouer au cerceau devant un mobil-home.



Fig. 59 : Le premier plan de Gummo.

Elles sont filmées en travelling très tremblé, depuis un véhicule en mouvement. Avant la fin du plan survient une saute dans l'image, et un fragment du plan est rejoué une fois à l'identique, ce qui crée un effet de boucle. Le film désigne comme telle l'opération de son visionnage,

¹ La séquence s'étend de 00min08s à 02min10s.

opération qu'il donne à ressentir comme imparfaite, ce qui ajoute un troisième effet de distanciation à ces premières secondes de film ¹.

Mais surtout, davantage qu'une extériorité simplement spatiale, ces séquences de films amateurs assignent au spectateur la place d'un intrus, et le forcent à composer avec ce rôle singulier. En effet, les personnes mandatées par Korine ont filmé leur famille, leurs amis, leur quartier, reproduisant les codes du film de famille traditionnel, et réduisant du même coup à une portion infime la part de spectateurs de *Gummo* pouvant prétendre à une « vision familiale » de ces images. Karl Sierek analyse, dans un article intitulé « "C'est beau, ici". Se regarder voir dans le film de famille », l'activité d'un spectateur confronté à ce type d'images, qui ne lui sont *a priori* pas destinées. Le sentiment d'une « intrusion illégitime ² » est central dans cette expérience. Il s'impose de manière particulièrement aiguë lorsqu'un des membres du couple – l'homme, le plus souvent – filme l'autre membre – la femme, la plupart du temps. Invisible, l'homme quitte l'espace de l'énoncé pour se réfugier dans celui de l'énonciation, position supérieure d'où son regard peut se déployer sur sa femme. Sierek écrit : « L'intrus (qu'il soit masculin ou féminin) devient alors un complice de l'homme à la caméra. ³ » À propos de ce schéma classique du film de famille, il parle d'une structure « dyadique », c'est-à-dire entre deux instances : d'un côté, l'homme et l'intrus, qui possèdent l'image ; de l'autre, la femme, qui est l'image. Cette structure, qui rend omniprésente la question de l'énonciation, est propice à la « documentarisation », concept que Sierek emprunte à Roger Odin, désignant l'attitude spectatorielle consistant à identifier l'image avant tout à son référent social, réel. Au contraire, une structure « triadique » où l'homme et la femme apparaissent tous deux à l'image, en se filmant avec un retardateur par exemple, invite davantage à la « fictivisation », au fait de lire l'image comme participant d'un récit, d'une fiction.

Ces considérations éclairent sous un jour nouveau les fragments de simili-films de famille qui jalonnent *Gummo*. En effet, non seulement la structure énonciative de ces images est exclusivement « dyadique », mais le montage semble retenir en priorité les moments où les personnes filmées adressent leur regard au filmeur, ancrant le spectateur dans un présent

¹ On peut voir dans ces « ratés » du visionnage une dimension métadiégétique, comme lorsque, plus loin dans cette même séquence – à 1min44s – on voit le reflet de la lumière d'un projecteur sur l'écran, et on entend son bruit caractéristique. Ces effets font exister l'acte de la projection dans un « lieu » tiers et inconnu, qui serait situé entre le spectateur et le film.

² Karl Sierek, « "C'est beau, ici". Se regarder voir dans le film de famille », dans Roger Odin (dir.), *op. cit.*, p.64.

³ *Ibid.*, p.70.

perpétuel, et lui refusant le confort d'un récit au passé. Cela est particulièrement vrai d'une séquence de *found footage* située aux deux tiers du film ¹. On voit un jeune homme à casquette assis sur son vélo, regardant à gauche et à droite avant de plonger les yeux dans ceux du filmeur ; quelques instants plus tard, un bébé dans un couloir, qui s'éloigne de la caméra en lui jetant des coups d'œil intrigués ; puis, un enfant à demi dissimulé derrière une cloison, et qui jauge le filmeur du regard, gêné ; enfin, une mère et sa fille, immobiles dans une cuisine, qui semblent se plier à contrecœur à l'injonction du filmeur, et affichent une expression déconfite. Ici, le spectateur partage avec le filmeur le statut d'intrus. L'absence d'homme adulte à l'image est criante, et dessine en creux une figure de filmeur masculin. D'un côté, l'homme est absent de cet espace domestique ; de l'autre, il exerce son joug dessus, en figure paternelle silencieuse qui saisit les membres de sa famille dans le cadre, et leur impose le poids de son regard ².



Fig. 60 : En quelques secondes se succèdent quatre regards à la caméra.

Le spectateur de *Gummo* qui s'immisce dans la vie privée de ces habitants de Xenia est donc confronté à une compilation de moments de flottement, et sa position d'intrus, inhérente au visionnage de ce type d'images, lui apparaît ici de manière éclatante et accusatrice. Ce processus implique par ailleurs la sensation de la présence physique des personnes qui apparaissent à l'écran. De fait, tous ces regards caméra sont directement adressés à une

¹ Elle s'étend de 46min52s à 47min49s.

² La séquence qui suit immédiatement celle-ci montre pour la première fois le personnage de Tumbler avec son père, figure avec qui il entretient une relation conflictuelle. Cet enchaînement tend à accréditer une lecture de cette séquence de *found footage* au prisme du genre.

personne à laquelle la structure « dyadique » tend à m'identifier. L'image m'exclut, me repousse, et en même temps elle m'inclut dans l'actualité d'un échange bien réel, au présent.

Ce processus produit un spectateur particulièrement actif, renvoyé à sa propre place dans sa structure familiale, cherchant à décrypter les relations entre les différents membres des familles à l'écran, et attentif à leurs conditions d'existence. La dissémination de ce type d'images à travers le film, qui alternent avec des séquences plus maîtrisées techniquement, filmées en 35mm, signifie de manière répétée au spectateur sa position extérieure. La tentation de l'immersion dans le récit est inlassablement conjurée par des figures filmiques qui redessinent le seuil sur lequel le spectateur est tenu, d'un bout à l'autre de *Gummo*.

Chapitre 10 – Du spectateur au témoin

La notion de distance revêt une importance majeure pour la théorie du témoignage développée en 1998 par le sociologue Renaud Dulong, dans son essai *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. En effet, le témoignage, défini en introduction comme « un récit [qui] est factuelisé par l'assertion de la présence de son narrateur à l'événement rapporté ¹ », dépend de manière constitutive du moment de sa réception – de la confiance accordée au témoin par l'auditeur, du jugement moral émis à propos de son histoire... Ces conditions imposent de toujours considérer l'écart à adopter vis-à-vis du témoin, car celui-ci fait appel à « un sujet actif et réflexivement conscient de sa propre opérativité. ² » Précisément, il me semble que les processus de distanciation étudiés au chapitre précédent influent sur la capacité du spectateur de *Kids* et de *Gummo* à recevoir comme autant de témoignages réels les récits qui jalonnent ces docufictions. De la simple anecdote au récit d'expérience traumatique, du témoin individuel à celui qui entend se faire le porte-parole d'une communauté, ces deux films délimitent un espace public au sein duquel la parole est émise et reçue, d'un sujet à un autre. En m'appuyant sur les analyses sociologiques et linguistiques de Renaud Dulong, j'analyserai dans ce chapitre la manière dont la voix *over* contribue à tendre *Kids* et *Gummo* à leur spectateur, comme des passerelles reliant le monde diégétique et l'environnement social du spectateur ; je montrerai ensuite quel rôle joue la présence du corps dans la réception de ce témoignage, et dans la conversion du spectateur lui-même en un témoin du film qui s'achève.

1. Le squelette du témoignage : les voix *over* dans *Kids* et *Gummo*

Si elle est présente à des degrés très différents dans les deux films de mon corpus, la voix *over* joue un rôle comparable dans chacun d'entre eux : adresser le film, le tendre au spectateur comme s'il constituait un témoignage audiovisuel de la situation d'existence des personnes représentées à l'image. Cependant, cette adresse s'effectue selon des modalités qui mettent à mal la réception adéquate de ces deux films-témoignages – et donc le statut de témoin de leurs personnages, dans la mesure où « la qualité de témoin dépend de la confiance continue de ceux qui l'écoutent. »

¹ Renaud Dulong, *op. cit.*, p.10-11.

² *Ibid.*, p.198.

Partons du monologue prononcé en voix *over* par Solomon au début de *Gummo* – on ne sait pas à ce stade du visionnage qu’il s’agit de Solomon –, tandis que se mêlent à l’écran des images de la tornade qui a détruit Xenia, et d’autres de la vie quotidienne de ses habitants :

Xenia, Ohio. Xenia, Ohio... Il y a quelques années, une tornade a balayé cet endroit. Elle a tué des gens sur son passage. Des chiens sont morts. Des chats sont morts. Les maisons ont été éventrées. On a retrouvé des colliers dans les arbres. Des gens ont eu les os brisés. Oliver a trouvé une jambe sur son toit. Beaucoup de gens ont vu leur père mourir dans la tornade. J’ai vu une fille s’envoler et j’ai regardé sous sa jupe. L’école a été détruite et des enfants sont morts. Mon voisin a été coupé en deux. Il aimait faire du vélocross. On n’a pas retrouvé sa tête. Ça m’a fait marrer. Des gens sont morts à Xenia. Quand papa est mort, il était gravement atteint du diabète. ¹

Ce récit, anonyme au moment où il est prononcé, altère les deux caractéristiques qui selon Renaud Dulong sont constitutives du témoignage : d’abord, la « référence biographique », qui « agrafe ce qui est raconté au monde réel », à un passé vécu et présentifié par le témoin ; ensuite, l’importance de l’information, qui justifie en temps normal cette certification. « On n’atteste pas de banalités, mais de ce qui intéresse le destinataire, sort de l’ordinaire, pimente la vie. ² » Dans la bouche de Solomon, la référence biographique ne survient qu’au bout d’un long moment, comme par inadvertance : le récit est d’abord raconté selon une focalisation externe, jusqu’à ce que survienne un « on » impersonnel (« *you* » en anglais), instillant l’idée d’un groupe indéterminé ayant assisté à l’événement. Puis, la présence du témoin lors de l’événement est suggérée, mais en creux, par le fait qu’il mentionne un certain Oliver, et semble donc appartenir à la communauté concernée par la catastrophe. Il est ensuite fait mention des pères tués par la tornade, et le sujet de l’énonciation est enfin désigné par le pronom « je », mais c’est l’importance de l’information qui est alors délaissée : Solomon insiste sur un détail insignifiant et inopportun dans ce contexte, un regard jeté sous la jupe d’une fille alors qu’elle était emportée. À cela s’ajoute le ton sa voix, chuintant, monocorde, noyant tous les éléments du récit dans un même détachement. Le drame réel, la mort du père du personnage, est finalement

¹ « *Xenia, Ohio. Xenia, Ohio...A few years ago, a tornado hit this place. It killed people left and right. Dogs died. Cats died. Houses were split open, and you could see necklaces banging from branches or trees. People’s legs and neckbones were sticking-out. Oliver found a leg on his roof. A lot of people’s fathers died, and were killed by the great tornado. I saw a girl fly through the sky, and I looked up her skirt. The school was smashed, and some kids died. My neighbor was killed in half. He used to ride dirt bikes and three-wheelers. They never found his head. I always thought that was funny. People died in Xenia. Before dad died, he had a bad case of the diabetes.* » [Ma traduction], à 00min41s.

² Renaud Dulong, *op. cit.*, p.44.

mentionné mais au passage, à l'intérieur d'une proposition conjonctive qui en fait un élément de contexte davantage qu'un événement décisif.

Témoignage dilué, décalé, le récit de Solomon noue néanmoins un pacte avec le spectateur : il teinte de manière indélébile le regard qu'il posera sur Xenia tout au long du film. En effet, malgré l'absence flagrante de toute mention de la tornade dans les récits livrés par les autres personnages de *Gummo*, et mêmes dans les interventions futures de Solomon, les caractéristiques du monde filmé seront vues comme découlant de cette catastrophe. De la même manière, le corps des personnes filmées deviendra « un morceau de l'événement », porteur des « indices corporels de la tragédie », bien qu'il ne s'agisse que de corps marqués par la pauvreté, ou simplement par le handicap. Ce témoignage inaugural semble donc désigner explicitement au spectateur sa tendance naturelle à faire confiance à un témoin oculaire : « De même qu'on réagit au gémissement de douleur malgré l'éventualité de la feinte, de même on adhère au dire du témoinnant en dépit de la possibilité du mensonge. ¹ » Le montage joue de ce phénomène en proposant au spectateur des associations arbitraires entre la voix de Solomon et différentes figures à l'image, qui pourraient lui conférer un corps : un adolescent coiffé d'un mulet qui apparaît au début du monologue ; et à la fin, un enfant qui gonfle les biceps pour la caméra.

La suite du film achèvera de déconstruire progressivement ce « miracle de l'auto-désignation ». En effet, les récits de Solomon, qui alternent avec ceux de Tumbler, la voix toujours à demi éteinte, se vident progressivement de toute référence biographique. L'ultime témoignage en voix *over* du film, prononcé par Tumbler, est réduit à une anecdote dont le caractère personnel vaut moins que l'effet comique produit : « J'ai connu un mec qui était dyslexique. Mais il était aussi atteint de strabisme. Ça rectifiait le tir. ² » Le spectateur suit donc une trajectoire qui le déniaise peu à peu, conduit à prendre conscience de la nature de « jeu de langage » du témoignage oculaire.

Il est significatif que *Kids* soit également encadré par deux monologues de son personnage principal, Telly, en voix *over*, et dont la fiabilité apparaît douteuse. Le premier est prononcé alors que le personnage est en train de faire l'amour avec la jeune fille de la première

¹ *Ibid.*, p.159.

² « *I knew a guy who was dyslexic, but he was also cross-eyed. So everything came out right* », [Ma traduction] à 1h14min34s.

séquence. Il décrit son amour pour les filles vierges, et se présente comme une petite conclusion cynique à la leçon de manipulation qu'il vient de livrer au spectateur. Contrairement à ceux de *Gummo*, ce narrateur métadiégétique reste ensuite muet pendant tout le déroulé du film, jusqu'à ressurgir durant les dernières secondes, lorsque le jour se lève sur les adolescents endormis :

Quand t'es jeune, rien n'importe. Quand tu trouves une chose que t'aimes, c'est tout ce que t'as. Quand tu te couches, tu penses à la chatte. Quand tu te lèves, même chose. C'est toujours là. Tu ne peux pas y échapper. Parfois, quand t'es jeune, le meilleur endroit, c'est à l'intérieur. C'est tout. Baiser, c'est ce que j'adore faire. Si on me retire ça, j'ai plus rien. ¹

Ce témoignage final livré par Telly, et qui s'affirme comme étant celui de la communauté des « *kids* » toute entière, représente pour le spectateur une récupération désagréable du film qu'il vient de voir. Le jeune homme clôt *Kids* comme s'il s'agissait d'un apologue, qui n'aurait eu d'autre utilité que de faire la preuve de ce triste constat final. Ignorant toujours le drame qui vient de se dérouler par sa faute, Telly semble s'adresser au spectateur en rêve, depuis les profondeurs de son sommeil paisible aux côtés de Darcy.

Une séquence du scénario original de *Kids*, qui ne figure pas dans le montage final, témoigne de l'intérêt de Korine pour le jeu avec les conventions du témoignage, et peut aider à comprendre le rôle que joue ce procédé dans la structure narrative du film. Pendant la séquence à Washington Square Park, Telly discute avec une amie, Misha, qui lui demande comment il peut s'entendre avec Casper, qu'elle déteste depuis le collège. Le dialogue s'arrête ici dans le film, mais dans le scénario il se poursuit avec un récit de Telly, qui vise à expliquer à Misha que Casper est tel qu'il est en raison d'un événement traumatique survenu pendant son enfance. Le récit donne lieu à un flash-back où Casper, enfant, tue son père par erreur, pensant qu'il s'agit d'un inconnu en train d'agresser sa mère ². Pendant cette séquence, Telly est narrateur en voix *over*, se prétendant témoin au second degré de l'expérience de son ami, et le souvenir sanglant est reconstitué de bout en bout. Puis, le flash-back s'achève et on revient à Washington Square Park, où Telly achève son récit :

¹ « *When you're young, not much matters. When you find something that you care about, then that's all you got. When you go to sleep, at night, you dream of pussy. When you wake up, it's the same thing. It's there in your face, you can't escape it. Sometimes when you're young, the only place to go is inside. That's just it. Fucking is what I love. Take that away from me, and I really got nothing* », [Ma traduction] à 1h27min50s.

² Scénario original de *Kids*, p.124-127.

TELLY : Donc voilà pourquoi Casper est comme ça.

MISHA : Oh mon Dieu. C'est horrible.

Un plan rapide sur Casper qui fume un blunt et rigole avec ses amis.

TELLY : Ouaip.

MISHA : Putain. C'est vrai ?

TELLY : Non. Je te faisais marcher.

MISHA (indignée) : Quoi ?

TELLY : J'ai menti. Son père vit toujours. Il travaille à la poste. ¹

Ce récit enchâssé produit une réorientation du discours, reconnaissant à Telly la « compétence » de se faire le suppléant de l'énonciateur du film. Francesco Casetti écrit à propos de ce mandat : « Il en résulte que le narrateur se voit attribuer une légitimité égale à celle de l'énonciateur et de ce fait une crédibilité aussi grande : s'il peut être son substitut et son équivalent, on peut lui accorder la même confiance. ² » Dans ces conditions, le surgissement subit du mensonge apparaît comme une double trahison vis-à-vis du spectateur : le pacte de confiance noué avec l'énonciateur n'est pas respecté, et le contrat qui est au fondement de la réception de tout témoignage est réduit en miettes. La présence dans le film de ce faux témoignage élaboré pour le plaisir de prendre au piège son auditeur aurait eu un effet radical sur la perception du reste du film. En effet, telle est selon Renaud Dulong le manichéisme de la perception naturelle du témoignage :

La suspicion de mensonge fait basculer d'un coup dans la méfiance, et le doute s'étend rétrospectivement à la totalité des informations : il n'y a plus lieu d'écouter un menteur, il dit sûrement le contraire de ce qui est. Comme en un retour de balancier, le crédit, de démesuré, devient négatif. ³

Il n'est pas anodin que cette scène ait été supprimée de *Kids*. Larry Clark a préféré, plutôt qu'anéantir cyniquement cette relation entre témoin et auditeur, préserver chez son spectateur une relation réflexive et critique vis-à-vis de la fiabilité du personnage principal. L'absence de

¹ « TELLY : *So that's why Casper is how he is.* MISHA : *Oh my God. That's horrible.* A quick shot of Casper smoking a blunt and laughing with his friends. TELLY : *Yep.* MISHA : *Holy shit. That's all true?* TELLY : *No. I was just kidding.* MISHA (outraged) : *What?* TELLY : *I lied. His dad is still alive. He works for the post office.* », [Ma traduction] *Ibid.*, p.127

² Renaud Dulong, *op. cit.*, p.166.

³ *Ibid.*, p.159.

cet unique flash-back ¹ ancre le film dans le présent, et l'intervention finale de Telly peut se manifester dans toute son ambiguïté. Elle apparaît comme le témoignage sincère d'un personnage aveugle. Son statut de narrateur métadiégétique a été vidé de toute sa substance par le fait que, précisément, il ne sait rien de ce qui est advenu au cours de ce film. Ne reste qu'un squelette de témoignage, une version d'un « faux témoin ² », celui qui était sur place mais n'a rien vu de la catastrophe.

2. *La chair du témoignage : du spectateur au témoin*

Ces distorsions énonciatives visent à rendre flou le statut de « film-témoignage » de *Kids* et de *Gummo*. Ces films sont adressés, certes, comme une passerelle tendue entre monde filmé et monde présent du spectateur, mais cette adresse est mal effectuée : le message est brouillé, et le messager mal avisé, mal rattaché aux événements dont il est question. Il me semble pourtant que le visionnage de ces films appelle un engagement bien réel du spectateur, lié à ces personnages docufictionnels comme il serait lié à un témoin dans l'espace public. Cet engagement, nous l'avions entrevu à la fin de la partie précédente, tient à la mise en présence du corps de l'autre face à moi, corps qui charrie un passé, une histoire à raccorder à ma contemporanéité de spectateur. Comme l'écrit Renaud Dulong,

Le témoin fait plus que raconter, il désigne la trace qu'il est, et donne à voir, mieux que n'importe quel autre vestige, la permanence du passé. Une de ses tâches, cela a été dit précédemment, est de ramener l'événement ici-bas, de l'acclimater à notre univers quotidien. Le corps des survivants, comme les lieux et les vestiges, rétablissent l'unité du monde, menacée en permanence par l'érosion des paysages, par les destructions dues aux changements d'usage, et par l'oubli. En soutenant la médiation du langage, ils ancrent le passé dans l'ici-maintenant de ceux à qui il est raconté et les associent au vif de l'événement. ³

¹ Exception faite d'un plan rapide où Telly semble se remémorer ses prouesses sexuelles du matin même, alors qu'il est en train de séduire Darcy au bord de la piscine.

² Renaud Dulong, *op. cit.*, p.208.

³ *Ibid.*, p.196.

Dans le cas des films de Clark et de Korine, la « médiation du langage » est redoublée par la médiation de l'image cinématographique, mais demeure la présence écrasante d'un corps, qui impose une prise en charge au spectateur. Un témoignage frappant en ce sens est celui de la jeune fille croisée au début de *Gummo*, à qui Tumbler avait déclaré sentir une boule dans son sein. Cette figure anonyme de Xenia disparaît ensuite pour resurgir de la tornade de *Gummo* aux deux tiers du film, assise sur son lit dans une chambre d'hôpital, vêtue d'une blouse blanche ¹. Elle annonce aux membres de sa famille qu'on va devoir l'amputer, et qu'elle sait que les garçons cesseront aussitôt de lui parler. Elle poursuit son monologue en affirmant que lorsqu'elle rencontrera enfin un garçon qui l'aime, il finira par s'enfuir en voyant sa cicatrice. « Les garçons sont comme ça » (« *Boys are like that* »), conclut-elle, accablée. Le découpage de cette séquence contribue à lui donner l'allure d'un témoignage engageant son auditeur. Il est encadré de manière très solennelle par deux plans larges : le premier disposant un auditoire étrangement immobile et attentif autour de la jeune fille, composé de personnages inconnus du spectateur, avant qu'elle ne commence à parler ; le second la montrant seule dans un dortoir d'hôpital, après la fin de son récit, comme pour la réinscrire dans le groupe plus large des femmes dans la même situation qu'elle. Entre les deux, le monologue en tant que tel est filmé en gros plan, la jeune fille plongeant ses grands yeux dans la caméra. Forme de témoignage par anticipation, ce passage laisse entrevoir la détresse sentimentale dans laquelle va se trouver ce personnage, et celle-ci se matérialise dans la mention d'une trace indélébile, d'une cicatrice impossible à ignorer. Son regard lancé à un spectateur hypothétique évoque « le lancement désespéré d'une bouteille à la mer ² », avant de disparaître à nouveau, pour de bon cette fois, dans les méandres de Xenia.

Il est tentant de rapprocher ce passage de la figure d'interpellation qui clôt *Kids*. En effet, le témoignage de Telly en voix *over* que j'ai étudié plus haut constitue en quelque sorte un leurre, une tentation maladroite de clôturer le film sur lui-même. C'est au contraire sur une ouverture que le film s'achève : nu, assis sur le canapé sur lequel il vient de se réveiller, Casper a les yeux fixés vers l'objectif de la caméra. Il lève lentement la tête, l'air hébété, et laisse échapper ces mots : « Mon Dieu, qu'est-ce qu'il s'est passé ? » (« *Jesus Christ, what happened ?* »). Ces paroles, si elles peuvent renvoyer le spectateur à l'ensemble du film parcouru, constituent surtout, si on les prend littéralement, un appel au récit. C'est le spectateur qui, à son tour, se voit institué en

¹ Cette courte séquence est située à 58min06s.

² Renaud Dulong, *op. cit.*, p.114.

un témoin, chargé de « propager cet ébranlement de sens » dont a procédé *Kids*. Le corps de Justin Pierce, dernière image du film, est repoussant d'une part, car il est chargé de la violence que le film a rendue visible, et en même temps il happe le regard, car il est ce qui transcende cet instant du visionnage en un contact avec le contemporain. Il noue un pacte de responsabilité entre ce « *kid* » et le spectateur.



Fig. 61 : Deux ultimes appels au spectateur.

CONCLUSION

Ce parcours en quatre parties à travers *Kids* et *Gummo* m'a permis d'appréhender dans toute son ampleur l'aventure du regard à laquelle Larry Clark et Harmony Korine convient leur spectateur. Ces deux docufictions apparaissent désormais dans leur épaisseur au sens spatial du terme : le long de l'écran mais également dans sa profondeur se rejouent à l'infini de nombreuses relations optiques qui reconfigurent sans cesse la répartition des rôles entre sujet filmant, sujet filmé et spectateur.

L'axe fondateur de mon analyse a consisté à déceler, à la surface des images qui composent ces films, la trace d'une curiosité et d'un appétit visuel, ceux de cinéastes désireux de dévoiler ce qui ne l'a jamais été auparavant. Il m'a permis de préciser les paradoxes du projet artistique de Clark et de Korine : fondé sur un idéal panoptique, une volonté de tout voir et de tout montrer, et en même temps mettant en œuvre les conditions d'une mise en échec du regard, face à un réel qui le déborde toujours. Cette posture ambivalente fait écho à la structure docufictionnelle de ces deux films : le détour par la scénarisation offre au regard du cinéaste un cadre circonscrit, à l'intérieur duquel l'ambition documentaire initiale se voit enrichie. *Kids* et *Gummo* ne se contentent pas de poser un regard sur les jeunes new-yorkais et les habitants de Nashville ; ils documentent leur transfiguration exaltante en des alter-ego fictifs.

Cette porte d'entrée dans la trajectoire du regard docufictionnel m'a permis, dans un second temps, d'étudier la relation dialogique qui s'établit dans ces films entre les personnes filmées et le regard de la caméra qui pèse sur eux. *Kids* et *Gummo* traitent, chacun dans un registre différent, de l'âge de l'adolescence comme celui d'une mise en scène perpétuelle de soi face aux autres. De la même manière que l'adolescent élabore son identité en s'essayant à incarner des rôles, souvent stéréotypés, l'acteur est saisi au moment du tournage de ces films dans l'instant crucial de sa représentation face aux autres. Ces considérations m'ont permis d'appréhender réellement ces films comme des documents sur leur propre tournage, galeries de regards spontanés qui appartiennent moins à des personnages ou à des acteurs qu'à des fabulateurs.

La suite de l'analyse a tâché de déterminer la nature du processus qui emporte, dans et autour des deux films, les cinéastes, les personnages et les spectateurs dans un même mouvement. Les films traitent comme un motif, et donnent à ressentir comme une expérience de cinéma, un engourdissement inéluctable du regard. Regarder trop lourdement ou de trop près, regarder sans comprendre ou regarder sans voir l'essentiel : ces dynamiques dessinent les contours de films inconfortables, qui amènent le spectateur à interroger le poids, la violence et la responsabilité contenus dans son regard d'individu social. Surtout, le recours à l'analyse génétique a permis de déterminer que l'aventure du tournage de *Kids* et de *Gummo* avait largement contribué à accentuer ce processus d'engourdissement. Rendus poreux par la dilution de leur projet dans le réel, les cinéastes et les sujets filmés s'influencent mutuellement, et le regard posé sur le monde n'est plus le même une fois parvenu au terme de cette expérience sociale autant que cinématographique. Il ouvre sur une éthique de la rencontre et de l'humilité, préférant l'effleurement du regard, du coup d'œil jeté, au poids et au voyeurisme de la pulsion scopique.

La dernière partie de ma réflexion a consisté en un approfondissement de cette dernière idée, s'appuyant sur les diverses figures d'interpellation qui affleurent à la surface du texte filmique de *Kids* et de *Gummo*. La rencontre avec ces films, et avec les communautés qu'ils représentent, imposent au spectateur la responsabilité de prendre position face au réel. En même temps qu'il l'absorbe en son sein et le contraint à fixer son attention sur ce que d'ordinaire il évite du regard, le regard docufictionnel ménage une place à distance à son spectateur. Dans cette dialectique entre l'intérieur et l'extérieur du film, donnée physiquement à ressentir au cours du visionnage, se loge la possibilité d'une réception de ces films comme des témoignages du bout du monde. Dans la matérialité de l'image, et des corps jeunes et vulnérables engagés dans le processus de création de ces films, se loge l'injonction d'une prise en charge éthique et mémorielle du visible.

L'itinéraire de cette recherche m'a conduit à parcourir à plusieurs reprises *Kids* et *Gummo* dans leur intégralité, suivant des cercles concentriques révélant à chaque passage une nouvelle « couche » de l'image. Ainsi, des séquences clé où se manifeste de manière pressante la question de l'énergie et de l'éthique du regard ont été dévoilées progressivement comme des points nodaux de l'expérience optique complexe proposée par ces films. L'analyse pragmatique, consistant à faire dialoguer sans cesse l'intérieur et l'extérieur du film, a offert un cadre à

d'autres analyses faisant appel aux entours du film : la sociologie de son tournage, la génétique de sa conception, ou encore les problématiques éthiques posées par les stratégies de Larry Clark et d'Harmony Korine. La structure même de ces œuvres invite à adopter une attitude de recherche ouverte. Elle pousse à décloisonner les champs de l'analyse, et à provoquer, à travers des rapprochements divers avec des œuvres cinématographiques extérieures, des accidents. Accidents similaires à ceux que cherchèrent à éprouver nos deux cinéastes, disponibles, arpentant par une journée d'été les rues de New York et de Nashville.

BIBLIOGRAPHIE

Épigraphe : Jacques Rivette, press-book de *Merry-Go-Round*, 1978, cité dans Yann Lardeau, « Une partie de Colin-Maillard », *Cahiers du cinéma*, n°346, avril 1983, p.51 et p.54.

Tous les articles en ligne ont été consultés le 31 août 2023.

Corpus principal

- CLARK Larry, *Kids*, Guys Upstairs, Independent Pictures, 1995. DVD Trimark Home Video, 2000, 91min.

- KORINE Harmony, *Gummo*, Fine Line Features, Independent Pictures, 1997. DVD Metropolitan Filmexport, 2013, 85min.

Scénarios originaux

- KORINE Harmony et CLARK Larry, *Kids* / dir. Larry Clark ; writer Harmony Korine, Faber & Faber, Londres, 1995, 150p.

- KORINE Harmony, *Collected screenplays. 1* / Harmony Korine, Faber & Faber, Londres, 2002, 264p.

Corpus secondaire

- ALIEN WORKSHOP (collectif), *Memory Screen*, 1991, version en ligne sur YouTube, 44min.
URL : https://www.youtube.com/watch?v=LIZ6XjAK_38

- CLARK Larry, *Tulsa*, Grove Press, New York, 2000, 64p. Première édition : Lustrum Press, New York, 1971.

- KORINE Harmony, *Trash Humpers*, Alcove Entertainment, Warp Films, 2009. Version en ligne sur Mubi, 78min. URL : <https://mubi.com/fr/films/trash-humpers/player>.

- KORINE Harmony, *Curb Dance*, 2011. Version en ligne sur YouTube : osalvation cine, *Curb Dance by Harmony Korine*, 7 mai 2011, 1min57s.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wu5Lpe8z40Y&t=46s>

- KORINE Harmony, *Fight Harm*, 1995, projet abandonné dont certains rushes sont disponibles en ligne sur Youtube : xgreenxcloverx, *Harmony Korine*, 4 juin 2008, 1min.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=l2wepD0mxLM>

- MARTINEZ Eddie, *We Were Once Kids*, Screen Australia, 2021, version en ligne sur soap2day, 87min. URL : <https://soap2day.id/movie/the-kids-mj6k7/1-1>

- PERRAULT Pierre, *La Bête lumineuse*, Office national du film du Canada, 1982, DVD Potemkine Films, 2013, 127min.
- PONS Maurice, *Les Saisons*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1975, 213p.
- ROUCH Jean, *Moi, un noir*, Les Films de la Pléiade, 1958, version en ligne sur Vimeo, 70min. URL : <https://vimeo.com/294911765>
- VAN DER KEUKEN Johan, *Amsterdam Global Village*, Peter van Huystee Film & TV (PVH Films), 1996, version en ligne sur Tènk, 229min. URL : <https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/coups-de-coeur/amsterdam-global-village>
- WEXLER Haskell, *Medium Cool*, H & J Pictures, 1969, version en ligne sur YouTube, 110min. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dA5BXLIdOec>

Le regard et le point de vue, au cinéma et ailleurs

- CASETTI Francesco, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, préface de Christian Metz, traduit de l'italien par Jean Châteauvert et Martine Joly, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », Lyon, 1990, 205p.
- DESANTI Jean-Toussaint, « L'Obscène ou les malices du signifiant », *Traverses* [En ligne], n°29, octobre 1983. URL : <https://www.dado.fr/dado-desanti.pdf>
- FOVEAU Georges, *Chasseur en images, visions d'un monde*, L'Harmattan, Paris, 1996, 174p.
- JOST François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », Lyon, 1989, 176p.
- MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions du Cerf, coll. « 7^e art (Paris) », Paris, 2001, 526p. Première édition : Éditions Universitaires, Paris, 1963.
- VERNET Marc, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma. Essais », Paris, 1988, 125p.

Définitions :

- « Dispositif », *Trésor de la langue française informatisé* via CNRTL [En ligne], 1994. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/dispositif>
- « gawk », *Collins Dictionary*, 2023 [En ligne] URL : https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/gawk#google_vignette
- « Humilier », *Trésor de la langue française informatisé* via CNRTL [En ligne], 1994. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/humilier>
- « Humilité », *Trésor de la langue française informatisé* via CNRTL [En ligne], 1994. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/humilit%C3%A9>

- « **Inconséquence** », *Trésor de la langue française informatisé* via CNRTL [En ligne], 1994. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/incons%C3%A9quence#:~:text=1.,%2C%20irr%C3%A9flexion%2C%20caprice%2C%20fantaisie>.

- « Mur de son », *Wikipédia*, [En ligne] dernière modification le 16 janvier 2022.
URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Mur_de_son

- « Panoptique », dans l'article « PAN-, PANTO, élém. formant », *Trésor de la langue française informatisé* via CNRTL [En ligne], 1994.
URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/panoptique>

- « Situation », *Trésor de la langue française informatisé* via CNRTL [En ligne], 1994.
URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/situation>

Le regard dans *Kids* et dans *Gummo*

- BOUTANG Adrienne, « Dirty Larry and the pure youth », *Vertigo*, n°45, été 2013, p.103-111.

- BOUTANG Adrienne, au micro de GUILLOT Antoine, *Larry Clark, cinéaste moral et anthropologue sulfureux*, émission du programme *Plan large* [En ligne], 3 février 2018, 58min.
URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/plan-large/larry-clark-cineaste-moral-et-anthropologue-sulfureux-9131730>

- MUSLEWSKI Anna, « L'image-coupable : haptique du regard dans le cinéma de Larry Clark », *Entrelacs* [En ligne], n°10, 2013, mis en ligne le 12 septembre 2013.
URL : <https://journals.openedition.org/entrelacs/526>

- McROY Jay, CRUCIANELLI Guy, « “I Panic the World” : Benevolent Exploitation in Tod Browning’s *Freaks* and Harmony Korine’s *Gummo* », *The Journal of Popular Culture* [En ligne], Vol.42, n°2, avril 2009.
URL : <https://onlinelibrary-wiley-com.ezproxy.univ-paris3.fr/doi/full/10.1111/j.1540-5931.2009.00678.x>

- WHITE Duncan, « “Seeing or believing” : Harmony Korine and the cinema of self-destruction », *New Cinemas* [En ligne], Vol.3, n°2, septembre 2005.
URL : <https://web-p-ebsohost-com.ezproxy.univ-paris3.fr/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=eb7ab601-3cf9-4c6b-943e-04528466d7a4%40redis>

La génétique cinématographique : méthodologie

- BOURGET Jean-Loup, FERRE Daniel, « Genèses cinématographiques » dans *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n°28, Institut des textes et manuscrits modernes, Paris, 2007, p.7-27.

- CURCHOD Olivier, « La « Méthode Renoir » et ses légendes : petite histoire d'un casting « provocateur » », dans *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n°28, Institut des textes et manuscrits modernes, Paris, 2007, p.73-88.

Documentaire, fiction et docufiction

- BARNOUW Erik, *Documentary : A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, Oxford, 1983, 416p.

- COLLEYN Jean-Paul, *Le regard documentaire*, Centre Georges Pompidou, coll. « Supplémentaires (Paris) », Paris, 1993, 160p.

- HENRIC Lise, « Le docufiction entre création originale et documentaire », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], n°12, 2018, mis en ligne le 1^{er} janvier 2018. URL :

<https://journals.openedition.org/rfsic/3537#:~:text=d%C3%A9veloppement%20du%20docufiction.->

- JOURNOT Marie-Thérèse, *Films amateurs dans le cinéma de fiction*, Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », Paris, 2011, 186p.

- NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, coll. « 50 questions », Paris, 2009, 207p.

- RHODES Gary, SHIPMAN John (dir.), *Docufictions : essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*, McFarland & Co., Jefferson, 2006, 294p.

Le mouvement « Dogme 95 »

- CHATELET Claire, « Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n°48, 2006, mis en ligne le 1^{er} février 2009. URL : <https://journals.openedition.org/1895/341#:~:text=En%20mars%201995%2C%20Lars%20von,tendances%E2%80%9D%20du%20cin%C3%A9ma%20actuel%20%C2%BB>

- ROMAN Shari, *Digital Babylon : Hollywood, Indiewood & Dogme 95*, préface de Harmony Korine, Lone Eagle Publishing, Hollywood, 2001, 228p. La préface de Korine, « A comprehensive and forthright guide to mistakist cinema » (p.VIII-XI), est présentée en annexe, p.83-86.

Cinéma-vérité, fabulation et improvisation

- BERGALA Alain, préface à *Roberto Rossellini. Le cinéma révélé*, Cahiers du cinéma, coll. Petite Bibliothèque, Paris, 2005.

- COMOLLI Jean-Louis, « Dos dos », dans le dossier « Quatre Américains », *Cahiers du cinéma*, n°205, octobre 1968, p.38.

- DELAHAYE Michel, critique de *Moi, un noir*, *Cahiers du cinéma*, n°120, juin 1961, p.1-11.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2: L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1985, 384p.
- MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma », Crisnée, 2011, 224p.
- RAMOS Elsa et DE SINGLY François, « La construction d'un espace « à nous » : la mobilité spatiale à l'adolescence », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°111, 2016, p.58-67.
- ROUCH Jean, « La caméra et les hommes », *CinémAction*, n°17, 1982, p.41-44 [Première publication : 1973].

Engourdissement et idiotie du regard

- ASSAF Marie et SÉGARD Arthur, « Défaire le *freak show*. Adam Pearson et l'éthique de la représentation du handicap à la télévision », *Télévision*, n°12, 2021, p.85-102.
- DURAFOUR Jean-Michel, « L'idiot du filmage. *Onze Fioretti de saint François d'Assise*, Roberto Rossellini (1950) et *Perceval le Gallois*, Éric Rohmer (1978) », *Vertigo*, n°40, 2011, p.6-16.
- ROSSET Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 2004, 160p.
- SPILL Frédérique, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2009. [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/psn/6772?lang=fr>
- ZIMMER Robin, *L'idiotie dans le cinéma d'Harmony Korine*, [En ligne] HAL, mémoire soutenu le 21 octobre 2019 à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, archivé le 22 janvier 2020, 133p. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02322908>

Film amateur, film de famille

- ALLARD Laurence, « Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel », dans ODIN Roger (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p.113-125.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, « L'effet "film de famille" », dans ODIN Roger (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p.207-224.
- SIEREK Karl, « "C'est beau, ici". Se regarder voir dans le film de famille », dans ODIN Roger (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p.63-77.

Théorie de la distanciation

- BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, suivi de « Additifs au Petit organon », L'Arche, Paris, 1948, trad. de Jean Tailleur, 118p.

Théorie du témoignage

- DULONG Renaud, *Le témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1998, 237p.

Larry Clark et *Kids* : documentation

Mémoire de recherche :

- TREMBLAY Olivier, *La jeunesse comme enjeu politique au cinéma états-unien contemporain : pour une polis audiovisuelle* » [En ligne], Academia, mémoire soutenu le 31 août 2015 à l'Université de Montréal. URL :

https://www.academia.edu/24379085/La_jeunesse_comme_enjeu_politique_au_cin%C3%A9ma_%C3%A9tats-unien_contemporain_pour_une_polis_audiovisuelle

Articles :

- BENJAMIN Richard, « The Sense of an Ending : Youth Apocalypse Films », *Journal of Film and Video* [En ligne], Vol.56, n°4, décembre 2004. URL :

<https://web-p-ebSCOhost-com.ezproxy.univ-paris3.fr/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=09fa23e7-ff82-47be-aaa7-fd64b0ca157e%40redis>

- DE LASTENS Émeric, « Jeunesse du même », *Vertigo*, n°45, été 2013, p.88-91.

- DELORME Stéphane, « Chez les indépendants : Larry Clark, teenage man », *Cahiers du cinéma*, n°577, mars 2003, p.50-51.

- DOHERTY Tom, « Clueless Kids », *Cineaste* [En ligne], Vol.21, n°4, janvier 1995. URL :

<https://www.proquest.com/docview/1298097839?accountid=13089&parentSessionId=4CzgeSgCa8WFWnTm3eCD%2BN1QpI7fYu7LPyphTZYvUKk%3D&pq-origsite=primo&imgSeq=1>

- FELPERIN Leslie, « kids », *Sight and Sound* [En ligne], Vol.6, n°5, mai 1996. URL :

<https://www-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/docview/237086903?pq-origsite=primo&accountid=13089>

- HOOKS Bell, « White light », *Sight and Sound* [En ligne], Vol.6, n°5, mai 1996. URL :

<https://www-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/docview/1305507695/9847470F562944E3PQ/2?accountid=13089&imgSeq=5>

- KLADY Leonard, « Bookie Bets on 'Paradise' », *Variety*, 7 mai 1997. [En ligne]

URL : <https://variety.com/1997/scene/vpage/bookie-bets-on-paradise-1117342022/>

- LATTANZIO Ryan, « 'Kids' Star Hamilton Harris Says He 'Felt Exploited' by Larry Clark's Controversial 1995 Film », *IndieWire*, 12 juin 2021.

URL : <https://www.indiewire.com/2021/06/kids-star-hamilton-harris-larry-clark-exploited-1234644193/>

- LEE Jason, « Are You Kidding ? Reassessing morality, sexuality and desire in *Kids* », *Film International* [En ligne], Vol.16, n°3, septembre 2018. URL : <https://web-s-ebsochost-com.ezproxy.univ-paris3.fr/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=26e81528-5715-48e8-8f4e-87751c597a08%40redis>

- LÉON Benjamin, « Back in Tulsa », *Vertigo*, n°45, été 2013, p.92-99.

- LE PALLEC MARAND Claudine, « Baiser(s) pour baiser », *Vertigo*, n°45, été 2013, p.100-102.

- MASLIN Janet, « FILM REVIEW : *KIDS*, Growing Up Troubled, In Terrifying Ways », *The New York Times* [En ligne], 21 juillet 1995.

URL : <https://www.nytimes.com/1995/07/21/movies/film-review-kids-growing-up-troubled-in-terrifying-ways.html>

- SAVAGE Jon, « Now : Larry Clark's *Kids* », *Sight and Sound* [En ligne], Vol.6, n°5, mai 1996.

URL : <https://www-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/docview/1305507695/C42E9D5C0D6D4D7EPQ/2?accountid=13089&imgSeq=2>

- VASSÉ Claire, « Kids : Saintes vierges, priez pour nous », *Positif*, n°418, décembre 1995, p.16-17.

- WOLF Laurent, « L'artiste, la règle et l'interdit », *Études* [En ligne], Vol.414, n°2.

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/pdf/10174>

- WRIGHT Lucie, « Roulez jeunesse », *Vertigo*, n°45, été 2013, p.79-85.

Entretiens :

- CIEUTAT Michel, ROUYER Philippe, « Entretien avec Larry Clark : « J'ai toujours voulu faire le film d'adolescent que l'Amérique n'a jamais fait » », *Positif*, n°418, décembre 1995, p.18-22.

- DORAN Casey, « A discussion with Leo Fitzpatrick », thesunisflat.org, 19 juillet 2022. [En ligne] URL : <https://www.thesunisflat.org/leo-fitzpatrick-interview>

- JOYARD Olivier, « Rencontre/Larry Clark : Si ça fait partie de la vie, alors on peut tout montrer », *Cahiers du cinéma*, n°583, octobre 2003, p.24-25.

Entretiens en ligne sur YouTube :

- BAMorg, *Larry Clark and Harmony Korine on the Making of KIDS*, 26 juin 2015, 6min.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=erkrVu93hag>

- STREET, *Larry Clark - Kids*, 2 février 2016, 7min.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MrZT3eCWFHM>

Harmony Korine et *Gummo* : documentation

Articles :

- ELLIOTT Nicholas, « Korine le Barbare », *Cahiers du cinéma*, n°650, novembre 2009, p.59-61.
- ELLIOTT Nicholas, « Distributeur d'ordures », *Cahiers du cinéma*, n°659, septembre 2010, p.52-53.
- LEPASTIER Joachim, « Korine en morceaux », *Cahiers du cinéma*, n°687, mars 2013, p.20-21.
- MASLIN Janet, « FILM REVIEW : Cats, Grandma and Other Disposables », *The New York Times* [En ligne], 17 octobre 1997.
URL : <https://www.nytimes.com/1997/10/17/movies/film-review-cats-grandma-and-other-disposables.html>
- MURPHY J. J., « Harmony Korine's *Gummo* : The Compliment of Getting Stuck with a Fork », *Film Studies* [En ligne], Vol.5, n°5, hiver 2004. URL : <https://www.proquest.com/docview/220819525?accountid=13089&parentSessionId=x3%2BZGJF%2BGYwltVw%2B7Pv05zHABBkNhOJfc8oSscZeyx0%3D&pq-origsite=primo>
- SCONCE Jeffrey, « Indecipherable Films : Teaching "Gummo" », *Cinema Journal* [En ligne], Vol.47, n°1, octobre 2007. URL : <https://web-p-ebSCOhost-com.ezproxy.univ-paris3.fr/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=d7739726-61a2-45a4-acdb-8d69947e983a%40redis>

Entretiens :

- BOORMAN John, « Harmony Korine » dans LIPPY Tod (dir.), *Projections 11. New-York film-makers on film-making*, Faber, & Faber, Londres, p.268-275.
- DORAN Casey, « 24 years since *Gummo*. Nick Sutton Interview », thesunisflat.org, 18 février 2021. [En ligne] URL : <https://www.thesunisflat.org/articles#/nicksutton/>
- DORAN Casey, « Extensive *Gummo* talk with Jacob Reynolds », thesunisflat.org, 28 février 2021. [En ligne] URL : <https://www.thesunisflat.org/articles#/jacob-reynolds-interview/>
- ELLIOTT Nicholas, « Spring Break à Nashville », *Cahiers du cinéma*, n°687, mars 2013, p.6-14.
- ESCOFFIER Jean-Yves, témoignage publié sur la page Facebook GummoPosting, tiré de BALLINGER Alex, *New Cinematographers*, Laurence King Publishing, Londres, 2004, 192p.
URL : <https://www.facebook.com/GummoPosting/posts/181177140335207>

- KAGANSKI Serge, « Tennessee né phile », *Les Inrockuptibles* [En ligne], 9 juin 1999. URL : <https://www.lesinrocks.com/cinema/harmony-korine-tennessee-ne-phile-96800-09-06-1999/2/>
- O'DELL Patrick, « An exclusive interview with Harmony Korine on skateboarding », *Purple* [En ligne], 21 juillet 2015. URL : <https://purple.fr/diary/interview-with-harmony-korine-on-skateboarding-by-patrick-o-dell/>
- SATO Kuriko, « Harmony Korine – The Anti Dreamer », Project A, 15 janvier 2001. [En ligne] URL : <http://www.harmony-korine.com/paper/int/hk/dreamer.html>
- TREIHAFI Lauren, « Harmony Korine : “I’m not going to lie and say that I don’t like provoking an audience.” », *IndieWire* [En ligne], 17 septembre 2009. URL : <https://www.indiewire.com/2009/09/harmony-korine-im-not-going-to-lie-and-say-that-i-dont-like-provoking-an-audience-246492/>

Entretiens en ligne sur YouTube :

- arturo vilchis, *Harmony Korine talks about Gummo*, 18 juillet 2007, 8min. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iWdCZ2483do>
- BAMorg, *Larry Clark and Harmony Korine on the Making of KIDS*, 26 juin 2015, 6min. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=erkrVu93hag>
- Centre Pompidou, *Entretien avec Harmony Korine | Centre Pompidou*, 20 septembre 2017, 24min. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MumDKtRlbiw&t=1s>
- Don Giller, *Harmony Korine Collection on Late Show, 1995-99 + Others, 2013*, 3 décembre 2019, 35min. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=nkOQ46F8MbQ>
- GUCCI, *Director Harmony Korine in Conversation at the Gucci Hub*, 19 juin 2019, 45min. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hu8aBTYq3Hc&t=556s>
- leolillsked, *HARMONY KORINE GUMMO COMMENTARY TRACK*, 15 mars 2013, 8min. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=klxOzk3hkDo>
- Lil Heart Eyes, *2019 Interview with the cast of Harmony Korine’s film Gummo (First cast interview in 22 years)*, 4 novembre 2019, 51min. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8WLR19PKlkk&t=861s>
- WarholBaby, *Impose TV : Harmony Korine Interview*, 19 avril 2010, 7min. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Me1wcRMsAg>
- YSIAGIB podcast, *Split Screen with Harmony Korine*, 27 janvier 2020, 29min. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hfdNjQyzkEc>

Livret promotionnel :

- *Gummo, un film de Harmony Korine*, avant-propos de Gus Van Sant, F.K.G.B. Bonne question ! (Agence de publicité), livret promotionnel publié pour la sortie du film en France, 1999, 17p. L’avant-propos de Gus Van Sant est présenté en annexe, p.82.

Divers

- « Dan Walker (politician) », *Wikipédia* [En ligne], dernière modification le 24 juin 2023.
- PERRAULT Pierre, « Extraits d'une réflexion de Pierre Perrault », livret accompagnant le DVD de *La Bête lumineuse* édité par Potemkine Films, 2013

Œuvres mentionnées

Films :

- CASSAVETES John, *Faces*, produit par Maurice McEndree, 1968, 183min.
- CLARK Larry et LACHMAN Edward, *Ken Park*, Kasander Film Company, Cinéa, 2002, 93min.
- CLARK Larry, *The Smell of Us*, Morgane Production, 2014, 92min.
- KORINE Harmony, *Julien Donkey-Boy*, Independent Pictures, Forensic Films, 391 Productions, 1999, 99min.
- KORINE Harmony, *Mister Lonely*, Film4, Recorded Picture Company, Agnès b., 2007, 112min.
- KORINE Harmony, *Spring Breakers*, Muse Productions, Anapurna Pictures, 2013, 94min.
- MORRIS Errol, *The Thin Blue Line*, American Playhouse, 1988, 103min.
- ROUCH Jean, MORIN Edgar, *Chronique d'un été*, Argos Films, 1961, 86min.
- B. SCHOEDSACK Ernest et PICHEL Irving, *Les Chasses du Comte Zaroff*, RKO/Radio Pictures Inc, 1932, 63min.
- SPOTTISWOODE Roger, *And the Band Played On*, Spelling Entertainment, HBO Pictures, 1993, 141min.
- VARDA Agnès, *Murs Murs*, Ciné-Tamaris, 1982, 82min.
- VARDA Agnès, *Documenteur*, Ciné-Tamaris, 1981, 65min.
- VINTERBERG Thomas, *Festen*, Nimbus Film, 1998, 105min.

Recueils de photographies :

- CLARK Larry, *Teenage lust. An autobiography*, Larry Clark Ed., New York, 1983, 68p.
- CLARK Larry, *Larry Clark 1992*, Gisela Capitain, Cologne, 1992, 336p.
- CLARK Larry, *The Perfect Childhood*, Scalo, New York, 1995, 192p.

ANNEXES

Sources iconographiques

- **Image de couverture** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 42min17s.
- **Fig. 1** : Larry Clark, *Tulsa*, Grove Press, New York, 2000, p.8-9.
- **Fig. 2** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 40min12s et 40min49s.
- **Fig. 3** : Harmony Korine, *Trash Humpers*, version en ligne sur Mubi, à 1h09min06s.
URL : <https://mubi.com/fr/films/trash-humpers/player>.
- **Fig. 4** : À gauche, Harmony Korine, rushes du projet *Fight Harm*, 1995, repris dans une vidéo sur YouTube : xgreenxcloverx, *Harmony Korine*, 4 juin 2008, à 0min46s.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=l2wepD0mxLM>
- À droite, Harmony Korine, *Curb Dance*, version en ligne sur YouTube : osalvation cine, *Curb Dance by Harmony Korine*, 7 mai 2011, à 0min45s.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wu5Lpe8z40Y&t=46s>
- **Fig. 5** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 56min48s.
- **Fig. 6** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 02min06s.
- **Fig. 7** : Harmony Korine et Larry Clark, *Kids* / dir. Larry Clark ; writer Harmony Korine, Faber & Faber, Londres, 1995, p.148.
- **Fig. 8** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 0min50s et 1min13s.
- **Fig. 9** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 1h01min53s, 1h01min59s, 1h02min20s et 1h02min28s.
- **Fig. 10** : Harmony Korine, « A comprehensive and forthright guide to mistakist cinema », scan du texte publié en guise de préface à l'essai de Shari Roman, *Digital Babylon : Hollywood, Indiewood & Dogme 95*, Lone Eagle Publishing, Hollywood, 2001, p.XI.
- **Fig. 11** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 50min19s, 50min56s et 52min59s.
- **Fig. 12** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 20min43s, 12min19s et 13min14s.
- **Fig. 13** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 51min12s et 51min21s.
- **Fig. 14** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 53min48s.
- **Fig. 15** : À gauche, Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 45min44s.

À droite, Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 11min58s.

- **Fig. 16** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 2min22s et 4min05s.

- **Fig. 17** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 5m33s et 6min02s.

- **Fig. 18** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 6min34s, 6min39s, 6min43s et 6min44s.

- **Fig. 19** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 1h11min15s.

- **Fig. 20** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 2min42s et 55min51s.

- **Fig. 21** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 26min53s et 26min58s.

- **Fig. 22** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 28min20s.

- **Fig. 23** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 1h21min30s.

- **Fig. 24** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 38min40s et 39min50s.

- **Fig. 25** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 30min27s et 30min32s.

- **Fig. 26** : En haut à gauche, Jean Rouch, *Moi, un noir*, Les Films de la Pléiade, 1958, à 1h06min43s.
URL : <https://vimeo.com/294911765>

En haut à droite, Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 6min47s.

En bas à gauche, Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 7min08s.

En bas à droite, Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 26min40s.

- **Fig. 27** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 9min00s, 9min13s et 9min20s.

- **Fig. 28** : *Purple*, « GUMMO Interview by Olivier Zahm ». URL : <https://purple.fr/magazine/fw-2011-issue-16/gummo/>

- **Fig. 29** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 34min23s.

- **Fig. 30** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 36min09s.

- **Fig. 31** : En haut, Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 21min02s et 20min58s.

En bas, Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 55min26s.

- **Fig. 32** : En haut, Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 22min34s et 13min25s.

En bas, Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 1h07min15s.

- **Fig. 33** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 28min55s.
 - **Fig. 34** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 1h03min13s, 1h03min26s et 1h03min27s.
 - **Fig. 35** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 20min40s.
 - **Fig. 36** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 17min20s, 17min24s et 17min26s.
 - **Fig. 37** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 34min51s.
 - **Fig. 38** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 42min34s et 42min38s.
 - **Fig. 39** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 54min52s.
 - **Fig. 40** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 59min14s et 59min36.
 - **Fig. 41** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 1h00min09s.
 - **Fig. 42** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 1h05min41s, 1h05min57 et 1h06min44s.
 - **Fig. 43** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 1h25min34s et 1h25min50s.
 - **Fig. 44** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 05min21s.
 - **Fig. 45** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 24min39s et 39min47s.
 - **Fig. 46** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 31min55s.
 - **Fig. 47** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 21min14s et 1h15min33s.
 - **Fig. 48** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 1h19min23s.
 - **Fig. 49** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 24min47s et 29min17s.
 - **Fig. 50** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 1h11min29s et 1h12min02s.
 - **Fig. 51** : A gauche, Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 1h27min02s.
- A droite, Johan van der Keuken, *Amsterdam Global Village*, Peter van Huystee Film & TV (PVH Films), 1996, à 3h30min51s.
 URL : <https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/coups-de-coeur/amsterdam-global-village>
- **Fig. 52** : Kinorium, « Gummo ». URL : <https://en.kinorium.com/108008/gallery/backstage/>
 - **Fig. 53** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 1h05min32s.

- **Fig. 54** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 1h21min51s.
- **Fig. 55** : Ebay, « Alien Workshop Memory Screen PAL VHS ».
URL : <https://www.ebay.com/itm/203880947811>
- **Fig. 56** : Chaîne YouTube de Skate Video Vault, « Alien Workshop “Memory screen” (1991) », à 33min17s, 33min44s et 34min05s.
URL : https://www.youtube.com/watch?v=LIZ6XjAK_38&t=1185s
- **Fig. 57** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 16min38s.
- **Fig. 58** : Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 10min40s et 40min54s.
- **Fig. 59** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 00min25s.
- **Fig. 60** : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, de haut en bas et de gauche à droite, 47min11s, 47min29s, 47min30s et 47min36s.
- **Fig. 61** : À gauche : Harmony Korine, *Gummo*, DVD Metropolitan Filmexport, 2013, à 58min26s.
À droite, Larry Clark, *Kids*, DVD Trimark Home Video, 2000, à 1h28min25s.

Génériques

Kids

Titre original : Kids

Durée : 91min.

Langue : Anglais

Pays : États-Unis

Date de sortie nationale : 28 juillet 1995

Sociétés de production : Independent Pictures, The Guys Upstairs, Killer Films, Shining Excalibur Films, Kids NY Limited

Producteur : Cary Woods

Producteur associé : Leigh Blake

Coproductrices : Cathy Konrad, Lauren Zalaznick et Christine Vachon

Producteurs exécutifs : Michael Chambers, Gus Van Sant et Patrick Panzarella

Société de distribution : Shining Excalibur Films

Réalisation : Larry Clark

Idée originale : Larry Clark et Jim Lewis

Scénario : Harmony Korine

Assistants réalisateurs : Robert Bauer, Van Hayden

Seconde assistante : Annie Tan

Chef opérateur : Eric Alan Edwards

Ingénieur du son : Tim O'Heir

Casting : Alysia Wishingrad

Musique : Lou Barlow et John Davis

Supervision de la musique : Randall Poster

Décoration : Kevin Thompson

Ensemblier : David Doernberg

Accessoires : Ford Wheeler

Costumes : Kim Marie Druce

Maquillage : Kara Raynaud et Tracy Warbin

Montage : Christopher Tellefsen

Avec :

Telly : Leo Fitzpatrick

Casper : Justin Pierce

Jennie : Chloë Sevigny

Ruby : Rosario Dawson

Harold : Harold Hunter

Fidget : Harmony Korine (au générique figure le nom de son frère, Avi Korine)

Gummo

Titre original : Gummo
Durée : 85min.
Langue : Anglais
Pays : États-Unis
Date de sortie nationale : 17 octobre 1997

Sociétés de production : Independent Pictures, Fine Line Features
Producteur : Cary Woods
Coproducteurs : Robin O'Hara et Scott Macaulay
Producteurs exécutifs : Ruth Vitale et Stephen Chin
Société de distribution : Fine Line Features

Réalisation : Harmony Korine
Scénario : Harmony Korine

Premier assistant réalisateur : Randy Fletcher
Seconde assistante : Angelique Bones
Chef opérateur : Jean-Yves Escoffier
Ingénieur du son : Bradford L. Hohle
Casting : Lyn Richmond
Supervision de la musique : Randall Poster
Décoration : David Doernberg
Accessoires : Amy Beth Silver
Costumes : Chloë Sevigny
Maquillage : Mia Thoen
Montage : Christopher Tellefsen

Avec :

Solomon : Jacob Reynolds
Tummler : Nick Sutton
Bunny Boy : Jacob Sewell
Dot : Chloë Sevigny
Helen : Carisa Glucksman
Darby : Darby Dougherty
Jarrold : Daniel Martin
Cole : Max Perlich
La mère de Solomon : Linda Manz
Le père de Tummler : James David Glass
« Boy on couch » : Harmony Korine

Filmographies

Larry Clark

Longs-métrages

- 1995 : *Kids*, 91min.
- 1998 : *Another Day in Paradise*, 101min.
- 2001 : *Bully*, 114min.
- 2002 : *Teenage Caveman*, téléfilm, 90min.
- 2002 : *Ken Park*, réalisé avec Edward Lachman, 93min.
- 2005 : *Wassup Rockers*, 111min.
- 2012 : *Marfa Girl*, 106min.
- 2014 : *The Smell of Us*, 92min.
- 2018 : *Marfa Girl 2*, 77min.

Courts-métrages

- 2006 : « Impaled », 38min., participation au film collectif *Destricted*.
- 2013 : *Jonathan*, 21min.
- 2020 : *A Day in a Life*, réalisé avec Jonathan Velazquez, 15min.

Clip

- 1993 : *Solitary Man*, pour Chris Isaak, 2min40s.

Recueils de photographies

- 1971 : *Tulsa*, 64p.
- 1983 : *Teenage lust. An autobiography*, 68p.
- 1992 : *Larry Clark 1992*, 336p.
- 1995 : *The Perfect Childhood*, 192p.

Harmony Korine

Longs-métrages

- 1995 : *Gummo*, 85min.
- 1999 : *Julien Donkey-Boy*, 99min.
- 2007 : *Mister Lonely*, 112min.
- 2009 : *Trash Humpers*, 97min.
- 2012 : *Spring Breakers*, 94min.
- 2019 : *The Beach Bum*, 95min.
- 2023 : *Aggro Dr1ft*, 80min.

Courts-métrages

- 1988 : *A Bundle a Minute*, 6min.
- 1995 : *Fight Harm*, projet abandonné.
- 1998 : *David Blaine : Magic Man*, 40min.
- 2003 : *David Blaine, Above the Below*, 48min.
- 2009 : *Crutchnap*, 1min.
- 2010 : *Mac and Plak*, 27min.
- 2010 : *Blood of Havana*, 3min.
- 2011 : *Umsbini Wam (Bring Me My Machine Gun)*, 15min.
- 2011 : *Curb Dance*, 2min.
- 2011 : *Caput*, 6min., participation au projet *Rebel*.
- 2012 : « Lotus Community Workshop », 26min., participation au film collectif *The Fourth Dimension*.
- 2015 : *Alone in the Woods : The Legend of Cambo*, reportage VICE, 10min.
- 2019 : *Duck Duck*, 4min.

Clips

- 1998 : *Sunday*, pour Sonic Youth, 4min.
- 2004 : *No More Workhorse Blues*, pour Bonnie Prince Billy, 3min.
- 2006 : *Living Proof*, pour Cat Power, 3min.
- 2012 : *Gold on the Ceiling*, pour The Black Keys, 4min.
- 2016 : *Needed Me*, pour Rihanna, 3min.

Publicités

- 1995 : *Visual Mafia*, pour MTV, 3min.
- 2008, *True Dedication Intro*, 30s., *True Dedication Push It*, 1min., et *True Dedication Hey Hey*, 30s., pour Budweiser.
- 2010 : *Act da Fool*, pour Proenza Schouler, 4min.
- 2011 : *Snowballs*, pour Proenza Schouler, 5min.
- 2014 : *Fireboard*, 45s. et *Needle*, 1min., pour Supreme.
- 2014 : *Dior Addict*, pour Dior, 1min20s.

Installation

- 1998 : *The Diary of Ann Frank Pt. II*, 40min., projection simultanée sur trois écrans d'images tournées à Nashville pendant la production de *Gummo*, et non utilisées dans le film.

Gus Van Sant, avant-propos au livret promotionnel publié par l'agence publicitaire F.K.G.B. Bonne question ! à l'occasion de la sortie en France de *Gummo*, 1999, p.2.

Vénéneux dans son intrigue ; génial dans son personnage ; victorieux dans sa structure ; gentiment énervant dans son épilogue ; bouffon dans son thème ; rebelle de nature ; honnête de cœur ; édifiant dans sa création, le mépris toujours au bord des lèvres, GUMMO traverse l'écran en se tortillant comme une antique cuisse de poulet frit. Si l'on demandait à ce ramassis, à la fois mignon et monstrueux, de petits héros de parkings sudistes « *Qu'est-ce qui s'est passé au cinéma cette année ?* » ils répondraient sans doute : « *Pas de problème, ce qui compte, c'est nous, ici et maintenant* », avec une méchante lueur, genre *Village des Damnés* dans les yeux.

Harmony Korine aboutit ici à une œuvre totalement originale, pour autant que je sache. Il serait impossible de la faire entrer dans un genre en raison justement de sa nouveauté ; il faudrait pour cela inventer un genre nouveau. Il y a tant d'influences qui traversent GUMMO : Herzog, Cassavetes, Arbus, Fellini, Godard, Maysles, Jarman – qu'il faudrait une tronçonneuse pour les séparer. Il y a aussi de multiples « contre influences » comme MTV, la censure au cinéma, les succès du box-office, le mode de vie petit-bourgeois – qui traînent comme autant de moellons des maisons détruites par la tornade GUMMO.

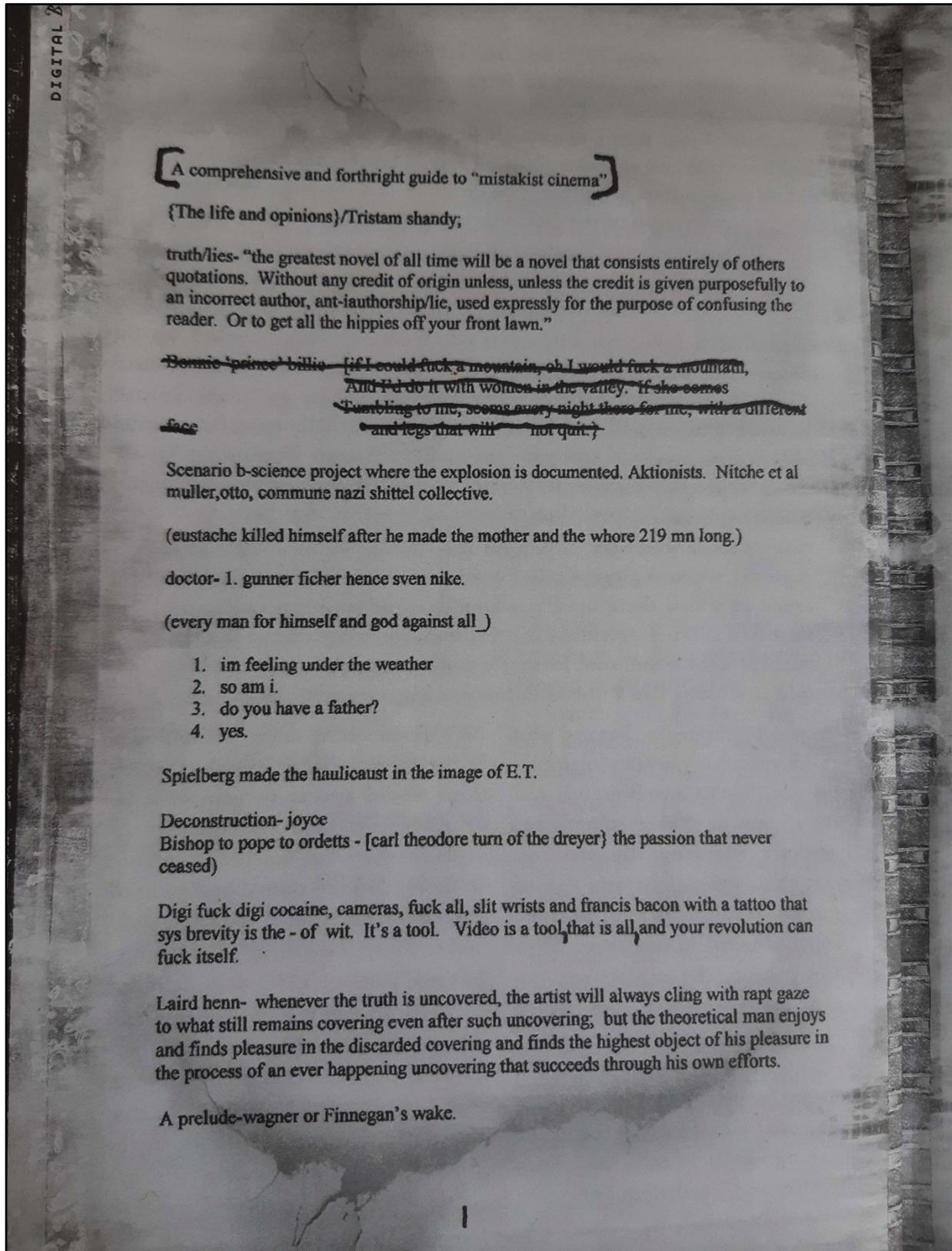
Je crois que ceux qui vont vraiment s'amouracher du film sont les jeunes, parce qu'ils seront les seuls à comprendre réellement d'où vient Harmony. C'est un film réalisé par un jeune qui s'adresse à des jeunes par le biais d'un dialogue cinématographique sophistiqué et raffiné et d'influences culturelles modernes.

Tout comme le fit Larry Clark lorsqu'il réalisa *Kids*, Harmony nous force à nous poser la question : « *Mais que suis-je en train de regarder, au juste ? Est-ce qu'il s'agit de personnes réelles ? Y a-t-il un scénario ? Qu'est-ce que c'est ? Qui sont-ils ?* » Réalisé dans un style à la Cassavetes (on dirait de l'improvisation, mais tout est écrit), mais en utilisant uniquement des non-acteurs comme Herzog, le point de vue des personnages et celui de la caméra sont flous, tout comme l'intrigue, les acteurs et le réalisateur sont devenus flous quand le film a été tourné ; c'est du moins ce qu'il me semble. C'est ainsi qu'Harmony a piqué certains « trucs » à Larry. Le spectateur devient plus qu'un simple voyeur, il participe, il devient une présence muette parmi les autres personnages.

Il est intéressant de constater que parmi les écrivains préférés d'Harmony, vingt-trois ans, on trouve James Thurber, S.J. Perelman et Flannery O'Connor. C'est aussi un fan absolu de Godard qui a vu tous ses films. C'est aussi une encyclopédie vivante de la culture de masse. Il pourrait proposer à un ami une copie des disques de Shags et lui dire : « *Écoute-moi ça, ça va peut-être changer ta vie.* », en sachant qu'effectivement, un obscur album d'un drôle de groupe de rock expérimental peut réellement changer la vie de quelqu'un – de la même façon que GUMMO a changé ma vie une fois que je l'ai vu.

Un bon film me fait repenser au processus même qui donne naissance aux films. Mais il n'y a qu'un très bon film qui peut me pousser à vouloir l'imiter – et GUMMO me fait non seulement repenser au processus de création des films, mais il me donne envie de faire un film qui lui ressemble. Je ressens un peu ce que les golfeurs professionnels d'âge mûr doivent ressentir en regardant le petit génie de vingt et un ans Tiger Woods jouer au golf. Ils ont envie de jouer comme ça !

Harmony Korine, « A comprehensive and forthright guide to mistakist cinema », préface à l'essai de Shari Roman, *Digital Babylon : Hollywood, Indiewood & Dogme 95* (2001), p.VIII-XI.



cocaine is not a vitamin for the prophetic experimentalists of the day. My walter Benjamin had jaundice cheeks but wrote the arcades project with hitler on his shoulders.

Camcorder the corner on the grace kelly, light camera, forgot what to say. All the filmmakers but some, say their prayers.

The dogme 95.
(I thought brothers share blood.)
Do my Dane brethren care if I was to die tomorrow?
I must confess. Do I?

4c- RELAPSE- this art, cinema, if it is, I know it can and has been, has stolen and destroyed far more then it has fulfilled me. It has helped to reinforce my disdain for the simple-minded viewer. The brainwashed slug who believes in nothing. The director must have faith in god because he who truly understands the power makes the life abound.

The future is here and it is ~~shit~~, and it is smiles on the posters, and worst of all the enemy of the future is emotion. To feel is to die. And most sitting in the dark are dead. And happy to be dead. I understand nothing about what the people want, nothing. *i wish i could.*

Detox - I want no answers. Only your mistakes can save me.

deism- Creation 101 years /or how edison destroyed god - when the camera projected at 24 frames, man looked and saw himself on the screen. He saw himself in big. It wasn't until the cinema that man actually saw who he thought he was and or who he wanted to be. And until that point in time man had thought of god in mainly simple, comfortable terms, ~~we~~ had to visualize him. God to us was big and he had no competition. Now that ~~we are~~ the same size as god, we don't need him, he is worthless to us, we can sit in the movie house/temple on Sundays. God will commit your suicide. The virgin mary is bardot. God has left us here with 32 elvis movies all dubbed in german.

Bresson- ~~kill yourself when your tired~~, sniffed heroin off the top of a golf cart in the summer of 69 the year I one the pulitzer.

I am one of gods ~~great~~ mistakes.

Laird henn
(formerly harmony korine)

2

keyword: harmony korins

The mistakist manifest

This is obviously for those of us who have made a dogme film or one day will. Although I had nothing to do with the vow of chastity autorship I would like to propose a less cosmetic attempt.

1. no plots. Only images. Stories are fine
2. all edits affects in camera only.
3. 600 cameras/A WALL OF PICTURES /the Phil Spector
of cine'

DÉCLARATION SUR L'HONNEUR

Document sous droits non diffusable

TABLES DES MATIERES

Remerciements	3
Introduction	5
I. KIDSET GUMMO, DES MONDES « SOUS LE REGARD »	18
Chapitre 1 – Un cinéma « dans le bain »	18
1. <i>Larry Clark, de l'infiltré à « l'incruste »</i>	<i>20</i>
2. <i>Harmony Korine, un Américain devant et derrière la caméra</i>	<i>24</i>
3. <i>Kids et Gummo, fictions débordées</i>	<i>29</i>
Chapitre 2 – Un regard immergeant et immergé : Filmer <i>Kids</i> et <i>Gummo</i>	35
1. <i>Contenir « le monde dans le cadre » ? L'architecture panoptique de <i>Kids</i> et de <i>Gummo</i></i>	<i>36</i>
2. <i>Inscrire « le cadre dans le monde » ? L'en-deçà et l'au-delà du champ</i>	<i>42</i>
3. <i>Du panoptique à l'immersion : itinéraire du regard « docufictionnel »</i>	<i>48</i>
II. DU REGARD DU CHASSEUR A L'ŒIL DE L'ACTEUR	53
Chapitre 3 – <i>Kids</i> et <i>Gummo</i>, parties de chasse	55
1. <i>Un chasseur fou, deux chasseurs mous</i>	<i>55</i>
2. <i>Proies des regards, regards des proies</i>	<i>59</i>
3. <i>Tristes trophées</i>	<i>61</i>
Chapitre 4 – Fabulations adolescentes	65
1. <i>Jouer au dur : le devenir fictif des bandes filmées</i>	<i>65</i>
2. <i>Faire son cinéma : mises en scène de la fabulation</i>	<i>69</i>

Chapitre 5 – « Bas les masques ! » À la poursuite du coup d’œil authentique	74
1. <i>Dans les fissures du rôle</i>	75
2. <i>Moments d’abandon</i>	78
3. <i>Éclairs de lucidité</i>	79
4. <i>Ombres d’un doute</i>	81
III. DES FOURMIS DANS LES YEUX	85
Chapitre 6 – Les regards appuyés de <i>Kids</i>	87
1. <i>La matinée : obsessions en vase clos</i>	87
2. <i>L’après-midi : péripéties d’un regard captatif</i>	90
3. <i>La nuit : fixer la catastrophe</i>	95
Chapitre 7 – Les « visions pierreuses » de <i>Gummo</i>	99
1. <i>Buter contre le monde : le regard idiot dans Gummo</i>	100
2. <i>Abêtir son film : le regard idiot de Gummo</i>	104
Chapitre 8 – Ne pas filmer plus loin que le bout de son nez	109
1. <i>Inconséquence notoire</i>	109
2. <i>Face aux « freaks »</i>	115
3. <i>Au cœur du tourbillon : une éthique de la rencontre</i>	120
IV. FACE À <i>KIDS</i> ET <i>GUMMO</i> :	
L’APPEL DU REGARD DOCUFICITIONNEL	128
Chapitre 9 – Face aux films, face aux groupes	130
1. <i>Devant l’écran-mémoire</i>	130
2. <i>La communauté des « kids » et ses projections</i>	134

3. <i>Au seuil du film de famille : être spectateur de Gummo</i>	137
Chapitre 10 – Du spectateur au témoin	142
1. <i>Le squelette du témoignage : les voix over dans Kids et Gummo</i>	142
2. <i>La chair du témoignage : du spectateur au témoin</i>	147
Conclusion	150
Bibliographie	153
Annexes	163
Déclaration sur l'honneur	177
Nombre total de caractères du mémoire (espace et notes compris) :	384 661



Licence Creative Commons BY-NC-ND

Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification