

Larry Clark, inventeur des
Kids : une nouvelle écriture du
mythe adolescent

Doz Justine – Septembre 2011

SOMMAIRE

SOMMAIRE	5
AVANT-PROPOS :	6
INTRODUCTION.....	8
PREMIERE PARTIE : Un être de chair	16
I. Obsession d'une véracité : se rapprocher du « Vrai ».....	16
1. Documentaire sociologique comme base	17
2. La mort.....	21
3. La Bande et les Pairs.....	25
4. Voyeurisme, intime, moralité : la réalité gênante	29
II. Le Corps tout puissant	31
1. Un corps doté de particularismes.....	32
2. Un être sexué	36
3. Inspiration pornographique.....	41
SECONDE PARTIE : Une propagation du mal	47
I. La Violence	47
1. Une description nette et multiple	49
2. Violence inévitable : la fatalité de la violence.....	51
II. La famille éclatée.....	54
1. Les Parents	54
2. La filiation impossible : rien ne peut être viable	60
III. L'absence de moralité et de jugement	64
1. Sortie du manichéisme judéo-chrétien.....	64
2. Un réagencement du monde	68
3. Que devient le Kid après le générique de fin?.....	70
CONCLUSION	72
BIBLIOGRAPHIE	74
ANNEXES	77

AVANT-PROPOS :

Une caméra, des corps adolescents dénudés, un peu de violence et de drogue : voilà qui pourrait résumer maladroitement l'œuvre cinématographique de Larry Clark. Arrivé sur le grand écran dans les années 90, après une belle carrière dans la photographie, il avait souhaité s'écarter du strict genre documentaire pour effleurer la fiction. Avec un seul but –avoué– : dépeindre la réalité adolescente et parler aux jeunes. Mission difficile tant la représentation était éculée.

La figure de l'adolescent idiot, nul en amour, vivant bon gré mal gré sa situation stérile dans son lycée semblait être la règle derrière l'écran.

On suivait sans trop y croire les pérégrinations, entre amourettes et conflits de bande, d'un jeune homme qui donnait étrangement l'impression d'avoir plus que son âge.

L'adolescent fait en réalité partie de la fiction depuis longtemps. James Dean, en 1955, dépeint la jeunesse révoltée et l'énergie qui en découle. La fébrilité de cet âge particulier prend une soudaine ampleur, se déversant tantôt dans les teen-movie ou teenpic -fabriqués dans une pure perspective économique, tel *American Pie* ou plus récemment *High School Musical* ou *Twilight* - que dans le cinéma au sens large -*American Graffiti*, *Permanent Vacation*, *Rusty James* ou *Virgin Suicides*, pour ne citer qu'eux-. Bref. L'adolescence a depuis longtemps sa filmographie et ses représentations.

Cependant Clark aurait tendance à ne rien faire comme les autres.

Depuis *Kids*, en passant par *Another Day in Paradise*, *Bully*, *Teenage Caveman* et plus récemment *Ken Park*, *Wassup Rockers* ou le projet collaboratif d'*Impaled*, Clark choque, dérange. Le soixantenaire semble vouer un culte à ces éphèbes boutonneux sans vertu et n'a de cesse de créer des sentiments ambigus, tant chez ses détracteurs que ses partisans.

Peut-être a-t-il un sens de la subversion plus aigu ?

Ni juge, ni parti, l'intérêt ne sera pas ici de s'interroger sur son apport esthétique et artistique au monde de l'art et du cinéma ; laissons ses considérations à des personnes plus avisées. Mais malgré tout, qu'on l'apprécie ou non, l'homme a créé une brèche, une vraie faille dans la conception de l'adolescence et de ses tourments.

Entre fiction, réalité et fantasme, les jeunes semblent plus que jamais au centre du monde.

INTRODUCTION

L'adolescence est souvent fantasmée. Par les adultes d'abord, dont les souvenirs mentent, sont flous. Par les adolescents eux-mêmes ensuite, entre la télévision et les amis, qui enjolivent parfois les situations et les expériences. Au travers de ce brouillard de représentations, Larry Clark, lui, pense pouvoir accéder au réel, à la réalité adolescente moderne. C'est du moins ce qu'il clame.

Je n'y crois pas.

Son travail oscille entre plusieurs mondes. Le monde réel récent, c'est indéniable. Skate, drogue festive, caleçons apparents sous un pantalon trop bas : on connaît les figures, on a déjà rencontré ces jeunes ou on l'a soi-même été. Pour autant, cela ne s'arrête pas là. Larry Clark crée des figures, des mythologies nouvelles, apporte son regard fataliste sur le monde adolescent. Utilisant la pâte du réel, il en remodèle les personnages et invente une nouvelle adolescence, à mi-chemin entre les mondes fictionnels et les mondes réels. Il invente une nouvelle figure, un nouveau mythe de l'adolescence : les Kids.

Quels sujets, quelles figures utilise-t-il ? Comment le réel documentaire est-il présent dans son travail filmique ? Comment questionne-t-il l'intime et la moralité ? Pourquoi le corps est-il central dans son discours ? Par quels prismes le mal se propage-t-il dans son monde sinistre ? Comment remet-il en cause les notions de bien et de mal ?

C'est tout l'objet de ce mémoire.

Connu pour son travail photographique, qu'il a démarré dans les années 60 avec le recueil *Tulsa*, *Teenage Lust* puis *The Perfect Childhood*, Clark est notamment un inspirateur de Scorsese. Pourtant, cela ne sera pourtant pas le sujet de ce travail. Seule la perspective cinématographique et filmique sera évoquée, parce ce qu'elle est celle qui interroge les rapports de fiction et de réel.

Dans le cadre de sa photographie, seul le réel est convoqué (même si je ne renie pas l'effet d'ambiguïté de la photographie, qui s'applique aussi à l'image en mouvement). Cependant

Clark lui-même sépare bien ces deux sortes de travaux. Il serait allé vers le film pour justement s'éloigner de l'apport autobiographique et non-fictionnel de ses photos.

Le cinéma permettrait de se détacher de sa propre histoire, de créer à l'extérieur de sa mémoire; c'est là où l'intérêt réside. C'est alors le film uniquement qui sera questionné.

Je me suis rapidement interrogée dans mon travail sur ce que l'artiste disait de lui-même. Ses paroles, son discours global permet de comprendre ce qu'il est, ce qu'il souhaite faire. Pour autant, il ne s'agit pas de vérité : l'on dit ce que l'on veut bien dire. Il est question d'une représentation qu'il veut bien donner de lui-même. L'idée a donc été non de le croire sur parole mais de chercher des preuves de ce qu'il avançait dans sa filmographie. De mon point de vue, cela a permis de s'éloigner de la subjectivité de l'interprétation strictement filmique, qui n'est pas, de toute façon, mon champs d'étude.

Le réel des champs des études sociologiques et psychologiques a été fortement engagé dans mon travail. Malgré son éloignement de mon champs d'études universitaires, il m'a semblé nécessaire, voire indispensable, de me documenter sur la réalité palpable des adolescents (en termes d'enjeux, de questionnements et de problématiques) et non de travailler sur une stéréotypie strictement médiatique ou personnelle. Bien entendu, il serait incohérent de penser que les études rapportent une parfaite vérité mathématique. Cela a cependant permis de dé-stéréotyper mes idées en les confrontant à d'autres stéréotypies. En demeure cependant des interprétations liées à mon regard, à mes représentations et à ma connaissance personnelle du monde adolescent, tant en termes filmiques que réels.

Dans cette démarche, j'ai décidé de construire mon introduction en deux parties séparées ; la seconde sera en réalité une explicitation du terme même d'adolescence, de sa construction récente ainsi que l'évocation de rhétoriques particulières à l'adolescence que sont les rites de passage et les conduites à risque. Cela m'a paru nécessaire pour comprendre ce que regroupait ce terme et les problématiques particulières qu'il pouvait soulever.

De la même façon, j'ai décidé d'une appellation spécifique, séparant l'adolescent du réel (sociologique, psychologique ou anthropologique) de l'adolescent modelé par Clark, c'est-à-dire passé par son prisme : celui-ci fonctionnera au pluriel et se nommera Kids.

L'utilisation de l'anglais dans mon travail m'a d'ailleurs semblé nécessaire ; parce que la traduction n'est jamais exacte et qu'il fallait le plus possible tendre vers l'objectivité.

Il convenait d'éviter le biais du jugement de valeur, de la subjectivité inopérante face à son travail qui, comme on le sait, est marqué par la censure et l'indiscipline devant la morale et les bonnes mœurs. Plusieurs fois, à l'évocation de mon sujet de mémoire, les réactions pouvaient être épidermiques : « Larry Clark, celui qui fait du porno avec des jeunes ? » résume peut-être le mieux une grande partie des discours que j'ai pu entendre. Ainsi, la monstration de la sexualité est nécessairement du genre pornographique et dénuée de sens, même si la fiction dont elle fait partie s'inscrit dans un véritable récit. Il fallait aussi dépasser ces objections d' « art et de cinéma pour bobo » et « de cinéma trash ».

Mon avis n'est pas pour autant pas tranché. Il est ainsi impossible de renier ce fameux aspect trash ou polémique dont il se complait et qui lui a d'ailleurs permis d'être connu hors des sphères de l'art underground. L'analyse de la controverse n'est pas au cœur de mon travail. Je n'ai d'ailleurs pas essayé de trouver les causes de son obsession et ne renie pas que sa monomanie a probablement des raisons personnelles, intimes, peut-être perverses. Ce n'est pas l'objet de mon étude ; il est d'ailleurs impossible d'avancer quelconques thèses opérantes à ce sujet.

Si l'interprétation de son œuvre est possible, c'est parce que nous allons regarder ses films en tant que fables. Certes il parle d'histoires individuelles, mais à travers elles, Clark veut montrer le réel. Partant du postulat que le réel est une construction, sa narration en tant qu'histoire est impossible : l'histoire est purement singulière et descriptive. La filmographie de Larry Clark est alors une grande fable analysable, pouvant servir d'exemple.

L'adolescence est pour moi un sujet d'interrogations central. Parce qu'il interpelle notre passé (il est le moment où resurgit l'enfance), questionne notre futur et se vit néanmoins au présent. Clark permet de rendre palpables des sentiments parfois ambigus ; je l'ai découvert moi-même lors de mon adolescence, lors de la sortie de *Ken Park*. Entre jeunisme et suffocation de la jeunesse, les yeux sont tournés vers elle ; qu'ils soient autant de dégoût que d'envie.

Filmographie

1995 : Kids

1998 : Another Day in Paradise

2001 : Bully

2002 : Teenage Caveman

2002 : Ken Park

2004 : Wassup Rockers

2006 : Impaled (court-métrage du long-métrage Destricted)

La matière première adolescente

L'adolescence, cet âge particulier, possède une définition opaque. Elle est avant tout une construction, une représentation, contrairement à la puberté, bien définie et relative à la maturation des organes reproductifs. L'adolescence est alors infiniment plus complexe. Elle ne serait même qu'un artifice de l'histoire contemporaine de notre société pour certains. Terme récent, il n'est pourtant pas remis en cause dans les discours occidentaux actuels et son acceptation semble globale : il existe bien une adolescence ou du moins, une conceptualisation de celle-ci.

Un Temps récent, un terme nouveau

L'adolescent n'a pas toujours existé en tant que tel. Selon les grecs, il y avait ainsi 7 âges de la vie, toujours multiples de sept, se référant aux planètes. Ce qui pourrait aujourd'hui correspondre à notre conception de l'adolescence se déroule alors entre l'âge de 15 ans et de 21 ans. Aristote les décrit comme « susceptibles de désirs ardents et capables d'accomplir ce qui fait l'objet de ces désirs. » « enclins à l'espérance » et « ont le goût de l'amitié et de la camaraderie plus que les autres âges, parce qu'ils se plaisent à la vie commune ».

Au moyen-âge, toute la conception antérieure des classes d'âge disparaît au profit de celles dictées par la religion et ne correspondent pas à nos divisions modernes. Ainsi, G. Duby

remarque que dans la société aristocratique du Moyen Âge, les chevaliers célibataires ou nouveaux mariés, pouvaient être considérés comme jeunes jusqu'à l'âge avancé de 40 ans.

Un auteur aura de l'importance pour cerner cette question au XIII^e siècle : le moine franciscain Barthélémy l'anglais. Sa compilation encyclopédique, *De Proprietatibus rerum* (Le Livre des propriétés des choses) distingue six âges de la vie dont celui relatif à l'adolescence : « Après s'ensuit le tiers âge, qu'on appelle en latin *adulescentia*, qui finit selon Constantin en son *Viatique* à 21 ans, mais selon Isidore il dure jusqu'à 28 ans et selon les physiciens, il s'étend jusqu'à 30 ou 35 ans. La personne y est assez grande pour engendrer ». Il faut noter que le mot *adulescentia*, traduit du latin en français par adolescence, signifie à l'époque « grandissant » ou « en train de grandir », ce qui ne permet pas de le lier au terme actuel.

Il faudra alors attendre véritablement le XIX^e pour qu'émerge une conception globale de l'adolescence en tant que classe d'âge. Alors que jusqu'en 1850, comme l'évoque Agnès Thiercé, l'adolescence n'était en fait qu'un âge ingrat et gauche, apparaît l'expression de « crise de l'adolescence », coïncidant avec l'explosion de la sexualité, l'hystérie voire les révoltes. Notion d'abord limitée aux jeunes bourgeois poursuivant leurs études, le terme est étendu aux filles et aux classes populaires, grâce notamment à l'élargissement de l'instruction pour tous et à la formation des citoyens de demain. Pour Agnès Thiercé¹, on passe alors d'un âge de classe à une classe d'âge, reconnue comme différente des enfants mais n'ayant pas encore accédée au monde des adultes.

La notion d'adolescence est née ; il lui a fallu moins d'un siècle pour exploser aux yeux du monde, quelques années seulement après la seconde guerre mondiale.

¹ THIERCE Agnès, *Histoire de l'adolescence (1850-1914)*. Belin, Paris, 1999

Des rhétoriques redondantes

1. Notion de rite de passage et de rite initiatique

C'est Arnold Van Gennep², le premier, qui théorisa sous ce concept diverses pratiques, liant entre eux des rites marquant un changement de statut. Aux rites funéraires ou d'accueil des nouveaux-nés s'ajoutent aussi des rites reconnaissant le statut d'adulte, où l'on quitte l'enfance pour devenir homme ou femme. Même s'il est difficile de faire une typologie – nécessairement simplificatrice – les rites d'initiation pour passer de l'enfance à l'âge adulte ont plusieurs points communs. La difficulté d'abord, puis l'idée d'une seconde naissance, spirituelle cette fois.

Ce sont aussi des thèmes récurrents, comme a pu l'expliquer Joël Gendreau, dans son ouvrage « *L'adolescence et ses rites de passage* ³ » liés à la mort et à ses figures (telle que la souffrance, la renaissance et le secret). Mort rituelle, mort symbolique, mort potentielle, la question de la mort est au centre de tout rite de passage et plus spécifiquement d'initiation. Le but du rite est alors de marquer une stricte différence entre les mondes de l'enfance et de l'âge adulte mais aussi d'intégrer l'individu au clan et de perpétuer les valeurs. Le rite de passage ou rite initiatique est alors une constante anthropologique.

Cependant, dans les sociétés occidentales, le concept s'est dilué, avec une bien moindre (voire une quasi absence) d'institutionnalisation de ceux-ci. Certains (tel Jean-Bruno Renard⁴) en viennent à évoquer des micro-rites de passages dans l'idée d'une dilution du concept : est ce que chaque première fois est un rite de passage ? C'est probablement une généralisation qui n'apporte pas d'intérêt.

On peut ainsi considérer le premier rapport sexuel comme un rite de passage ; le bizutage, pour certains l'est aussi, parce qu'il délimite effectivement deux états et signifie le passage de l'un à l'autre.

² VAN GENNEP Arnold. *Les rites de passage*. A. & J. Picard, 1994.

³ GENDREAU Joël, *L'adolescence et ses rites de passage*. Presses universitaires de Rennes, 1999, p20-23

⁴ RENARD Jean-Bruno. *Les rites de passage, une constante anthropologique*. Etudes théologiques et religieuses, 1986

Mais il est difficile de voir son aspect positif et structurant au travers de sa violence gratuite. L'alcoolisme pourrait lui aussi être considéré comme un rite de passage, si l'on l'analyse en se référant au mythe Dionysiaque. Mais sa valorisation sociale reste limitée : si elle est plus ou moins vue comme un passage obligée (en termes de consommation festive) en France – mais cela tendrait à changer- c'est loin d'être le cas aux Etats-Unis qui sont très stricts au niveau de la consommation alcoolique des jeunes.

Un biais important est souligné par Joël Gendreau ⁵: « [...] à qualifier à tort et à travers de rite de passage des pratiques qui n'en relèvent pas, on rend légitime le non-passage objectif auquel aboutissent ces pratiques ». Drogue, sexualité dangereuse ou imprudente (si tant est que l'on puisse la définir) : à vouloir les nommer « rites de passage », on en viendrait à justifier des comportements qui tendent à la déviance (c'est-à-dire, au dépassement de la norme). On parle alors plus communément de notion de conduites à risques.

2. Notion de conduites à risque

L'adolescence est une période de questionnements, de déséquilibres et de changements. Dans ce contexte, la notion de conduites à risque et de période à risque s'est développée. Les causes sont multiples, comme l'exprime Christine Cannard dans son ouvrage *Le développement de l'adolescent*⁶ : quête d'indépendance, avec une opposition à la famille qui pousse le jeune à montrer qu'il n'est plus un enfant ; la recherche de ses propres limites, pour comprendre ce que l'on est vraiment ; une affirmation de soi, pour se prouver son courage, et s'affirmer ; le besoin d'agir, d'avoir de nouvelles sensations ; l'influence du moi collectif, c'est-à-dire du groupe ou de la bande ; ou encore l'influence des médias. Cette liste –non exhaustive- permet tout de même de comprendre l'extrême complexité et la multiplicité des causes.

Notre société, qui joue sur le désir de consommation et son assouvissement, a aussi son rôle à jouer. L'adolescent a du mal à supporter la frustration et suit ses pulsions immédiates, quitte à prendre des risques.

⁵ GENDREAU Joël. Op. cit.

⁶ CANNARD Christine. *Le développement de l'adolescent*. De Boeck, 2010

N'entendons-nous pas chaque jour « il faut vivre sa vie » ou « il faut vivre au jour le jour » ?

Les consommations de toxiques en tout genre sont sur-valorisés dans la sphère médiatique, que cela soit télévision ou cinéma et peuvent inciter à « faire comme les autres » (on pense notamment à l'exemple de la série *Skins*, qui a entraîné une copie exacte en Grande-Bretagne de leurs « *Skins-parties* » où sont acclamé la débauche et les drogues).

Allanic et Pompignac-Poisson ⁷ ont d'ailleurs distingué sous forme d'échelle trois types de conduites à risque :

-les conduites d'essai et d'exploration, pour découvrir les potentialités et les limites, mais dans un respect des lois

-les conduites d'excès et de dépassement des limites, avec la recherche d'un risque extrême et d'une destructivité

-les conduites ordaliques (que nous aurons l'occasion d'évoquer), se rapprochant des conduites d'excès mais dans une recherche du hasard et de l'aléatoire.

Les enjeux sont donc réels. Ils permettraient à l'adolescent de s'accepter et de se prouver se dont il est capable, dans un monde compétitif où l'on nous incite à lutter pour vivre.

⁷ ALLANIC Clément et POMPIGNAC-POISSON Maryse. *Comprendre l'adolescent. Conduites de dépendance et Conduites à risque*. Cheminements, 2009

PREMIERE PARTIE :

Un être de chair

I. Obsession d'une véracité : se rapprocher du « Vrai »

« Je veux que les Kids se reconnaissent en voyant mes films, c'est très important pour moi. C'est étonnant de constater que la culture américaine est orientée vers la jeunesse, mais qu'elle ne lui parle pas vraiment ⁸. »

Alors que certains clamaient que l'adolescence n'existe pas⁹, Larry Clark est persuadé qu'il existe bien un temps particulier de la vie qui est régit par des désirs, des besoins, des rites et actions particuliers. Lui-même a vécu une adolescence plutôt atypique, entre désœuvrement, drogue et marginalité à Tulsa, Oklahoma. Ses premières photographies, totalement autobiographiques et appartenant au genre du documentaire, témoignent l'envie de montrer une vérité que l'Amérique bien pensante des sixties doit voir ; celle d'une jeunesse qui n'est pas si joyeuse que ça.

Cette obsession d'exhibition de la réalité reste intacte mais c'est pourtant dans le récit fictionnel qu'il se situe et se définit. Le réalisateur jongle alors avec les genres : acteurs et/ou amateurs qui ont pratiquement l'âge de leur rôle, observation des us et coutumes des

⁸ CLARK Larry, interview d'Olivier Joyard, *Si ça fait partie de la vie, alors on peut tout montrer*, Les Cahiers du Cinéma, octobre 2003, p.24.

⁹ HUERRE Patrice, PAGAN-REYMOND Martine, REYMOND Jean-Michel. *L'adolescence n'existe pas. Histoire des tribulations d'un artifice*. Editions Odile Jacob, Collection Opus, 1997

adolescents, évocation de sujets les concernant. La vérité qui doit primer sur tout le reste semble son leitmotiv le plus fort.

Pour autant, une vérité adolescente, c'est-à-dire sur l'adolescence, existe-t-elle ? Plus encore, est-il possible de rendre compte, comme le souhaite explicitement Larry Clark, d'une adolescence vraie ?

Sans tomber dans un relativisme philosophique, il est d'abord difficile de définir ce qu'est (ou non) la vérité. Les études, l'observation, permettent de s'en approcher, mais les divergences d'appréciations subsistent. L'appréciation personnelle modifie indéniablement aussi le regard. Et la situation se complique davantage quand il s'agit de rendre compte de cette vérité : cette construction s'inscrit nécessairement dans un média, c'est-à-dire un dispositif technique médiatique qui influe sur l'information transmise.

Matthieu Dubost, dans son ouvrage *La Tentation Pornographique*¹⁰ nous rappelle la notion de mimèsis au sens aristotélicien : « loin de n'être qu'une pâle copie des choses dans leurs apparences, [la mimèsis] reflète l'idée d'une apparition de l'essence. Imiter, c'est faire surgir ce qui de la chose n'apparaît pas dans la réalité laissée à elle-même ; Imiter, c'est donc montrer l'essence qui jusque là n'était qu'entraperçue ». La mimèsis exprime donc l'idée que la représentation fait apparaître quelque chose de nouveau, la fameuse essence. Mais Matthieu Dubost va plus loin : il existerait une double mimèsis, une stylisation de l'auteur, prolongement du propre regard de celui-ci. Une représentation du réel passant par un double prisme : celui du dispositif photographique ou cinématographique, révélateur, et celui de l'auteur. Nous tenons là notre construction du mythe adolescent par Clark.

1. Documentaire sociologique comme base

I.1.a L'observation

Dans une position intermédiaire entre réalité et fiction, Larry Clark travaille sur les histoires qui font les adolescents et non sur une histoire commune aux adolescents. L'idée n'est pas

¹⁰ DUBOST Matthieu. *La tentation pornographique*. Ellipses, 2006.

de faire des films sur une génération, mais des films où les jeunes peuvent se reconnaître, sans pour autant tomber dans la stéréotypie. Une tâche délicate. Comment parler à un groupe sans pour autant uniformiser celui-ci ? S'éloignant de son travail autobiographique de photographe, tel *Tulsa*, *Teenage Lust* ou *The Perfect Childhood*¹¹, Larry Clark, dès le début de sa carrière de réalisateur, utilise l'observation pour dépeindre *Sa* réalité de l'adolescent et pour comprendre dans quelles sphères ils évoluent.

Il va ainsi découvrir le jeune monde du skateboarding de la fin des années 80, habitant chez Tobin Yelland, un jeune skateur et photographe rencontré lors d'un atelier de photographie à Carmel, en Californie. « [...] j'ai demandé à Tobin de me faire découvrir ce monde. J'ai habité chez lui à San Francisco, et il m'a permis de connaître un milieu que, à cause de mon âge, je n'aurais jamais pu pénétrer »¹².

Et si Clark s'intéresse à ce monde particulier, c'est parce qu'il correspondrait, selon lui, à une définition de l'adolescence tout en ayant un intérêt visuel : « *Je me suis dit, bon, je veux faire un film sur les adolescents d'aujourd'hui, dont je ne connaissais rien [...] j'ai exploré tout ça, j'ai regardé autour de moi et je me suis dit que les skateboarders étaient sans doute visuellement les plus intéressants* ». ¹³ L'idée n'est donc pas de retranscrire la réalité dans une perspective ethnologique, mais de s'appropriier celle-ci pour son propre projet artistique.

L'observation de la réalité passe aussi par la contemplation des histoires individuelles dans son travail. L'histoire de *Kids*, son premier film, se base ainsi sur le comportement d'un adolescent rencontré à Washington Square à New-York, qu'il rapporte dans une interview donnée à *Artpress*. L'adolescent lui aurait expliqué : « *Je pratique le safe-sex : je ne baise que des vierges* ». Larry Clark a alors utilisé cette figure particulière, cette individualité (l'adolescent déflorant des vierges pour être sûr de ne pas contracter le sida) pour en faire un film, sa première œuvre cinématographique.

¹¹ *Tulsa* (1963-1971), *Teenage Lust* (1983-1987) et *The Perfect Childhood* (1995) constituent trois recueils photographiques. Le premier est certainement le plus frappant : il présente le groupe d'amis de Larry Clark dans leur vie quotidienne et intime, entre drogue et misère sociale. Il faut noter que ces trois livres sont autobiographiques : Larry Clark y était à la fois observateur-photographe et participant.

¹² CLARK Larry cité par Michel Ciment, Entretien *Larry Clark : l'ambiguïté est le reflet de la vie*, *Positif*, octobre 2003, n°512

¹³ CLARK Larry, cité par Raphaël Cuir, Interview *Larry Clark, l'œil du cyclone*, *Art Press*, N°333, avril 2007

Le récit se construit donc non pas autour de figures ou de problématiques communes, mais d'une individualité, d'un cas isolé, amenant une réflexion plus large sur l'adolescence et ses maux contemporains.

L'appréciation de la réalité passe aussi par la sphère médiatique. Il pioche notamment dans les rubriques de faits divers, comme en témoigne l'histoire de Tate dans Ken Park :

« *L'histoire de l'asphyxie auto-érotique vient d'un article que j'ai lu dans le New York Times. Cette pratique est apparemment entrée dans notre culture lorsqu'un spectateur de l'Empire des sens écrivit une lettre au Courrier des lecteurs de Playboy et qu'on lui répondit sur cette méthode orientale de l'étranglement qui était supposé intensifier l'orgasme. Des gosses qui lisaient Playboy s'y sont adonnés, et le New York Times rapportait qu'en deux mois, dans le New Jersey, il y avait eu quatre suicides de ce type. En fait, c'était des morts accidentelles de jeunes garçons qui s'étaient masturbés en s'asphyxiant. Des adolescents à qui j'en ai parlé m'ont confirmé des accidents de ce genre.* »¹⁴

Simple fait-divers, Larry Clark le fictionnalise en lui apportant une trame, ce qui engendrera un objet fictionnel. Il ne s'agit cependant pas pour lui de coller à la réalité médiatique pour construire un film. La motivation n'est pas anthropologique ; nous nous situerions sinon dans le cadre d'un documentaire. Certaines traces en subsistent pourtant et témoignent de l'ambiguïté (consciente ou fortuite) de la construction filmique de Larry Clark.

I.1.b Le Documentaire dans la fiction : les traces filmiques

Comme il aime à le rappeler, Clark est un artiste. C'est-à-dire, selon sa définition, qu'il ne suit pas de codes, qu'il s'agisse de règles de montage ou de lumière. Il se permet donc de jouer avec les genres académiques et d'aller au-delà des règles et des normes, notamment

¹⁴ Larry Clark cité par Michel Ciment. CLARK. Positif, octobre 2003, n° 512, Entretien *Larry Clark : l'ambiguïté est le reflet de la vie*

filmiques. Ces œuvres, fictionnelles, utilisent alors des techniques issues du documentaire.

Une façon de brouiller les pistes.

Bully, qui retrace une histoire vraie, en témoigne. Il s'agit du seul film dont les noms ont été respectés scrupuleusement, s'inscrivant dans une perspective de narration de la réalité. La construction du film elle-même se rapproche du style du docu-fiction, plus explicitement pendant la dernière scène, lors de l'évocation des différentes sentences obtenues par chaque accusé. Chacun d'entre eux est montré alternativement, en reprenant une image du film et la sentence s'inscrit par-dessus cette image, rappelant les conséquences réelles du meurtre. Les sentences sont sous forme d'amplification, Marty Puccio, condamné à mort, étant le dernier et au summum de cette liste. Cette figure cinématographique est d'ailleurs souvent utilisée pour ancrer la fiction dans la réalité (dans *American gangster* de Ridley Scott ou *Public Enemies* de Michael Mann), quand il s'agit d'une histoire basée sur un fait divers.

Mais le documentaire dans la fiction est aussi présent de manière plus forte dans *Wassup Rockers* et son prologue (ou pré-générique). Jonathan Vélasquez est filmé durant presque 4 minutes, par deux caméras, en split screen¹⁵ et raconte des anecdotes qui seront reprises dans le film. Ce document sociologique, sous forme de témoignage filmé, permet d'agir comme une argumentation sur l'intention de vérité voulue par Clark. Jonathan, figure centrale du récit, est un jeune homme qui existe véritablement. Pour Larry Clark, il s'agit ensuite d'inscrire cet être réel dans un scénario.

Les traces filmiques les plus évidentes du documentaire dans son œuvre cinématographique sont présentes dans *Impaled*, issu du film collectif *Destricted*¹⁶, sorti en 2007. Le documentaire est en réalité pleinement assumé, dans une idée de vérité en pleine lumière, quitte à déranger. Plusieurs adolescents sont interviewés l'un après l'autre et il est intéressant de noter que Larry Clark tente dès le départ d'explicitement son projet. Pour lui : « it's not a real porno, well, they will be having sex with a hot porno girl, so it is but it's more than that ».

¹⁵ Ecran coupé en deux, avec deux caméras.

¹⁶ *Destricted* a été réalisé par Marina Abramovic, Matthew Barney, Marco Brambilla, Larry Clark, Gaspar Noé, Richard Prince et Sam Taylor Wood. Il s'agit de 7 court-métrages évoquant la notion d'art et de pornographie. *Impaled*, De Clark, est le seul qui se présente sous la forme d'un documentaire.

Sans rentrer dans des détails de type techniques, les travellings en début de films (dans *Ken Park* ou dans *Wassup Rockers*) rappellent la figure du skateur, colonne vertébrale de l'adolescent passé par le prisme de Clark.

La musique, elle aussi, joue un rôle de trace filmique du documentaire, car elle est à chaque fois rattachée aux adolescents dépeints par chaque fiction : hip-hop des mid-nineties (avec A Tribe Called Quest, OC ou les Beastie Boys) pour *Kids* ou du punk rock hispanique pour *Wassup Rockers*.

2. La mort

Puisque Clark veut reconstruire un Kid, il faut qu'il s'approche au plus près des problématiques adolescentes. La mort, ce grand questionnement, est peut-être la plus centrale d'entre elles. Je me base notamment sur une théorie de Bernard Duez « *l'adolescent pour entrer dans l'adultité doit se confronter à un rapport à la mort nécessaire qui l'inscrit dans l'humanité et à un rapport à la mort suffisant qui, au-delà des formes infantiles d'un amour d'objet idéal, éternel, lui permette de réinventer des liens de désir par rapport à des objets périssables*¹⁷ ». Il s'agit ainsi, pendant l'adolescence, de saisir et d'accepter la nécessité de la perte comme allant de soi, tout en réinventant les liens que l'on entretient avec les autres du fait de cette prise de conscience de la mort.

Cette toute nouvelle considération de la mort, lors de l'adolescence, comme figure réelle de la vie va alors entraîner de nouvelles conduites.

I.2.a La mort comme fantasme

La mort, à l'adolescence, peut alors être recherchée en tant que fantasme. Approcher celle-ci, sans en subir sa directe conséquence, permet d'aller au-delà de ce que l'on connaît déjà. Si l'adolescence est la période de toutes les expériences, celle-ci doit sûrement être la plus

¹⁷ DUEZ Bernard, *Mort nécessaire et mort suffisante : deux figures de l'initiation à l'adolescence*. Adolescence, 2010/2 n° 72, p. 269-279.

excitante, car la plus controversée : expérimenter la mort, c'est prendre le risque d'y succomber.

Aimé Charles-Nicolas et Marc Valleur, en 1982, ont alors développé la notion de fantasme ordalique. Au Moyen-âge, l'ordalie désignait une épreuve judiciaire faisant appel au jugement de dieu, décidant de la culpabilité ou non d'un homme, en utilisant des éléments naturels ou des signes, tels que l'eau ou le feu. Mais avec la conduite ordalique, Charles-Nicolas et Valleur vont plus loin : il s'agirait en effet pour un sujet de participer de façon répétitive à des épreuves comportant un risque mortel (ajoutant que « *l'issue ne doit pas être évidemment prévisible et se distingue alors tant du suicide pur et simple que du simulacre* »¹⁸). Tester sa valeur, sa force, maîtriser les éléments, expérimenter un risque choisi et non plus subi constituent des conduites ordaliques qui permettent d'appréhender la mort en tant que fantasme. Une façon de se représenter ce qui ne peut pas l'être, tout en ne prenant pas le risque d'y succomber.

Les adolescents de Larry Clark, nos Kids, se confrontent eux aussi à la mort fantasmée, c'est-à-dire un état physique et psychologique de l'entre deux. La drogue notamment, est omniprésente et permet de ressentir un risque de mortalité tout en fantasmant celui-ci. L'ambivalence de l'acte de la prise de substances illicites, autant pour se guérir d'un mal (psychique) que pour jouer avec la mort semble être une problématique de Clark maîtrise : ancien toxicomane, ses premiers clichés traitent explicitement de la consommation de drogues. C'est d'ailleurs sur la toxicomanie qu'Aimé Charles-Nicolas et Marc Vasseur ont développé la théorie du fantasme ordalique, dans une perspective de rite de passage et de relation aux limites entre la vie et la mort. On pourrait alors penser que l'acte, le fait de se piquer, serait au centre de tout, c'est-à-dire, au centre du plan. C'est en effet le cas dans de très nombreux films traitant de la drogue, tel *Requiem for a Dream*, de Darren Aronofsky, dont les plans s'attardent sur le liquide qui s'échappe ou la seringue qui s'enfonce dans le bras.

Larry Clark, pourtant, ne s'éternise pas sur le geste. Il n'y a ni gros plans esthétisants, ni un aspect impressionnant :

¹⁸ VALLEUR Marc *Jeu pathologique et conduites ordaliques*, Psychotropes 2/2005 (vol. 11), p. 9-30.

« C'est comme la peinture de la drogue. Pour les accros, c'est quelque chose de normal, à laquelle ils n'attachent pas d'importance particulière, qui appartient à leur existence quotidienne. C'est ce sentiment que j'ai voulu rendre. Pendant qu'ils se piquent, la télé peut marcher, des gosses peuvent être en train de jouer dans un coin ou des gens converser. Cela n'a rien de spécial et fait partie de la vie, comme se brosser les dents ou allumer une cigarette. J'ai vu tant de films où ils transforment cela en rituel, en font un truc esthétique avec un gros plan sur le sang dans la seringue. Ca me dégoûte, ce sont des balivernes¹⁹. »

Mais chez Clark, le fantasme rattrape bien vite la réalité, dont la frontière, souvent mince, est rapidement dépassée.

I.2.b La mort comme réalité

Pour les Kids de Larry Clark, la mort en tant que réalité visible est très présente. Une façon de s'engager plus profondément dans l'écriture fictionnelle : meurtre, suicide, overdose, la mort peut avoir de multiples facettes. Elle se caractérise chez Clark par une violence et un aspect dramatique important.

La mort liée aux effets de la drogue outrepassa la figure du fantasme ordalique, puisque elle devient cette fois-ci réelle. Une manière de se faire le père-la-morale de ses Kids : la drogue peut tuer, chaque acte peut avoir une conséquence dramatique. Pour Rosie, l'histoire se termine banalement et sans éclat, alors quelle se shoote seule, semble-t-il, pour la première fois. Laisse par Bobbie, celle-ci sera retrouvée dans une position absurde, alors que la mort l'aura déjà attrapée sans que l'on puisse voir son agonie.

Signant la fin de l'histoire, et un changement dans la rythmique du film (notamment dans *Bully*), la réalité de la mort, contrairement à d'autres rebondissements, est verbalisée par les Kids. Mais verbalisée ne veut pas dire clarifiée.

¹⁹ Larry Clark cité par Michel Ciment, Entretien *Larry Clark : l'ambiguïté est le reflet de la vie*, Positif, octobre 2003, n°512

Parce qu'il s'agit d'un fait nouveau, d'une prise de conscience relative à cette période adolescente, elle reste ambiguë et l'on passe vite à autre chose : dans *Wassup Rockers*, la course effrénée qui aura coûté la vie de deux de leurs amis s'arrête dans les bois. Les morts ne sont pas longtemps pleurés ; « *we left our homie* »²⁰ prononcé plusieurs fois, sera vite suivi par des questionnements sur la façon de quitter cet endroit de « sales blancs riches ».

Le Kid rebondit. Si la mort réelle le touche, elle ne détruit pas. A la manière d'un primitif, dont la vie est jonchée d'épreuves de survie, le Kid se relève. Parce qu'il n'a pas de temps à perdre : conscient qu'il deviendra l'adulte qu'il ne souhaite pas être, il n'a pas de temps à gâcher en réflexion sur la conceptualisation de la mort.

C'est dans *Bully* quelle devient le sujet principal. Cette mort est réfléchie, pensée, espérée à haute voix depuis la 30^{ème} minute du film. Son dénouement est cruel, extrêmement descriptif, avec une victime suppliante et une gorge tranchée. Une nouvelle fois, les Kids s'en relèvent, tentent d'effacer les traces et de se convaincre : « he deserves to die ». ²¹Mais c'est Derek qui prononcera ce que Clark veut nous dire depuis le début : « Nature sucks », soit, « la nature, c'est dégueulasse ». La mort prend son origine dans la vie, elle est inhérente à son processus. Elle en est même sa principale conséquence, et l'on y peut rien. Aucune lutte n'est possible.

La mort devient alors le déroulement naturel d'un cycle et non plus la finalité d'un tout pour le Kid. Le comprendre, c'est ne plus être un enfant.

Et c'est aussi l'idée de cycle naturel qui ressort dans le box des sept accusés de *Bully*. La mort entraîne des conséquences sur la vie, qui continuera malgré tout. La mort comme quelque chose de simple, de presque idiot, une manière de se rapprocher une fois de plus de cette réalité si chère à Clark. Après la mort, la vie continue, en témoigne la course pour la liberté de Bobbie, à la fin d'*Another Day in Paradise*. Si on ne sait pas ce qu'il adviendra de lui, on est au moins sûr qu'il en vie. Et qu'il continuera à vivre, tant qu'il en est encore temps.

²⁰ « *On a laissé tomber notre pote* »

²¹ « Il méritait de mourir »

I.2.c La mort grotesque

Entre réalité et fantasme, on trouve aussi une mort potache. Souvent destinée à faire rire les adolescents (dans des remakes de films tels que *Scary Movie*), Clark s'en amuse dans deux de ses films, *Teenage Caveman* et *Wassup Rockers*. L'idée n'est donc pas de se situer dans la réalité telle que voulue par le réalisateur, mais de parler directement aux Kids. *Teenage Caveman*, qui s'inscrit dans un genre de science-fiction assumé, voit mourir la plupart de ses personnages d'une façon absurde, tirant sur le comique, entre explosion de corps, tête coupée, cœur arraché à mains nues.

Dans *Wassup Rockers*, la mort grotesque se situe dans un contexte réel : chute ridicule dans l'escalier ou électrocution dans une baignoire, le but est de faire rire et de rendre la mort amusante. Il s'en dégage une franche légèreté, un humour inédit chez le réalisateur, une façon de se rapprocher de ce que devrait être son premier public, les adolescents. Ironiser sur la mort, c'est aussi la rendre moins cruelle, plus acceptable.

Difficile cependant de comprendre l'intérêt pour Clark, si ce n'est de dédramatiser celle-ci, tout en faisant un pied de nez aux adultes. Sortir aussi de l'esthétisme léché qu'il a pu offrir auparavant et dans d'autres œuvres : sortir des cases et des genres que l'on a pu lui accorder, pour brouiller encore une fois les pistes.

3. La Bande et les Pairs

Pour que les Kids puissent parler aux adolescents occidentaux, Clark les fait évoluer dans un environnement que les jeunes connaissent et apprécient : celui de la bande de potes.

Selon Jacques Selosse, repris par Michel Fize²², la bande ou le groupe est un « *ensemble de personnes liées par un comportement commun et ayant une certaine conscience d'appartenance, éprouvant un ensemble de sentiments et s'exprimant à travers un système d'attitudes et de valeurs propres* ». A cette définition bien générale, Michel Fize ajoute que les regroupements d'adolescents s'expliquent en fait par des besoins psychologiques propres à cette période, telle la consolidation de l'identité mais aussi par le statut d'exclusion de la

²² SALOSSE Jacques, *L'analyse des groupes et leurs comportements*, documents ronéotés, 1964, p.2 in FIZE Michel, *Les bandes, De l'entre soi adolescent à l'autre-ennemi*. Desclée de Brouwer, 2008, p.52

jeunesse imposée par la société. Alors les jeunes se regroupent, traînent, *hang out* (passent du temps) *chill out* (se relaxent) entre eux, souvent sans but précis. La bande est un lieu central d'échange et de socialisation pour les Kids.

Comme une nouvelle famille, les adultes ne sont pas autorisés ; Clark parle même d'un «*Secret world of Kids* ». Il est alors l'un des rares à y avoir été intronisé : son œuvre toute entière rappelle son importance.

I.3.a La bande omniprésente

L'importance de la bande dans le cinéma de Clark s'apparente au poids que les relations sociales revêtent à cet âge. Que l'on appartienne à l'une d'entre elles ou que l'on en soit isolé, la bande, le groupe ou la clique est une façon de se construire sans le joug des parents, en amorçant la construction d'une identité. Pour Coslin²³ «*Tous les membres du groupe s'identifient en effet les uns aux autres, entraînant l'existence d'un idéal du moi collectif* ». Un moi collectif, une identité commune non explicitée faite de valeurs, de codes et d'un langage particuliers, voilà une manière universelle de se socialiser.

La bande a cette capacité d'être un et plusieurs à la fois. Dans *Kids*, les adolescents fonctionnent exclusivement par bande (sauf Jenny après la découverte de sa contamination par le VIH : elle mènera sa recherche seule).

Le montage parallèle, présent dès la première partie du film, entre le groupe de garçons et le groupe de filles, exacerbe ce sentiment de communauté dense. Les sujets de discussions sont les mêmes (tel que la sexualité) et le groupe de filles, tout comme le groupe de garçons, semblent partager les mêmes points de vue entre eux, tout en s'opposant parfois distinctement au point de vue de l'autre groupe, effet augmenté par le montage parallèle de la séquence. Le groupe ne fait qu'un et chaque individu est entraîné par les autres.

Ainsi, si mon discours individuel, mis en confrontation avec un public, est accepté voire acclamé par le reste du groupe, alors il apparaît comme valable. La bande apporte alors une forme de sécurité et entraîne des effets de masse, annihilant les peurs individuelles. Et l'on peut se permettre tous les discours, toutes les actions, si le groupe les accepte. Ce qui n'est pas le cas des parents, notamment en termes de sexualité et de récit des pratiques. L'omniprésence du groupe rassure, délie les langues tout en enlevant toute trace de

²³ COSLIN Pierre, *Psychologie de l'adolescent*. Paris : Armand Colin, 2002.

moralisme propre à la figure parentale, strictement interdite de séjour dans la bande. L'impression de liberté qui se dégage de l'œuvre insuffle d'autant plus de gêne au spectateur : la censure n'est jamais loin, comme nous le verrons dans un chapitre suivant.

Plus loin que cela, la violence elle-même s'aggrave par et dans le groupe : il est un prisme qui recueille les pensées individuelles et leur apporte du crédit par la notion de groupe et la force persuasive de celui-ci. Nous aurons l'occasion de développer cette figure de la violence dans un chapitre dédié, pour autant, la violence dans et par le groupe est centrale et il est important de l'évoquer ici.

Dans *Kids*, puis dans *Bully*, la violence n'est possible que grâce au groupe et ne vit qu'au travers de celui-ci : sans le groupe, l'intensité des agressions n'aurait pu être telle. C'est en fait une figure d'illusion, l'illusion groupale, développée par Didier Anzieu dans son ouvrage *Le Groupe et l'Inconscient*. Il s'agit d'un état psychique collectif, partagé par l'ensemble du groupe, qui laisse penser que le groupe est bon, uni, maintenu par des liens forts et honorables. Selon ses termes, celui-ci devient alors un « objet libidinal », c'est-à-dire un Moi-idéal²⁴ que l'on peut cautionner. Les pulsions destructrices sont alors poussées vers l'extérieur, vers un bouc-émissaire ou un autre groupe. Sans cela, comment l'individu pourrait-il approuver la violence du passage à tabac du noir en conflit contre Casper dans *Kids*, ou le meurtre violent de Bobby par ses amis dans *Bully* ?

Paradoxalement, dans les scènes intimes, c'est encore le groupe qui est sous-entendu. Pour Telly, ses expériences avec « les vierges » sont un tout, ce n'est plus l'individu qui compte, mais bien leur qualification de vierge et d'appartenance à ce groupe (avec leur jeune âge faisant office de preuve). L'individu, même s'il est nominativement identifié, s'efface au profit de la tribu d'appartenance. De la même manière est évoqué le groupe en tant que statut social dans *Wassup Rockers* : il s'agit des blancs riches, mis en opposition avec les hispaniques pauvres, représentés par le groupe suivi par Clark. Dans une perspective très marxiste du monde –ou du moins, de leur monde, représenté par les quartiers de Beverly Hills et de South Central- les groupes n'arrivent pas à se mélanger, malgré les tentatives. La possibilité d'une réussite n'est pas envisageable, alors les kids restent dans une perspective

²⁴ Au sens Freudien, le Moi-idéal est un modèle de référence narcissique auquel se réfère le moi pour apprécier ses réalisations et ses actions (par rapport à ce modèle). L'expression apparaît en 1914, dans *Pour*

excluante. Leur construction identitaire passe entièrement par le groupe dont ils font parti, entre musique, habillement, langage voire façon de penser. Clark semble s'être imprégné de ce qui apparaît comme être la réalité adolescente de notre époque.

I.3.b Communauté primitive, une figure de la meute animale

Montrer l'importance du groupe ou de la bande, c'est aussi affirmer l'adolescence comme une période primitive, une communauté à part entière, isolée du monde des adultes. Une meute non dressée qui répondrait à ses besoins vitaux. La toute fin de *Kids* nous le rappelle, lors du monologue de Telly :

« *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 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 nothin* ²⁵ ». L'irresponsabilité et la primitivité des actions définiraient ce peuple qui, contrairement à leurs aînés –parents et adultes- ne chercherait pas à survivre mais à vivre. C'est-à-dire ici à s'empêcher de penser à ce qui arrivera demain.

La bande en tant que meute joue aussi un rôle de socialisation, voire de rite de passage, permettant au jeune de se détacher de ses parents pour se construire dans une nouvelle société. Maryse Esterle, citée par Joël Gendreau²⁶, apporte néanmoins une nuance, car selon elle : « *la bande n'est pas un moyen efficace d'entrée dans l'âge adulte, au contraire, elle fige les jeunes dans un présent mythifié dont certains auront du mal à sortir* ». Clark, dans sa perspective d'une adolescence figée qui ne souhaite pas simplement être un espace transitionnel, a créé un Kid qui vit pour et par la meute, dans un cocon clos et régressif.

La bande ne permettrait pas d'accéder convenablement au monde adulte : les Kids, qui ne le souhaitent pas, y sont donc tout à leur aise.

introduire le Narcissisme

²⁵ Traduction issue du sous-titrage du film « *Quand tu 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, c'est la même chose. C'est toujours là, tu ne peux pas y échapper. Parfois quand t'es jeune, le meilleur endroit est à l'intérieur. C'est tout. Baiser est ce que j'adore faire. Si on me retire ça, je n'ai plus rien.* »

²⁶ GENDREAU Joël, L'adolescence et ses « rites » de passage, Presses universitaires de Rennes, 1999, p.53

Et si le groupe nous apparaît parfois primitif, c'est aussi parce qu'il en porte les stigmates. Entre tanière et réunion de sages, les rassemblements de jeunes dans un lieu spécifié, avec de quoi boire et de quoi fumer, sont une figure plusieurs fois présente. Dans *Kids*, où les jeunes se réunissent dans un appartement squatté, dans *Wassup Rockers*, chez l'un des protagonistes ou encore dans *Teenage Caveman*, où la réunion se déroule dans une grotte. Ces rencontres sont l'occasion de discuter, parfois de sujets graves et permettent la socialisation.

Le système politique y est démocratique, sans leader apparent et s'il en subsiste, il est rapidement destitué ; par la mort notamment, comme dans *Bully*. Certains meneurs peuvent se détacher, mais le système ne s'organise pas pour autant. Sinon il deviendrait un système adulte qui l'éloignerait définitivement de l'animalité dont il est empreint. La primitivité du groupe est inscrit aussi dans le but de son existence : se rallier pour survivre ensemble. Pour chasser aussi, comme dans *Bully*, où l'existence même du groupe repose sur son but mortifère. Si cette chasse n'avait pas été mise en place, la meute n'existerait pas.

4. Voyeurisme, intime, moralité : la réalité gênante

Pour se rapprocher de la vérité, Clark a une seule ambition : tout montrer, même ce qui n'est pas représentable, c'est-à-dire ce qui ne serait pas acceptable moralement. Sa représentation du réel passe alors par une description minutieuse de l'intime.

On pourrait se demander pourquoi Clark s'évertue à filmer l'inconvenable ; cela n'aurait pas grand intérêt tant il est difficile d'apporter une réponse. S'il s'efforce de clamer son ambition pour une représentation du réel, qui peut vraiment connaître ses véritables raisons ? Il n'est pas non plus question de tomber dans la figure moralisatrice, affirmant son œuvre de pornographique voire de pédopornographique (une tentative d'analyse fera l'objet d'un prochain chapitre).

Pour autant, il est difficile de se placer dans une position objectivante tant le voyeurisme et l'intime font parti intégrante de son projet. S'il conviendra de n'apporter aucun jugement, il sera pourtant difficile de ne pas y basculer.

Ses représentations choquent, gênent, parce ce qu'elles montrent tout, y compris ce qui ne « devrait pas se représenter » c'est-à-dire, ce qui ne devrait pas être visible au cinéma. Pour Clark, il y a d'ailleurs un large fossé entre art et cinéma, dans le domaine de ce qui est acceptable et de ce qui ne l'est pas : « [à propos du film *Ken Park*] *Il était clair que les images seraient aussi dures que celles de mes photographies. Je me suis rendu compte à quel point le milieu du cinéma n'est pas prêt à ça. Je viens des arts plastiques, on peut tout montrer dans les galeries, pas au cinéma...Pour moi, la caméra ne devait jamais se détourner, on allait tout voir*²⁷ ».

Au cinéma, probablement parce que le public y est bien plus large et plus hétéroclite que dans les galeries, l'intime ne se représente pas, ou s'accepte difficilement ; nous nous interrogerons d'ailleurs sur la censure dans un chapitre prochain.

Il adopte alors une position de voyeuriste, qu'il déclare comme nécessaire pour faire éclater la vérité. Tout est donc là : drogue, violence, relations sexuelles, il n'est pas possible d'écarter son regard : la caméra elle-même ne se détache plus. Pour autant, il n'existe aucune règle pouvant définir ou non ce qu'un individu est capable de supporter visuellement : la règle de moralité est fluctuante, car inscrite dans des faits sociaux. Rien n'est définitivement écrit.

La théorie des sentiments moraux, ou intuition morale, est très intéressante en ce sens. Ainsi, Jonathan Haidt, qui appartient au courant de l'approche socio-intuitionniste, explique l'origine des sentiments moraux évaluatifs (« c'est bien » ou « c'est mal ») par une sorte de cognition et non par un raisonnement. Face à des histoires choquantes, excluant toute blessure physique (citons l'exemple, présent dans l'ouvrage²⁸, d'une famille venant de perdre son chien qui décide de le faire cuire puis de le manger), les sujets montrent une désapprobation, sans arriver à justifier. « Je ne sais pas mais c'est comme ça, c'est mal ».

C'est exactement ce qui se passe avec l'œuvre de Clark. Sans pour autant définir rationnellement ce qui peut ou ce qui ne peut pas être montré, son œuvre dérange et est qualifiée de voyeuriste. Ce rejet de la monstration de la vie par Clark se base sur cette notion d'intimité, qui ne *devrait* pas être montrée. Le cinéma, par essence, est pourtant l'art du

²⁷ CLARK Larry, interview d'Olivier Joyard, *Si ça fait partie de la vie, alors on peut tout montrer*, Les Cahiers du Cinéma, octobre 2003, p.24.

²⁸ JULLIER, Laurent « Interdit aux moins de 18 ans, morale sexe et violence au cinéma », Armand Colin, 2008, p132

dévoilement de l'intime, comme l'affirme Matthieu Dubost²⁹: « *le cinéma serait ainsi un art voyeur, visant depuis toujours à dévoiler l'intime* ». Car l'intimité et le voyeurisme ne se limitent pas à l'étalage du corps ; il s'agit aussi des sentiments, des vies de famille, que le cinéma depuis ses débuts nous conte.

Le principal problème reste pourtant la représentation du corps. Le cinéma est voyeuriste des vies ; pourquoi le corps est-il la dernière barrière ? Probablement parce qu'il s'attache à nous montrer ce qui se rapproche le plus du voyeurisme pédopornographique, l'acceptation est parfois difficile, voire impossible. Ce n'est pas sans rappeler l'histoire d'Eva Ionesco, qui a récemment mis en fiction son histoire au cinéma dans « *My Little Princess* ». Photographiée par une mère fantasque, elle était souvent représentée nue, de jeune enfant à son adolescence. Clark ne se situe pas dans le même champ. Mais dans une perspective de monstration de vérité, les corps nus, la drogue et les relations sexuelles sont-ils plus facilement acceptables qu'un simple travail artistique ? Nous nous intéresserons plus spécifiquement à la censure dans un prochain chapitre.

II. Le Corps tout puissant

« *Ce qui m'intéresse vraiment, c'est d'être près des acteurs. [...] Moi je dois être à la même distance que les caméras* »³⁰

Le Kid de Clark n'est pas seulement un adolescent, en tant qu'âge de la vie humaine, mais un être de chair, une enveloppe corporelle, un organisme vivant. L'importance donnée au corps est l'une de ses originalités : elle permet de comprendre la fugacité de l'instant, juste avant de sombrer dans l'âge adulte³¹. L'adolescence ne serait donc plus une période de

²⁹ DUBOST Matthieu, *La tentation pornographique*, Ellipses, 2006, p.83

³⁰ CLARK Larry, Interview d'Olivier Joyard, *Si ça fait partie de la vie, alors on peut tout montrer* In *La tâche aveugle de l'Amérique*, Les Cahiers du cinéma, n°583, Octobre 2003, p24

³¹ J'emploie ce terme en toute conscience : je développerai cette idée de malfaisance de l'âge adulte dans un prochain chapitre.

transition –qui paraît pourtant être l’un de ses fondements théoriques les plus établi - menant à l’âge adulte, mais une période nouvelle, hors du temps. Chez Clark, le Kid ne grandit pas : il expérimente, change, mais ne devient pas adulte pour autant.

Le corps est alors au centre du discours. Il est visible parfois dans ses détails intimes et peut créer une gêne mesurable notamment lors de l’exposition-rétrospective de Larry Clark en octobre dernier au Musée d’art moderne de la ville de Paris, censurée et décriée.

Le corps, dernier rempart de l’intimité, prend toute la place dans le mythe adolescent de Clark. Il est la personne tout entière, et même « la présence signifiante d’une conscience ».

³² Pour Clark et ses Kids, il permet la vérité à l’état brut, qui ne saurait mentir

1. Un corps doté de particularismes

Si le corps de l’adolescent est si important chez Clark, c’est parce qu’il parle autant - voire plus - que le discours. Dans une société moderne où le corps se devrait de rentrer dans un moule -avec une différenciation de plus en plus délicate du fait de la consommation de masse- montrer les particularismes de l’adolescence permet de différencier celle-ci de tout autre âge de la vie. Et l’argument ne se fonde plus sur des stéréotypes, mais des faits bruts, visibles. Si Clark filme le corps avec autant de considération, c’est pour sortir de la stéréotypie adolescente et nous prouver qu’il ne s’agit pas d’une période de transition (donc, de seconde zone) mais d’une période à part entière ; qu’il convient de regarder avec plus d’attention et de subtilité.

II.1.a Une représentation particulière

Le corps de l’adolescent, plus que d’être une chrysalide, tel qu’évoqué par Pierre Benghozi³³, c’est-à-dire une étape transitoire entre la chenille et le papillon (en d’autres termes, une période de latence) est pour Clark un être organique à part entière, qui vaut la peine d’être regardé pour autre chose que son côté transitionnel.

³² DUBOST Matthieu, *La tentation pornographique, Réflexions sur la visibilité de l’intime* Ellipses, 2006, p112

L'adolescence, comme nous avons pu l'évoquer précédemment, se définit d'abord par la notion de puberté.

Elle correspond, sans rentrer dans un jargon scientifique sans intérêt ici, à l'activation de l'hypothalamus, de l'hypophyse et des gonades, aboutissant au développement complets des caractères sexuels (et de la fonction reproductive) ainsi que l'acquisition de la taille définitive. Des changements physiques visibles, qui ne se considèrent que dans un aspect évolutif.

Pourtant, les Kids n'évoluent pas. Leur corps sont comme figés dans le temps, se suffisent à eux-mêmes, sans attente d'une quelconque évolution. Celle-ci est seulement souhaitée par les parents ; dans *Ken Park*, par deux fois, le père -de Claude, puis de Peaches- veut littéralement que « les os soient garnis », c'est-à-dire que les garçons prennent de la corpulence (par la musculation ou par la nourriture).

Il s'avère que l'adolescent vu par le prisme de Clark semble obéir à des règles esthétiques particulières. Le corps y est longiligne, souvent maigrelet, bien différent des corps formés des adultes. Son observation est d'ailleurs plutôt aisée : la plupart des garçons sont souvent torsos nus. Les corps sont forts, agiles, presque invincibles. La figure du skate permet de leur rendre toute leur légèreté, dans une forme de ballet improvisé où le danger n'est jamais loin. Pourtant, même lorsqu'il chute, et malgré ses blessures, le corps reste intact et garde toute sa force. Dans *Wassup Rockers* (45'min), les garçons exécutent les pires singeries sur l'escalier, chutent lamentablement et se relèvent, malgré leurs cris de douleurs. Particularisme de la jeunesse, le corps s'adapte et ne rompt pas.

A la lourdeur des corps adultes s'oppose la liberté du corps des Kids. Dans *Ken Park*, cette figure y est omniprésente. L'adulte y est montré comme vieillissant, gros, avec des difficultés à se déplacer (pour la mère de Claude, enceinte et à la fin de sa grossesse), soumis à des règles limitant sa légèreté (le père de Peaches se soumettant à des souffrances physiques pour accéder au divin). Les visages et les ventres sont enflés, marqués par les stigmates d'une nature à laquelle l'on ne peut échapper.

³³ Cette théorisation de l'adolescence sous la métaphore du processus maturatif du papillon a été développée par BENGHOZI Pierre dans l'ouvrage *L'adolescence, identité chrysalide*, 1999. Paris : L'Harmattan

Le corps du Kid, lui, n'obéit à aucune règle : métaphore de ce que doit être l'adolescence selon Clark, une période de franche liberté, où il n'existerait ni règles, ni morale. Les cheveux sont parfois en pétard, les ricanements incessants et certains personnages semblent tout simplement planer tout le long de la fiction, tel Donnie dans *Bully*, qui ne sait jamais vraiment ce qui se passe autour de lui. D'autres planent véritablement grâce à leur skate, formant un ballet moderne cher à la vision esthétique de Clark.

Leurs corps peuvent parfois dépasser certaines facultés d'adultes, tel Shawn, dans *Ken Park*, qui a des relations sexuelles avec la mère de sa petite amie ; ses bonnes performances seront plusieurs fois évoquées. Une façon de redonner une importance capitale à un corps sensé être d'emprunt ou de passage.

Larry Clark s'intéresse plus particulièrement au corps des garçons. Les filles, même si elles sont observées, attirent moins la caméra que leurs pairs. Même s'il est difficile de donner une explication certaine, il faut néanmoins noter que les corps féminins, formés bien plus tôt (vers l'âge de 14 ans) possèdent moins longtemps cette image de l'entre-deux. Les garçons eux, gardent jusqu'à leurs 17 ans environ ce corps particulier, ni enfant, ni adulte. Pour les filles, leur développement corporel est tel qu'elles ressemblent parfois à des femmes adultes très jeunes. Ce n'est pas le cas des garçons. Leurs torsos maigres et leurs épaules anguleuses rendent leur corps bien particuliers, différents du corps de l'enfance sans ressembler à des corps d'adultes. Ce qui permet d'appuyer la philosophie Clarkienne d'un temps suspendu de l'adolescence. En outre, les corps des jeunes filles, avec l'industrie de la mode notamment, sont mis en avant, portés en modèle, ce qui n'est pas le cas des corps des garçons, qui ne répondent pas à l'esthétisme du moment.

II.1.b Une contemplation minutieuse

Comme pour démontrer d'autant plus les particularismes et l'intérêt des kids, les détails filmiques abondent. Les corps sont observés dans leur intégralité, de façon minutieuse, voire macro, allant parfois à l'encontre de tout esthétisme cinématographique. Le corps prend alors toute sa place, décuple sa force et s'installe durablement comme un organisme viable, et non plus comme une enveloppe transitionnelle.

Il devient une entité propre ; parfois même, c'est la peau que Clark filme, lui donnant une contenance, la laissant parler. Parce que contrairement aux adultes, qui verbalisent énormément, le Kid ne trouve pas forcément ses mots, bute et hésite. Son corps parle alors pour lui. Sa communication non verbale ne peut pas mentir ; en cela, filmer la chair permet de se rapprocher du réel.

En mettant leurs corps au centre de leur discours, les Kids deviennent supérieurs à l'adulte qui lui verbalise, donc, peut mentir ou tricher. Les Kids ne transforment pas sa réalité.

Larry Clark, comme on s'intéresserait à un discours dans sa totalité, va étudier le corps de manière intégrale, en s'attardant sur des détails particuliers et, comme je le disais plus haut, hors de tout esthétisme cinématographique classique.

Les bouches, les torsos, les genoux, les pieds, tout est vu en gros plan. La peau est filmée au plus près. Dans *Wassup Rockers*, les exemples abondent tant les plans macro-cinématographique sont présents. Au réveil des garçons d'abord (5min50'), le corps est scruté, comme la bouche de Jonathan ou le torse de Kiko. Pendant le moment d'intimité entre Jonathan et Iris (25min15') où la caméra s'attarde sur l'aisselle d'Iris. Les gros plans sont aussi présents à plusieurs reprises lors de la discussion entre Kiko et Nikki (1h3min'), entre bouche, peau de la cuisse ou ventre. A ces plans furtifs et stables, Clark filme aussi la peau en travelling, comme Lisa (21min19') dans *Bully*, scrutée des pieds à la tête, lorsqu'elle se rend compte que le père de son enfant est probablement Bobby.

Pour autant, aucune typologie n'est possible : les plans macrophotographiques (ou, en l'occurrence, macro-cinématographiques) changent intensément entre les films. La seule constante est cette sensation d'anti-esthétisme et de peau qui cherche à crever l'écran.

Cette monstration du corps permet d'agir comme preuve de l'instantanéité et de la fugacité de la période adolescente, où l'on dit bien que l'on est « mal dans sa peau ».

Et c'est aussi cela qui gêne le spectateur. Le corps est le dernier rempart de l'intime. Anthropologiquement, à mesure que se développait les sociétés primitives, chaque individu du groupe devait se couvrir le corps, et plus particulièrement les parties intimes. Ici les Kids, montrés sous toute les coutures, reviennent à leur état d'animalité, reprennent possession de

leurs corps qui, auparavant, étaient laissés au bon vouloir des adultes (qui les habillaient, le coiffaient, leur tenaient la main).

La question du réalisme est aussi soulevée : si, dans la réalité, nous ne pouvons voir aussi bien la peau de l'autre, c'est parce que chacun s'en protège. Nous nous situons donc, avec ces gros plans, une nouvelle fois dans une perspective de double mimèsis, où la recherche de la vérité (cette fois-ci physique) nous entraîne dans une nouvelle perspective de celle-ci. Le corps semble d'autant plus fort, d'autant plus indépendant, bien loin de l'image du homard et de sa coquille sur un corps en gestation, évoqué par Françoise Dolto³⁴. La proximité des peaux soulève d'autant plus la question de la naissance du désir, propre à la période adolescente.

2. Un être sexué

La sexualité chez les adolescents dans l'œuvre de Clark est peut-être le sujet qui lui a permis d'être à la fois adulé, et haï. Dès ses premiers travaux photographiques (au début des années 60, avec Tulsa), elle est omniprésente, visible, faisant partie intégrante des scènes, tout autant que la drogue. Les Kids sont alors, plus encore que dans la représentativité classique de l'adolescence, des êtres à la sexualité centrale. Age de la naissance du désir, Clark va plus loin, montrant que le sexe est ce qui prévaut sur tout, malgré sa bêche d'interdit, ses non-dits, ses mythes et ses maladies, parfois. Son originalité est alors de ne pas voir le sexe comme procréatif, mais comme créateur de plaisir, de violence voire de dégoût.

II.2.a Une sexualité omniprésente

On pourrait grossièrement résumer l'œuvre cinématographique de Clark à un amas de scènes sexuelles explicites mettant en scène des adolescents. C'est d'ailleurs l'une des principales descriptions venant de ses détracteurs. Dans ses 7 films, de *Kids* à *Wassup*

³⁴ DOLTO Françoise, DOLTO Catherine et PERCHEMINIER Colette. « Paroles pour adolescents, le complexe du homard », Gallimard, 2003

Rockers, en passant par *Teenage Caveman* ou *Ken Park*, la sexualité et ses problématiques est centrale, voire omniprésente, quelle soit visible ou au centre des préoccupations.

Larry Clark s'interroge sur la naissance du désir, dans une perspective très Freudienne de la redécouverte de la libido et de l'énergie libidinale à l'adolescence, après une longue période de latence durant l'enfance (de 6 à 12 ans très spécifiquement). Ainsi, les pulsions se réveilleraient à l'adolescence, entraînant la découverte de l'objet sexuel³⁵, c'est-à-dire le désir pour l'autre, qui avait été refoulé après la prime enfance (où Freud parlait de stade oral, sadique ou phallique-anal). Les Kids sont alors comme des nouveau-nés à la découverte d'horizons insoupçonnés, mais inscrits au fond d'eux.

Cette idée de conquête d'un monde que l'on ne soupçonnait pas est évoquée tout au long du film *Teenage Caveman*. Après la fin du monde occidental, un groupe d'hommes et de femmes créent une communauté préhistorique. Les adolescents qui en découlent, aventureux, rencontrent un couple de survivants qui, vivant dans les ruines de l'ancien monde moderne, les initient aux joies de celui-ci (entre autres : le bain, les vêtements, la nourriture à foison, la drogue). Mais aussi le sexe, inculqué et perçu comme sale par ses jeunes jusqu'alors. Instruits par ce couple impudique voire libidineux, le sexe devient la découverte ultime, celle qui les fera sombrer, alors même qu'ils sont incapables de ne pas y succomber.

Et c'est bien là le point central de Clark : l'adolescence n'est pas seulement le temps de la découverte de la sexualité, mais aussi de la révélation de quelque chose dont on ne peut échapper : le désir et son assouvissement, quoi qu'il peut en coûter. Si la sexualité est visible à outrance, c'est pour exprimer sa fatalité dans l'adolescence et, plus loin, dans la vie humaine, régissant les actes et les opinions. Clark n'hésite d'ailleurs pas à nous montrer quelle peut être violente et vicieuse (comme l'acte incestueux du père de Claude dans *Ken Park*³⁶ ou le viol d'Ali dans *Bully*) voire source de mort : dans *Kids*, le sexe est montré comme annonciateur de mort et est la trame centrale du film ; dans *Teenage Caveman*,

³⁵ La personne dont émane l'attraction sexuelle selon Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris : Gallimard, 1905.

³⁶ Alors que la relation de Claude et de son père est construite de conflits, un soir ce dernier, complètement ivre, rentre dans la chambre de Claude et tente d'abuser de lui. Clark exprimera plusieurs fois dans des interview qu'il a s'agit de la scène la plus difficile à filmer, car elle fut « émotionnellement dévastatrice pour tous »

l'acte sexuel permet une modification génétique, qui crée des pouvoirs surnaturels ou entraîne la mort.

Chez Clark, nous assistons alors à la naissance du désir dont on ne peut échapper, sur fond d'initiation sexuelle et d'une composition d'une « esthétique de la première fois ³⁷ ». Tout ce schéma s'inscrit alors dans la construction du Kids ; il s'agit même de son point d'ancrage. Cette naissance du désir est alors visible, d'abord au travers des corps. Les détails sexuels, dans une représentation réaliste, abondent. La figure du crabe pour les jeunes amants est souvent utilisée dans ses films, notamment dans *Kids*, ou *Wassup Rockers*. Elle joue pour eux le rôle de préliminaires, rare moment verbalisé des kids, où l'on apprend à se connaître voire où l'on argumente sur le bien-fondé de ses intentions. Dans *Kids*, il s'agit pour Telly d'inciter la jeune fille au bien-fondé de ses intentions. Dans *Wassup Rockers*, où la scène est très longue (7 minutes), les deux jeunes apprennent à se découvrir et parlent de leurs différences (liées le plus souvent à leur statut social).

Mais parfois, cette sexualité chez les Kids de Clark n'est pas aussi visible que l'on le croit. Dans ce même film, une scène attire l'attention. Jonathan et Iris, sur un lit, mangent des bonbons, allongés l'un contre l'autre (25'min). Il n'est pas difficile d'y voir une scène d'adulte, classique, de la cigarette après l'amour. Sauf qu'elle aurait été transposée, grâce au prisme de Clark, en une scène adolescente. Quand Kiko arrive, le couple s'écarte et Iris se détache les cheveux et met ses chaussures, comme pour effacer toute trace sensuelle antérieure. Le désir est définitivement présent à chaque instant.

II.2.b Une sexualité « hors-normes »

Si les Kids sont sexués, ils semblent aussi outrepasser la norme ; du moins, notre représentation de celle-ci. Selon l'Inserm, et une étude datant de 2006³⁸, l'âge médian du premier rapport sexuel est de 17,2 ans pour les hommes et de 17,6 pour les femmes, le

³⁷ J'emprunte cette expression à LE PALLEC-MARAND Claudine, dans son article « Etats-Unis. Le cinéma de Larry Clark, ou l'esthétique des fucking premières fois (1995-2006) », In BLANCHARD Véronique, REVENIN Régis et YVOREL Jean-Jacques. *Les jeunes et la sexualité, Initiations, interdits, identités*. Paris, Editions Autrement, 2010.

³⁸ Enquête sur le « contexte de la sexualité en France » menée sous la responsabilité de Nathalie Bajos et Michel Bozon.

groupe interrogé étant âgé de 18 ou 19 ans lors de l'étude. Cet âge médian a chuté à partir des années 60 (où il se situait respectivement à 18,8 et 20,6 ans) s'est stabilisé dans les années 80 et 90, puis accuse une nouvelle tendance à la baisse à partir des années 2000 pour atteindre les chiffres évoqués plus haut (l'étude ne dit pas si elle se poursuivra).

En ce qui concerne les données américaines, je me baserai sur une étude de la Federal Interagency Forum on Child and Family Statistics, datant de 2011³⁹. En se référant à celle-ci on peut noter que 31,6% des interrogés du 9th grade avaient déjà eu des relations sexuelles (ce qui correspond à la classe de 3^e) contre 53% pour le 11th grade (ce qui correspond à la classe de 1^{er}) puis 62,3% pour le 12th grade (la terminale). Un autre point intéressant se perçoit dans les données évolutives (de 1991 à 2009) ; alors qu'en 1991, 57,4% des garçons interrogés avaient déjà eu des relations sexuelles, seulement 50,8% de filles le déclarait. En 2009, l'écart entre les deux s'est considérablement rapproché, pour atteindre des taux de 46,1% pour les garçons contre 45,7% pour les filles. Ces chiffres représentent une réalité déclarée par les adolescents : un âge plus tardif que ce que l'on aurait pu soupçonner et peu de différences entre filles et garçons.

On ne peut cependant pas parler d'une norme admise ; la construction de celle-ci par une société est bien plus complexe qu'une étude statistique déclarative. Fluctuante, temporellement et géographiquement, la norme, de la même façon que la morale, est aussi inscrite de manière individuelle. Chacun pense la sienne vraie. Et la sexualité, en tant que sujet de l'intimité (c'est-à-dire relevant étymologiquement du « dedans ») n'est pas forcément évoquée au grand jour. Difficile donc d'apporter une réponse claire ou précise sur la norme ou l'anormalité de la sexualité chez Clark ; il est cependant possible d'apporter quelques éclairages.

L'âge est d'abord l'un des premiers faits plaçant la sexualité des Kids comme inhabituelle. Ils ne respectent pas vraiment les moyennes précédentes ; les kids sont souvent jeunes, très jeunes, autour de 14, 15 ou 16 ans et semblent pourtant avoir une sexualité adulte. C'est dans le film *Kids* que la question est le plus souvent soulevée : dépend-t-il réellement ce qui se passe chez les adolescents ? Cette sexualité jeune (13 ans pour Darcy) permet

³⁹ Membre du National Institute of Child Health & Human Development, qui a publié : *America's Children : key national indicators of well-being*, 2011, Forum on child and family statistics

probablement de mettre le doigt sur une réalité que les adultes ont tendance à oublier : que leurs petits chérubins sont sexués et qu'ils ne se réveillent pas à 18 ans avec une nouvelle envie jusque là inconnue.

Cela permet aussi de prouver que les Kids sont des êtres à part entière, en pleine possession de leurs corps. Mais la fascination de Clark pour ces adolescents souvent très jeunes n'admet pas forcément une cause déterminée. Peut-être les admire-t-ils pour des causes plus personnelles, un esthétisme particulier, qui ne saurait avoir des raisons rationnelles. Le « culte » voué à son jeune modèle, Jonathan (le personnage principal dans *Wassup Rockers*, 14 ans à l'époque), entre caméra braquée sur lui et de très nombreuses photographies ne peut probablement pas se résumer à une simple perspective d'éclairage des adultes face à la jeunesse de la sexualité et des vices qui en découlent. Il y a peut-être autre chose.

Mais plus que l'âge, ce sont aussi les pratiques dépeintes qui semblent outrepasser la norme. Triolisme ou sexe en groupe, dans *Ken Park* ou dans *Teenage Caveman*, il est l'un des rares réalisateurs –le seul- à nous montrer ce pan de la sexualité adolescente. Preuve une nouvelle fois que l'adolescence ne se conçoit que dans une perspective groupale (avec « la bande ») ; les Kids vivent vraiment en meute, tant pour chasser (dans *Bully*) que pour faire l'amour.

Est il alors dans une forme de réalité ? Difficile à dire. Nous sommes dans le domaine de l'intime, peut-être le plus intime qu'il soit dans nos sociétés et les études sociologiques à ce sujet sont nécessairement du domaine du déclaratif. Celles-ci sont donc soumises aux normes sociétales : il peut-être mal vu de dire que l'on a déjà eu des rapports sexuels à 13 ans, ou que l'on en a jamais eu à 23 ans. Clark ne veut pas non plus mettre en place une typologie ; pour lui, il s'agit d'histoires individuelles, qui permettent d'éclairer la vérité. Et non la création d'une vérité au travers d'une étude créant une typologie.

Et si le sexe sort de la norme, c'est peut-être aussi parce qu'il est montré comme une tentative de rédemption pour les Kids. Le sexe comme moyen de sortir de la torpeur de leur destinée, d'échapper quelques minutes, à la manière d'une drogue, aux misères de la vie et de son avenir. La scène finale de *Ken Park* illustre tout à fait ce propos : « ces kids en

avaient tellement vu qu'il fallait qu'il leur reste quelque chose à eux »⁴⁰ ajoute Larry Clark. Le sexe comme porte de sortie illusoire, comme refuge pour Peaches, Shawn et Claude, qui rêvent à l'île où « l'on baise 15 fois par jour ».

3. Inspiration pornographique

Un corps puissant, visible, sexué : une description qui pourrait bien vite nous entraîner sur la pente du genre pornographique. Si Clark n'utilise jamais ce terme, les questions abondent pourtant, instituant un mélange des genres et des réactions parfois épidermiques pour les spectateurs. La censure n'est d'ailleurs jamais loin. Pour autant, si l'intime et sa représentation font parti de son fonds de commerce, la pornographie ne semble pas être le chemin qu'il souhaite emprunter. Il est d'ailleurs très clair à ce sujet, notamment à propos de Ken Park : « Après le tournage, un des producteurs m'a dit que le film ne serait jamais distribué parce qu'il contenait des images pornographiques. Je trouvais l'interdit impensable : si ce que montrent ces images fait partie de la vie, dans le contexte d'une histoire, si ce n'est pas gratuit, si c'est vraiment bien fait, alors on peut tout montrer et ce n'est pas de la pornographie⁴¹ »

On s'interroge pourtant. Si le genre pornographique admet une résolution connue dès le départ, contrairement à la fiction de Clark, il peut néanmoins posséder une histoire et être bien fait (visuellement et du point de vue scénarique) ; la typologie n'a, là encore, pas totalement sa place pour la pornographie. Certaines images restent pleinement sexuelles chez Larry Clark, alternant plaisir et violence ; impossible que son œuvre ne soit pas touchée par la censure, malgré sa perspective de mise au jour de la vérité.

II.3.a Mais par Pornographie

Si j'utilise le terme d'inspiration, c'est parce qu'il n'est pas concevable de parler du corps selon le prisme de Clark sans penser à une stéréotypie des figures pornographiques. Les

⁴⁰ CLARK Larry, interview d'Olivier Joyard. *Si ça fait partie de la vie, alors on peut tout montrer*, Les Cahiers du Cinéma, octobre 2003, p.24.

actes sexuels peuvent s'apparenter au genre érotique, sans y appartenir complètement. Ainsi, et alors que la pénétration est simulée (sauf pour Impaled, appartenant au projet Destricted), la plupart des actes sont visibles et réels. Les caméras ne se détournent pas (notamment dans Ken Park), selon un souhait avoué de Clark de tout montrer. A propos de la scène d'asphyxie auto-érotique de Tate dans Ken Park, qui est visible en tous points, Clark déclare dans Art Press ⁴²: « *Evidemment, on l'a fait en une seule prise, incroyable ! Et ça n'a traversé l'esprit de personne que j'allais le filmer comme ça. J'ai dit à Harmony Korine (le scénariste) ce que je voulais et comment se présentait la scène. Harmony commence à écrire : « on lit sur son visage », et j'ai dit « mais non, mec ! Je veux montrer ça. » Je savais que la scène avait besoin d'être montrée exactement comme elle était. ».*

Montrer ce qu'il en est : toujours le même letmotiv.

Si l'on s'en tient alors rigoureusement à la définition, c'est-à-dire et selon le petit Robert une « représentation (par écrits, dessins, peintures, photos, images) de choses obscènes destinées à être communiquées au public », toute l'œuvre de Larry Clark est pornographique. Mais ce n'est pas aussi simple ; personne ne s'accorde sur ce qu'est précisément la pornographie, et donc quelles œuvres y appartiennent (ou non). Laurent Jullier ⁴³s'interroge sur l'impossibilité de définir rationnellement la notion de pornographie, et plus exactement la limite exacte entre érotisme et pornographie.

Il sollicite pour cela Ruwen Ogien (et son ouvrage « penser la pornographie ⁴⁴») : s'agirait-il d'un acte sexuel « *de loin dans un faible halo de lumière » face à un autre « de près dans la lumière brutale des projecteurs » ? Nathalie Nicolic ⁴⁵elle aussi tente de définir ce qu'est la pornographie, face aux films érotiques ; elle utilise les critères définis par la Commission de contrôle cinématographique, et son rapport Genevois du 21 mai 1979 : « *Cette définition nous conduit à relever trois critères. Le premier critère signale alors que les scènes sexuelles doivent être non simulées. Le second critère est d'ordre esthétique mais il n'est**

⁴¹ Ibid. p25

⁴² *Larry Clark, l'œil du cyclone* par Raphaël Cuir, Art Press n°333, page 26

⁴³ JULLIER Laurent. *Interdit aux moins de 18 ans, morale, sexe et violence au cinéma*, éditions Armand Colin, 2008. P23

⁴⁴ OGIEN Ruwen. *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003

⁴⁵ NICOLIC Nathalie. *Érotisme versus pornographie : évolution institutionnelle d'une frontière surveillée par le système juridique* », *Cités* 3/2003 (n° 15), p. 69-77

*pas défini (qualité de la réalisation du film). Le dernier critère appartient au domaine moral, il porte sur le contenu du film, l'intention du réalisateur et le sujet du film.*⁴⁶»

Si l'on a bien chez Clark des scènes sexuelles non simulées, qu'en est-il de l'intention du réalisateur ? Loin de vouloir créer une tension sexuelle ou une excitation chez le spectateur (qui semble la perspective centrale d'un film de genre pornographique), ses réalisations racontent une histoire qui ne tourne pas autour d'une finalité sexuelle. Pour aller plus loin en termes techniques, Matthieu Dubost⁴⁷ rappelle que « *la pornographie demande une nécessité d'hypervisibilité, et plus spécifiquement de disparition du hors champs* »⁴⁸. (p25)

Donc aucun intérêt pour les décors et les personnages autour de la scène. Ce n'est pas du tout le cas chez Clark : l'acte sexuel s'inscrit dans un décor, et admet une forme de vérité dans ses plans qui alterne le macro et le plan large. Il n'utilise pas le zoom, qui placerait le spectateur en voyeur, mais utilise seulement des plans serrés qui ne bougent pas. Ainsi, les ébats dans *Kids*, *Bully* ou *Ken Park* sont dès le départ filmés en plan rapproché, puis la caméra recule pour des plans plus larges : nous sommes à l'inverse des techniques du cinéma pornographique, qui utilise le plan moyen en ensuite zoomer sur les parties génitales.

Pour autant, il serait insensé de rejeter en bloc les traces du pornographique dans son œuvre : les sexes, autant féminins que masculins, sont visibles. Les scènes sexuelles, si elles ne forment pas l'essentiel du récit (comme certains détracteurs peuvent le résumer) sont tout de même très présentes. Mais dans la pornographie, la fiction ne sert que de prétexte pour amener à la scène sexuelle. Ce n'est pas le cas ici ; la scène sexuelle n'est pas au centre de la fiction, une véritable histoire s'inscrit dans le récit. Et ce dernier ne repose pas sur une construction amenant à la résolution sous forme de jouissance. La fin du récit ne se fonde pas sur cette figure ; il y a tout de même un contre exemple avec le court-métrage *Impaled*, du projet *Destriated*. Le film, qui est scindé en deux parties, montre d'abord le casting -pour jouer dans le film pornographique- que Larry Clark fait passer aux adolescents, en utilisant le système des deux caméras et la présence du réalisateur (qui sert de preuve à la démonstration de la réalité) comme dans le prologue de *Wassup Rockers*. La seconde partie est le film pornographique en lui-même, entre l'adolescent et une actrice du monde

⁴⁶ NICOLIC Nathalie, Op. Cit.

⁴⁷ DUBOST Matthieu, *La tentation pornographique*, Editions Ellipses, 2006

pornographique. Cette construction originale, semble être un film sur un film, passant succinctement du documentaire à la fiction, de la fiction au documentaire.

En outre, la pédopornographie semblerait faire partie de son travail. Il faudrait auquel cas que les jeunes visibles dans des situations sexuelles aient un corps non plus adolescent mais enfantin, sans aucun développement pubère, tel que la poitrine ou les poils. Ce biais n'existe pas dans sa filmographie, excepté dans Kids. Les corps y restent cependant habillés ou non visibles à l'écran ce qui permet d'évacuer un peu cette sensation.

Plutôt que dans la monstration des corps nus, Clark dépeint d'abord le désir et il semble que d'après lui il soit nécessaire de faire apparaître le corps pour l'appréhender entièrement.

II.3.b La Censure

Si son œuvre subit la controverse, elle subit aussi la censure. Celle-ci a jalonné tout son parcours, qu'il soit photographique ou filmique. Le dernier fait en date fut son exposition au Musée d'art Moderne de la ville de Paris, sa première rétrospective française, interdite au moins de 18 ans. Au moment des faits, à la mi-septembre 2010, le tollé est général : les Verts parisiens notamment accusent la ville de Paris de « s'autocensurer » et « d'intérioriser la répression et la censure ». Selon le directeur du Musée d'art moderne de la ville de Paris, Fabrice Hergott, cette interdiction est très rare, rajoutant qu'il « *ne voit pas d'autre exemple, peut-être un à la Bibliothèque nationale* ». ⁴⁹

Il a s'agit ainsi de respecter la loi de mars 2007 sur la protection de l'enfance, mais aussi plus largement de se conformer aux mœurs, plus sensibles aujourd'hui aux questions de pédophilie ou aux images faisant dialoguer sexe et enfance.

Dans le musée, le jour de l'ouverture, pas d'adolescents⁵⁰. Seulement des adultes, parfois aux idées bien précises sur cette interdiction ; devant une photo de strangulation d'un jeune garçon, un couple juge que des adolescents spectateurs pourraient facilement reproduire la scène et avoir de nouvelles idées suicidaires.

⁴⁸ Op. cit., p25

⁴⁹ GUERRIN Michel. *Une expo interdite aux moins de 18 ans à Paris*. Dans Le Monde, 18 septembre 2010

⁵⁰ J'ai pu me rendre à l'exposition le 8 octobre, jour d'ouverture.

Bien entendu, ce n'est pas la réaction d'un couple pris au hasard qui permet de comprendre la censure autour de l'œuvre de Clark. Mais le phénomène qu'ils évoquent a un nom : le Conséquentialisme. Il s'agit de s'interroger sur le pouvoir des images, sur ce que leur vision peut entraîner sur le spectateur, en partant du postulat que ce pouvoir existe (au contraire de théories plus libérales). La censure est donc très liée à celui-ci. Laurent Jullier en évoque quatre⁵¹ : le conséquentialisme fort (c'est-à-dire que l'œuvre a forcément des conséquences morales sur le spectateur) ; le conséquentialisme faible ou corrélationnisme (c'est-à-dire l'existence d'un lien causal et d'un parallèle) ; le contagionnisme, ou imitationnisme (l'image ne causera pas un comportement mais pourra provoquer la duplication) ; et enfin le propositionnalisme (l'œuvre créant non des comportements mais de nouvelles croyances ou de nouvelles habitudes visuelles).

L'œuvre de Clark semble avoir été vue sous le prisme du conséquentialisme avéré. Kids est ainsi classé NC-17 aux Usa (interdit à tout spectateur de moins de 17 ans, la plus haute forme de restriction) et -12 ans en France, Bully NC-17 aux Usa et -16 ans en France. Il est aussi intéressant de noter que Ken Park a été interdit de classement en Australie (RC, Refused Classification) : le film ne pouvait être ni projeté, ni vendu, ce qui a d'ailleurs entraîné des projections secrètes à Sidney à sa sortie.

Même si les critères de classement diffèrent selon les états, la France examinant le film de façon générale et les Etats-unis comptabilisant les occurrences qui posent problèmes (injures ou parties du corps nues), à chaque fois, la censure est présente. Il est évident qu'il reste essentiel de protéger l'enfant et ses droits, notamment pour des scènes sexuelles ou de violence physique. Cependant, qu'en est-il d'un adolescent ? La majorité sexuelle en droit pénal français se situant à l'âge de 15 ans et, pour la plupart des Etats d'Amérique du Nord, à 16 ans, pourquoi est-il interdit à ces mêmes adolescents de voir des scènes sexuelles qu'ils pourraient avoir déjà appréhendées selon la loi ?

Pour Clark, comme pour d'autres, c'est aussi, plus loin qu'une logique de protection des enfants, une politique financière qui ne dit pas son nom. D'après Fernand Garcia, qui

⁵¹ JULLIER Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans, morale sexe et violence au cinéma*. Armand Collin, 2008, p132

représente le syndicat des producteurs indépendants : « *la protection des enfants n'est qu'un paravent à la censure. [...] Plus une mesure d'interdiction est élevée, moins le film pourra être vu à la télé. Dans une logique industrielle, les diffuseurs refusent tout risque qui compromettrait les passages aux heures de grande écoute. Il y a beaucoup de projets qui ne se montent plus parce que le thème n'est pas abordable sans interdiction, donc pas rentabilisable.* »⁵² Larry Clark lui-même a une vision bien spécifique de la censure sur son œuvre : « *Je lutte continuellement avec la censure. [...] Ce sont les studios qui dirigent. Donc vous pouvez voir Sharon Stone poignardant Michael Douglas pendant qu'elle baise avec lui, ça ne pose aucun problème, c'est le film d'un grand studio qui rapportera beaucoup d'argent. Et ils [les membres de la MPAA, la commission américaine] choppent un petit film indépendant dont ils n'ont rien à foutre.* »⁵³.

Critique féroce de la censure qu'on lui impose, elle permet néanmoins à Clark de bénéficier d'une aura sulfureuse qui, outre les jugements négatifs, permet au moins d'être connu. Il assure que la censure est inévitable lorsque l'on fait un film réaliste ; il est vrai que les scènes sexuelles explicites ne manquent pas, tout autant que les scènes de violence. Plus loin qu'une simple question de morale, la censure se questionne d'une plus large façon : elle ne se demande pas si on a le droit de tout montrer, mais bien si on a le droit de tout faire, dans une approche conséquentialiste.

Selon Marie-José Modzain⁵⁴, pourtant, pas plus que l'image vertueuse rend vertueux, l'image n'est pas, intrinsèquement, investigatrice d'actions déviantes, c'est-à-dire, hors de la norme. C'est la réception et la construction du regard qui importe, avec une mise à distance nécessaire du téléspectateur, en s'éloignant de tout processus identificatoire. L'idée semble simple, sa mise en place moins aisée. Et le réalisme revendiqué par Clark est loin de vouloir éloigner le spectateur de la scène ; malgré le côté marginal de certaines pratiques (sexuelles ou concernant la drogue), la caméra (ou l'œil photographique), au plus près des corps, ne laisse que peu de place au recul.

⁵² Fernand Garcia, entretien de JULLIER Laurent, « L'avis de membres du collège des professionnels de la Commission, Hervé Bérard et Fernand Garcia » In *Interdit aux moins de 18 ans, morale, sexe et violence au cinéma*, Armand Colin, 2008, p44-45

⁵³ Larry Clark, cité par CUIR Raphaël, Interview « Larry Clark, l'œil du cyclone », Art Press, N°333, avril 2007

⁵⁴ MONDZAIN Marie-José, « L'image peut-elle tuer ? », Bayard, 2002

SECONDE PARTIE :

Une propagation du mal

Si les Happy End sont légion dans le cinéma, ce n'est pourtant pas le cas de la vie. Ce ne sera pas le cas de la mythologie contée par Clark. Ni rationalité de récit, ni fin heureuse, le mal n'est pas vaincu, mais il se propage. Difficile pourtant de comprendre où Clark veut en venir : le mal triomphe-t-il ou n'existerait-il finalement pas de mal (ni de bien) ? Que devient le Kids après le générique final ?

Une nouvelle fois, l'adolescence ne serait pas transition mais fin en soi. Amer et noir, l'avenir incertain des Kids planerait au-dessus d'eux comme une sordide épée de Damoclès. Une destinée bien affreuse non pas parce qu'elle insinue des moments difficiles –les Kids semblent avoir quelques moments heureux, même illusoire- mais parce que justement, on ne peut y déroger. Impossible de choisir son avenir ; il est déjà tracé, génétiquement. Si le mal se propage, c'est parce qu'on l'a laissé faire. Nous ne saurons ni qui, ni pourquoi, seulement que maintenant, il est trop tard pour espérer.

I. La Violence

« Compte tenu de la violence qu'il y a dans mes films comme dans mes photos, il y a toujours un prix à payer pour avoir regardé l'œuvre.

J'essaie d'atteindre la réalité pour que le public en paie le prix. Dans tous les films au cinéma, il y a tant de choses faites avec violence, sans aucun prix à payer. Des milliers de personnes se font tuer, et ça ne fait rien.⁵⁵ »

⁵⁵ CLARK Larry, cité par Raphaël Cuir, Interview « Larry Clark, l'œil du cyclone », Art Press, N°333, avril 2007

Si la violence est partout, c'est parce qu'elle est définitivement un moyen d'expression. Elle fait partie de la vie en tant que comportement humain, dans une idée de pulsion, concept déjà évoqué par Freud.

Les Kids en usent et en abusent, qu'il s'agisse d'une violence physique ou morale. Elle fait partie intégrante du monde adolescent créé par Clark, dans une perspective parfois choquante ou déroutante pour le spectateur. La violence y est ainsi pleinement assumée et montrée.

Bien qu'inhérente à toute la vie humaine, elle prend une tournure particulière à l'adolescence. Il est intéressant dans ce sens de citer François Marty⁵⁶ pour qui « *la violence du vivant est, pour l'adolescent, celle qui vient en réponse à la violence de l'événement pubertaire. Cet événement pubertaire est une effraction qui menace le moi:*

-du dehors par un corps vécu comme « extérieur », éventuellement persécuteur, comme un objet externe [...]. Il menace l'unité narcissique du sujet par les excitations qu'amène la puberté et face auxquelles le sujet se sent démuni, débordé, situant dans un « non-lieu-psychique » cette source d'excitations non mentalisées.

-du dedans par sa libido, l'équilibre psychique étant ainsi potentiellement mis en danger, avec le risque d'une réalisation des fantasmes œdipiens pubertaires. »

Ainsi, si l'adolescent (ou Pubertaire⁵⁷) est violent, c'est parce qu'il est soumis à différentes névroses et angoisses, relatives au corps et au développement libidinal : l'auteur parle de « *violence de la sexualisation du corps* ⁵⁸».

Pour autant, il semble quelque peu simplificateur de limiter la violence adolescente à une simple construction identitaire : chez Clark, elle touche tout le monde, de diverses façons. Elle est le stigmate de la propagation du mal. Aucune explication, aucune cause ne sont véritablement données. Au spectateur de questionner le réel.

⁵⁶ MARTY François, dans son article : *Les parents face au risque de la violence des enfants et des adolescents*, Le Carnet PSY 4/2001 (n° 64), p. 25-33.

⁵⁷ Pour reprendre le titre du livre de GUTTON Philippe « Le Pubertaire », Presses Universitaires de France, 2003

⁵⁸ MARTY François, *Ibib*.

1. Une description nette et multiple

Si nous avons vu que la violence est inhérente au processus adolescent, Clark la rend centrale, voire incontournable. Elle ne fait plus simplement partie de l'adolescent, mais de tout son environnement.

Bully en ce sens, en est un bon exemple. La violence en est la ligne directrice ; elle est l'héroïne de l'intrigue, le fil conducteur de la fiction. Le film s'ouvre sur Marty et son téléphone rose ; les paroles sont crues, sexuelles et violentes, même mécaniques. On comprendra plus tard que le jeune homme s'adonne à de la prostitution téléphonique ; une violence que l'on s'inflige à soi-même.

L'humiliation, la brutalité, sont aussi dans les gestes, surtout ceux que Bobby inflige à Marty. La soumission de ce dernier est presque totale : son nez sera cogné, ses oreilles tirées, comme une vulgaire poupée de chiffon sans possibilité de rébellion. Pourtant, la violence se propage, et Marty la victime devient le bourreau. Un processus a germé et Clark ne donne aucune explication ; son premier but est de décrire, longuement, malgré la dureté des actes, des gestes ou des paroles. Montrant que la violence s'immisce partout et qu'il est presque impossible de la contenir.

II.1.a Violence physique

Difficile d'évoquer le processus de violence sans penser à la plus visible, la violence physique. Elle est la plus dure à observer et à retranscrire ; elle est celle qui gêne le plus le spectateur. C'est aussi la plus universelle, la plus facilement compréhensible et appréhendable. C'est alors celle-ci que Clark nous montrera : elle est symptomatique du mal qui s'infiltré.

Personne ne peut y échapper ; chaque film sous-entend son lot de sang, de coups et de cris.

Dans *Kids*, les scènes de violences sont diverses, insidieuses. Le passage à tabac du jeune noir (43min-44min50), montre une violence collective qui s'amplifie, par un effet de groupe agissant comme preuve : si les autres membres de mon groupe le font, alors moi aussi je devrais le faire. Mais c'est aussi la violence sexuelle, insoutenable, parce que la caméra ne donne pas de répit au spectateur. Les scènes sont longues, suivent les corps. Pour le viol de

Jenny, l'angle principal de change jamais et il est difficile de ne pas réagir. Clark nous donne alors un peu de répit grâce à un plan d'un enfant endormi sur le canapé, qui bouge en fonction des secousses des mouvements du violeur.

Preuve que le mal s'infiltré dans toutes les chairs, la violence est dans *Bully* le fil conducteur de la fiction. Elle y apparaît d'ailleurs extrêmement réaliste. Le meurtre du père fantasmé, dans la peau de Bobby, est le point culminant d'une série de violences physiques et de châtements psychologiques. Il reçoit d'abord des coups de couteaux, dont un, presque fatal, vers le foie. Puis est égorgé par Marty et reçoit un coup de batte sur le visage. Certains protagonistes se sentent mal alors que d'autres semblent prendre du plaisir, et chacun tente tant bien que mal de reprendre ses esprits. La violence ensuite ne fera qu'augmenter ; sur le banc des accusés, les insultes fusent. Il semble qu'il n'y a plus rien à faire contre cette escalade.

II.1.b Violence psychologique et violence des mots

La violence psychologique possède une autre portée que la violence physique. Moins descriptive, plus introspective, elle répond à des ressentis plus personnels, à nos histoires respectives : un tel ressentira une vive douleur face au personnage d'un père autoritaire, alors que un autre spectateur sera plus sensible à des railleries subies.

Selon Marie-France Hirigoyen (qui a d'ailleurs inventé l'expression d'harcèlement moral), la violence psychologique est constituée de paroles ou de gestes qui ont pour but de déstabiliser ou de blesser l'autre, mais aussi de le soumettre, de le contrôler, de façon à garder une position de supériorité⁵⁹.

La soumission est ainsi une figure très présente dans la filmographie de Larry Clark. Elle peut avoir des formes différentes. Une soumission à but sexuel dans la relation de Peaches et de son petit ami dans *Ken Park*, c'est aussi une soumission par les moqueries et les brimades de la part du père de Claude. Dans *Another day in paradise*, la tension est parfois extrême entre les personnages, tant parmi le couple formé par Mel et Sid, qu'entre Bobbie et Mel. L'une des dernières scènes du film atteint son paroxysme (1h26min50s), lorsque les trois protagonistes se retrouvent dans la voiture après avoir rendu visite à Jewels. Bobbie lui a tiré

⁵⁹ HIRIGOYEN Marie-France, *Le harcèlement moral, la violence perverse au quotidien*, Paris, Syros, La Découverte, 1998.

une balle après avoir perdu son sang-froid et Mel a ensuite du liquider le couple témoin de la scène. Dans la voiture, Mel est excédé ; c'est d'ailleurs probablement la scène la plus difficile (et la plus intéressante du film). La violence est partout : dans les mots surtout, les injures (« Little prick », « fucking little shit »), les coups portés au toit de la voiture. Malgré l'annonce de la mort de Rosie, le calme ne revient pas. Il ne reviendra d'ailleurs jamais et cette violence ne quittera pas Mel qui voudra se débarrasser de Bobbie.

Dans *Kids*, c'est des homosexuels dont on se moque, les « faggots » ; probablement pour faire comme les autres et ne pas laisser penser à son groupe que l'on en est peut-être un aussi. L'engrenage est réel. Comme pour la violence physique, lorsque l'on commence, il est difficile de s'arrêter.

2. Violence inévitable : la fatalité de la violence

Toutes ces sortes de violence semblent fatidiques chez Clark. Tous les individus sont touchés, à divers degrés, parfois acteurs, souvent témoins. Mais alors qu'elle est une figure présente en chacun de nous dès le début des relations sociales (les enfants peuvent très bien être violents entre eux, les cours d'écoles en témoignent), le réalisateur tente de nous montrer qu'elle est inhérente au développement, c'est-à-dire à la vie adulte. La violence serait mauvaise parce qu'elle renverrait aux maux et aux tourments des adultes.

Mais cette violence, inévitable, nécessaire dans la fiction car agissant comme preuve de la propagation du mal, est elle pourtant justifiée par Clark ? Montrer la violence du réel légitime-t-il cette violence ?

La présence de la violence dans la fiction est un des traits marquant de la fiction de Clark. Parce que ce qu'elle est symptomatique du mal qui s'immisce, la violence est probablement le premier stigmat visible. Elle permet l'expression de l'animalité des êtres, se situant dans le débordement et l'excès, voire la déviance de la norme sociale. Être violent n'est pas chose autorisée. C'est redevenir primitif, archaïque, sortir de la communauté et écouter ses pulsions. La violence serait donc soumise à la fatalité, au rituel, dans une perspective de cycle et de perpétuité. A la violence des uns répond la violence des autres et ce, indéfiniment, puisqu'elle est inscrite dans la nature de l'homme.

Montrer la violence n'est pas gratuit. Le spectateur peut en être durement affecté. Clark se situe dans une perspective de fidèle monstration de vérité, en partant du principe que si la violence existe, il faut la dépeindre, et sous toutes ses formes. Mais qu'en est-il de la légitimation de celle-ci ? Laurent Jullier, dans son ouvrage *Interdit au moins de 18 ans*, critique le commentaire de Gaspard Noé sur son propre film, *Irréversible* : « Noé adhère (sans la nommer) à l'idée aristotélicienne de sublimation (à moins que ce ne soit aux charmes hydrauliques de la méthode cathartique de Freud, qui n'en est pas très loin). Selon cette idée, l'artiste se dégage des mauvaises pulsions qui l'assaillent, les brûlant comme un carburant dans l'élaboration de ses œuvres au lieu de les refouler. ⁶⁰ ».

Larry Clark est-il dans une forme de sublimation ? Difficile d'y adhérer. Ce n'est d'ailleurs même pas sa manière de légitimer la violence. Pour lui, la violence doit avoir un sens, une conséquence et est inhérente au réel : si l'on souhaite voir le réel, alors il faut regarder la violence. On pense alors à *Ken Park* et la brutalité –physique comme psychique– de l'acte incestueux du père de Claude. Regarder cette scène, c'est comprendre véritablement les soubassements de la monstruosité du père, conséquence de l'état d'esprit du fils. Regarder la violence, c'est comprendre ce qui se trame.

Plus loin, Laurent Jullier s'intéresse au cas nous intéressant plus spécifiquement, celui du spectateur : « A la sublimation chez l'artiste étaient censées correspondre, dans le système aristotélicien, la purgation et la purification chez le spectateur. Noé y adhère : puisque les scènes abominables arrivent au début du film, « on vous salit pendant une demi-heure et après vous avez la douche ⁶¹ ».

Montrer la violence, selon cette perspective, devrait nettoyer le spectateur et l'éloigner de sa propre violence. Mais ce n'est pas aussi simple. Car d'après Wolfgang Sofsky, dans son *Traité sur la violence*⁶², le spectateur incline toujours du côté de l'auteur des violences, avec une fascination qui va à l'acte et non à celui qui subit l'acte. Le risque est donc d'entraîner le spectateur vers un sadisme inattendu. Ce que le film montre est-il la même chose que ce que le film veut dire ? Dans *Bully*, l'extrême violence du meurtre possède une tonalité de vengeance (et non de violence) tolérable parce qu'elle semble juste. Bobby, montré comme

⁶⁰ JULLIER Laurent, *Interdit au moins de 18 ans, morale sexe et violence au cinéma*, Armand Colin, 2008,

⁶¹ Ibid

⁶² SOFSKY Wolfgang, *Traité sur la violence*, Gallimard, 1998

pervers, manipulateur, méritait de mourir : « *You shouldn't feel bad Ali. I mean, he deserved to die* » rajoute Heather dans la voiture.

Le biais est donc d'entraîner le spectateur vers une nouvelle conception de la justice. Une violence nécessaire, inévitable si l'on veut remettre le monde plus droit. Le problème est alors que dans un même temps, la violence comme justice participe à l'engrenage de cette brutalité. Lutter contre la violence en utilisant la violence semble une bien mauvaise solution.

On aurait alors pu penser que Larry Clark se rapprocherait de la conception d'Hannah Arendt de la banalisation du mal. Elaborée à propos d'Adolf Eichmann lors de son procès à Jérusalem en 1961, cette théorie évoque la possibilité de l'inhumain en chacun de nous. Pour cela, il fallait déshumaniser l'homme en anéantissant ce qui le rattachait à une communauté. Cette destruction de la personnalité morale entraîne des difficultés pour conserver ses notions individuelles de bien et de mal et l'autre est rejeté en tant que non-humain. C'est ainsi que ces criminels (en l'occurrence, Adolf Eichmann) non seulement n'ont pas conscience d'avoir mal agi, mais possèdent la certitude d'avoir bien agi. Le mal ne se perçoit plus en termes de transgression, mais de soumission à une nouvelle loi personnelle.

Seulement chez Clark, les protagonistes (qu'ils soient adultes ou adolescents), appartiennent bien à une communauté, socialement admise, tolérée et ne rejettent pas l'autre en tant qu'anti-humain. Le mal est certes fait sans réellement le vouloir, sans intentionnalité de mal, mais pour autant, l'autre n'est pas vu comme un non-humain. C'est en cela que la thèse évoquée par Clark va plus loin que celle d'Arendt : le mal se banalise, mais pas parce que l'homme aurait perdu son sentiment d'appartenance à un groupe et ressentirait une distinction entre les hommes ; simplement parce ce que la nature même de l'homme le pousse à cette banalisation. Sans cause strictement fondée ou intelligible.

II. La famille éclatée

Difficile de décrire l'institution familiale sous le prisme de Clark : sa constante est un relatif éloignement, une impression de toile de fond où les parents sont loin d'être centraux pour leur progéniture. Une sensation d'éclatement face à une sphère familiale moderne.

Pas de situation typologique pour autant. La multiplicité des situations est de mise et il n'y a pas de construction stéréotypique de l'adolescence et de la famille qui lui est liée. L'idée n'est pas de donner une explication mais de dépeindre des histoires diverses : nous ne nous situons pas dans une simplification.

Conteur de réel, Clark a cependant du mal à montrer l'amour et le bonheur familial. Sa noirceur permanente est nécessairement liée à sa vision d'une adolescence non comme un passage mais comme une finitude. Plus besoin de la borner ou de créer des figures qui conditionne son équilibre. Le Kid est un être entier qui ne veut pas se construire au travers d'une identité de prêt. Les parents ne disparaissent pas pour autant, ni l'idée d'une famille. C'est leur viabilité qui est menacée.

1. Les Parents

C'est avec la figure parentale que l'adolescence prend tout son sens. Les parents subissent les crises et les questionnements de leur descendance, sont les personnages de l'opposition, les causes des problèmes et des désillusions. Parce que l'adolescence, c'est avant tout l'autonomisation, le jeune s'éloigne et ne vit plus à travers le seul prisme proposé ultérieurement. Les choix et les discours deviennent indépendants ou tentent de le devenir, ce qui engendre nécessairement des conflits.

Si la *famille est une institution présente dans toutes les sociétés*, nous rappelle Christine Cannard⁶³, les formes qu'elle revêt sont variables. Après l'hégémonie du patriarcat, la structure de la famille évolue pour se consolider autour de la notion de famille nucléaire et des liens affectifs, ainsi que celui de famille monoparentale, recomposée ou homoparentale.

⁶³ CANNARD Christine. *Le développement de l'adolescent. L'adolescent à la recherche de son identité*, De Boeck, 2010, p245-246

Les familles et les parents sont multiples, pour autant, et comme l'explique Mucchielli⁶⁴, les recherches ont conclu qu'en ce qui concernait le rôle de la famille, les facteurs relationnels sont plus déterminants que les facteurs structurels. Autrement dit, il n'y aurait aucune typologie de famille parfaite ou ayant le mode-d'emploi pour élever un enfant ou, plus spécifiquement, un adolescent.

C'est bien le parti pris de Clark. Aucune situation type n'est visée, mais plutôt les notions de famille et de parentalité elles-mêmes qui seraient défailtantes. Le parent existe bel et bien, mais il ne joue en rien son rôle principal : celui de modèle.

II.1.a L'absence de la figure de modèle

Le Kid, cet être passé par le prisme de Clark, n'admet pas d'obéissance à un modèle dont il serait issu. S'il en partage la vie quotidienne, les discussions ou le toit, il ne considère pour autant pas ses parents comme un standard à suivre. Ils sont en réalité loin d'être représentés comme tel.

Certains schémas de supériorité entre les âges sont complètement inversés : dans *Another day in paradise*, le jeune couple, composé de Bobbie et de Rosie semble plus adulte que les parents d'emprunt que forment Mel et Sid. Plus calmes, moins imbibés d'alcool, plus raisonnables aussi lorsque Mel perd les pédales et veut continuer à « faire des gros coups » alors que la situation commence à être dangereuse pour tous. Sid elle-même avoue :

« *Im not a role model. I'm a junkie, i'm a thief [...] We can't pretended this is good for them* »⁶⁵.

Les parents, dépassés par les événements, ne jouent ni le rôle de modèles, ni le rôle de protecteurs. Alors, à quoi servent-ils ?

On peut s'interroger sur les styles parentaux. Selon Maccoby et Martin⁶⁶, il est possible d'en dégager quatre : *authoritarian, authoritative, indulgent et indifferent*. En français, il s'agirait

⁶⁴ MUCCHIELLI Laurent. *Familles et délinquances. Un bilan pluridisciplinaire des recherches francophones et anglophones*, Guyancourt, CESDIP, Etudes et données pénales.86.

⁶⁵ 1h06min40s « *Je ne suis pas un modèle. Je suis une drogue, une voleuse. [...] on ne peut pas prétendre que c'est bien pour eux* ».

⁶⁶ Maccoby, E. et Martin, J. « Socialization in the context of the family : Parent-child interaction. In E.M Hetherington (Ed.), *Handbook of child psychology : Vol. 4. Socialization, personality, and social development* (pp. 1-101), New York : Wiley.

alors des styles autocratique, démocratique, permissif et désengagé, comme a pu notamment le traduire Richard Cloutier⁶⁷. Les deux principales dimensions sont les différents niveaux de contrôle face aux différents degrés de sensibilité face à l'adolescent.

En résumant quelque peu, le parent au style **autocratique** serait un parent contrôlant et exigeant, souhaitant une obéissance absolue. Celui au style **désengagé** est à la fois peu sensible et peu contrôlant : les adolescents sont livrés à eux-mêmes et les parents sont peu investis. Il y a ensuite le style **permissif**, qui est un parent à l'écoute, mais qui répond aux demandes avant même que celles –ci soient formulées ; les limites ne sont pas claires entre le permis et l'interdit et l'autorité parentale n'est pas affirmée. Enfin, le style **démocratique**, reconnu comme le plus souhaitable, est un mélange d'un parent sensible aux aspirations et exerçant un contrôle actif, avec des règles claires et expliquées.

Comme toute typologie, elle est simplificatrice. Pour autant, certains traits sont observables chez les personnages des parents dans la filmographie de Clark.

Ken Park est alors le film où les parents sont les plus présents à l'écran. Les plus complexes aussi, aboutissant à des situations délicates qui servent le récit et le discours de Clark sur l'aspect accessoire voire nuisible de ces derniers. Non seulement ils n'aident pas l'adolescent, mais ils l'entraînent aussi vers leur état de dégradation psychologique et physique, leurs addictions néfastes, leur vie cadrée et minable. L'adulte, le parent n'est pas le modèle à suivre : il est simplement une version altérée et destructrice de ce que pourra être le Kid.

Le père de Claude, autoritaire, le rabaisse sans cesse et ne sait pas comment se comporter avec lui. Il confesse même à son fils : « *You know, Claude, sometimes I look at you and I feel ashamed. Seems like you can't do nothing right. You can't even wear your pants right. [...] I look at you like that, and I feel sick. My stomach actually feels sick. I get up in the morning, I see you, and I get off to a bad day. Because I'm ashamed.* »⁶⁸. Nous nous situons donc pleinement dans le style autoritaire (il brisera le skate de son fils un peu plus tard dans le film). Le père de Peaches, lui aussi, est un autre personnage bien particulier. Ecrasé sous

⁶⁷ CLOUTIER Richard, *Psychologie de l'adolescent*, Editions Gaëtan Morin, Montréal, 2^e édition, 1996.

⁶⁸ *Ken Park*, 9min à 9min33 : « Tu sais Claude, parfois je te regarde et je me sens honteux. Comme si tu ne pouvais rien faire de bien. Même pas porter ton pantalon correctement. [...] Je te regarde et je me sens malade. Mon estomac est malade. Je me lève le matin, je te vois et je ne peux pas sortir de ce mauvais jour. Parce ce que je suis honteux. »

le poids de la religion, amoureux éperdu et nécrophile de son épouse, il s'inflige mille douleurs, qu'il impose aussi à sa fille. Son rigorisme, sa vision de la sexualité comme perversion et sa loyauté au catholicisme l'amèneront à se marier à sa propre fille pour l'obliger à rester pure.

Vision excentrique d'un autoritarisme et d'une soif d'obéissance sans borne (présente aussi dans le personnage du père dans *Teenage Caveman*⁶⁹), d'autres parents sont eux plus absents, de type désengagé, seulement utiles pour nourrir et donner de l'argent aux adolescents. L'intérêt que les adolescents leur portent est à la mesure de leur apparition à l'écran : faible, ou quasi nulle.

Chez Clark, il n'y a pas de demi-mesure : les parents sont soit absents, soit répugnants. L'éducation serait alors une règle hypocrite, autant que le respect dû aux aînés, souvent bafouée par de nombreux jurons. L'adolescent n'appartient plus à ses parents comme ce fut le cas lors de son enfance ; ne subsiste de ce lien familial que les nombreuses photos de familles que le réalisateur distille dans tous ses films. Il est dorénavant libre et n'attend rien de ses aînés : l'éducation et la figure de modèle ne seraient qu'un mythe hypocrite. Les ascendants en tant que figure de modèle ne fonctionnent plus. Une façon aussi de rejeter de manière globale ce que la société propose aux adolescents comme possibilités.

II.1.b Le père et l'œdipe

Sa vision de la famille s'accompagne d'une représentation spécifique du père.

A l'adolescence, notamment pour les garçons, il devient un personnage plus particulier, plus central dans le développement du jeune. L'adolescence devient alors un moment singulier, avec une réactivation du conflit œdipien, thème cher à Sigmund Freud, sous la nomination de « réactivation ou re-visitation œdipienne » présente dans la plupart de ses publications. Situation psychique complexe, le conflit œdipien possède deux pans : d'abord une identification au père, qui est pris pour idéal par le fils mais aussi une compétition, puisque le père devient un obstacle auprès de la mère.

⁶⁹ Que nous évoquerons au chapitre suivant

C'est ainsi que dans les premières années, le petit garçon ressent une vive haine contre son père (le « versant positif du complexe d'Oedipe »⁷⁰ selon Freud) tout en ayant en même temps une position tendre envers son père (ce que Freud appelle naturellement le « versant négatif »).

Le conflit est alors inévitable puisque les sentiments antagonistes se bousculent, entre identification et rejet, soumission et conquête –finale- sur le père. Provocateur de désordre, l'éclat du conflit se propage souvent hors de la sphère familiale.

Et c'est encore une affaire de mort (symbolique) qui se joue, c'est-à-dire, de séparations. Selon Roger Teboul « *Le travail psychique de l'adolescence renvoie au travail de deuil, tant il est important pour le garçon, comme pour la fille, d'opérer des séparations : entre dedans et dehors, entre masculin et féminin, entre génération* »⁷¹.

S'éloigner de ce que l'on était et de ce que l'on admirait, se construire soi-même, ou plus simplement, tuer le père, c'est ce qui permet de grandir et de devenir adulte. Car le mythe œdipien est bien celui qui permet d'appréhender cette idée de passage et de transition, de l'état d'enfant à celui d'adulte.

Les figures du père sont alors bel et bien présentes dans le cinéma de Clark. Dans *Kids*, le père est seulement une photo sur le mur et une chaussure en cuir vernis dans la penderie, prouvant son existence. Il peut aussi être d'adoption, comme dans *Another day in paradise* ou dans *Teenage Caveman*. Autoritaire et dominateur dans *Bully* et *Ken Park* ou encore complètement absent dans *Wassup Rockers*, les pères existent et Larry Clark les convoque tour à tour. Ils sont loin d'être uniformes : il n'y a aucune tentative de typologie. Elle n'aurait d'ailleurs aucun sens puisqu'il souhaite se rattacher au réalisme. Mais certaines figures apparaissent dans sa filmographie.

L'Oedipe, et plus particulièrement le parricide qui lui est lié, semble l'un de ses particularismes. Il est évoqué tour à tour dans *Bully*, *Another day in Paradise*, *Teenage Caveman* et enfin *Ken Park*. A chaque fois, le parricide échoue. C'est dans *Ken Park* où la figure est la plus présente. Si le père garde parfois le contrôle total sur sa progéniture (tel le père de Peaches) il peut aussi inverser tout simplement le mythe en devenant incestueux

⁷⁰ FREUD Sigmund, « Le Moi et le Ca », 1923, Essais de Psychanalyse, p245-346

(c'est le cas du père de Claude). Et si quelquefois le crime fonctionne –et ce littéralement avec Tate et ses grands-parents adoptifs-, le Kid n'accède pas au monde adulte ; cela n'aboutit qu'au commencement de la fin.

Dans *Teenage Caveman*, par deux fois, David tue le père (son père biologique, puis son père métaphorique). Pour la première fois, le parricide semble avoir s'être accompli ; mais la situation ne s'améliore pas pour autant, David reprenant très exactement le rôle de son père adoptif ; il semble avoir accédé à l'âge adulte et en porte les stigmates. Il sera condamné à la même vie que son père, puisqu'il en imite déjà l'allure. Si l'Oedipe réussit, il n'est pas positif pour autant, car il n'est pas synonyme d'amélioration.

Au contraire du mythe classique œdipien, qui donne une explication transgénérationnelle, Clark ne donne aucune cause aux relations difficiles qui existent entre Kids et pères. C'est ainsi que le mythe classique d'Oedipe est lié à une malédiction pesant sur les rois de Thèbes. Laïos, exilé auprès de son ami Pélopes, tombe amoureux de son fils et l'enlève. Ce n'est que plus tard qu'il épousera Jocaste, engendrera Œdipe, et, mis au courant de la malédiction qui pèse sur sa famille, abandonnera son propre fils (la suite du mythe, me semble-t-il, est connu par tous).⁷²

Rien n'est expliqué de manière causale chez Clark. Si malédiction il y a, elle n'est jamais expliquée et ne donne pas la cause du mal adolescent. Il n'y a pas d'effet de rationalité historique, ou de punition divine.

Dans la plupart de sa filmographie, le parricide n'est d'ailleurs même pas obtenu. Sa non résolution ne permet donc pas au Kid de réaliser son oedipe et de passer son adolescence. Et c'est bien le but avoué de Clark que de laisser l'adolescent là où il se trouve, de ne pas l'aider à grandir et à accéder à l'âge adulte.

Dans *Bully*, c'est le meurtre symbolique du père qui est évoqué. Figure autoritaire, Bobby malmène Marty, le soumet physiquement et psychiquement. Mais en le tuant dans la réalité,

⁷¹ TEBOUL Roger. *Les pères convoqués par les fils à l'adolescence* » In « *De l'âge de raison à l'adolescence : quelles turbulences à découvrir ?* » sous la direction de BERGERET-AMSELEK Catherine, Eres, 2005, p145-164

⁷² Œdipe est ainsi recueilli par des bergers. Après avoir consulté Apollon, il apprend qu'une malédiction pèse sur sa famille et s'en éloigne. Il tuera Laïos en chemin et épousera Jocaste, nouvelle veuve du roi de Thèbes.

Marty n'accède pas à l'âge adulte : il est exposé à la punition suprême, la mort. Difficile donc de se détacher du père chez Clark.

Figure à laquelle les Kids ne veulent pas ressembler, il est pourtant impossible d'échapper à ses gênes. Cette transmission de caractères nocifs (inscrits dans les êtres), que la filiation engrange, ne peut être contournée. C'est le désastre de la destinée. La filiation se perçoit alors non plus comme un cycle nécessaire mais comme une histoire périssable.

2. La filiation impossible : rien ne peut être viable

L'ambition première de l'humanité est simple : poursuivre son histoire, engendrer une filiation, pour que puisse continuer l'ère humaine.

Cependant pour Clark, elle est définitivement corrompue : les adultes en sont l'exemple le plus parfait. Ils ne seraient plus qu'une dégénérescence de l'être, sans grand intérêt, sans liberté, condamnés à une vie elle-même dénuée de valeur. Du moins celles chères à nos Kids, notamment cette liberté pure, sans complexe, autant sur les corps que dans les actes.

Le malheur est double : à la déchéance des adultes s'ajoute la répulsion du Kid à vouloir modifier la situation. Accablé devant la tâche, il ne reste plus qu'à nier son pouvoir et se laisser vivre pendant qu'il reste du temps. Sa mort symbolique, c'est-à-dire sa transformation en adulte, toquera bien trop vite à la porte.

II.2.a Adulte : la déchéance

Si l'on a évoqué la figure du parent, il n'a pas encore été question d'étudier celle de l'adulte dans sa généralité. Pour l'adolescent, le rejet du monde adulte se traduit le plus souvent par des maux psychiques tels que l'anorexie, qui semble d'ailleurs être l'exemple le plus intéressant pour ce point. Il s'agit pour elles (ou pour eux, même si les garçons sont moins nombreux) de rejeter le corps féminin et les transformations inhérentes à la sexualisation des corps, comme la poitrine ou le développement des hanches. Le jeune est alors considéré comme malade psychiquement (et, dans la continuité de son processus de rejet, physiquement) et il est pris en charge par le corps médical. Ce rejet se traduit aussi, de manière plus naturelle, par une culture jeune, un langage, des us et coutumes vestimentaires,

allant de pair avec cette nouvelle recherche d'identité. Pour tous, il s'agit d'une passade, d'un moment de la vie voué à disparaître, puisque il prend place pendant le laps de temps de l'adolescence, intrinsèquement borné et limité. Clark est loin de partager ce point de vue. Non seulement ce temps n'est pas transitoire, mais ce rejet du monde des adultes, plus que simplement normal, est nécessaire, même impératif. Devenir adulte n'est pas le but ; s'il était possible de l'éviter, alors le Kid aurait gagné.

Seulement la nature possède une force qu'il est impossible de contenir totalement. Le vieillissement est inéluctable. Et c'est un fardeau bien lourd à porter. Le Kid voit l'adulte comme une version décrépète de ce qu'il est, et de ce qu'il sera obligé de devenir. Si le mal se propage, c'est à cause de la nature elle-même.

Leur ascendance est alors un véritable poids. Elle possède les stigmates de la dégradation physique et psychique. L'adulte est montré comme une allégorie des maux américains : soit son puritanisme dévastateur, soit sa lubricité malsaine. A chaque fois, son rigorisme de pensée l'enferme dans son quotidien, à la différence de la grande liberté de pensée des Kids.

Dans *Another day in paradise*, les adultes comme Mel et Sid volent, se droguent et entraînent le jeune couple vers la mort. La grande violence de Mel ne fait qu'aggraver cette impression de corps malade et irrécupérable. La vieillesse et ses maux (la décrépitude physique) sont aussi plusieurs fois évoqués par Sid.

Dans *Ken Park*, comme évoqué plus haut, nous avons affaire non seulement à l'autorité parentale puritaine, mais aussi à la lubricité malsaine d'une mère de famille moyenne, Rhonda, qui trompe son mari avec Shawn, le petit ami adolescent de sa fille. Situation impensable, dévastatrice, elle montre une nouvelle fois les mauvais côtés de l'âge adulte, qui manipule et utilise l'autre.

Puisque c'est inscrit dans les gènes, le monde est donc voué à la répétition ; les adolescents feront nécessairement les mêmes erreurs que les adultes. Mais les Kids ne sont pas des êtres de transformation, ils sont des êtres entiers, qui ne souhaitent pas grandir.

Pour les Kids, devenir adulte ce n'est donc pas se développer ou passer à une nouvelle étape supérieure: c'est mourir une première fois.

Enfanter ne ferait que participer à la cruauté du monde des adultes. Ce dont hérite l'adolescent n'est pas enviable : que pourrait-il alors en faire en procréant ? La fatalité qui

pèse sur lui pèsera aussi sur sa descendance. Ce qui ne peut créer qu'une hantise de la mise au monde.

II.2.b Rien après eux

Si le Kid n'est pas un âge transitoire pour Clark, il n'est pas non plus l'équivalent d'un adulte, ou une autre sorte d'adulte. Même s'il a acquis, grâce à la puberté, la possibilité d'avoir une sexualité et de procréer, il ne peut pourtant pas engendrer. Il en a cependant la faculté physique; dans plusieurs films, les jeunes femmes tombent enceintes. Seulement la situation se détériore. L'annonce d'une potentielle naissance est un fardeau et n'entraîne que des effets négatifs ; parfois simplement, l'enfant n'apparaît pas.

Cette parentalité, non seulement n'est pas désirée, mais elle est le signe d'une continuité d'un cycle de la nature que le Kids voudrait arrêter. Puisque l'adolescence serait une espèce en voie d'extinction, comment pourrait-elle engendrer quelque chose de viable ? La certitude d'être condamné à mourir, c'est-à-dire à devenir adulte –la tout première mort pour Clark– n'incite pas à enfanter. Toute perspective ou annonce d'un tel message crée dégoût et colère.

Dans *Bully*, lorsque Lisa comprend qu'elle est enceinte, le ton change. Lorsqu'elle en parle à son amie, d'abord, affirmant que le père est Marty (17min40') : « *comment tu le sais, ça pourrait être aussi bien Bobby le père, il paraît que tu t'es tapé les deux* ». La musique est sombre, comme présageant quelque chose de mauvais. La violence ne tarde pas à arriver. Quand elle en parle au principal intéressé, elle n'obtient que des sévices en réponses (19min30') ; Marty lui tord les poignets et la jeune femme se retrouve blessée et marquée physiquement par cette séquence. Ces traces rouges-violacées resteront longtemps sur son corps et Clark s'amusera même à les filmer, en gros plan. Dans *Ken Park* aussi, l'annonce d'une grossesse ne ravit personne. Le suicide d'un adolescent est le point de démarrage du film. Sans autre explication, il faudra attendre la toute fin de la fiction et l'épilogue sous forme de flash-back pour comprendre. Nous le retrouvons alors, en compagnie de sa petite amie qui lui annonce qu'elle est enceinte et qu'elle souhaite garder l'enfant. A la mine perplexe du papa elle ajoute simplement « *Mais toi, tu n'es pas content que ta mère t'ait mis au monde ?* ».

La réponse ne sera pas verbalisée ; il s'agira simplement du film tout entier qui montrera sans fard sa réponse. Mettre fin à la prédestination de l'horreur des gènes –illustrée par la déchéance des adultes- semble être le but des Kids. La filiation est vue comme la transmission d'une maladie qu'il n'est pas possible d'éradiquer tant elle est inscrite dans la nature. Après eux cependant, il y a des êtres. Les petits frères et petites sœurs, grands observateurs de la chute. L'image est particulièrement intéressante dans *Bully*, lorsque Marty est embarqué par la police, à la toute fin du film (1h39min'). Son petit frère reste stoïque, abasourdi face à cette situation grave ; il semble se demander ce qui a bien pu se passer. Infecté par les gènes, suivra-t-il le même chemin que son frère ?

C'est aussi la fille de Rhonda, dans *Ken Park*, qui regarde une télévision d'adultes, où les images de corps féminins dénudés abondent (6min10'). Témoin inconscient de la relation amoralisée qui se déroule au premier étage, elle est déjà infectée par les représentations, non protégée par sa mère. Dans *Kids*, dans *Bully*, ils participent sans toujours comprendre aux conversations des plus grands, tout en imitant et en partageant les points de vue. Bientôt eux aussi seront les acteurs de cette vie ; Clark ne laisse planer aucun doute.

Finalement le Kid, c'est surtout celui qui a perdu toute conviction en l'avenir, tant il paraît souillé par les adultes. La fatalité qui incombe sur la nature modifiera bientôt durablement son esprit et il ne cherche pas à combattre, seulement à vivre les derniers instants égoïstes de franche liberté qui lui reste avant de sombrer.

Une manière aussi de résumer la société occidentale où la jeunesse dans son ensemble a perdu ses grandes convictions et ses repères. Vivre individuellement, penser à son confort, chercher du soutien dans des échappatoires illusives ; si les Kids font preuve de fatalisme, les jeunes adolescents ainsi que les jeunes adultes occidentaux en font de même, s'écartant des grands courants de pensées des seventies. Les véritables maux de la jeunesse sont là ; et Clark semble avoir réussi à les esquisser.

III. L'absence de moralité et de jugement

« J'avais envie d'avoir un regard juste, de me débarrasser du happy end, du ton moralisateur qui encombrant tous ces films [Hollywoodiens].⁷³ »

Dans la fiction de Clark, tout comme dans son travail photographique, impossible de ne pas percevoir la double mimèsis : ce que Clark nous présente à l'écran n'est pas une pâle copie de l'apparence des choses. Il y a bien une décision de l'artiste, donc une mimèsis seconde, en termes de stylistique, de choix de caméra, de choix de montage ; en un mot, de choix artistiques.

Cependant, cela ne veut pas pour autant dire que Clark pose un regard de jugement sur ses modèles. Si l'artiste est présent dans son œuvre, ce n'est pas pour nous expliquer les causes des actes ou pour se prononcer sur leur supposée malfaisance. L'absence de morale ressentie en tant qu'observateur n'est pas un effet induit par le réalisateur. Il s'agit de laisser le spectateur libre de choisir et de prendre ses décisions. Clark, alors qu'il est le père-créateur de ces Kids, ne s'affirme pas comme critique. De nombreux questionnements en découlent ; aucune aide ne nous sera donnée.

1. Sortie du manichéisme judéo-chrétien

De façon classique, la fiction, qu'elle soit cinématographique ou non, s'inscrit dans une perspective de résolution d'un conflit. Plus spécifiquement, d'un conflit entre le bien et le mal. Cette conception manichéenne du monde se situe dans un prisme religieux, et structure tout l'imaginaire américain. Comics, western, dessins animés ensuite, l'existence d'une entité claire représentant le mal face à une autre représentative du bien ne serait plus à prouver. Bien entendu, il serait réducteur de penser que les auteurs ou les réalisateurs ne s'en seraient pas éloigné depuis. Subsiste pourtant toujours l'idée d'une confrontation entre

⁷³ CLARK Larry cité par Michel Ciment, Entretien « Larry Clark : l'ambiguïté est le reflet de la vie », Positif, octobre 2003, n°512

entités, pas toujours stables, se mélangeant parfois, mais existant nécessairement. Si le mal peut devenir bien, et réciproquement, cela signifie que l'un et l'autre existent.

Cette dramaturgie classique du face à face n'existe pas chez Clark. Il n'y a d'ailleurs ni combat, ni gagnant. La fiction du réalisateur ne cherche pas à évoquer les pérégrinations de l'une ou l'autre des entités. Pour lui, le mal a définitivement gagné depuis longtemps, et il ne fait que se propager. Un mal inscrit dans les gènes, comme écrit dans la peau et qui n'aurait ni cause, ni esquivé possible. Il n'y a d'ailleurs aucune tentative d'explication de sa part : le mal est là et se développe, quittant le scénario classique et la scénographie judéo-chrétienne à laquelle nous étions habitués.

III .1.a Pas de construction filmique classique

Si le combat entre le bien et le mal n'existe pas à l'écran, c'est tout simplement parce que le mal a depuis longtemps gagné. Il est inscrit dans les gènes, dans les corps, et se développe à mesure que l'être grandit, pour accéder à son summum lors de l'âge adulte. Il s'insère aussi dans l'environnement et semble polariser vers lui le monde.

Clark n'essaie pas de nous en expliquer la cause, ni d'évoquer si le combat a réellement eu lieu antérieurement. Ce n'est pas l'objet de sa fiction. Il souhaite seulement fixer le réel descriptif de **SA** vision de l'adolescence et c'est en cela qu'il se pose comme documentariste des Kids, cette entité qu'il a créé.

Il utilise donc la technique narrative de l'*In Media Res* pour toute sa filmographie. Ni début du combat, ni déroulement, ni fin de celui-ci, Clark nous présente une situation où le mal a déjà fait son chemin et semble bien installé.

C'est ainsi que dans *Kids*, Telly depuis longtemps s'abreuve de vierges et ne semble jamais vouloir arrêter : la situation n'a fait qu'empirer, et on ne peut trouver de résolution finale. S'il y avait bien un élément perturbateur ou déclencheur –esquissant un schéma narratif– avec le virus du sida attrapé par Jennie, elle ne résout pas sa quête et n'arrive pas à exposer la vérité au principal intéressé.

Les temps de la fiction sont par ailleurs très courts, ce qui rajoute à l'effet de décalage face aux schémas classiques fictionnels de résolution du combat entre le bien et le mal. Une

journée pour *Wassup Rockers*, guère plus pour *Ken Park* (autour de 24 heures probablement).

Pour autant, le réalisateur, se plaçant en observateur et non en juge, ne semble pas vouloir décrire le monde comme se dirigeant vers le mal ; ceci est plutôt une figure utilisée dans la cinématographie d'horreur, où l'absence de résolution voire la victoire du mal crée un sentiment de peur chez le spectateur. Cette structure nécessite d'avoir défini préalablement, dans un contrat filmique avec le spectateur, ce qu'est le mal. L'exemple des zombies, dans des films tels que *Diary of the Dead* (de George A. Romero) ou encore *L'Armée des morts* (de Zack Snyder) montre non seulement une non-résolution, mais une définition claire et identifiée du mal. Le principe est le même pour la plupart des films d'horreur : même si la figure du mal n'est pas nécessairement identifiée dès le départ, pour un serial-killer notamment, il le sera nécessairement à la fin. Entre le réalisateur et les spectateurs, il n'y a aucun doute : le mal est défini entre des bornes appréhendables pour tous.

Cependant chez Clark, rien n'est spécifiquement défini comme le mal : il n'y a pas de jugement, pas de figure certaine. C'est au spectateur de définir lui-même ce qu'est ou pas le mal dans la fiction, et plus spécifiquement, de voir à quel degré il a pu infecter les protagonistes. S'il n'y a pas de figure de mal typologique, il n'y a pas non plus de figure de bien. Chacun est infecté à sa manière, qu'il le souhaite ou non, qu'il en soit conscient ou pas. L'éloignement aux principes filmiques classiques est alors réel, ce qui peut plonger le spectateur dans un certain désarroi : non seulement la fiction ne parle pas du combat entre bien et mal, mais le principe même de bien et de mal est récusé. Clark a inventé là une nouvelle forme de récit, qui s'éloigne définitivement du manichéisme chrétien, le paradigme de la fiction classique.

III.1.b Pas de héros ou d'anti-héros

Au paradigme du manichéisme, s'inscrit aussi l'idée qu'il existerait nécessairement un héros et un anti-héros dans le récit. Des personnages qui seraient des allégories des concepts de mal et de bien. L'étymologie du mot « héros » évoque celui qui protège et fait la guerre, du grec *hêrôds*, « chef de guerre » ou encore demi-dieu. Le héros est aussi le personnage

principal d'un roman, d'une fiction cinématographique, que l'on inscrit dans un schéma actanciel, tel qu'il a été pensé par Algirdas Julien Greimas. A un héros serait liée la quête d'un objet (c'est-à-dire d'un objectif), et il pourrait rassembler autour de lui des opposants face à des adjuvants (des figures d'adversaires contre des figures aidantes).

Chez Clark, il est difficile de deviner l'une ou l'autre des figures.

Pas de héros qui mène un véritable combat, et pas de figure d'anti-héros complètement figée. Dans *Kids*, Telly et son acolyte Casper nous apparaissent d'abord véritablement comme des anti-héros, voire des héros négatifs, tant ils semblent au départ répugnants et hors de toute moralité. Ce n'est pas aussi simple. A mesure que l'on avance dans le récit, les garçons nous apparaissent soudainement comme bons. Les scènes dans le métro l'illustrent parfaitement. Ils semblent d'abord beaucoup aimer un vieil accordéoniste et ne se moquent pas du jeune homme qui danse avec lui, malgré sa bizarrerie (24'min). Plus tard, Casper donne une pièce à un handicapé estropié qui faisait la manche dans le métro. Les jeunes paraissent alors bienveillants et généreux, bien loin de la figure malfaisante que l'on aurait pu penser.

Les identités se mélangent, les profils ne sont pas dualistes. En quittant les figures classiques, Clark ne met pas en place un récit figé aux personnages trop simples. Marty, le jeune homme tyrannisé de *Bully* devient le responsable du meurtre abominable de son agresseur et mentor. Difficile pour le spectateur de ne pas développer de sentiments ambigus tant il est complexe de supporter cette violence : est-elle justifiée ? Par qui ? Marty devient l'abomination et le mal : rien qui ne puisse coïncider avec notre idée d'un héros à qui l'on souhaiterait ressembler.

Et il n'y a pas non plus de héros au sens actanciel. S'il y a bien des personnages qui s'acquittent d'actions ou d'une quête particulière (les jeunes de *Wassup Rockers* veulent aller à Beverly Hills ; Jennie veut aller parler à Telly dans *Kids*) il n'y a pas réellement ni d'aidant ni d'adverses clairement identifiés. Une façon de dé-fictionnaliser les films et de les inscrire dans une réalité (qui fonctionne rarement avec des schémas actanciels).

Un héros presque mythologique aurait pu se détacher. David, dans *Teenage Caveman* semble bien mener une quête : ayant tué son père, il subit le châtement du groupe, puis crée le sien et le mène à de nouvelles aventures, découvre un nouveau monde, se bat contre des

monstruosités et gagne. Ce garçon très beau physiquement, pur, presque parfait est pourtant infecté à la toute fin du récit. Et ne peut que remplacer le monstre qu'il avait préalablement tué : David, qui a combattu le mal, devient lui-même la figure du mal que l'on avait reconnu. Une nouvelle fois, Clark a brouillé les frontières pour nous laisser la responsabilité de faire nos propres choix moraux. Et d'apprécier –ou pas- celui que l'on avait érigé en héros.

2. Un réagencement du monde

Sortir du manichéisme, c'est donc pour Clark laisser le spectateur comme juge. Il est le seul à pouvoir définir ses propres bornes entre bien et mal, si tant est qu'il souhaite le faire. L'œuvre de Clark n'oblige pas le spectateur à adopter cette conduite. Il est possible de regarder son œuvre sans faire ce travail de définition de bien et de mal.

Il faut noter que Clark semble partager les idées de Spinoza pour qui bien et mal ne seraient que croyances, notions imaginaires tendant à nous rassurer. L'ordonnement et la rationalité du monde et des choses –toujours dans une perspective chrétienne- ne seraient-ils pas la meilleure façon de s'apaiser ? Si nous arrivons à définir ce qui nous semble être le mal, alors c'est que le bien existe par ailleurs. Si nous échouons, alors notre perspective d'ordonnement du monde s'écroule, nous laissant présager par la même occasion que le bien n'existerait peut-être pas.

Clark nous place dans une perspective parallèle à ses Kids : les notions de bien et de mal ont perdu leurs bornes respectives et personne n'est là pour ré-agencer le monde. Mais la morale n'a pas pour autant disparu ; elle subsiste encore, dans les décombres de la civilisation et il faut la gribouiller à nouveau tant l'écriture s'efface. Si Clark ré-écrit l'adolescence, il nous invite à ré-écrire les notions de biens, de mal, de morale. Même s'il ne juge pas, les actes entraînent des conséquences que le spectateur peut analyser.

III.2.a Pas de relativisme moral pour autant

A cette absence de jugement de la part du réalisateur, ne cohabite pourtant pas un relativisme moral. Clark n'admet pas le mal comme similaire au bien sur une échelle de valeurs. Tout ne se vaut pas chez lui. D'ailleurs, chaque acte a une conséquence et il y a bien des punitions pour certaines conduites ; la mort notamment, qui arrive souvent dans sa fiction. Dans *Another Day in Paradise*, Rosie meurt subitement après son premier shoot. Dans *Bully*, Bobby est assassiné après avoir fait subir d'innombrables misères à Marty et ses agresseurs sont punis par la loi ensuite ; son principal assaillant –Marty– sera d'ailleurs condamné à la peine capitale. Dans *Kids*, c'est la punition du sida qui attend tous les jeunes. Mais on voit bien que ces sanctions ne sont pas nécessairement justes ; pourquoi Jennie contracte-t-elle le virus du sida alors que sa sexualité est tout sauf dissolue ?

Il s'agit peut-être de ce que l'on appelle communément les aléas de la vie ; la mort ou les châtements ne s'abattent pas sur nous de façon juste et équitable. Cependant Clark, qui ne montre en rien l'existence d'un plan mystique, ne rejette pas non plus la moralité qui pourrait se trouver dans sa fiction : « [...] il y a un fond moral à tous les films. Par exemple : les conséquences. Depuis *Tulsa*, on m'a traité de « pornographe », « pédopornographe », « ordure », « déchet », « le type qui rend la drogue romantique »... Mais il y a toujours un fond moral à l'œuvre, et c'est l'ensemble des conséquences. Celles de chacune de nos actions, c'est tout simplement un fait ! ⁷⁴ ».

Les conséquences sont bien là, mais elles ne sont pas toujours à la hauteur de nos espérances de spectateur moralisateur, habitué culturellement à une séparation réelle entre bien et mal. Le spectateur se retrouve alors au centre du récit, à se questionner sur sa propre morale et sa propre perception de la conséquence des actes décrits voire de ses propres actes. Le fond moral n'est pas nécessairement visible chez Clark ; à chacun de le chercher si le besoin s'en fait ressentir.

⁷⁴ CLARK Larry, cité par Raphaël Cuir, Interview *Larry Clark, l'œil du cyclone*, Art Press, N°333, avril 2007

III.2.b Un questionnement de la morale

Difficile dans la filmographie de Clark de trouver des réponses ou des explications sur les causes du mal. Difficile aussi d'entrepercevoir les jugements de l'auteur sur les pratiques – parfois amORALES– de ses Kids.

C'est alors au spectateur de définir lui-même ce qu'est le bien et le mal dans ce qu'il voit et ce qu'il comprend de la fiction. Clark ne donne pas d'indice. Une manière de s'éloigner des stéréotypes offertes par les médias et qui laissent peu de place à l'esprit critique.

Le manque d'explications et d'effets de causalité face à cette expansion de la violence et des situations douloureuses sert de preuve à l'argument de la nature (et de la fatalité) présent dans toute sa filmographie.

Clark interroge le spectateur face à une morale extrêmement fluctuante voire incompréhensible. Ainsi, on s'offusque devant son œuvre (pourtant une monstration du réel) alors qu'il nous apparaît de plus en plus normal de voir des situations amORALES voire trash dans le réel, notamment si l'on regarde la télé-réalité. C'est la même chose pour la violence, hypervisible au journal télévisée ou sur internet. Pourquoi est-elle inacceptable ou amORALE dans la fiction ?

S'interroger sur la fluctuation de nos degrés de moralité en fonction des supports permet de comprendre la relativité du mal et de ses représentations. De la même façon, ce n'est pas tant que les Kids n'ont pas de moralité, ou auraient perdu cette moralité, mais bien qu'elle fluctue en fonction des événements et des situations.

3. Que devient le Kid après le générique de fin?

S'il n'y a pas de combat entre le bien et le mal, ni classicisme de construction, ni même de délimitation claire entre entité du mal et entité du bien, alors il n'y aura pas non plus de jour du jugement. Dans les religions monothéistes, il s'agit du jour où les êtres humains rencontrent Dieu, YHWH ou Allah et sont jugés, atteignant le paradis ou l'enfer en fonction des actes qu'ils ont accompli sur terre. Toutes ces notions sont balayées par Clark. Ni mal, ni

bien, ni paradis ni enfer : comment dans ces conditions pourrait-il y avoir un jugement suprême ? Son œuvre est profondément athéiste.

Les Kids, à la fin de la fiction, ne seront donc pas jugés ; qu'advient-il d'eux à la fin du film ?

Dans *Wassup Rockers*, la vie semble reprendre son cours. Les garçons se saluent pour rentrer chez eux ; une forme de respect est née : les garçons appellent maintenant Spermball par son véritable prénom, Milton. L'évocation du drame de la perte des amis n'est pas évoquée ; on passe à autre chose et la vie semble suivre son cours. Dans *Ken Park*, la figure est un peu particulière : une analepse est mise en place pour comprendre l'histoire de Ken Park, le jeune garçon suicidé. Les causes de son acte deviennent plus claires : l'horreur de la transmission en forme de prédestination aura eu raison de lui. Probablement que l'enfant naîtra tout de même : une nouvelle fois, quoi que les Kids fassent, la malédiction de la filiation est toujours vivace. Tate lui, ira en prison ; Shawn poursuivra sa relation avec Rhonda ; Claude ira probablement vivre dans le squat où habitent quelques uns de ses amis ; enfin Peaches continuera d'être sous le joug de son père jusqu'à l'implosion. Dans *Kids* aussi, la situation n'évoluera probablement pas et le viol final de Jennie nous pousse encore à penser qu'il n'y a rien à faire pour changer ce monde.

Tout ce petit monde va continuer sa vie, jusqu'au moment où il faudra réellement se préparer à mourir. La filmographie de Clark ne cherche pas à montrer un cycle, qui commence et se termine. Seul *Bully* prend la forme d'un jugement ; seulement, s'inscrivant dans le réel, ce jugement ne peut prétendre à rien de positif (contrairement à l'accession au paradis). Dans la réalité, dans une perspective athée, le verdict est nécessairement négatif et induit une punition : la prison ou en l'occurrence, la peine capitale.

A quoi accèdent les Kids après leurs aventures ? En ressortent-ils grandit, comme dans une perspective de rite de passage ?

Pour Clark, l'adolescence ne bouge pas, ne se développe pas. Temps arrêté, elle ne doit pas évoluer sous peine de se transformer en monstre. Peut-être lui-même se considère-t-il comme tel ?

On suppose qu'après le générique, les Kids grandissent, c'est inéluctable. C'est bien pour cela que Larry Clark ne veut pas l'évoquer. Sa fiction se situe alors dans une réalité différente, où les Kids restent Kids. Clark semble plutôt clair sur ce point.

CONCLUSION

A un adolescent –fictionnel- frustré, inscrit dans des groupes figés, Clark nous propose une figure bien plus libre, hors des notions de morales et de bienséance. Mais avec un monde plus défaitiste, plus cruel aussi, ses Kids, n'ont pas la vie facile, et sont condamnés à un futur morne, une déchéance qu'ils espèrent éviter.

On a pu montrer que le réalisateur s'inscrivait dans le réel et avait l'obsession du « dire vrai ». Parler aux adolescents, montrer la déviance pour contrer les productions trop lisses de la fiction hollywoodienne, son discours est plutôt clair. Mais l'obsession du vrai ne veut pas dire la représentativité fidèle de l'adolescence. Est-elle possible ? Profondément négatif, le monde serait en train de courir à sa perte et pour des raisons strictement naturelles ; la réinterprétation de la philosophie de Rousseau d'une corruption par la société. Chez Larry Clark, ce sont les gênes qui corrompent (et avec cela, la société n'aide pas). C'est-à-dire qu'il n'y aurait rien à faire, dans une perspective Janséniste de la vie.

Il se situe donc dans un paradigme particulier, qui ne peut représenter fidèlement ce qu'est l'adolescence aujourd'hui. Son travail de ré-écriture permet cependant d'appréhender le réel, notamment en ce qui concerne l'attrait au corps et le désir naissant, ainsi que d'autres particularismes comme le fonctionnement en bande.

Ni stricte fiction, ni réel documentaire, il filme un entre-deux qui correspond à sa vision de la génération future, qui ne souhaite même pas l'être. Réinventer l'adolescence en créant les Kids, c'est donner la possibilité d'une vision nouvelle de cet âge que l'on dit « ingrat », en lui donnant une véritable consistance par le corps. Si cela dérange, c'est que cela touche quelque chose en nous que l'on ne peut véritablement expliciter. Son écriture n'est pas innocente.

L'intime, le voyeurisme, les questions de morale et de censure, qui ont été relativement peu développées soulèvent des questions diverses et complexes ; Y'aura-t-il une escalade de la

monstration du corps dans le récit dans les prochaines années ? Pourquoi le corps médiatisé, c'est-à-dire inscrit dans un dispositif l'éloignant du réel, fait-il vendre ?

Clark ne permet pas de mieux comprendre l'adolescence. C'est en cela qu'il s'éloigne du documentaire, qui a valeur explicative, notamment causale. Le réalisateur soulève simplement de très nombreuses questions et redonne de l'importance à cet âge de la vie. Non seulement il ré-écrit l'adolescence, mais il ré-écrit de la même façon le monde. A nous d'apporter nos propres réponses.

BIBLIOGRAPHIE

ALLANIC Clément et POMPIGNAC-POISSON Maryse, *Comprendre l'adolescent. Conduites de dépendance et Conduites à risque*, Cheminements, 2009

BAJOS Nathalie et BOZON Michel, Enquête sur le contexte de la sexualité en France, INSERM, Ministère de l'enseignement supérieur et de la jeunesse

BENGHOZI Pierre L'adolescence, identité chrysalide, 1999. Paris : L'Harmattan

CANNARD Christine, *Le développement de l'adolescent, l'adolescent à la recherche de son identité*. De Boeck, 2010

CLOUTIER Richard, *Psychologie de l'adolescent*, Editions Gaëtan Morin, Montréal, 2^e édition, 1996.

COSLIN Pierre, *Psychologie de l'adolescent*. Paris : Armand Colin, 2002.

DOLTO Françoise, DOLTO Catherine et PERCHEMINIER Colette, « Paroles pour adolescents, le complexe du homard », Gallimard, 2003

DUBOST Matthieu, *La tentation pornographique*, Ellipses, 2006.

DUEZ Bernard, *Mort nécessaire et mort suffisante : deux figures de l'initiation à l'adolescence*, Adolescence, 2010/2 n° 72, p. 269-279.

FIZE Michel, Les bandes, *De l'entre soi adolescent à l'autre-ennemi*. Desclée de Brouwer, 2008

FREUD Sigmund, *Pour introduire le Narcissisme*, PUF, 2010

FREUD Sigmund, « Le Moi et le Ca », 1923, *Essais de Psychanalyse*, p245-346

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris : Gallimard, 1905.

GENDREAU Joël, *L'adolescence et ses rites de passage*, Presses universitaires de Rennes, 1999

GUTTON Philippe « Le Pubertaire », Presses Universitaires de France, 2003

HIRIGOYEN Marie-France, *Le harcèlement moral, la violence perverse au quotidien*, Paris, Syros, La Découverte, 1998.

HUERRE Patrice, PAGAN-REYMOND Martine, REYMOND Jean-Michel, L'adolescence n'existe pas. Histoire des tribulations d'un artifice, Editions Odile Jacob, Collection Opus, 1997

JULLIER Laurent, Interdit aux moins de 18 ans, morale sexe et violence au cinéma, Armand Colin, 2008

LE PALLEC-MARAND Claudine, Etats-Unis. Le cinéma de Larry Clark, ou l'esthétique des fucking premières fois (1995-2006), IN BLANCHARD Véronique, REVENIN Régis et YVOREL Jean-Jacques, Les jeunes et la sexualité, Initiations, interdits, identités. Paris, Editions Autrement, 2010.

MACCOBY, E. et MARTIN, J. « Socialization in the context of the family : Parent-child interaction. In E.M Hetherington (Ed.), Handbook of child psychology : Vol. 4. Socialization, personality, and social development (pp. 1-101), New York : Wiley.

MARTY François, Les parents face au risque de la violence des enfants et des adolescents , Le Carnet PSY 4/2001 (n° 64)

MONDZAIN Marie-José, « L'image peut-elle tuer ? », Bayard, 2002

MUCCHIELLI Laurent. Familles et délinquances. Un bilan pluridisciplinaire des recherches francophones et anglophones, Guyancourt, CESDIP, Etudes et données pénales.86.

NICOLIC Nathalie, Érotisme versus pornographie : évolution institutionnelle d'une frontière surveillée par le système juridique, Cités 3/2003 (n° 15), p. 69-77

OGIEN Ruwen, Penser la pornographie, Paris, PUF, 2003

RENARD Jean-Bruno, *Les rites de passage, une constante anthropologique*, Etudes théologiques et religieuses, 1986

SALOSSE Jacques, *L'analyse des groupes et leurs comportements*, documents ronéoté, 1964

SOFSKY Wolfgang, *Traité sur la violence*, Gallimard, 1998

TEBOUL Roger, « Les pères convoqués par les fils à l'adolescence » In « De l'âge de raison à l'adolescence : quelles turbulences à découvrir ? », sous la direction de Catherine BERGERET-AMSELEK, Eres, 2005, p145-164

THIERCE Agnès, *Histoire de l'adolescence (1850-1914)*. Belin, Paris, 1999

VALLEUR Marc , Jeu pathologique et conduites ordaliques , Psychotropes 2/2005 (vol. 11), p. 9-30.

VAN GENNEP Arnold, *Les rites de passage* , A. & J. Picard, 1994.

Articles

CIMENT Michel, Entretien Larry Clark : l'ambiguïté est le reflet de la vie , Positif, n°512, octobre 2003

CUIR Raphaël, Interview *Larry Clark, l'œil du cyclone*, Art Press, N°333, avril 2007

JOYARD Olivier, *Si ça fait partie de la vie, alors on peut tout montrer* In *La tâche aveugle de l'Amérique*, Les Cahiers du cinéma, n°583, Octobre 2003, p24

VASSE David, *Le futur infâme*, In *Figures de l'adolescence, le Cinéma en rupture(s)*, Eclipses, revue de cinéma, n°37, 2005

ANNEXES

Résumé de chaque Film

1995 : Kids

A New-York, le jeune Telly pense se protéger du sida en ne couchant qu'avec des vierges, alors que Jenny, l'une de ses anciennes conquêtes, tente de le trouver pour le prévenir qu'il est infecté. Une journée caniculaire pour ces jeunes skaters est l'occasion de nombreuses activités.

1998 : Another Day in Paradise

Dans le courant des années 70, Bobbie et Rosie, deux jeunes junkies, se lient d'amitié avec un couple plus âgé, Sid et Mel. S'en suivent des péripéties rocambolesques, entre drogue, vols et violence.

2001 : Bully

Alors que Marty est terrorisé depuis toujours par son soi-disant meilleur ami Bobby, il décide de se venger et de le tuer. Il ne sera pas seul sur ce coup : d'autres jeunes le rejoignent, et le groupe arrivera à ses fins.

2002 : Teenage Caveman

Le monde occidental moderne s'est écroulé et une communauté préhistorique s'est réfugiée dans une grotte. Un groupe de jeunes qui la compose part et découvre que d'autres hommes vivent toujours dans les décombres de la civilisation. Ils y découvriront toutes les joies qu'ils ne connaissaient pas et cela pourrait bien les tuer.

2002 : Ken Park

A Visalia, en Californie, Ken Park se suicide. Autour de lui, d'autres situations incroyables sont mises au jour par la caméra : portraits de Tate, Shawn, Peaches et Claude, unis malgré eux par les comportements parfois abominables des adultes autour d'eux.

2004 : Wassup Rockers

A South Central, les jeunes hispaniques se font appeler « Rockers » à cause de leur style différent des autres jeunes du quartier. Une journée à skater hors de chez eux les mènera à de nombreuses aventures.

2006 : Impaled (court-métrage du long-métrage Destricted)

Court-métrage s'inscrivant dans le projet Destricted, qui souhaite soulever les questions de l'art et du sexe. Ici Larry Clark, dans une perspective documentaire cette fois, fait passer un casting à des jeunes pour ensuite en faire tourner un dans un film pornographique. Un film sur un film, donc.