

Larry Clark : la douleur de vivre

26.08.15



Admirateur de longue date de Larry Clark, le critique et historien du cinéma Jean Narboni est venu présenter *The Smell of Us* au Café des Images le 19 janvier 2015. Il introduisit le film puis discuta longuement avec le public après la projection, insistant notamment sur la dimension morale, trop souvent occultée, de l'œuvre de Clark. Le texte que nous publions est la retranscription « enrichie » de cette rencontre. Les citations — Witold Gombrowicz, Michel Houellebecq... — ont été complétées, les références ont été précisées, les quelques lacunes comblées... L'ensemble a été réécrit afin qu'il soit lisible par tous, tout en gardant la saveur et la vivacité de l'oral.

Emmanuel Burdeau : Larry Clark interprète lui-même deux personnages de *The Smell Of Us* : le clochard rockstar et le fétichiste des pieds. À l'en croire, il aurait été amené à tenir ces deux rôles de manière totalement fortuite.

Jean Narboni : C'est en effet ce qu'il affirme. Pour ma part, je crois à la prédestination, à la fatalité, au destin – au hasard objectif. Si le premier acteur qui devait jouer le rôle de rockstar n'est pas venu au tournage, et si le deuxième, qui devait être le fétichiste du pied, s'est cassé la jambe, c'est que le destin l'a voulu. Une vérité du film se dit à travers l'absence de ces deux acteurs prévus au départ. *Pasolini* d'Abel Ferrara a justement été montré au Café des Images. Pasolini y écrit une lettre où il évoque *Petrolia* – le livre qu'il rédigeait lorsqu'on l'a assassiné – et dit en substance : « Le roman, c'est terminé. Je fais un livre monumental. Ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est de décrire le rapport que l'auteur entretient avec ses personnages. » Dans *The Smell Of Us*, la présence fortuite ou prédestinée de Larry Clark va absolument dans ce sens. Il s'agit d'un film sur le rapport entre l'auteur/cinéaste Larry Clark et ses personnages – rapport qui remonte non seulement à *Kids*, mais surtout à « Tulsa », sa première exposition photo organisée en 1970.

Clark résout une certaine équation en jouant dans son propre film. On peut distinguer deux catégories de cinéastes : ceux qui font vieillir leurs personnages en

même temps qu'eux – John Ford, Howard Hawks, Luchino Visconti, par exemple – et ceux qui restent toujours fidèles, de façon quasi obsessionnelle, à des personnages très jeunes, voire de plus en plus jeunes – c'est notamment le cas d'Éric Rohmer, de Robert Bresson, et de Larry Clark. Selon moi, l'une des nouveautés de *The Smell Of Us* dans sa filmographie, c'est qu'il court-circuite les choses en intervenant lui-même à l'intérieur de son film. Il y va de son corps. Il intervient lui-même en tant que corps – au sens propre du terme.

« VOYEZ, VOILÀ CE QUE VOUS DEVIENDREZ. JE SUIS ÇA – CONTEMPLEZ-VOUS DANS CINQUANTE ANS. »

Comment comprendre ce geste de la part d'un cinéaste de 70 ans qui continue à filmer des adolescents avec cet amour éperdu ? D'autant qu'il existe semble-t-il une version plus longue, *director's cut*, qui sera diffusée plus tard et contient encore d'autres scènes où il est présent : l'une où il se met à chanter, et une autre qui va paraître-il extrêmement loin, où il rampe, complètement nu, au milieu de ses acteurs en leur disant : « Voyez, voilà ce que vous deviendrez. Je suis ça – contemplez-vous dans cinquante ans » – des propos qui reprennent exactement ceux de Baudelaire dans son poème *Une Charogne*. Vers la fin de la version actuelle, Matt et le personnage de Michael Pitt se regardent dans un moment d'arrêt très étrange composé d'une succession de champs/contre-champs. Le sens de cette scène m'a d'abord échappé, mais je pense maintenant que Matt voit alors ce qu'il pourrait

devenir dans vingt ans. Et avec le personnage de Larry Clark, il voit ce qu'il pourrait devenir dans cinquante ans. On remonte donc toute l'échelle des âges. Dans ces face-à-face, Matt se voit comme en miroir, selon un dispositif qui reprendrait de manière inversée celui du Portrait de Dorian Gray, en quelque sorte.

Je pense tout à coup à Michel Houellebecq, dont il est beaucoup question à cause de la parution de *Soumission*. Dans *La Possibilité d'une île* (2005), il écrit deux ou trois pages extrêmement violentes contre Larry Clark : il l'abomine, il le déteste, il le hait. Il le traite de salaud et d'ordure en lui reprochant de prendre bêtement le parti des jeunes et de vouer les vieux à la décrépitude, à la mort, à l'abjection. Il parle de « Larry Clark et son abject complice Harmony Korine » [co-scénariste de *Kids*, 1995, premier film de Larry Clark, NDLR] : « [L]'ensemble de ma carrière et de ma fortune je l'avais bâti sur l'exploitation commerciale des mauvais instincts, sur cette attirance absurde de l'Occident pour le cynisme et pour le mal, et [...] je me sentais donc spécialement bien placé pour affirmer que parmi tous les commerçants du mal, Larry Clark était l'un des plus communs, des plus vulgaires, simplement parce qu'il prenait sans retenue le parti des jeunes contre les vieux, que tous ses films n'avaient d'autre objectif que d'inciter les enfants à se comporter envers leurs parents sans la moindre humanité, sans la moindre pitié, et que cela n'avait rien de nouveau ni d'original, c'était la même chose dans tous les secteurs

culturels depuis une cinquantaine d'années, cette tendance prétendument culturelle ne dissimulait en fait que le désir d'un retour à l'état primitif ou les jeunes se débarrassaient des vieux sans ménagements, sans états d'âme, simplement parce qu'ils étaient trop faibles pour se défendre, elle n'était donc qu'un reflux brutal, typique de la modernité, vers un stade antérieur à toute civilisation [...] En somme Larry Clark et son abject complice Harmony Korine n'étaient que deux spécimens les plus pénibles – et artistiquement les plus misérables – de cette racaille nietzschéenne qui proliférait dans le champ culturel depuis trop longtemps, et ne pouvaient en aucun cas être mis sur le même plan que des gens comme Michael Haneke, ou comme moi-même par exemple[.] »

Spectateur : Houellebecq n'a pas tout à fait tort d'affirmer que Larry Clark prend le parti des jeunes contre celui des vieux. Dans *The Smell Of Us*, les jeunes mènent une existence sauvage, ont une sexualité débridée, etc. Mais la véritable obscénité, la véritable perversité, est toujours du côté des personnes âgées et des parents – des adultes. JP, par exemple, se suicide devant sa belle-mère. Il va la trouver elle, un personnage très secondaire, pour commettre cet acte sous ses yeux. Je pense aussi à cette séquence interminable à la fin, où Matt est avec sa mère complètement délurée, mais également à celle avec le fétichiste des pieds. L'univers sauvage des jeunes s'oppose à celui du monde adulte ou vieillissant, évoluant

dans les dorures de leurs appartements bourgeois – car ce sont tous des grands bourgeois.

J.N. : Et même des artistes parfois – enfin, on imagine que ce sont des galeristes ou des plasticiens. Vous n'avez pas tort, mais il ne faut pas confondre les parents et les vieux. D'un côté, il y a le drame de ce qui ne passe pas entre parents et enfants – ce qui ne passe pas comme transmission, comme récit des origines, mythe familial, national, planétaire. C'est un thème important pour Larry Clark, mais immémorial, en vérité, dans toute l'histoire du cinéma. *La Fureur de vivre*, de Nicholas Ray, avec James Dean (1955), traitait déjà le même sujet : qu'est-ce qui coince dans la transmission entre parents et enfants ? Les vieux, qui louent des services sexuels, c'est tout à fait autre chose. À mon avis, ils ne sont pas filmés de façon aussi dure que les parents. Je pense par exemple au pauvre type qui voit son appartement dévasté et couvert de graffitis à la fin du film. Lorsqu'il se relève, ahuri, Larry Clark fait un dernier plan sur lui dont on peut dire qu'il le sauve en tant que personnage. De même, la dame d'âge mûr, qui a une histoire avec deux des escorts, est filmée de façon tout sauf méchante du point de vue de Clark.

Spectateur : Comment qualifieriez-vous son point de vue sur les parents ?

J.N. : Il y a un coinçage de la transmission, comme je l'ai dit, mais qui n'est pas unilatéral. Si j'aime Larry Clark, ce n'est pas parce qu'il montre des gens en train de baiser,

de se droguer ou de se taper dessus, ou parce qu'il sait filmer une scène. Je l'aime en tant que cinéaste avec un point de vue moral au sens fort du terme. Malgré toute son adoration pour les corps de ces adolescents, il n'est nullement complaisant à leur égard. Il montre quelque chose qui est soit un vide total, soit une envie de mort, laquelle émane bizarrement du seul personnage qui éprouve de l'amour. Le seul qui dit « je l'aime » est celui qui se suicide. Tous les autres, à partir du moment où les transgressions sont absolues – c'est-à-dire que la notion d'interdit, de limite, est franchie – sont des espèces de vertige de néant. Le personnage de Matt en est une parfaite illustration. Il a de l'argent, mais n'en a visiblement pas besoin. Lors d'un débat en présence des acteurs organisé à Paris, l'un d'eux a expliqué que son personnage, celui qui est avec la dame plus âgée, avait des raisons économiques de vendre son corps. Ce n'est pas le cas des autres. Ils sont très contents de manipuler des billets, mais ce n'est manifestement pas leur objectif, ni à Matt, ni à JP. Ils sont dans une espèce de recherche indéterminée. Quand Matt dit : « Si tu crois que c'est pour me payer je ne sais quoi, tel vêtement, que je fais ça... », il se demande « pourquoi ? ». Autrement dit, il se pose une question existentielle qu'il n'arrive pas à résoudre, ce qui se traduit par la perdition et le vertige de mort. *The Smell Of Us* est un film très profond sur le sens de la vie.

Kids / The Smell of Us.

Une phrase du film résume très bien les choses. Elle est prononcée par la mère de Matt, à un moment où il ne se passe rien : « Y'a rien », dit-elle. Et ce « y'a rien » vaut pour elle comme pour tous les jeunes qui sont là. Il y a cent ans, François Mauriac aurait dit : « Tristesse du monde sans Dieu ». Et il y a encore trente-cinq ans, Robert Bresson a fait un film sublime sur des adolescents, *Le Diable probablement* (1977), dans lequel le personnage principal finit par se suicider, ou plutôt par se faire tuer par un ami au Père-Lachaise, parce qu'il n'a pas le courage de se tuer lui-même. Il dit s'inspirer des rites des Romains de l'Antiquité, qui se faisaient suicider par leurs esclaves ou leurs amis lorsqu'ils voulaient mourir. Bien sûr, *Le Diable probablement* est aux antipodes de *The Smell Of Us*, et Bresson ne filme absolument pas comme Larry Clark, mais ce sont les mêmes questions : qu'est-ce que la douleur d'exister ? Quel sens donner à sa vie lorsqu'il n'y a plus aucune limite, lorsque tout est permis, lorsqu'aucune des issues possibles – l'amour, l'aspiration spirituelle, la foi, l'art – n'est plus envisageable ? Même si Matt, à un moment, semble lire un bouquin de Gérard de Nerval qui traîne dans un coin...

Les *Cahiers du cinéma* consacrent trente pages au film dans leur numéro de janvier [2015], mais Stéphane Delorme envisage le personnage de la mère sous un angle beaucoup trop sociologique. Il la décrit comme une vieille soixante-huitarde ayant perdu ses idéaux – un personnage un peu esthète, un peu intello, devenu une espèce d'ivrognesse incestueuse. On voit en effet des photos nous la montrant dans sa jeunesse, bien plus belle qu'aujourd'hui. Mais au fond, ce n'est pas ça. Ce film est une question existentielle. Ce film, c'est : « y'a rien ». Et quand il filme les jeunes dans leur splendeur physique, Clark filme aussi ce « y'a rien ».

Spectateur : Selon moi, *The Smell Of Us* se montre en réalité bien plus dur envers les jeunes qu'envers les vieux. La consommation sexuelle des parents et des grands-parents s'effectue à la frange de leur vie et on peut leur prêter une certaine réussite sociale. Les jeunes, en revanche, sont présentés au cœur de leur existence comme des personnages indigents, dépourvus de pensée. Leurs dialogues sont d'un vide intersidéral. À cet égard, le fait que Matt lise Gérard de Nerval me semble complètement invraisemblable.

J.N. : Votre remarque m'évoque à nouveau *Le Diable probablement*. Tout au long du film, le personnage principal épouse des causes successives. Il traverse le milieu révolutionnaire gauchiste, puis se lance dans une sexualité débridée, avant de tenter la foi en participant à des débats sur l'Église, puis l'écologie, et enfin la

psychanalyse. Finalement, il est pris d'une sorte d'horreur de l'existence et déclare avoir « très peur de mourir ». Il demande donc à un ami de l'abattre. Dans *The Smell Of Us*, il n'y a même plus cette traversée de causes successives. Et effectivement, il y a cette pauvreté de langage effroyable, dont on se demande d'ailleurs – il faut être équitable – si elle provient du scénario de Scribe ou de Larry Clark lui-même, cinéaste américain qui a des problèmes avec la langue française et n'a pas pu se lancer dans un travail sur l'écriture de dialogues. Quoiqu'il en soit, la pauvreté absolue des échanges et le vide de pensée sont évidents. À cette différence près que Clark n'a pas de jugement moral négatif sur ses personnages – il ne les méprise pas ; il les adore. Il y a simplement ce contraste, dans son cinéma, entre la splendeur des corps et des chorégraphies, et une sorte de vertige d'illimitation, de vide, de néant. Mais la présence d'un livre de Gérard de Nerval ne me paraît pas invraisemblable. La mère de Matt, quand elle se penche sur lui à la fin, ivre morte, lui dit : « Ah l'amour ! La musique ! Ça me fait rire » – comme si elle avait conscience de cet embryon d'aspiration chez son fils, que le film ne montre pas en effet. On voit simplement la couverture de Nerval, que les personnages appellent « Nervalo », et dans un autre monde, Matt serait peut-être devenu poète ou je ne sais quoi.

Spectateur : La sexualité du film dans son ensemble est débridée mais sans éclat, morne, envisagée au lieu même de son impossibilité et de sa résistance, dans une sorte

d'irritation. Le corps est sans cesse exhibé, mais c'est un corps fatigué, dans un être-là un peu imprenable.

The Smell of Us est tout sauf un film sur le désir.

J.N. : En effet, *The Smell of Us* est tout sauf un film sur le désir. Son thème serait plutôt la frénésie d'activité sexuelle, ce qui est très différent. Larry Clark n'est pas Elia Kazan ou Sternberg, qui font des films sur le désir, avec des scènes de sexualité active, intense, violente.

Spectateur : Larry Clark ne serait-il pas lui-même un abstinent ? Pierre Guyotat, par exemple, dont toute l'œuvre porte sur la sexualité, prétend qu'il n'a aucune vie sexuelle depuis quarante ans et que toute sa sexualité se réalise quand il écrit. On sait par ailleurs que Larry Clark a une vie maritale tout à fait rangée, et qu'il était très inquiet, après avoir tourné la scène du fétichiste des pieds, que sa famille puisse le/la voir.

Spectateur : Je comprends que vous parliez de film profond et d'un vrai point de vue de Larry Clark sur la jeunesse, mais ce qui me séduit, c'est au contraire la manière dont Clark semble renoncer à avoir un point de vue. Le début du film notamment – Clark, à terre, déguisé en clochard, qui ne voit pas les skateurs qui passent au-dessus de lui – m'apparaît comme une manière pour lui de déclarer : mon travail n'est pas de vous proposer un certain point de vue sur la jeunesse. De ce côté-là, c'est à mon sens le film où il va le plus loin, à la fois en termes de

narration désordonnée et en termes sensoriels. Il y va au risque de donner l'impression de quelqu'un – et je crois qu'ils le disent aussi dans les *Cahiers* – qui a accepté de se perdre, de perdre toute possibilité de regard.

J.N. : Oui, il est dans le même vertige que ces jeunes. Il n'a aucun recul sur eux. C'est tout le contraire d'Aschenbach dans *Mort à Venise* (Luchino Visconti, 1971), qui regarde de loin l'objet de son désir et finit par mourir quand il échappe à sa vue. Larry Clark est au milieu de ces jeunes – avec eux. Sur ce plan, c'est un film assez fou. Au sujet de la scène du fétichiste des pieds, Clark a déclaré qu'il n'avait aucune idée de la façon dont se pratiquait cette perversion et qu'il a donc totalement improvisé. Mais c'est tout de même une scène très longue et très dure – assez violente et intense. Il n'a aucune distance.

La première scène de pré-générique que vous évoquez est magistrale. Clark est un grand cadreur, un grand géomètre – les lignes, les espaces, les angles – et surtout un immense coloriste. Je pense aussi à la scène de l'appartement ravagé, dont chaque plan tient de la peinture informelle. Et au début, les grandes scènes de « tous-ensemble », de baise, de prise de drogue, avec ces choses colorées qui brouillent les contours, c'est très Godard. En revoyant le film ce soir, je lui ai trouvé des similitudes avec *Adieu au langage* (2014) de Jean-Luc Godard en termes de matières et de supports – la variété de provenance des images : les caméras, les téléphones

portables, les appareils photo. Dans ces moments où les couleurs se mettent à baver, on s'approche du fauvisme. Clark affirme que cet effet est purement accidentel et qu'il a profité de l'imprévu. Un téléphone portable, celui de Toff ou d'un autre, s'est emballé et ces tâches de couleurs sont apparues. Clark est d'ailleurs assez content de lui. Il explique que n'importe quel cinéaste moyen et narratif aurait tout coupé au motif que c'était intolérable, alors que lui en a encore ajouté.

Spectateur : L'alternance d'images filmées par la caméra de Larry Clark et d'autres par le portable de Toff me semble être un élément de mise en scène inédit dans sa filmographie. À cet égard, il y a une chose étonnante : certaines images filmées par le portable laissent penser que Toff est à tel endroit, mais lorsque la caméra de Clark prend le relai, on s'aperçoit qu'il n'y a personne là. Pouvez-vous revenir sur ce dispositif, notamment par rapport au point de vue moral que vous prêtez à Larry

Clark ?

J.N. : Scribe, le scénariste, avait écrit un scénario beaucoup plus sociologique, exact et factuel, basé sur une longue enquête approfondie menée auprès des milieux qu'on retrouve dans le film, celui du skate notamment. Il défend toujours le film, mais on sent qu'il en a été désapproprié par Clark. Il explique que ce n'est plus son point de vue, que c'est un film fantasmatique – auquel il reconnaît une très grande force. On m'avait dit beaucoup de mal de cet homme avant le tournage, mais pour l'avoir vu lors du débat et lu deux ou trois choses de lui, je le trouve plutôt correct. Il a notamment expliqué que l'escort, chez les skateurs parisiens, est un pur fantasme de Larry Clark – ça n'existe pas ou presque. Le film dans son entier est un fantasme de Larry Clark ; ça ne fait aucun doute. C'est une succession de visions oniriques, un film d'imagination folle, qui ne s'impose aucune exactitude sociologique ni même aucun réalisme.

Quand les trois acteurs [[Lukas Ionesco](#), [Hugo Behar-Thinières](#) et [Théo Cholbi](#)] sont partis après leurs fâcheries avec Larry Clark, Toff (Maxime Terin) est devenu extrêmement important pour lui, en tant qu'acteur comme en tant que personnage. Clark s'est beaucoup rapproché de lui, au point de lui dire : en fin de compte, tu es moi – moi, Larry Clark, qui ai passé ma vie à photographier ces mêmes corps, ces mêmes gens, cette même jeunesse, tu es mon avatar. Il a vu en Toff son propre double à travers les âges. D'où l'omniprésence de ce personnage dans le

film. D'un point de vue réaliste, cela donne lieu à des scènes absolument invraisemblables, comme celles où Toff filme des amants ou des loueurs de services sexuels en pleine action. À d'autres moments, en effet, on ne le voit même pas filmer, mais la substance de l'image prouve que ce n'est pas la caméra de Clark. Mais Toff n'est pas son seul avatar. On pourrait aussi citer Matt, qui arbore les mêmes tatouages que lui.

Spectateur : Les amis de Toff lui reprochent de ne rien faire de ce qu'il filme. Même ces images, qu'il se contente de stocker, n'existent qu'à moitié.

J.N. : Ce film est une vanité. Larry Clark a redoublé le monde par son image. Personne ne sait pourquoi Toff filme sans cesse. Est-ce un futur instrument de chantage ? Une stratégie pour pouvoir coucher avec tous les gens qui sont là ? Ou bien le fait-il juste comme ça, pour rien ? Ce n'est pas précisé.

Spectateur : Au risque d'être un peu schématique, vous pensez donc que ce dédoublement d'un certain nombre de scènes – cette espèce de retour-image, de replay – n'est en aucun cas une manière pour Clark d'introduire une distance critique ? C'est un second lui-même plutôt qu'une manière de mettre à distance.

Spectateur : Le tournage a eu lieu en France, mais le film est encadré par deux éléments américains. Au début, il y a ce personnage qui chante et joue de la guitare, interprété

par l'acteur américain Michael Pitt, le Kurt Cobain du *Last Days* de Gus Van Sant (2005). Et à la fin, c'est comme si Clark – et c'est attendu – faisait le pont avec *Wassup Rockers* (2005) en insérant des images d'un concert qui évoque plutôt les États-Unis. Quoi qu'il en soit, pensez-vous qu'avoir tourné en France permette à Larry Clark d'accentuer encore son regard sur la jeunesse comme *Autre* ou comme *Ailleurs* ? C'est une tendance que l'on retrouve dans toute l'histoire du cinéma : un cinéaste qui tourne un film dans un pays qui n'est pas le sien et qui tire profit de cette étrangeté.

J.N. : Le groupe de musique, ReVolt, qu'on voit à la fin du film est celui de Jonathan Velasquez, l'acteur fétiche de Larry Clark qui joue dans *Wassup Rockers*. Il se produisait à Paris, et Clark a inséré des images de ce concert. Le cinéaste établit ainsi un pont entre son tournage parisien, dont il avait envie depuis longtemps, et ses acteurs, ou du moins l'un de ses acteurs américains.

The Smell of Us / Wassup Rockers.

Au moment du tournage, les coproducteurs du film m'ont confié une chose que je n'ai plus entendue depuis, peut-être pour éviter de causer du tort au film. Avant la

question de la grève, Larry Clark a rencontré des problèmes avec certains de ses acteurs français. Lorsqu'il tournait aux États-Unis, sa troupe – composée en majorité de Portoricains – et lui-même étaient dans une fusion totale. Ils formaient une communauté absolue et ne se quittaient pas pendant toute la durée le tournage. Sur *The Smell Of Us*, en revanche, il semblerait qu'une fois la journée de travail terminée, les acteurs français – d'origine un peu bourgeoise pour certains – avaient envie de rentrer chez eux, dans leur propre monde. Cette relation à l'acteur beaucoup moins communautaire, propre à la France, ne fonctionnait pas avec le système fusionnel de Larry Clark. Il était dévorant, à vouloir que personne ne se quitte à aucun moment.

Spectateur : Dans *Wassup Rockers*, le regard de Larry Clark sur Paris est assez négatif. Il semble associer cette ville à l'idée de rapports de prédation. Savez-vous ce qu'il pense de Paris ? Que dit-il de cette ville en dehors de ses films ?

J.N. : Je ne sais que ce qu'il a déclaré dans les revues ou les journaux. Il a découvert Paris dans les années 1980 et trouvé la ville merveilleuse et très étrange. Il a conçu une vague idée de film ; il y est revenu plusieurs fois. C'est son exposition « Kiss the past goodbye », organisée en 2010 au Musée d'Art Moderne et interdite aux moins de 18 ans, qui a été l'élément déclencheur. Le projet a pris corps. S'en sont suivis beaucoup d'allers et retours entre Paris et les États-Unis pour faire avancer le film. En revanche,

j'ignore quel est son point de vue sur tel ou tel aspect de Paris. Je pense qu'il a été très impressionné, non seulement par les jeunes gens qui appartiennent à son univers, mais aussi par le quartier Trocadéro-Léna-Musée d'Art Moderne-Palais de Tokyo. J'imagine que la Place de la République l'aurait moins intéressé et inspiré que cette architecture monumentale, cette immensité géométrique. Il la filme très bien au début, lorsqu'il est allongé et que les gens sautent au-dessus de lui, avec des plans en plongée et en contre-plongée. À cet égard, la scène où la fille chante La Nuit Américaine assise au bord du vide est aussi très impressionnante. On se demande si elle va se jeter dans le vide, ce qui n'aurait pas déparé avec l'ambiance de néant qui traverse le film.

Spectateur : *The Smell Of Us* est le seul film que Clark a tourné en-dehors des États-Unis, mais c'est un cinéaste très à l'aise dans des environnements différents. *Kids* est un film new-yorkais, quand *Wassup Rockers* est un film très « Los Angeles », très horizontal, où les skateurs portoricains passent de quartier en quartier, dans des déplacements qu'on ne verrait pas à New York. *Another Day in Paradise* (1998) et *Tulsa*, en Arizona, c'est aussi le plat pays américain. *Bully* (2001), c'est encore autre chose – quelque part entre New York et Los Angeles. Là, ce qui est frappant, c'est qu'on voit très peu la ville de Paris elle-même.

Spectateur : Le groupe d'amis du film, en réalité, n'est pas composé d'amis. On l'a dit : il n'y a pas de dialogue –

ce n'est que de la pensée opératoire, du fixe et du fonctionnel. On ne sent pas de réelle union ou d'unicité dans ce groupe. Ce ne sont que des individualités. De même, pour les deux personnages, et notamment le guitariste au début, et puis le personnage qui filme, on peut imaginer qu'ils sont des fantasmes de Matt, qui se dit : voilà, c'est le seul moyen que j'ai de jouir, là maintenant.

Quand Warhol, cet ordonnateur des transgressions sexuelles parmi les plus délirantes du siècle dernier, écrit « sex is so nothing », il est très proche de l'esprit de *The Smell Of Us*.

J.N. : Oui, c'est une interprétation possible. Pour Larry Clark, je dirais simplement qu'il a soudain vu un double de lui, une sorte d'Andy Warhol. Il y a d'ailleurs une parenté entre ces deux artistes. Quand Warhol, cet ordonnateur des transgressions sexuelles parmi les plus délirantes du siècle dernier, écrit « sex is so nothing », il est très proche de l'esprit de *The Smell Of Us*. Et pendant des décennies, alors qu'Internet et les portables n'existaient pas, Warhol a redoublé l'existence par un filmage continu de l'existence. Dans son film, Clark a trouvé sa propre image, qui est une sorte de folie de redoublement du réel par l'image, que l'on peut parfaitement voir comme un fantasme. Je pense par exemple au fantasme de Matt : la scène de boîte de nuit au début, avec ce personnage bizarre qu'on ne revoit pas, qui vient les sentir – *The Smell Of Us* : notre odeur. Godard, c'est *Notre musique* ; là, c'est notre odeur. Il faudrait parler aussi de Clark le coloriste, le

cinéaste des substances et des humeurs : la pisse, le sang, la merde, le sperme, les peaux, l'odeur des parties génitales. Il a déclaré avoir voulu filmer Matt comme s'il avait été embrumé, abruti par la drogue ou par une sorte de rêverie peut-être nervalienne tout à coup. Matt est dans cette scène comme un fantôme des autres, lui-même fantasmant d'autres. Pourquoi ne fantasmerait-il pas aussi celui qui le filme pendant qu'il se fait sodomiser ?

Kids / The Smell of Us.

Spectateur : On rapproche souvent Larry Clark et Gus Van Sant, également auteur d'un film sur un skateur, *Paranoïd Park* (2007), l'histoire d'un jeune garçon qui participe presque par hasard au meurtre d'un vigile sur une voie ferrée. On pourrait encore citer *My Own Private Idaho* (1991), du même Van Sant, où il s'agit également de jeunes qui se prostituent et d'un vieux clochard un peu céleste, et où les rapports avec les parents jouent un rôle important. Comment distingueriez-vous les approches de la jeunesse de ces deux cinéastes ? Et comment expliquez-vous votre préférence pour Clark ?

J.N. : J'ai vu *Paranoïd Park*, mais je n'ai pas assez réfléchi

à propos de Gus Van Sant pour pouvoir marquer ce qui le différencie de Larry Clark. Je préfère le filmage de Larry Clark à celui de Gus Van Sant, mais je serais incapable de dire ce qui sépare leur approche de la jeunesse et d'une possible innocence meurtrière. Simplement, en voyant les films de l'un et de l'autre, et en sachant qu'ils s'estimaient beaucoup et qu'ils se sont souvent entraïdés, j'ai trouvé plus de mordant, de nerf, de folie, d'acuité critique chez Clark.

Spectateur : Dans *Elephant* de Gus Van Sant (2003), on voit surtout des jeunes déambuler dans un établissement scolaire ; il y a très peu de dialogues, mais on perçoit une pensée au travail chez les personnages.

J.N. : Pour vous, ce serait donc une chose qui plaiderait en faveur de Gus Van Sant ? Peut-être. Mais cette non-pensée dans *The Smell Of Us*, ce langage atrophié, cette insensibilité, n'est pas un défaut selon moi. Ce que Clark accomplit à cet endroit est hallucinant ! Le personnage de Matt, par exemple : sa façon de passer dans le champ comme s'il était impénétrable, au sens propre du terme, son indifférence totale, son insensibilité... Lorsqu'il se fait sodomiser très violemment par ce type qui le gifle en lui disant « Mais réagis ! », il reste parfaitement impassible. Puis il dit à Toff : « Je vois pas pourquoi je me fais enculer – c'est pas pour acheter des choses. J'arrive pas à comprendre pourquoi. » Pendant la scène avec le fétichiste, il affiche un petit sourire amusé, un peu indulgent, comme s'il se disait : « Bon, faut que ça passe.

» Même quand sa mère vient le voir, il la repousse avec lassitude mais gentillesse : « Laisse-moi tranquille », lui dit-il. La passivité absolue, l'anesthésie totale, le quant-à-soi avec lequel Matt traverse le film – c'est très impressionnant.

Spectateur : Peut-être est-ce cette représentation de la jeunesse, où une certaine usure se fait sentir, qui rapproche Larry Clark de Gus Van Sant.

Spectateur : Sauf que chez Gus Van Sant, on peut dire que l'usure est là par défaut, alors que chez Clark, elle est d'une certaine manière une part en excès. Par ailleurs, le premier est vraiment un constructeur, alors que Clark est plutôt un destructeur de formes. Mais il existe en effet des rimes intéressantes entre *Paranoid Park*, *Wassup Rockers* et *The Smell Of Us*. Ce sont tous des films sur le skateboard et des films qui utilisent la glisse pour faire passer ces substances d'images que vous avez décrites, et donner l'impression d'une espèce de « surf » au sens visuel.

Spectateur : La mort est très présente dans le film, notamment à travers le personnage de Matt. Il ne réagit pas, se laisse faire, n'est presque pas là. Son corps est présent mais son esprit est ailleurs, à cause de la drogue notamment. Est-ce selon vous une manière pour Larry Clark de représenter la mort de l'esprit ?

J.N. : Le personnage de Matt est filmé alternativement

comme un ange, un éphèbe, un rêveur, un camé, et comme un mort, un gisant. Il est entre l'absence totale, la passivité, la rêverie, et ce devenir-figé permanent. Certaines successions d'angles sur lui en position renversée donnent l'impression de voir une statue – on le dirait pierreux. Larry Clark connaît très bien l'art ; tous les clients ont des tableaux de maître chez eux. Il y a des rimes entre l'angelot filmé en bas des escaliers de l'immeuble bourgeois et Matt, qui sont patentes. Mais la seule mort réelle du film, c'est celle de celui qui dit « j'aime » – JP.

Spectateur : Comment définiriez-vous le style de mise en scène de Clark ?

J.N. : Ce qui est très étrange chez Larry Clark en tant que cinéaste, c'est qu'il est capable d'organiser le désordre, de frôler le chaos – je pense aux problèmes qu'il a rencontrés sur le tournage –, tout comme il est capable de mise en scène et de découpage très précis. Il y a quarante ans, Jacques Rivette disait qu'un film raconte toujours l'histoire de son tournage. Si un film illustre cette idée, c'est bien *The Smell Of Us*. Je pense notamment à la scène où ils se retrouvent tous à la fin, après le suicide. Il y a toute la bande des nouveaux, ceux qui ont remplacé les anciens acteurs. Donc une fois qu'il a liquidé tous ceux qui ont quitté le plateau, il se retrouve avec une bande de gens encore plus jeunes, qui se retrouvent à discuter : « Qu'est-ce que tu fais avec toutes ces images ? Qu'est-ce qu'elles deviennent ? À quoi ça sert ? On les voit jamais. »

Puis Marie dit au type : « Tu baiserais ce soir ? » Il lui répond : « J'aimerais bien mais je peux pas. » Et ils s'en vont tous ; ils partent dans la profondeur de champ, sur leurs planches. La caméra reste sur Marie. Il y a une grille. Et tout à coup le train arrive. On voit dans cette scène que Larry Clark est capable de tenir un plan.

De même, la scène du suicide est très étrangement, mais magnifiquement filmée. On commence en plongée sur sa belle-mère, qui joue plus ou moins le rôle d'hôtesse lors d'un cocktail. Elle prend les verres, monte, la caméra suit son déhanchement. On se demande pourquoi intervient soudain un plan aussi long. Ensuite, JP dit quelque chose comme « les Bisounours, je vous emmerde, j'en ai marre. » La caméra revient alors sur elle, et on voit JP au fond du plan qui tombe. Elle se retourne, laisse tomber les verres, puis on voit le corps du type étalé... C'est une scène magnifiquement découpée, un moment réellement mis en scène. Ce n'est plus le bordel des plans qui se succèdent avec des couleurs qui bavent.

Ma seule petite réserve, ou plutôt question, concernant le film, touche à la dernière scène, celle de l'explosion de la voiture. Elle n'était pas prévue à cet endroit ; elle devait intervenir beaucoup plus tôt. Ce choix me laisse perplexe. Je comprends que pour Larry Clark, il faut finir par un embrasement final, une folie totale, mais je ne suis pas convaincu.

Spectateur : Le personnage de la mère est fascinant.

Savez-vous comment Larry Clark a choisi cette actrice [Dominique Frot] ?

J.N. : Non, mais je sais qu'il considère cette scène comme l'une des plus belles qu'il ait jamais filmées ; il la trouve absolument géniale. Apparemment, Dominique Frot l'a entièrement improvisée, sur la base d'un canevas bien sûr. Et Clark est sidéré par ce qu'elle a fait. C'est vrai qu'elle porte littéralement cette scène. Elle a par ailleurs écrit un texte de deux pages assez allumé dans les *Cahiers*, auquel je n'ai rien compris. On l'a vue présenter le film au MK2 Beaubourg il y a quelques jours, avec des membres de l'équipe du film. Elle a l'air d'être adulée par tout le monde. Dès qu'elle ouvrait la bouche, tout le monde applaudissait. Et elle est à peu près comme dans le film. Elle disait : « Voilà, je suis venue dans le film – y a rien, y a rien. Je me suis dit que peut-être un type allait avoir une idée sur ce qu'est-ce que ça veut dire, ce « y a rien, y a rien ». »

La question qu'on pourrait me poser, c'est pourquoi le film n'est pas présenté par quelqu'un de 20 ans, mais par moi, qui en aurai bientôt 80. Dans l'article des *Cahiers*, Stéphane Delorme cite Baudelaire et Nerval, ce qui est évident – la lignée maudite Nerval, Lautréamont, Baudelaire, etc. Mais pour moi, l'auteur qui a traité absolument le sujet de Larry Clark, c'est Witold Gombrowicz, écrivain polonais de toute première importance, d'origine un peu aristocratique. Il a écrit quelques romans – *La Pornographie*, *Ferdydurke*,

Cosmos, Trans-Atlantique – et un journal. Né au début du XXe siècle, il appartenait au milieu des écrivains naissants polonais dans les années 1920-1930. En 1939, quand l'Allemagne a envahi la Pologne au début de la Seconde Guerre mondiale, il est parti en Argentine où il a vécu vingt-cinq ans en travaillant comme employé de bureau dans des conditions assez difficiles, d'un point de vue économique comme existentiel. Puis, il s'est installé en France, où il est mort. Le problème de Gombrowicz ne touche ni à la mort ni à l'existence de Dieu. Son problème, c'est : qu'est-ce que vieillir par rapport à l'idée de jeunesse ? J'ai lu deux pages de son journal (*Journal, 1953-1956*) quand j'avais 25 ans, que je n'ai jamais oubliées et que je vais vous citer. Pour moi, elles sont au cœur du problème de Larry Clark, et au cœur de la question que se pose Matt : « Pourquoi je me fais sodomiser ? C'est pas pour l'argent. Y'a rien. À quoi ça sert ? Où vais-je ? »

« Notre véritable affaire, c'est justement le fait de vieillir, cet aspect de la mort que nous éprouvons chaque jour. »

Gombrowicz est donc employé de bureau en Argentine et évoque un certain « K... » qui travaille dans le même bureau que lui et qu'il aime bien. Le vendredi soir, il lui dit au revoir comme d'habitude, et le lundi matin il n'est plus là – il est mort. Gombrowicz raconte qu'il va à l'enterrement de K... et déroule ensuite une méditation sur le rapport entre les vieux et les jeunes, et sur le sens de l'existence en général. Ce sont des thèmes que l'on

retrouve dans toute son œuvre – *La Pornographie*, notamment, est un roman entièrement construit autour de ces questions. Gombrowicz est donc au cimetière ; il voit des gens de son âge et il écrit : « Ce ne sont pas des vivants venus salués un disparu, mais des moribonds un mort. » Pour lui, l'homme suit une courbe ascendante suprême et sublime qui s'achève à l'âge de 35 ans ; ensuite, c'est la « décadence » écrit-il. Et il poursuit : « *Je ne crois guère que la mort soit le problème essentiel de l'homme, et j'estime qu'une œuvre d'art qui en est entièrement imprégnée n'est pas pleinement authentique. Notre véritable affaire, c'est justement le fait de vieillir, cet aspect de la mort que nous éprouvons chaque jour. Et moins le vieillissement lui-même que cette particularité qui le fait se couper si entièrement, si terriblement, de la beauté. Ce qui nous fatigue, ce n'est pas de mourir lentement, mais de savoir que le charme de la vie devient inaccessible. J'ai aperçu au cimetière un adolescent qui passait entre les tombes tel un être d'un autre monde, d'un autre monde, mystérieux, splendide, florissant ; et nous étions là, comme des mendiants.* » Et soudain il écrit : « *Je fus cependant frappé de ne pas ressentir notre impuissance comme quelque chose d'inéluctable. Aussitôt, cette sensation en moi-même m'a plu. Je m'accroche uniquement aux pensées et aux sentiments qui me plaisent.* » Puis il se livre à une sorte de réflexion sur la raison pour laquelle ce constat ne lui donne pas envie de se suicider, mais lui procure au contraire une certaine joie. Et il écrit : « En effet, j'ai, comme d'habitude,

posé le problème sans en connaître la solution, en me fondant uniquement sur mon intuition qui me fait croire qu'il y a pour moi une solution possible – et au cimetière, je n'avais pas non plus réfléchi à l'ensemble de la question. » Et voilà la réponse que lui il donne : « Je pense, moi, que dans son for intérieur, la jeunesse n'aime guère sa propre beauté, elle s'en défend, et cette aversion qu'elle a pour la beauté est plus belle encore que la beauté elle-même – c'est là sa seule chance de dépasser, de vaincre et d'annihiler la distance qui nous tue. » Par conséquent, la seule chance d'établir un pont entre les gens plus vieux et la jeunesse, d'instaurer une communication possible, c'est la connaissance de cette douleur d'exister. Et contrairement à ce que certains ont pu penser, tous les acteurs disent que le côté fusionnel de Larry Clark, sa volonté de ne pas quitter sa troupe, n'a rien à voir avec de la drague ou de la prédation sexuelle.

Retranscrit par Marie-Mathilde Burdeau.