

**MATTHEW GORDON**

# Summertime



## L'AVANT FILM

<b>L'affiche</b>	<b>1</b>
Courage et résilience	
<b>Réalisateur &amp; Genèse</b>	<b>2</b>
Matthew Gordon, cinéaste indépendant	

## LE FILM

<b>Analyse du scénario</b>	<b>4</b>
Mauvaise suture	
<b>Découpage séquentiel</b>	<b>7</b>
<b>Personnages</b>	<b>8</b>
Fratrie fracassée	
<b>Mise en scène &amp; Signification</b>	<b>10</b>
Cadre de l'abandon	
<b>Analyse d'une séquence</b>	<b>14</b>
Robbie envoie Lucas en prison	
<b>Bande-son</b>	<b>16</b>
L'air des pensées	

## AUTOUR DU FILM

<b>Le cinéma indépendant américain</b>	<b>17</b>
<b>L'État du Mississippi</b>	<b>18</b>
<b>Jeunes abandonnés aux États-Unis</b>	<b>19</b>
<b>Bibliographie &amp; Infos</b>	<b>20</b>

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : [www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)  
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Remerciements : Muriel Vincent, KMBO.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,  
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris  
[idoineproduction@gmail.com](mailto:idoineproduction@gmail.com)

Achevé d'imprimer : septembre 2014.

# SYNOPSIS

État du Mississippi, début de l'été. De père inconnu, et abandonné par une mère partie vivre en Californie, Robbie, 14 ans, vit seul avec son jeune demi-frère Fess et sa grand-mère Gimmel.

Le dernier jour d'école, l'adolescent est surpris en train de voler dans le casier d'un de ses camarades. Conciliant, le Principal du collège, M. Curtis, lui offre son silence contre un cahier dans lequel il l'invite à « se raconter » pendant les grandes vacances...

De retour chez lui, Robbie a la surprise de retrouver son frère aîné, Lucas, en compagnie d'une nouvelle petite-amie. Une cohabitation commence alors avec ce dernier, qui vit de larcins commis sur ses conquêtes.

Au cours d'une fête d'anniversaire organisée par une collégienne amoureuse de lui, Robbie doit défendre son honneur contre une bande d'adolescents qui le traite de voleur. À la fin de la soirée, il ne peut cependant s'empêcher de dérober l'argent offert en cadeau à l'adolescente. Rattrapé par la police puis relâché, Robbie rentre seul chez lui en pleine nuit. En chemin, il s'arrête pour boire au robinet d'une maison, et sympathise avec Mamie, une adolescente qu'il connaît de vue.

Sur les conseils de son aîné, Robbie prend bientôt un emploi de pompiste dans la ville voisine, tout en continuant de rêver au retour de sa mère. Sans jamais toucher à son cahier, il élabore néanmoins des lettres imaginaires à M. Curtis à qui il confie ses sentiments sur la vie qu'il mène. Laquelle se tend peu à peu avec Lucas qui continue ses frasques, au point de menacer le fragile équilibre que l'adolescent a construit pour protéger sa maigre famille. Un jour qu'il le surprend en train de voler une jeune femme, Robbie dénonce à la police qui l'envoie en prison.

Peu après, les services sociaux, alertés par M. Curtis, interviennent et placent Fess et Robbie en foyer.

Une nouvelle année scolaire débute alors. Tandis que Fess est sur le point d'être accueilli par une famille, Robbie, qui ne supporte ni le foyer ni l'école, décide de partir sur les routes avec Mamie et son frère. Dans l'espoir de se construire enfin...

## L'AFFICHE

**Courage et résilience**

Deux personnages debout au premier plan. Un adolescent et un garçon plus jeune, les corps soudés l'un à l'autre et appuyés contre une balle de paille en amorce à gauche du cadre. Le premier, l'air sérieux et le regard droit devant lui, affecte une attitude douce et protectrice. Il a les deux mains posées sur le chef du second, lequel a la tête penchée sur la poitrine du premier, dans un geste d'abandon, les yeux tranquillement fermés. La silhouette des deux garçons se détache parfaitement du fond flou de l'image, un décor de champ de blé coupé et grosses balles de paille qui creusent la perspective. Probable donc que l'action du film se déroule à la campagne. Les tons mordorés et la couleur jaune, répétée dans les grandes lettres du titre barrant le bas de l'affiche « SUMMER » et « TIME » (les deux vocables étant disjoints et superposés), scandent la palette chromatique de la saison. L'idée du soleil et des vacances scolaires, des jeux estivaux auxquels les lances de bois taillées en pointe des deux garçons nous font immédiatement penser.

Le haut de l'affiche est encore frappé de deux références festivières où le film a été primé. Sélectionné à la 62<sup>e</sup> édition du Festival du Film de Berlin en 2012 et récompensé du Prix du Jury au Festival du cinéma américain de Deauville 2011. Le niveau artistique que supposent ces manifestations internationales du cinéma fonctionne ici comme un indice de qualité destiné à pallier le déficit de notoriété d'un cinéaste qui n'en est qu'à son premier opus et qui est par conséquent inconnu du public.

Le visage grave sinon dur, l'œil fixe (aux aguets ?) et les lances de bois, l'adolescent de l'affiche serait-il « le dynamiteur » (« *The dynamiter* ») annoncé par le sous-titre, ou plutôt le titre original du film, inscrit entre parenthèses sous le mot « TIME » ? Les lances suggèrent certes l'enfance, mais aussi l'idée du combat, de l'affrontement. On suppose alors qu'un danger entoure les deux garçons, d'où le comportement protecteur du plus grand à l'égard du plus petit. D'où la vigilance dans son regard.



Son geste est néanmoins apaisant. Rien dans son visage ne suggère l'angoisse ou la peur. Au contraire, c'est un sentiment de calme, de solidité et de force qui se dégage de lui.

Pour emblématique qu'elle soit, l'image de cette affiche est en vérité le résultat d'un montage photographique, réunissant deux photogrammes du film : celui des deux garçons, inversé par rapport à la scène du film, et celui du décor qui sert ici de fond. Les balles de paille et la lumière estivale assurent ainsi l'unité du visuel, qui insiste sur le mot « SUMMERTIME », époque et temps du film.

Nous sommes ici à la fin de l'histoire (38). L'image correspond à la scène d'adieu qui précède la séparation au cours de laquelle Robbie s'applique à redire son affection et à transmettre à son demi-frère l'assurance de son attachement indéfectible. Lequel devra lui servir de viatique pour affronter la nouvelle vie (solitaire) qui l'attend dans sa future famille d'accueil.

## PISTES DE TRAVAIL

- Relever tous les codes visuels qui définissent l'été (soleil, couleurs, paille, etc.). Correspondent-ils à la réalité du film ? Expliquer pourquoi le fond du photogramme des deux garçons (un lac avec des cyprès chauves) a été remplacé par le champ de blé coupé.
- Description des deux personnages. Comment interpréter le geste (protecteur) et le visage (grave) de Robbie ? Commenter l'attitude de Fess. Distinguer l'œil de Robbie et les yeux fermés de Fess. Significations des lances de bois.

# RÉALISATEUR GENÈSE

## Matthew Gordon, cinéaste indépendant

### Filmographie

2000 *Novi Sad* (documentaire)

2005 *The Honeyfields* (CM)

2011 *Summertime*



Gordon et les acteurs de *Summertime*.



*The Honeyfields*

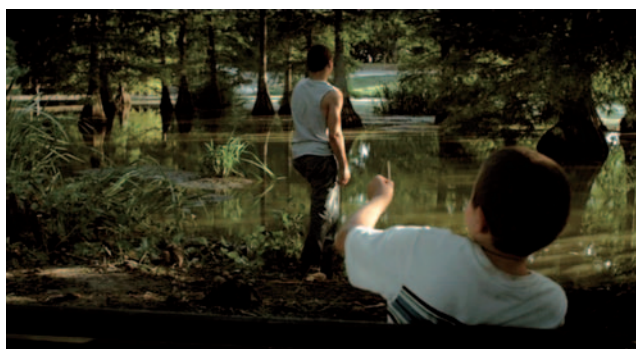


Matthew Gordon est né en 1970 à Baltimore (Maryland) où il vit jusqu'au début de ses études dans le Vermont. Diplômé en Sciences Politiques en 1993, il part enseigner l'anglais à l'université d'Agriculture de Prague. En 1998, il s'installe à New York où il est tour à tour producteur, photographe et réalisateur de reportages pour des chaînes de télévision câblée (HBO, The Discovery Channel...). Privilégiant les sujets en immersion, Gordon passe notamment dix mois aux côtés d'un groupe de médecins de l'hôpital de Nashville. Il partage ensuite le quotidien d'une équipe d'ambulanciers de San José, et filme les opérations d'une unité de la police criminelle de Memphis. En 2000, il se rend en Europe où il tourne son premier documentaire, *Novi Sad*, sur les jeunes Serbes durant le conflit avec la Bosnie-Herzégovine. Au total, Gordon aura passé environ dix ans à parcourir le monde pour son travail d'investigation.

### L'entrée en cinéma

Au cours de cette période, en 2003, il décide de reprendre ses études et s'inscrit à l'American Film Institute où il réalise plusieurs courts métrages de fiction. L'un d'eux, *The Honeyfields*, tourné en 2005 en Californie, annonce le principe de *Summertime*. L'été. Des champs de blé. Tous les après-midi, deux jeunes frères vivant avec leur grand-mère affrontent Gordon, un chevalier imaginaire cristallisant leurs peurs de gosses. La voix off de Robbie dit le regret de la mère absente et les angoisses du premier flirt. Côté technique, Jeffrey Waldron signe la photo où l'on trouve déjà l'usage des focales longues (pour les extérieurs) et le souci du cadre et de la belle lumière. La musique n'est encore qu'illustrative, et le résultat, à l'ambiance douce-amère, appliqué. Quoi qu'il en soit, Brad Ingelsby, également à l'écriture, et Matthew Gordon décident à la fin de leurs études en 2008 de remettre le « brouillon » sur le métier et d'en tirer un scénario de long métrage.

En plus d'adjoindre un aîné aux deux frères (et de ne pas faire mourir Robbie à la fin !), le changement majeur entre les deux films concerne le lieu de l'action : « Dès le début du projet, nous pensions au Mississippi pour trouver des personnalités authentiques, explique Gordon. Le Mississippi est la région la plus pauvre des États-Unis, avec le taux de chômage le plus haut. Pourtant, elle représente aussi le berceau de toute une culture, dont notamment celle du blues, celle de Huckleberry Finn ou encore celle des nombreux mythes et légendes liés à la rivière du Mississippi. Cet État est d'ailleurs pour une grande part, à l'origine du mythe du rêve américain. »<sup>1</sup>



C'est par conséquent l'envers du décor social, l'anti-rêve américain de la *success-story* qui intéresse Gordon dont l'idée première est de faire de *Summertime* « un film réaliste sur la situation actuelle de beaucoup d'habitants du pays. » Selon lui, « le rêve américain n'existe plus. Le mythe du "riche et célèbre" n'est plus représentatif de beaucoup de gens. Il y a un retour à de vraies valeurs, et à la notion de travailler de plus en plus dur pour réussir. » À l'image de son héros, qui ne devra son salut, et celui de son demi-frère Fess, qu'à sa pugnacité et un solide sens des réalités. Gordon, qui s'inscrit dans le registre du cinéma indépendant américain, donne ainsi une visibilité à la « communauté blanche » du sud profond des États-Unis et à tous ceux qui d'un bout à l'autre du pays vivent dans les marges sociales. Sans pessimisme ni démagogie, il leur accorde une chaleureuse attention et nous livre un message d'espoir sincère. Rappelons que si le mot « *dynamiter* » (titre original du film) contient l'idée de destruction, il possède aussi en anglais une connotation positive touchant à l'énergie et à la capacité d'entreprendre et de renouveler les choses (voir ce qu'en dit Matthew Gordon lors de sa conférence de presse du Festival de Deauville 2011)<sup>2</sup>.

## Indépendance et acteurs non professionnels

La recherche de financement a été longue et difficile. À tel point que Gordon a dû non seulement solliciter sa famille et ses amis, mais il a aussi mis lui-même la main à la poche pour boucler le budget du film qui s'élève à 300 000 dollars. « Aucun des acteurs n'a été payé, précise Gordon, nous avons toujours été logés chez l'habitant. » À l'évidence contraignante du point de vue matériel, cette économie précaire constitue néanmoins le gage d'une indépendance absolue, tant dans l'écriture que dans le choix des comédiens et de la mise en scène. Tournant délibérément le dos aux studios (lesquels réécrivent fréquemment les histoires et imposent leurs propres comédiens), Gordon a donc pu sélectionner ses propres acteurs au terme d'un casting de 8 à 900 personnes organisé durant un mois sur les lieux mêmes du tournage, dans les environs de la ville de Greenville (Mississippi).

L'expérience de documentariste de Gordon s'est avérée déterminante dans les relations et le travail avec ses apprentis comédiens : « Mon travail sur les documentaires m'a appris que les gens agissent toujours de manière naturelle quand ils se sentent bien dans leur environnement. J'ai appris aussi que cela ne sert à rien de donner beaucoup de texte à des acteurs non professionnels. J'ai donc surtout cherché, au début, à ce que l'on passe beaucoup de temps ensemble. L'idée était de développer un bon état d'esprit et une certaine complicité. » Le tournage, qui se déroule en juillet 2009, s'appuie certes sur un scénario très écrit, mais chaque scène est soumise à discussion au sujet des dialogues et de la psychologie des personnages. Pas de

répétitions donc, mais un échange entre le cinéaste et ses comédiens sur la base duquel ces derniers improvisent partiellement. William Patrick Ruffin (Robbie), découvert trois jours avant le début du tournage, se montre très vite à l'aise devant la caméra. Quant à Patrick Rutherford (Lucas), dont le réalisateur dit de lui qu'il « a une approche naturelle des choses, comme un acteur aguerri », révèle d'emblée des « prédispositions pour le métier d'acteur. »

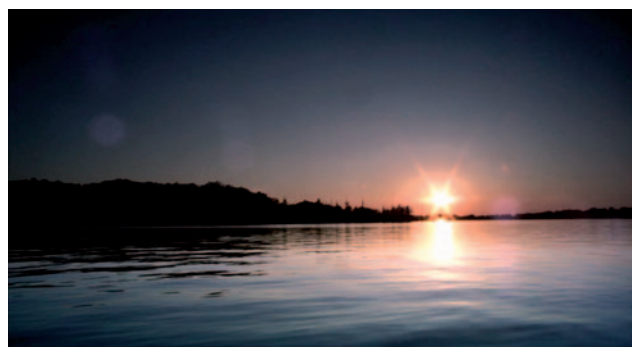
## Paysages et lumière

Tout autant que la musique qui occupe « une place centrale dans [son] film » (cf. « Bande-son » p. 16), les paysages, pourtant discrets à l'écran, jouent une subtile partition. Gordon les a découverts au terme d'une année passée à sillonner l'État du Mississippi, non loin de Greenville et du village de Glen Allan où se situe notamment le modeste logis de la famille Hendrick. Or, à l'opposé de la situation sociale qu'il nous montre (l'anti-rêve dont nous parlions plus haut), *Summertime* s'inscrit dans un décor qui relève cette fois d'une certaine mythologie américaine. Celle des espaces sauvages et du grand fleuve Mississippi fondateurs de légendes et d'un imaginaire collectif, celle des écrits de Mark Twain et de William Faulkner comme socle d'une culture commune, celle encore des sources du blues et de la douloureuse mémoire qui lui est étroitement associée. De fait, malgré les nombreux problèmes qu'il cristallise aujourd'hui, le Mississippi pauvre continue d'occuper une place de choix dans le cœur d'une nation, attendrie certes, mais souvent oubliée de son sort.

Le cinéaste, lui aussi touché par cette réalité physique, a pris soin de ne pas la réduire à un décor artificiel. Il l'intègre simplement à son récit qu'elle irrigue ensuite d'une présence sobre, mais toujours prégnante. Il en fait un contrepoint dramaturgique, une chambre d'écho émotionnelle, une force sensible qui agit en douceur mais fermement sur les protagonistes. Et comme les paysages, la lumière parfaitement choisie s'accorde souvent à l'humeur et au caractère des personnages. Diffuse et albugineuse, elle traduit la morosité des deux demi-frères ; rayonnante dans les champs, elle souligne esthétiquement la dignité de Robbie. « La lumière sur le film a été décidée après de nombreuses discussions avec notre directeur de la photographie, Jeff Waldron. Nous voulions une lumière la plus naturelle possible pour mettre au mieux en avant le contraste entre l'espoir de Robbie et les événements cruels qui jalonnent sa vie et celle de sa famille. »

1) Toutes les citations du présent texte sont extraites du dossier de presse du film.

2) [http://www.festival-deauville.com/DEV/index.php?pid=15&perso\\_id=6393](http://www.festival-deauville.com/DEV/index.php?pid=15&perso_id=6393)





# ANALYSE DU SCÉNARIO

## Mauvaise suture

La dramaturgie très ténue de *Summertime* se concentre autour d'un univers spatio-temporel limité, d'une action réduite à quelques scènes et d'une poignée de personnages. Un été, c'est le temps que dure l'histoire parfaitement linéaire du film. Le temps (entre la fin du collège et les premiers jours de rentrée au lycée) pour Robbie, personnage principal par qui passe le point de vue du récit, de devenir autre. De quitter le monde de l'enfance, d'abandonner ses rêves de gosses, de faire l'apprentissage d'une vie d'adulte trop tôt arrivée.

En vérité, ce trimestre de vacances scolaires – et de vacance maternelle – opère une pénible suture entre la chair de l'enfance et le cuir de l'adulte. Deux âges qui ne sont pas raccord, qui se chevauchent et balafrent la vie du jeune héros, abandonné et privé de lui-même. Pour autant, *Summertime* est une chronique « familiale » déclinée à bas bruit. Le réalisateur Matthew Gordon a choisi de faire contraste entre l'ampleur du drame qui se joue et le refus de la dramatisation. Aucun effet de manche mélodramatique destiné à émouvoir le spectateur ici. L'intervention des services sociaux (36) et le placement en foyer (37) sont rapidement montrés. Aucune rupture de rythme non plus. À peine une bagarre (14), une querelle (29). Tout cela, à l'instar de la mise en scène, très sobre.

Le scénario réaliste du film se compose de petits détails, d'instantanés pris sur le vif, d'une suite d'images fugaces, de gestes détachés du quotidien, parfois illustratifs sinon symboliques de l'existence des personnages. Les séquences sont courtes, simplement juxtaposées, et entrecoupées d'ellipses, lesquelles limitent une partie de l'intrigue à son hors-champ (les faits et gestes de Lucas sont souvent éludés par exemple). Comme si l'essentiel était ailleurs. Dans les creux et interstices du récit, les mornes silences pleins d'ennui et du vide de la mère. Ou dans les yeux tristes et songeurs de Robbie en lutte quotidienne contre l'inexorable. Aussi les images autant que les ellipses (nombreuses y compris entre les petites unités scéniques qui composent les séquences) conduisent l'intrigue par à-coups, au rythme mécanique et faussement alangui du grand fleuve alentour, qui est l'expression du destin en marche. Un destin que la nature amie du Mississippi, dans laquelle s'inscrit parfaitement le récit, regarde d'un œil impassible mais toujours bienveillant.

L'idée de famille est longtemps le moteur du récit. Au début menacée par les velléités délinquantes de celui-là même qui s'en veut l'ardent défenseur, l'intrigue se noue et s'épuise dans le conflit des frères Robbie et Lucas. Sa faillite est enfin motif de la fuite du héros pour se (re)construire.





### Le marché de M. Curtis (1 à 7)

Le film commence : Robbie n'est *encore* qu'un (grand) enfant, qui joue « à la bataille » avec son jeune demi-frère Fess. Il est bientôt en congés, libéré des cours, mais pas de ses responsabilités de « soutien de famille ». Adolescent spolié de son adolescence, il doit en effet se substituer seul à sa mère absente (le père est inconnu), et faire famille avec Fess et sa grand-mère, tous deux privés d'autonomie.

Sans parents donc, Robbie est désocialisé, à l'écart prudent du groupe et objet du rejet d'une bande de collégiens, représentative de la petite bourgeoisie locale. À la crise familiale s'ajoute alors un rapport de classes. Or, quand il est pris la main dans le sac, la première figure de l'adulte à laquelle Robbie est confronté est le principal du collège, M. Curtis (5). Comme plus tard le shérif obèse (10), la mère de Kissy (16) ou encore le patron pompiste (20), celui-là ne le charge pas. Au contraire, sorte d'adjuvant (si l'on se place de son point de vue), M. Curtis tend la main à l'adolescent, et prétend donner une pichenette au récit pour infléchir la trajectoire (de victime) délinquante entamée par l'adolescent. Un peu comme un élément perturbateur à l'envers, le marché qu'il lui propose a valeur de chance. Et le cahier apparaît comme un outil destiné à s'exprimer, se révéler ; il doit pouvoir fonctionner comme un miroir, un exutoire aidant Robbie à s'amender. Mais, comme le « contrat », il ne sera pas rempli. Ou à demi. L'urgence qu'il promettait d'exercer sur le récit est rapidement évacuée dans l'espace du verbe oral, des pensées en forme de lettres que Robbie adresse mentalement à M. Curtis (7, 13, 22, 37). Ces confessions, ou mots-refuges pour conjurer les maux, traduisent, parallèlement aux images, le cheminement psychologique du héros. Cependant, l'incapacité du passage à l'écrit renvoie à l'impossibilité du garçon de répondre aux normes d'attente d'une société à laquelle il n'appartient déjà plus. Pour lui, la vie est ailleurs, dans l'espérance fébrile du retour d'une existence familiale à la normale.

En attendant, ce sont l'anormalité – la situation de famille hors-la-loi – et les efforts de Robbie à en préserver le cadre fragile qui pèsent de tout leur poids sur l'intensité dramatique. Et ce dès la scène du cahier avec M. Curtis (5), où celui-ci s'inquiète (doute) de l'assiduité de la mère à la maison. Dès lors, la pression extérieure, présente dans l'invisibilité du pourtour narratif, ne cessera de croître sur le sort du petit groupe, forçant Robbie à l'exercice du mensonge et de la clandestinité pour en sauver l'unité.

### Le retour du frère aîné (8 à 31)

Le retour inattendu du grand frère Lucas ne laisse guère d'illusions, même si Robbie veut bien croire un moment en lui – au rôle du père qu'il voudrait lui voir jouer – et au mirage de la famille retrouvée (21). Le jeune homme est d'ailleurs sans illusions lui-même, et jamais, il ne cherche à flatter les espoirs de Robbie (9). Son entrée en scène constitue d'emblée un danger pour l'autorité protectrice de Robbie et la stabilité précaire du récit. Son mode de vie agité entre en conflit direct avec celui, calme et rassurant, instauré par Robbie ; son acharnement (auto)destructeur à jouir du présent s'oppose aux efforts tournés vers l'avenir de Robbie. Ses apparitions, si elles ont parfois valeur d'initiation pour Robbie, se heurtent à la sensibilité de ce dernier et représentent autant d'occasions de dévoiement. Face à cela, Robbie tient le cap ; il plie l'échine, mais ne rompt pas, ne déroge pas à ses principes de vie. Le frère aîné fascine, mais n'aveugle pas. Manipulé, Robbie accepte de travailler, mais ne perd jamais sa lucidité.

Il doit rester vigilant, et combattre ses propres démons (le vol) qui le tiennent un temps aux franges de la délinquance. Son emploi de pompiste (20) et ses menus travaux (34) s'avèrent alors salvateurs ; ils l'occupent et le stabilisent, tout en assurant une maigre subsistance à la famille. Cependant, Robbie se retrouve bientôt au cœur d'un ensemble de forces contradictoires.

Pris en tenailles entre son frère Lucas et les siens qu'il protège, il doit résister à l'insistance de M. Curtis (31, 34), à la haine des autres collégiens (14), au regard des adultes comme autres figures de la loi (la mère de Kissy, 14 ; l'automobiliste, 27 ; le patron, 27) et à la sourde présence de la police (16, 30). Son unique planche de salut viendra de Mamie dont la relation se tisse en trois brèves rencontres (3, 17, 35).

Plus ou moins distants, les rapports entre Robbie et son aîné se tendent et se rompent en trois temps aussi. La promesse non tenue du petit-déjeuner sape d'abord la confiance de Robbie (24). Ensuite, l'esclandre nocturne de Lucas annonce l'implosion de la fratrie (29). Enfin, le vol de la jeune femme par Lucas dynamite (de l'intérieur) le cadre familial de la maison (31). Du désaveu (24) au délit (31) en passant par le rejet (29), Lucas entame à chaque fois un peu plus le territoire défendu par Robbie, et son comportement délinquant menace d'attirer l'attention des autorités sur le groupe. Donc de ruiner tout autant le frêle édifice familial maintenu à bout de bras par l'adolescent que de ternir définitivement la réputation du nom « Hendrick ». La dénonciation de Lucas à la police apparaît aux yeux de Robbie comme un mal nécessaire (pour tous). Il est cependant parfaitement vain. La surveillance exercée par M. Curtis aura raison des dérobades de Robbie. Alertée par lui, la loi interviendra, et la sanction tombera.

### Un nouveau départ ? (32 à 43)

Le frère aîné sous les verrous, le récit semble promis à la détente. Ce qu'il joue d'ailleurs un instant, avec la scène du restaurant et sa rencontre avec Mamie (35), avant de faire brutalement volte-face. Le coup de théâtre (tant redouté, mais parfaitement prévisible) des services sociaux (36) et le placement en foyer des garçons (37) sonnent non seulement le glas des espoirs de Robbie, mais la rapidité avec laquelle le récit solde l'utopie familiale pensée et vécue par Robbie dit parfaitement la violence des destins, des heurts (et malheurs) endurés par les enfants abandonnés, puis brinquebalés au hasard des foyers et familles d'accueil. Celui que le titre original surnomme le « dynamiteur » rompt une nouvelle fois avec sa fratrie, non sans s'être préalablement assuré de la santé morale de son cadet (38). Sa fuite des jours d'école qu'il déteste, du foyer et d'un quotidien bientôt privés de Fess (et déjà de sa grand-mère), est pour lui un nouveau départ sur les routes de la vie. Après le long repli nécessaire sur soi, Robbie se tourne enfin vers les autres, commence à renouer des liens d'amitié (Henry) et d'amour (Mamie). Délesté du poids de la mission qu'il s'était imposée et qu'il transmet à M. Curtis (40), il peut désormais penser à lui, saisir sa chance et espérer s'épanouir. Se trouver, en dépit de la déscolarisation que son départ entraîne, et vivre l'adolescence qu'il n'a pas eue.



## PISTES DE TRAVAIL

- Robbie est soumis à un rude apprentissage. Comment se traduit-il concrètement ? Comment expliquer la fuite de la mère. Dire pourquoi Robbie ne lui en veut pas.
- L'adolescent vit seul avec son demi-frère Fess. Montrer comment s'organise leur vie quotidienne. Y a-t-il des règles ? Définir le rôle joué par Robbie auprès de Fess.
- Robbie est au centre de nombreuses tensions : M. Curtis, ses pairs (Timmy, Kissy...), son frère Lucas, Fess, Mamie... Étudier chacune d'elles et expliquer comment elles s'organisent dans la dramaturgie. Fonction de la « dissertation » de M. Curtis et importance du hors-champ dans l'intensité dramatique.
- Analyser le schéma conflictuel qui conduit à la dénonciation de Lucas à la police. Quel sens donner au choix de Robbie ? Quel impact sur la fratrie ? En quoi peut-on dire qu'il est un acte libérateur en dépit de l'incarcération de Lucas ?
- Justifier l'intervention des services sociaux et l'absence de résistance de Robbie. Réfléchir au sort final réservé à Fess et à la grand-mère Gimmel.
- Que représente le départ de Robbie avec Mamie (et son frère Henry) ?



# Découpage séquentiel

## 1 – 0h00'

Un après-midi de début d'été. Robbie, 14 ans, et son demi-frère Fess, 10 ans, jouent à se battre contre des adversaires imaginaires dans les champs.

## 2 – 0h2'45

De retour chez eux, les deux garçons retrouvent leur grand-mère Gimmel avec qui ils vivent.

## 3 – 0h4'46

Le lendemain matin, Robbie marche sur une déjection canine en allant déposer ses poubelles devant chez lui. Il interpelle une adolescente qui promène son chien.

## 4 – 0h5'51

Au collège, Robbie vole un couteau dans le casier d'un élève. Il est alors surpris par un professeur.

## 5 – 0h6'53

Le principal, M. Curtis propose un marché à Robbie : durant l'été, écrire ce qu'il vit, voit ou pense dans un cahier qu'il lui donne, en échange de quoi l'incident des casiers sera clos.

## 6 – 0h8'43

Tandis qu'il vide son propre casier, Robbie est accosté par une bande d'élèves. Accusé d'avoir volé le couteau de l'un d'entre eux, il est finalement invité à l'anniversaire d'une camarade de classe, Kissy.

## 7 – 0h9'43

Dans le bus scolaire, voix off : Robbie ébauche une lettre imaginaire adressée à M. Curtis dans laquelle il exprime son dégoût de l'école.

## 8 – 0h10'31

À la maison. Lucas, le frère aîné de Robbie, est de retour avec une nouvelle petite-amie.

## 9 – 0h11'25

Après dîner, sur le perron. Robbie confie à Lucas qu'il a reçu une carte postale dans laquelle leur mère annonce qu'elle vit désormais en Californie où elle « se reconstruit ».

## 10 – 0h13'12

Le lendemain, Robbie et Fess cherchent des pièces de monnaie dans des eaux marécageuses. Survient le shérif, à la recherche de gamins coupables d'avoir volé des sodas dans un distributeur à l'aide de pièces d'un cent.

## 11 – 0h15'40

Robbie et Fess glissent des petites pièces dans le distributeur de Coca-Cola.

## 12 – 0h16'02

Les deux demi-frères sirotent leur boisson et mangent un sandwich face à l'eau.

## 13 – 0h16'30

Alors qu'il se rend en auto-stop à la fête de Kissy, Robbie adresse une nouvelle lettre imaginaire à M. Curtis où il revendique l'honneur de son nom à défendre : « Hendrick », celui d'un père qu'il n'a pas connu.

## 14 – 0h17'20

À la fête. Robbie repère les enveloppes d'argent que les adultes déposent sur une table en guise de cadeaux pour Kissy. Cette dernière, amoureuse de Robbie, danse avec lui quand Timmy vient le provoquer. Bagarre : tous contre Robbie qui revendique son nom haut et fort.

## 15 – 0h19'58

Dans la soirée. Robbie vole les enveloppes de Kissy et disparaît.

## 16 – 0h21'02

Dans les toilettes d'un snack. Robbie vide les enveloppes de leur argent. Le shérif arrive et l'arrête. Mais, faute de plainte, le garçon est relâché en pleine nuit... à 35 kilomètres de chez lui !

## 17 – 0h23'18

Sur la route du retour, Mamie surgit, armée d'un fusil. Apercevant sa blessure au visage, elle décide de le soigner, puis l'embrasse, provoquant ainsi le malaise et la fuite de Robbie.

## 18 – 0h25'28

Le lendemain matin. Robbie lit la nouvelle carte postale que leur mère a envoyée avant de reprendre le perron avec Fess.

## 19 – 0h28'16

Le soir. Discussion avec Lucas qui, faute d'argent, l'incite à trouver du travail.

## 20 – 0h30'17

Le lendemain, Robbie recherche un emploi en ville, qu'il finit par trouver dans une station-service.

## 21 – 0h32'25

Retour à la maison. Lucas a préparé le repas que tous prennent ensemble sous l'œil ravi de Robbie.

## 22 – 0h33'05

Lever à l'aube et travail à la station-service. Nouvelle lettre mentale à M. Curtis : Robbie n'en veut pas à sa mère qui les a abandonnés une nouvelle fois, et espère son retour.

## 23 – 0h35'21

Les trois garçons déjeunent dans un bar. Lucas drague une serveuse et laisse ses deux frères rentrer seuls à la maison.

## 24 – 0h37'22

Images de nature. Lucas, toujours au lit, n'honore pas sa promesse de grand petit-déjeuner qu'il a faite la veille à Robbie. Déception, et nouvelle journée de travail.

## 25 – 0h38'39

Retour à la maison. Lucas présente à Robbie deux filles qu'il a rencontrées, et lui propose d'aller faire la fête.

## 26 – 0h40'19

Au cinéma, flirt maladroit de Robbie.

## 27 – 0h42'18

Fess s'ennuie, et joue près des pompes à essence où travaille Robbie. Lucas arrive et déclare se rendre en ville pour chercher un emploi. Un automobiliste l'interpelle, et lui rappelle le joueur de foot prometteur qu'il était.

## 28 – 0h43'58

Robbie et Fess mangent une glace au parc municipal.

## 29 – 0h45'11

Retour nocturne de Lucas qui réveille la maison. Querelle entre lui et Robbie.

## 30 – 0h47'28

Robbie, l'air sombre, à la station-service. Arrive une voiture de police avec la serveuse du bar à l'arrière.

## 31 – 0h48'11

Le soir, à table. Coup de téléphone de M. Curtis qui demande à parler à la mère de Robbie. Lucas rentre avec une nouvelle conquête qu'il dépouille de son argent. Robbie l'observe en catimini, puis téléphone à la police pour signaler un vol commis... chez lui. Lucas lui propose de partir avec lui. Robbie refuse, et s'enfuit dans les champs pour hurler sa douleur.

## 32 – 0h51'29

Le lendemain, nouvelle journée de travail à la station-service.

## 33 – 0h51'52

Robbie rend visite à son frère en prison. Confidences de ce dernier au sujet de son destin.

## 34 – 0h53'57

Robbie tond une pelouse pour gagner un peu d'argent. Fess, toujours désœuvré, l'informe que M. Curtis le recherche. Robbie décide de sortir le soir même pour célébrer son quinzième anniversaire.

## 35 – 0h55'48

Au restaurant, il rencontre Mamie qui lui annonce qu'elle et son frère Henry quittent son père qui la maltraite.

## 36 – 0h58'53

Le lendemain matin, Robbie reçoit la visite des services sociaux en présence de M. Curtis. Après une courte résistance, il doit les suivre pour être pris en charge avec son demi-frère.

## 37 – 0h59'51

Arrivée en foyer de Robbie et Fess. Une nouvelle vie commence. Au lycée, Robbie est toujours seul, et ne rêve plus de maison ni de famille réunie (voix off).

## 38 – 1h02'00

Interrogé par Robbie, Fess avoue ne pas détester le foyer. Les garçons partent jouer dans les champs. Aimant et protecteur, Robbie déclare être fier de son demi-frère.

## 39 – 1h04'10

Durant la nuit, Robbie vole de l'argent au foyer, puis rejoint Mamie et son frère avec qui il s'enfuit.

## 40 – 1h05'48

Dans la voiture, Robbie rédige une vraie lettre à M. Curtis, à qui il confie le soin de s'occuper de Fess.

## 41 – 1h07'12

Dans un snack, complicité avec Mamie et Henry.

## 42 – 1h07'55

Sur la route...

## 43 – 1h08'24

Générique.

Durée totale du film sur DVD : 1h10'53

# PERSONNAGES

## Fratrie fracassée



### Robert « Robbie » Hendrick

Quinze ans au cours du récit (35), Robbie est un adolescent calme, nonchalant, qui peut se montrer frondeur sinon bagarreur (pas querelleur) si la situation l'exige. Face à l'adversité, Robbie affiche souvent un fier sang-froid, une maîtrise de soi impressionnante qu'il tente de faire passer pour de la décontraction. Laquelle peut être lue, selon les circonstances, comme une manière de désinvolture, une attitude bravache servant à cacher son malaise et sa peine (devant M. Curtis en 5) ou comme un leurre destiné à masquer une énergie prête à exploser (selon l'une des acceptions du titre original du film, « *The dynamiter* »). Au-delà de cette apparence roublarde vécue comme une nécessité, c'est un profond, un immense courage qui anime Robbie. Un courage qu'il a chevillé au corps et qui lui permet d'affronter son destin avec détermination – sans reproche pour sa mère (22) –, de se lever tous les jours à l'aube pour aller travailler, de lutter, d'avancer, d'être physiquement présent au monde, *pesant* dans son rapport de forces avec les autres dont l'indiscrétion est forcément hostile. Le corps de Robbie, massif, lourd, puissant, à la démarche un peu chaloupée des ados *cool*, est une matière à donner le change, un rempart qui protège : son espace, sa maison – son utopie –, et son rêve de famille réunie auquel sa précoce initiation de la vie forcera à renoncer. Son corps est enfin celui meurtri d'un être digne que la pudeur et la prudence invitent à la retenue, et que le regard sombre trahit parfois, dit le mélange de tristesse, de colère et de douleur qui est en lui.

Lippe de gosse boudeur et joufflu, son visage poupin semble encore hésiter entre l'enfance et l'adolescence. L'enfance d'une part, que Robbie n'est au fond pas si pressé de quitter, qui sert de refuge contre le présent pénible et qui est aussi un moyen de prolonger sa relation complice avec son demi-frère qu'il apaise en permanence de sa belle présence physique et qu'il distrait de ses histoires et discussions. L'adolescence d'autre part, qui n'en est pas une pour Robbie qui doit faire l'adulte avant d'être contraint d'endosser un rôle que les figures supposées de la maturité refusent de jouer (la mère, le frère). Contraint de composer, d'inventer pour ne pas éventer le secret, la honte du rejet, du nouvel abandon maternel. Contraint de mentir pour éviter l'intervention des services sociaux synonyme de séparation

avec les siens, et de voler aussi pour remplacer le couteau perdu de Fess (1, 4, 8), s'offrir un soda et surtout manger. Nourrir le chien Billy, Fess bien sûr, et Gimmel, sa grand-mère muette, dont il prend un soin aimant et respectueux.

Robbie est (presque) de tous les plans du film, au cœur d'un dispositif arc-bouté sur sa propre trajectoire et mise en scène, son semblant de famille provisoire – hors-la-loi – dont il a défini les lois et sanctuarisé l'espace. Tous ceux qui en menacent les frontières (Mamie en 3) ou l'unité (Lucas en 29 et 31) en sont rudement écartés. Vigilant, Robbie exerce une autorité qui cadre et stabilise. Il est un *repère* (importance du nom donné par le père) pour Fess qu'il éduque discrètement, qu'il construit en lui donnant confiance en lui (38). Toujours attentionné, il veille à son équilibre, l'entoure d'une chaleureuse affection et lui inculque des règles de vie pratiques et morales (en 2 : se laver, respecter sa grand-mère, dîner en famille, ne pas se coucher trop tard...).

En mal d'amour maternel, Robbie est farouche avec les filles, peu enclin aux contacts physiques. Les marques d'affection ou expressions de désir exprimées par elles le mettent dans un état de malaise tel qu'il se dérobe à son premier flirt (avec Kissy, 14, 15) et rate sa première expérience sexuelle (au cinéma, 26). Seule Mamie, en qui il reconnaît une sœur de misère affective, saura finalement l'appivoiser et lui offrir une perspective d'avenir (la route métaphorique de la fin).

### Fess Hendrick

Comme son fidèle demi-frère, Fess réagit de manière exemplaire au regard de la nouvelle désertion maternelle. Et grâce à celui-là, il ne semble pas trop souffrir de cette absence, même si, seul et désœuvré, il s'ennuie souvent durant les longues journées où Robbie travaille à la station-service. Heureusement, à dix ans environ, il est encore à l'âge merveilleux où deux bouts de bois font une épée, des balles de paille des guerriers ennemis et un champ le théâtre d'une bataille imaginaire.

Voix fluette et bonne bouille ronde, Fess est un enfant de bonne composition, « facile » comme on dit, qui ne s'afflige ni ne se plaint de sa situation en instance de placement en famille d'accueil (37, 38). Sans doute est-il, au vu de la mine morose qu'il affiche souvent, un peu triste, et résigné.



### Lucas Hendrick

Celui que Robbie n'attendait pas. Ou plus, ou pas ainsi. Dès sa première apparition à l'écran, on comprend qui il est : un petit délinquant charmeur, frimeur, sans scrupules, tourné vers des plaisirs immédiats qu'il trouve chez des filles faciles ou naïves rencontrées ici et là. On lui suppose alors un passé lourd, sinueux, compliqué. Le côté obscur de Robbie, ou l'anti-modèle en somme, qui a connu les mêmes fuites maternelles et qui ne s'en est jamais remis, qui n'a jamais pu y faire face, et a sombré. Déglingué. Trop malheureux (?), il a « préféré » croire au discours déterministe tenu au lycée par un de ses entraîneurs de football américain (33) alors qu'il semblait promis à un bel avenir de *Quarterback* (joueur de milieu offensif, 27).

Le retour de ce frère de vingt-cinq ans signifie un instant aux yeux de Robbie l'espoir de la famille « Hendrick » à nouveau réunie. Mais, instable et paresseux, Lucas inquiète plus qu'il ne rassure. Très vite, il pèse dangereusement sur la fratrie dont il prend insidieusement la tête – par ascendance ou autorité naturelle de l'aîné – pour tirer profit d'une situation qu'il sait fragile. Manipulateur, il fait travailler Robbie et se sert bientôt de la maison comme d'un *point de chute*. Pire, il trahit la confiance de Robbie en reniant son demi-frère Fess qu'il projette même d'abandonner (29, 31). Il ouvre ainsi un conflit interne qui menace le groupe d'implosion tout autant que ses frasques (auto)destructrices risquent d'attirer l'attention des autorités sur lui. Robbie le dénonce alors à la police pour mettre fin à la dangereuse dérive dans laquelle il tente de l'entraîner (31) et dans laquelle il se consume lui-même.



### Mamie

Du même âge que Robbie, Mamie a une existence limitée à l'écran. Quatre-cinq scènes au plus. Pourtant, son rôle auprès de Robbie s'avère déterminant, tout à fait lumineux. Dès sa première rencontre avec lui, son sourire et son sens de la répartie le bousculent et le désarment (3).

Issue du même milieu social défavorisé, cette adolescente pétillante et généreuse partage également avec Robbie un rapport difficile à l'autorité parentale. Maltraitée par un père avec qui elle vit, elle décide de rejoindre sa mère avec son frère Henry (35). Autant de similitudes qui participent certainement à faire tomber la barrière de la couleur de peau dans cet État du sud encore rongé par le racisme, où les communautés blanches et noires ne se mélangent guère.

Parfaitement épanouie malgré ces problèmes, Mamie n'hésite pas à satisfaire ses désirs de sensualité naissante encore vécus comme un jeu (le baiser en 17). C'est enfin par elle que Robbie s'ouvre doucement à l'amour, et se réconcilie avec le monde dans lequel il se lance à la fin.



### M. Curtis (Principal du collège)

Il est LA présence de l'ombre, figure (paradoxale) de la loi (avec le shérif et la mère de Kissy), qui veille de loin à la situation familiale de Robbie, s'en inquiète et finit par alerter les services sociaux. Sa fonction est double, et un brin contradictoire au regard de la dramaturgie, car, mû de bonnes intentions, M. Curtis est à la fois celui qui protège et qui condamne. Pour faire le bien de Robbie et le sortir de son utopie, il précipite en effet l'éclatement de la fratrie, promise aux foyers pour l'enfance et à la dispersion dans des familles d'accueil.

## PISTES DE TRAVAIL

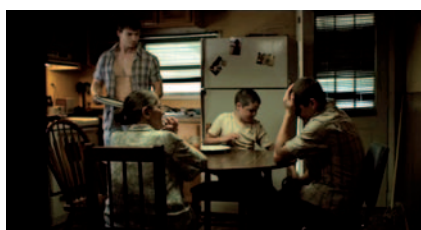
- **Summertime** nous offre un beau portrait d'adolescent courageux face à la désertion d'une mère indigne. Commenter la réaction du garçon face à cela. Quelles sont ses attentes ? Que dire de cette utopie familiale qu'il a créée autour de lui ? Comment les adultes (M. Curtis, le shérif...) se comportent-ils avec lui ?
- Étudier le personnage de Lucas que vous confronterez ensuite avec celui de Robbie. Différences et similitudes. Robbie protège Fess, et il va au-delà des liens du sang en dénonçant Lucas pour préserver ce qui lui paraît juste. Expliquer. N'y a-t-il pas d'autres alternatives ? Est-ce que les élèves auraient fait ce choix ?

# MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

## Cadre de l'abandon



Un drame *a priori* ordinaire, terriblement ordinaire, c'est le sentiment que donne la mise en scène choisie par Matthew Gordon pour son premier long métrage de fiction. Une histoire à ce point navrante que le réalisateur n'a pas jugé bon d'en « rajouter ». Au contraire, c'est par la simplicité réaliste du dispositif, sans pathos ni artifice, par la soustraction même des effets, la sobriété du jeu des acteurs, l'emploi fréquent du hors-champ, qu'il fait sourdre des images une émotion à la hauteur de la dignité du jeune héros Robbie.



L'approche de Gordon s'avère d'une grande délicatesse. Toujours à distance respectueuse de ses personnages, il se montre attentif à la qualité de la photographie, et ne confond pas simplicité avec pauvreté esthétique. Les cadrages sont soignés, les décors choisis, la lumière étudiée. Juste assez pour fuir le réalisme sordide, pas trop, de façon à éviter le maniérisme des images et de la caméra portée. Il fait ainsi bon usage de sa formation de documentariste, en l'appliquant avec modération au cinéma de fiction. Le résultat est un modèle d'équilibre entre fond et forme, entre direction artistique et naturel des comédiens – tous non professionnels. Son économie modeste rejoint sa dramaturgie parcimonieuse, au diapason de la petite musique que l'on entend souvent comme exacerbation sonore de la psychologie ou de l'état moral des protagonistes.



### Sentiment d'abandon

C'est l'idée d'abandon, et d'attente, qui intéresse surtout Gordon. Une idée peu cinématographique, indicible même à certains égards, qui appartient au secret des cœurs et des corps affligés, qui noircit les esprits, et qui ne saurait par conséquent se satisfaire d'une représentation platement illustrative. C'est pourquoi, tout autant que la simple histoire qu'il nous raconte, le cinéaste cherche à faire de sa mise en scène le lieu d'un manque qu'il traque dans les recoins d'une géographie sans éclat, les temps morts d'un quotidien sans relief, la grisaille d'une vie sans entrain. Pour cela, sa caméra ne se montre jamais indiscreète. Gordon s'efforce de filmer sans esbroufe. Il ne fouille pas les visages, ni ne piste les corps, usant souvent de focales longues et d'un cadre aéré, comme indices non seulement de son élégance morale mais aussi de son désir d'inscrire ses personnages dans l'espace (du dénuement) d'une certaine Amérique.



Gordon filme l'été qui limite le récit comme une suite d'instantanés contigus un peu traînants, de moments languides à occuper pour tromper l'absence qui taraude intérieurement. Le temps est ici flottant et sans but précis, réduit à satisfaire des besoins vitaux, vaguement suspendu à l'hypothèse du retour maternel entretenu par le compte-gouttes de ses cartes postales, capricieux (et pernicieux) fil d'Ariane qui relie encore le Mississippi de sa progéniture à la Californie où elle se trouve désormais (9, 18). Comme le temps prisonnier de la touffeur moite de la saison, l'espace est traversé par des corps indifférents, alourdis par le poids des soucis et le sentiment amer du délaissement. Des corps sur lesquels le monde ne semble plus avoir guère de prise. Des corps comme des coquilles vides, absents à eux-mêmes et spectateurs des autres, la voix privée de joie, le ressort cassé, l'esprit ailleurs, dans des pensées, des souvenirs, dans l'espérance d'un retour comme preuve d'amour, d'identité, de leur propre réalité.



### Du vide

Dans ce contexte lourd d'appréhensions et d'espoirs, Robbie et Fess sont livrés à eux-mêmes, et ils attendent. Ils attendent dans un espace-temps où rien ne paraît plus devoir bouger, où tout semble figé. Occupés à des riens, à lutter contre des ennemis invisibles, et à combattre des angoisses bien réelles. À lutter contre un sort



abhorré (1). L'importance des images accordée aux faits sans importance, aux petits gestes sertis de l'ennui des jours creux, scandé en permanence, et avec une infinie retenue, le vide de leurs cœurs en peine, le sentiment d'abandon qui se répercute également dans l'ordinaire d'un décor pauvre, décoloré, fatigué, crasseux et vieillot (la station-service, le distributeur de sodas, la maison de la fratrie).

Gordon observe sans colère (comme Robbie, 22) la banalité d'un drame dont le scandale doit seul s'imposer au public à qui il fait confiance. Il filme les vastes champs alentour, des espaces vides, peu *habités* sinon du chagrin rentré des deux gamins oubliés dans un été et un paysage (du Mississippi) trop grands pour eux. Il filme la solitude de leur douleur qui s'entend dans le silence de leur tristesse et se voit partout dans la géographie désolée du film. Qui se lit encore dans les regards, la lassitude des corps, les inflexions et les mots rares, presque inutiles, dans un comportement général un peu abattu, comme expression d'un certain fatalisme ou du poids de la répétition du même, de la nouvelle fugue maternelle.

Quand ils ne sont pas tous deux ensemble, les demi-frères se tiennent à distance des groupes (dans la cour de récréation, 4 ; le parc municipal, 28). Un vide, parfaitement visible dans l'espace de la mise en scène, les sépare sans cesse du corps social. Fess est toujours seul, et Robbie isolé au milieu des autres (la fête de Kissy, 14). Aucun ami ne partage leur *temps libre*, ni leurs maigres distractions (boire un Coca, jouer dans les champs) qui, comme leur maison par rapport au village, se situent à l'écart de tous. Les autres – adultes et adolescents – n'ont qu'une existence éphémère à l'écran. Seules des mains sortent des automobiles pour payer à la station-service par exemple. Pas de visage. Même la circulation des corps, trouée d'ellipses, ne relie pas, ou seulement par le fait du montage des images chargé de faire raccord. La géographie du film s'en trouve par conséquent fortement morcelée, et les déplacements d'un point à un autre souvent escamotés.

## Le corps, ultime refuge de soi

À l'exception de Mamie (dont l'existence tient surtout de l'hypothèse de scénario), les liens cordiaux que Robbie entretient avec autrui ne concernent que des relations de travail rémunéré. Seul le corps des frères entre en contact physiquement et fusionne dans des gestes de tendresse tactile qui apaisent et rassurent. Cette proximité fait bloc. Elle sert de rempart contre le corps des autres qui est un lieu d'hostilité, et de crédulité pour Lucas qui use et abuse du sentiment et du corps des femmes. Le même Lucas qui, en revanche, se méfie quand un automobiliste le questionne sur lui (27).

De son côté, Robbie est passé à tabac par la bande d'adolescents bourgeois (14, 37). Soumis à un rude apprentissage de la vie, ce dernier ne parvient pas à dompter son corps quand une fille le touche, et il rate son éveil à la sensualité (cf. Personnages p. 8-9).

Le corps est tout ce qui reste quand on n'a plus rien et que l'on se retrouve seuls comme les frères Hendrick. Il est musculeux chez Lucas, massif chez Robbie, et il est leur ultime moyen de défense. Il est le nom (du père) que porte et défend Robbie quand il se bat (14) ; il est ce par quoi passe et finit la conscience d'être au monde. Robbie ne peut compter que sur lui quand il doit rentrer à pied la nuit après l'incident avec la police (16, 17). Et quand la norme ne dicte plus ses règles et que ne règne plus que la loi du plus fort, il est l'ultime obstacle qui se dresse contre l'adversité, y compris dans son propre camp.

## Cadre précaire de la loi

La querelle nocturne des frères en 29 se traduit par un face-à-face éminemment physique des deux corps érigés l'un contre l'autre. Robbie, qui a un geste violent, menace de supprimer, de « tuer » son frère Lucas s'il devait représenter un danger pour son demi-frère Fess. Robbie est alors garant du fragile équilibre de la famille. Il veille à la stabilité de son cadre dont il a redéfini les règles (de vie) et dont il protège les bords – la frontière.

Il s'insurge quand son étanchéité est menacée. Il interpelle Mamie qui salit son terrain avec son chien (3). Il repeint en blanc le perron de la maison dans laquelle il met bon ordre (18). Aussi, quand son pouvoir (éducatif et protecteur) est en jeu, et qu'il y a péril en la demeure, il met sa menace à exécution. Il supprime Lucas. Il le sort du cadre de sa loi, qui est aussi celui de la mise en scène. Il éjecte son frère qui, en dénonçant la bâtardise de Fess, s'oppose à son schéma familial, à son rêve de retrouvailles, de groupe et d'esprit de famille qui unit et protège. Pour sauver ce qui reste du corps familial, et pour qu'il ne soit pas pourri par son membre malade, Robbie décide donc de le sectionner.

Robbie ne parvient donc pas à éviter l'implosion. Il ne peut rien contre la porosité d'un cadre qui, s'il a trouvé sa légitimité dans l'urgence dramatique de la situation, n'a aucune légalité juridique. La caméra documentaire de Gordon nous en dit sans cesse la fragilité. Le filmage est fiévreux, les bords du cadre de l'image instables, tremblants, comme mal assurés. Les plans sont souvent obstrués d'un objet en amorce qui dit la clandestinité de la situation, qui laisse entrer dans l'espace de la mise en scène un sentiment de trouble, d'angoisse, de malaise permanent auquel la musique n'est pas étrangère non plus. Les prises de vue à l'intérieur de la maison où l'on vit caché sont sous-éclairées, surcadrées (par une porte, un mur). L'impression est pesante. En extérieur, des images un peu furtives et tournées de loin donnent même parfois le sentiment d'être volées, tournées à l'insu des personnages que l'on surveille à distance. Ce sentiment diffus, proche et lointain à la fois, porte un nom : M. Curtis, le principal du collège, qui permet bientôt le retour de la loi dans l'espace utopique et précaire défendu par Robbie (36).

L'intrusion des services pour l'enfance dans la maison est alors l'occasion d'un petit enjeu de mise en scène destiné à alerter autant qu'à solder la fin attendue de l'aventure. La reddition (rapide) de Robbie traduit son sentiment d'impasse et son secret désir d'en finir. L'attente, les espoirs ont vécu, mais leur fin n'est pas un échec. Au contraire. Durant ses « vacances » d'été, Robbie aura su construire un cadre, certes éphémère, autour de son demi-frère pour qui il aura été un *repère*, à qui il aura transmis des valeurs, donné de l'amour. Il aura été pour Fess un formidable passeur. Charge à lui, après avoir décidé de tracer sa route à la fin (ouverte) du film, de trouver ses propres repères et d'écrire une nouvelle histoire.

### **White trash<sup>1</sup>**

Le film ne condamne ni ne plaint personne. Tenant la mère démissionnaire à l'écart, il s'abstient d'interroger les motifs exacts de sa disparition. La fragilité du personnage, seul à élever ses trois fils, est seulement évoquée par Robbie (9). Rien non plus sur l'absence du père qui a *abandonné* son nom aux deux frères Robbie et Lucas. L'étude de caractères, pas plus que l'analyse sociologique, n'intéressent Gordon. Pour autant, les éléments du décor, le conflit avec les jeunes de la bourgeoisie locale, la recherche d'emploi, le petit discours de Lucas en prison et la déscolarisation finale constituent quelques-uns des indices d'un déterminisme social que le film expose sans insister. En s'intéressant à cette famille éclatée et défavorisée du sud profond des États-Unis – le Mississippi considéré comme l'État le plus déshérité de l'Union –, Gordon entend à la fois donner un visage aux enfants délaissés par quelque mère indigne et dresser le portrait des laissés-pour-compte du rêve américain, des oubliés du modèle économique, abandonnés de la glorieuse Mère-patrie. Ceux, en un mot, que l'on appelle outre-Atlantique les *White trash*, ou population blanche populaire et désargentée

sur qui le poids du milieu pèse plus lourd, « *en faute avant même de naître* », selon les propres mots de Lucas (33).

Néanmoins, contrairement à ce que celui-ci affirme encore, Robbie se voit donner une petite « *chance* » de s'en sortir. Ni M. Curtis ni la mère de Kissy ne l'accablent quand il est vaincu de vol. Le shérif, matois dans un premier temps (10), intervient ensuite avec fermeté, mais sans hostilité (16), et le pompiste lui permet de travailler après une petite mise à l'épreuve (20). En somme, la mise en scène, qui évite toute vision réductrice ou manichéenne, a soin de montrer des adultes certes gardiens de la morale mais jamais coercitifs. Tous font pression et agissent comme un garde-fou à la périphérie du récit, entre champ et hors champ de la mise en scène, qui pousse Robbie à ne pas renoncer à ses efforts et à ne pas emprunter la même trajectoire que celle de son frère Lucas. Tant et si bien que c'est lui-même qui applique la morale et qui sanctionne son frère pour le danger qu'il représente.

### **Présence amie de la nature**

Son rude apprentissage de la vie, ses nombreuses désillusions, le poids de ses responsabilités conduisent progressivement Robbie à prendre conscience qu'une décision douloureuse s'impose. Pour le bien de tous... Un soleil noir éclaire de bout en bout ses mois d'été où il passe brutalement de l'enfance à l'état d'adulte. Souvent, les lieux résidentiels qu'il traverse sont ternes, voire sombres comme chez Kissy (14). Au mieux, un immense ciel pâle diffuse une lumière grisâtre, un peu sale et désagréable. Il n'y a guère que la campagne où il se réfugie avec Fess qui soit belle, ensoleillée, baignée d'une lumière douce et apaisante de fin de journée (1, 38). Là, attentive aux éléments et à la vie qui s'y trouve, la caméra de Gordon capte des éclats de lumière pure, s'attarde sur un insecte, regarde un oiseau passer dans le ciel ou s'amuse encore du vent soufflant dans les arbres. Elle se laisse aller à des décadrages, des images floues, des mouvements courts, rapides. Le montage *cut* est nerveux. Bribes de phrases et de gestes. Impression de bien-être, joie, liberté, abandon de soi-même. Pesants durant le reste du film, les corps courent, vont, viennent, s'allègent, respirent. La communion avec la nature est totale. Elle est un territoire de jeu, un lieu de réconfort, un véritable exutoire pour Fess et Robbie qui y exorcisent leurs peines et leurs peurs. Là, ils redécouvrent leur âge, leur unité, leur insouciance. La nature est une confidente pour Robbie, qui dit mentalement sa rancœur de l'école à M. Curtis en la regardant défiler devant ses yeux (7). Robbie encore qui s'y rend plus tard en courant pour hurler son chagrin après sa dénonciation à la police de son frère Lucas (31).

Discrètement filmée, la nature sauvage et semi-aquatique du Mississippi n'est cependant guère visible à l'écran. Or, d'avantage qu'un simple élément du décor où se joue l'action, elle est toujours proche de l'espace de la mise en scène, non loin des champs ou aire de jeu de Fess et Robbie (38), présente en permanence dans le hors-champ sensible des esprits. Quelques images intégrées au montage (24) suffisent à en dire la beauté calme et rassurante, l'immensité grandiose. Substitut maternel, son cœur ami bat au rythme du lent et pénible apprentissage de Robbie. Elle insuffle force et confiance à ce dernier qui, dans un geste de reconnaissance ultime, lui rend *la monnaie de sa pièce* avant de répondre à son appel de l'aventure (40).

1) Le terme « *White trash* » (« Poubelle blanche ») s'emploie généralement par référence aux personnages « résiduels » des communautés de pionniers et aux divers survivants du vieux Sud tombé en ruine, défiant ainsi l'image idéale de la culture des plantations.



## PISTES DE TRAVAIL

- Comme le traitement de l'intrigue, la mise en scène est d'une grande sobriété par rapport aux enjeux du drame. Expliciter les intentions du réalisateur. Souligner le rythme du montage et le réalisme des images (décors, acteurs non professionnels, approche documentaire...). Remarquer le soin esthétique de la mise en scène. Quels effets ?
- Relever l'importance des ellipses et l'usage du hors-champ. Démontrer leur fonction dans la construction de la tension dramatique.
- La nature-personnage (à décrire) : quel contrepoint dans le récit ? Commenter la scène inaugurale du film et dire tout ce que les « jeux de bataille » représentent pour Fess et Robbie.
- Comment la solitude et le sentiment d'abandon ressentis par les garçons s'expriment-ils dans l'espace de la mise en scène ? Signaler l'emploi des focales longues pour dire à la fois la discrétion (morale) du filmage et la « clandestinité » de l'utopie mise en place par Robbie.
- Quelle image économique, sociale et humaine de l'Amérique (blanche) prétend nous montrer **Summertime** ?

# ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

## Robbie envoie Lucas en prison

### Séquence 31, de 0h48'11 à 0h51'29

Un soir, comme tous les soirs depuis que sa mère est partie, Robbie a réuni sa grand-mère Gimmel et son demi-frère Fess à table pour dîner [2]. Soudain, la sonnerie du téléphone retentit. C'est M. Curtis qui prétend venir aux nouvelles de la « dissertation » que l'adolescent doit lui rendre à la fin de l'été. Une série de champs [3]/contrechamps [4] alternent rapidement de part et d'autre de Robbie. Le garçon ainsi *cerné* est tendu. Il comprend que la « traque » se resserre. Il tente d'esquiver le piège des questions qui se transforment vite en demande d'entretien avec la mère absente. Le montage des images est nerveux, la caméra instable, la musique, réduite à une seule longue note, pesante. Fondée également sur une échelle de plans surcadrés et un espace de jeu confiné et à demi obscur (donc oppressant), la grammaire de la tension n'est cependant jamais excessive.

Sans prévenir, une masse sombre pénètre dans le cadre par la gauche et en traverse (viole) l'espace de part en part [7]. Contrechamp [8] : il s'agit de Lucas qui rentre à la maison au bras d'une femme (Katie, séq. 8), et qui trace sa ligne, sans même un regard pour son frère. Nous sommes ici au cœur des tensions du film. M. Curtis d'une part, Lucas de l'autre, le territoire défendu par Robbie (contre les intrusions hostiles et pour l'unité de la famille) est attaqué de toutes parts. Ses frontières poreuses ne résistent pas. Il lui faut repousser les sollicitations insistantes de l'un et garder un œil vigilant sur la présence dangereuse sinon destructrice de l'autre qui se comporte *en terrain conquis* [11]. La composition du plan – Robbie caché dans l'embrasure de la porte – met clairement en jeu la crainte que suscite chez l'adolescent le comportement suspect de son aîné, et ce depuis son retour que notre séquence rejoue en miniature.

Vu l'état d'endormissement de la jeune femme étendue sur le lit, Robbie comprend vite la situation. Mouvement de panique. Le garçon fait volte-face. Pris en étau entre M. Curtis (le « flic ») et Lucas (le voleur), Robbie doit abandonner un front pour mieux répondre à l'autre. Il raccroche précipitamment au nez de M. Curtis qui, dès lors, n'aura plus de doute sur la nouvelle disparition de la mère, et précipitera d'autant son intervention auprès des services sociaux. Pendant ce temps, Lucas vole l'argent de sa victime et jette un œil furtif pour s'assurer qu'il n'est pas vu de Robbie [16]. Les images sont brèves, l'action resserrée, comme le cadre (redoublé) dont l'ouverture est réduite à l'étroitesse de la porte de la chambre à coucher. Entre ombre et lumière, comme ligne de partage du dilemme qui se pose soudain avec violence à Robbie. Le drame culmine alors. Le piège se referme, le danger est grand. La délinquance grandissante de Lucas l'expose non seulement à des sanctions de plus en plus sévères, mais elle met aussi en péril la réputation, l'intégrité du nom « Hendrick », ainsi que l'imposture de Robbie elle-même, la vie provisoire et illicite qu'il a inventée avec les

siens dans l'attente du retour maternel. Que faire alors [19] ? Une angoisse écœurante, qu'il tente de maîtriser, s'empare du corps agité de Robbie. Le regard s'égaré, la confusion est totale. Une petite musique monte progressivement, résonne dans l'air comme les idées qui se bousculent et bourdonnent dans l'esprit du garçon. Gimmick du désarroi, de la perte des repères... Expression musicale du sort inéluctable...

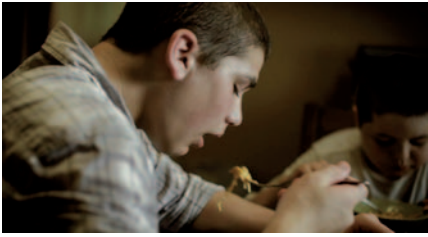
Contrechamp [22] : Robbie tourne le dos à Lucas qui sort de la chambre, et fait mine de ne pas l'avoir vu agir. Tente de gagner du temps pour réfléchir. Le rythme est rapide, les plans, comme le temps de la scène, courts. Le contraste entre les deux espaces de la cuisine et du perron où Lucas est allé tranquillement fumer une cigarette après son forfait est saisissant [24], et semble accroître la tension dramatique, l'intensité de la réflexion à laquelle est soumis Robbie [25]. Devant lui : Fess, qui s'endort à table [26]. L'adolescent trouve aussitôt un réflexe d'autorité protectrice et ordonne à son demi-frère de se rendre dans sa chambre [27].

Contrechamp du précédent [28] : Robbie hésite un moment face au téléphone puis se saisit du combiné et appelle la police dans le dos de Lucas [30]. Robbie est désormais face à sa conscience [33]. L'instant est grave, et d'une immense tristesse. Le motif musical du film continue de creuser l'image en profondeur. Des questions s'agitent dans la tête de Robbie qui est sonné, K.O. debout. A-t-il *justement* agi ? Est-il un traître à sa famille qu'il prétend protéger ?

Le garçon est alors tiré de ses réflexions par Lucas qui l'appelle hors champ. Une alternance de champs/contrechamps au cadre fiévreux se met en place, comme figure de l'affrontement, du duel entre les deux frères, désormais désunis par cet espace de partage (un face à face que l'on retrouvera lors de la visite au parloir de la prison, séq. 33). Au centre (ou presque), l'axe de la caméra et sa frontière imaginaire. D'un côté, Lucas, plus éloigné dans le cadre, qui appartient déjà à l'espace carcéral et qui, en toute confiance, propose à Robbie de partir avec lui [37]. De l'autre, Robbie, dans un cadre rapproché, qui l'écoute, le fixe et lui oppose une réponse négative déchirante. Laquelle fait voler la fratrie en éclats, en même temps que les espoirs de famille réunie de Robbie [38]. L'unité se trouve instantanément dissoute. Robbie « le dynamiteur » quitte la place, submergé d'émotion. Désireux de ne pas assister à l'arrestation de son frère par la police dont les sirènes de voiture commencent à se faire entendre [46].

Robbie court trouver refuge dans la nature où il peut hurler sa douleur [50]. La caméra témoigne à grande distance (morale) de l'accablement considérable du garçon, le cadre partiellement obstrué par quelques feuilles qui en soulignent la discrétion. Ne restent plus que les deux demi-frères, filmés pudiquement de dos, abattus et solitaires, au crépuscule d'une sombre période de leur existence [51].

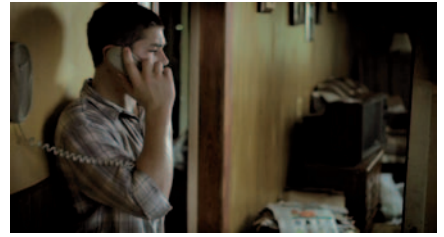




2



3



4



7



8



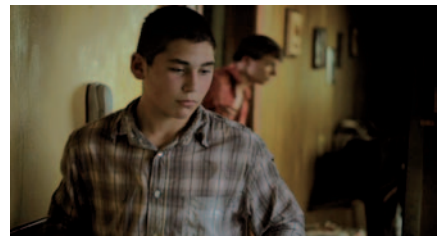
11



16



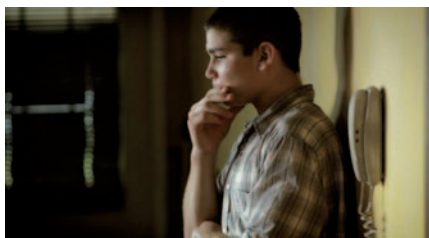
19



22



24



25



26



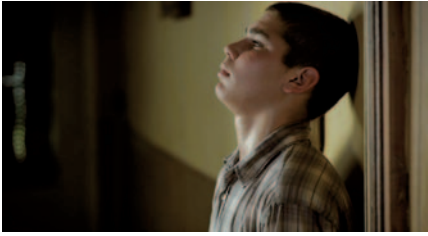
27



28



30



33



37



38



46



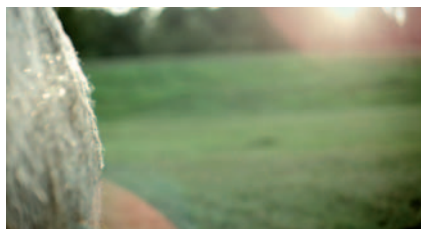
50



51

# BANDE-SON

## L'air des pensées



Animal Collective

Les protagonistes du film de Matthew Gordon ont la parole économe. Tristesse et mots rentrés dans les pensées. Des quasi taiseux. Le cinéaste a donc eu l'idée de faire « parler » les images à leur place, et ainsi de mettre la musique de son film au centre de son dispositif, d'en faire un élément actif de sa dramaturgie intimiste.

Comme les héros, la bande musicale de *Summertime* est discrète, parfois à peine audible, parfaite réplique de leurs voix simples, sans apprêt – grain épais pour Robbie, flûte alto pour Fess –, des voix souvent lasses, fatiguées des efforts à consentir pour garder la tête haute, veinées d'une amertume qui serre les gorges. Or, sa présence donne l'impression paradoxale d'être sans cesse là, d'habiter en permanence le cadre. Autrement dit de ne pas se manifester seulement, comme dans nombre de films, aux moments opportuns de l'action ou d'envahir *platement* l'écran, mais d'exsuder du désenchantement de l'espace visuel, d'apparaître comme le principe sonore de la douleur ressentie, formant la crête écumeuse des images et des jours tristes, sorte de petite émission musicale des corps chargés du sentiment cruel de l'abandon.

La musique de *Summertime* traduit donc. Elle transmet, exprime, souligne les émotions et les pensées qui hantent l'esprit des deux demi-frères en déshérence. L'idée n'est certes pas neuve, mais elle s'avère ici d'une efficacité rare. Là, dans le berceau des mélodies et des voix âpres, du blues primal comme expression de toutes les souffrances du cœur et du corps, la musique du film fait doucement vibrer l'espace de la mise en scène, s'agence dans l'air lourd qu'elle travaille de ses petits sons métalliques pour dire le trouble des pensées, l'omniprésence des doutes, le malaise du présent et la peur du lendemain. Mélancolique, elle est la petite musique de la douleur qui ne quitte jamais Fess et Robbie, qui s'agrippe continuellement à leur être et qui les ronge. Elle est au fond la couleur harmonique de ce sombre été d'abandon qu'électrissent encore quelques chants d'insectes estivaux.

Composée par le groupe de musique expérimentale Animal Collective, elle développe une ligne *noisy pop* ou rock bruitiste qui colle parfaitement aux images (à leur montage dynamique) et à la peau des personnages. Elle ne les accompagne pas seulement, elle leur appartient, fait partie d'eux-mêmes, constitue une extension lyrique de leur peine. Sorte de musique « atmosphérique », elle apparaît au diapason de la fragilité fiévreuse de l'ambiance du film. Sa densité, son intensité résolument moderne reflètent également la vitalité de la jeunesse des deux garçons, le ressort et l'énergie contenue en Robbie. Aux accords des guitares (parfois *folk*, acoustiques de ballades chagrines) et aux notes longues des synthétiseurs s'ajoutent à l'occasion des voix légères qui fredonnent follement, résonnent, aériennes, planantes (qui sont au chant ce que le flou est aux images : une perte de repères), sorte de mélodie vaguement plaintive qui scande à intervalles réguliers les sentiments moroses qui étouffent le cœur esseulé, l'esprit désabusé mais sans rancune des deux héros malheureux.

## PISTES DE TRAVAIL

• Décrire le style musical de la bande-son. Quelles impressions s'en dégagent-elles ? À quel moment du film la musique intervient-elle ? Relations avec les images ? Peut-on lui associer certains sentiments et humeurs éprouvés par les personnages ? Lesquels ?

Expliquer qu'elle est aussi un substitut ou complément sonore à l'économie de la parole des personnages.

• Cette bande-son a-t-elle une « couleur » particulière en rapport avec le blues du Sud profond des États-Unis ? Est-elle en accord avec la géographie physique du film ? Pourquoi n'est-elle jamais employée qu'à un faible volume sonore ?



*Keep the lights on* d'Ira Sachs (2012).

## Le cinéma indépendant américain

Sans commune mesure avec la colossale industrie hollywoodienne, le cinéma indépendant américain a trouvé au fil du temps son (petit) espace dans le paysage cinématographique d'outre-Atlantique. Depuis 1978, il a même son grand festival, le Sundance Film Festival, et depuis 1986, ses Independent Spirit Awards, qui ont découvert et (multi)récompensé des cinéastes tels que Quentin Tarantino, Joel et Ethan Coen, Steven Soderbergh, Gus Van Sant, Kevin Smith ou Todd Haynes. Il n'est toutefois guère aisé de définir le cinéma indépendant, notamment quand on sait qu'*Hugo Cabret* de Martin Scorsese (2011), esthétiquement exigeant, a été produit par un grand studio (Paramount), et que *Terminator* de James Cameron (1984), calibré pour le public de masse, est le fruit d'une association de quatre producteurs indépendants. Disons que, vu son immense diversité et son caractère informel – il n'est l'expression d'aucun mouvement –, il conviendrait plutôt de parler de lui au pluriel.

### À l'origine

C'est pourtant le même refus de quelques jeunes cinéastes (John Cassavetes, Francis Ford Coppola, Dennis Hopper, etc.) qui a présidé à sa naissance dans les années 1950-60, à l'heure où la télévision gagne du terrain, le système des studios s'écroule et la censure faiblit. Refus d'obéir au modèle de production des majors, et volonté de s'affranchir de l'imagerie hollywoodienne. Est alors considéré comme indépendant tout film réalisé en marge des studios, c'est-à-dire par une petite société de production ne disposant ni de studio de tournage, ni de réseau de distribution ou de salles. Le budget est par conséquent réduit, les équipes limitées et le noir et blanc privilégié (*Shadows* de J. Cassavetes, 1959). Les sujets, souvent urbains, abandonnent le cinéma de genre, et le style rompt avec le langage classique du cinéma. Quant aux acteurs, ils sont toujours inconnus du public.

L'activité culturelle new-yorkaise et son cinéma *underground* (Jonas Mekas, Shirley Clarke, Paul Morrissey) nourrissent alors activement cet élan artistique. Les réalisateurs trouvent dans l'extrême précarité des moyens une liberté créatrice renouvelée, et les films, qui abordent frontalement des thèmes excentriques délaissés par Hollywood, sont parfois durs, violents, osés. Encore marginal jusqu'aux années 1980, le cinéma indépendant finit par sortir de la confidentialité grâce à des cinéastes qui trouvent leur public, notamment en Europe (Milos Forman,

Martin Scorsese, Brian De Palma, Woody Allen, Larry Clark, James Gray, Todd Solondz, etc.). Dans les années 1980-90, le budget d'un film « indé » dépasse rarement les 10 millions de dollars : *Pulp Fiction* (8) ; *Fargo* (7) ; *My own private Idaho* (3) ; *Clerks*, 27 000 dollars !).

### Aujourd'hui

Durant les années 1990, le phénomène connaît une évolution des deux côtés de l'Atlantique quand certains cinéastes (Jim Jarmusch, Hal Hartley, Amos Kollek), ayant émergé au cours de la décennie précédente, commencent à être financés par des fonds européens, et que les studios décident de créer des filiales pour distribuer des films indépendants aujourd'hui achetés à prix d'or au... Sundance Film Festival. Or, pour maîtriser les risques financiers, les films offerts au marché dans les années 2000 empruntent une courbe de la créativité exactement inverse à l'inflation des budgets, se rapprochant ainsi de l'esthétique d'Hollywood dont ils empruntent les préoccupations et même les acteurs *bankables*. Apparaissent alors des œuvres appréciables mais savamment « marketées », telles que *Brokeback Mountain*, *Juno*, *Collision*, ou encore récemment *Happiness Therapy*. Investir dans l'indépendant permet ainsi aux majors ou mini-studios (The Weinstein Company, ex-Miramax) d'occuper tout le marché. Aux studios, les super-productions pour familles et ados ; aux filiales, les films pour adultes.

Victime du formatage d'un côté et des transfuges de l'autre (ces réalisateurs qui font de cette pratique auteuriste un terrain d'exercice avant de répondre aux sirènes d'Hollywood ou de se changer en faiseurs d'épisodes de séries pour chaînes câblées), le cinéma indépendant continue de proposer régulièrement d'excellentes surprises, initiées parfois par une bourse (de Sundance) et une plateforme de crowdfunding (financement participatif) à l'image de *Keep the lights on*, ou des *Bêtes du sud sauvage*.

Même s'il connaît des limites et n'offre guère d'alternatives esthétiques ou économiques viables à Hollywood, le cinéma indépendant consiste surtout à montrer une autre image de l'Amérique. Il porte un œil curieux sur sa diversité culturelle et sociale, et laisse voir et entendre des accents, des histoires et des gens riches de leurs différences.



## L'État du Mississippi

Le Mississippi est un État du sud des États-Unis, voisin de la Louisiane et de l'Arkansas (à l'ouest), du Tennessee (au nord), de l'Alabama (à l'est) et du golfe du Mexique (au sud). Avec Jackson (sa capitale), Gulfport et Biloxi pour villes principales, l'État compte près de trois millions d'habitants (24 hab.km<sup>2</sup>). Les étés y sont longs et humides, le climat subtropical.

### L'État du Mississippi, muddy water

L'État est longé du nord au sud par l'un des plus grands fleuves du monde : le Mississippi qui, avant de devenir un immense delta, est bordé d'une zone semi-marécageuse faite de lacs et de bayous, où il n'est pas rare d'apercevoir des alligators dans un décor de cyprès fauves, les pieds dans l'eau (comme dans *Summertime*, 10, 12, 38). C'est là que le blues, âpre et rugueux, des Muddy Waters, Jimmy Reed et autre John Lee Hooker est né. Explorée au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle par Hernando de Soto, puis par Marquette et Jolliet (XVII<sup>e</sup>), la région est cédée à la Grande-Bretagne en 1763. Les Espagnols s'y installent ensuite, avant qu'elle ne devienne un territoire américain, vingtième État de l'Union en 1817. Esclavagiste et sécessionniste (1861), le Mississippi est alors réadmis dans l'Union en 1870. L'esclavage y est officiellement aboli et remplacé par la ségrégation. Comme dans l'Alabama voisin, la population blanche reste longtemps hostile à l'émancipation des Noirs. Elle s'oppose si violemment à l'intégration raciale que des violences racistes éclatent dans les années 1960 sur fond d'actions menées par le Ku Klux Klan (KKK).

### Sud profond

Troisième producteur (en déclin) de coton du pays, le Mississippi cultive le soja, le maïs, le riz, le blé, la canne à sucre, et exploite quelques gisements de pétrole. Cependant, cet État agricole, qui emploie 30 % de sa population active dans le secteur, est devenu un gros producteur de viande de volaille et de produits issus de l'exploitation forestière.

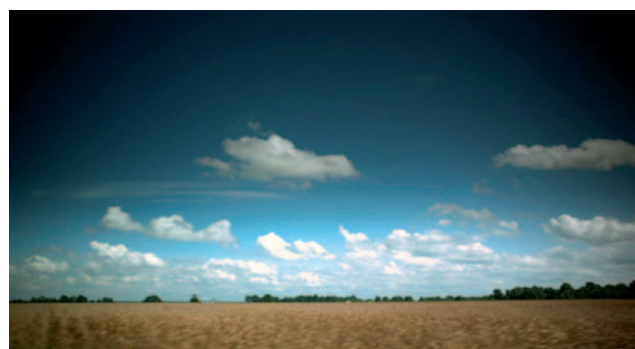
Parallèlement, depuis le début des années 2000, des dizaines de multinationales se sont ruées sur le Mississippi, attirées par les avantages fiscaux et matériels considérables. La « *main-d'œuvre* [y est] qualifiée, nombreuse et non syndiquée », promet le site Internet de l'agence d'État pour le développement. L'industrie automobile (Nissan, Toyota, Roll Royce...) a ainsi explosé, employant aujourd'hui plus de 25 000 personnes dans près de 200 entreprises. Dans ce secteur – particularité du doux

*Deep South* ! –, l'absence du syndicat automobile United Auto Workers (UAW), gros pourtant de 700000 membres, y est totale. Les pressions des directions sont telles que personne ne cherche à en devenir membre, de peur de perdre son emploi. Résultat : les salaires sont deux fois moindres que dans les mêmes usines de l'Ohio ou du Michigan où le syndicat est présent.

Dans un sud-est américain depuis longtemps voué à la cause républicaine, le Mississippi est à ce point conservateur que le Président Obama l'a rayé de son chemin de campagne en 2012. Il est aussi le plus pauvre des États-Unis. 25 % de sa population vit sous le seuil de pauvreté (env. 13 % pour les E.-U.) et le revenu annuel par habitant est le plus faible du pays. Le taux de chômage y est également très élevé avec plus de 11 % (6,6 % dans le pays). Conservatisme religieux, désinformation sur la contraception, diabolisation de l'avortement (plus de 90 % de la population y est opposé), le taux des naissances chez les adolescentes (« *teen mom* ») est le plus important du pays : 55 %. Autre conséquence de cela, l'état détient aussi le triste record d'infection par le VIH.

La population noire du Mississippi est aujourd'hui nombreuse (près de 40 %). Et dans cet état notoirement raciste<sup>1</sup>, la capitale s'est peu à peu vidée de ses Blancs. Jackson (173 000 hab.), dont les élus sont évidemment démocrates, est noire à 81 % tandis que Brandon, l'une de ses banlieues résidentielles, est blanche à 87 %... Laquelle a un revenu par habitant deux fois plus élevé. Enfin, selon un sondage datant de 2011, 46 % des électeurs républicains de l'État seraient contre les mariages interracialisés...

1) *Le Monde diplomatique*, « Dans le Mississippi, les fractures de l'Amérique profonde », avril 2012.





## Jeunes abandonnés aux États-Unis

### Un phénomène inquiétant

En 2008, le Nebraska vote une loi autorisant les mères en détresse à abandonner leurs enfants (un tel acte est puni de deux ans d'emprisonnement en France). Le but, poursuivi à cette époque à la fois par les démocrates et républicains du pays, est de réduire le nombre d'avortements. Très vite, 35 enfants sont « déposés » dans les hôpitaux de l'État. Or, loin d'être des nourrissons, ceux-là sont des adolescents. Arrivant même d'États lointains (Michigan, Géorgie), des parents ou tuteurs légaux viennent se débarrasser de leurs enfants comme on se décharge d'un problème.

Face à cet afflux pour le moins inquiétant, la loi doit alors être rapidement réécrite pour définir un âge limite (3 jours), sachant qu'un enfant abandonné ne peut être ensuite « rendu » à ses parents. Plusieurs parlementaires s'y opposent néanmoins, estimant que le phénomène est révélateur de besoins importants.

Selon les centres hospitaliers locaux, 90 % de ces enfants avaient déjà eu recours à des soins psychologiques, 93 % étaient issus de foyers monoparentaux et 73 % avaient un parent ou tuteur qui avait déjà été incarcéré. Une mère adoptive avait notamment abandonné son enfant de 11 ans ; le tuteur d'un adolescent de 15 ans avait fait de même après le décès de la mère ; une mère avait amené sa fille de 15 ans suite à une violente dispute avec elle.

### Des causes

Aux États-Unis comme ailleurs, l'abandon, et dans une moindre mesure le délaissement des adolescents par leurs parents, est souvent le fait des bouleversements de la famille contemporaine. Le divorce et « l'absence » de père, ou des situations de famille monoparentale ou (mal) recomposée, constituent les causes principales d'abandon, source évidemment de souffrances, d'angoisses et de troubles chez les jeunes concernés. Lesquels conduisent la plupart du temps à des comportements violents et/ou délinquants.

Certaines études démontrent encore que ces conséquences néfastes sont davantage le fait de problèmes relationnels que de facteurs structurels (cadre et mode de vie). L'existence d'un conflit entre les parents, qu'ils cohabitent ou non, est par exemple un élément qui favorise la délinquance et le décrochage scolaire des enfants. Ces travaux montrent également que les difficultés socio-économiques ainsi qu'une santé mentale fragile des parents constituent des facteurs aggravants de

la détérioration des relations, et que les familles dites « à risques » sont celles qui cumulent précarité pécuniaire et conflit conjugal.

### Des solutions

On sait que le comportement affectif, social et sexuel de l'enfant s'organise dans les premières années de son existence. Or, des carences affectives précoces peuvent provoquer des troubles chez le jeune quand les parents adoptent un comportement distant. « Être parent, ce n'est pas inné, déclarait il y a peu Mme Dominique Bertinotti, ministre déléguée à la famille, c'est d'autant plus difficile que la société a évolué. Les parents ne peuvent plus s'appuyer sur leur famille, les liens familiaux s'étant distendus. »

Aussi, pour lutter contre l'abandon ou la démission des parents face à leur progéniture, des programmes sont mis en place aux États-Unis. Les parents peuvent notamment assister à des conférences sur l'éducation des enfants, y compris sur leur lieu de travail. En Californie, les parents d'adolescents sont invités à suivre un cursus de parentalité à raison d'une fois par semaine, et ce pendant deux mois. Des actions de soutien sont également menées à domicile, en soirée ou le week-end. Des programmes, adaptables aux différentes communautés (hispanique, asiatique, etc.), sont accessibles sur Internet, à la télévision et la radio. On notera encore que dans la région de Boston, un programme télévisé intitulé « Parenting in action » (« Parentalité en action ») et diffusé en anglais et en espagnol, prodigue astuces et conseils aux parents désireux d'être soutenus.



## Bibliographie

### Sur le cinéma américain indépendant :

<http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2013-2-page-3.htm>

<http://www.slate.fr/story/73449/happiness-therapy-mort-du-cinema-independant-americain>

### Sur l'État du Mississippi :

« Dans le Mississippi, les fractures de l'Amérique profonde », Le Monde diplomatique, avril 2012.

### Sur le « décrochage scolaire » :

<http://ife.ens-lyon.fr/vst/DA-Veille/84-mai-2013.pdf>

<http://www2.cndp.fr/archivage/valid/17160/17160-4047-3855.pdf>

## Vidéographie

Le DVD de *Summertime* (KMBO) comprend entre autres le court-métrage *The Honeyfields* de Matthew Gordon.

Conférence de presse donnée par Matthew Gordon à l'occasion de la présentation de *Summertime* au Festival de Deauville 2011 :

[http://www.festivaldeauville.com/DEV/index.php?pid=15&perso\\_id=6393](http://www.festivaldeauville.com/DEV/index.php?pid=15&perso_id=6393)

*Shadows* de John Cassavetes

*Down by law* de Jim Jarmush

*Clerks* de Kevin Smith

*Paranoid Park* de Gus Van Sant

*Elephant* de Gus Van Sant

*Ken Park* de Larry Clark

*Bobby G. (can't swim)* de John-Luke Montias

*The Bling Ring* de Sofia Coppola

*Happiness* de Todd Solondz

*Keep the lights on* d'Ira Sachs

*Les Bêtes du sud sauvage* de Benh Zeitlin

*Frances Ha* de Noah Baumbach

*Buffalo '66* de Vincent Gallo

*Spring Breakers* de Harmony Korine

*Precious* de Lee Daniels

*Mud – Sur les rives du Mississippi* de Jeff Nichols

*The Place beyond the pines* de Derek Cianfrance

## Le Mississippi au cinéma

Dans l'imaginaire collectif, le Sud profond étatsunien (« *Deep South* »), a fortiori l'État du Mississippi, charrie avec lui toute une mythologie, née pour l'essentiel de la littérature d'auteurs « sudistes » tels que Mark Twain, William Faulkner, Carson McCullers, Flannery O'Connor ou Tennessee Williams. Or, loin de témoigner de son authenticité ou de son histoire ancienne, sa représentation filmique participe de la construction d'une géographie singulière qui tranche avec le rêve américain. L'État du Mississippi est en effet souvent vu comme un espace corrompu, rongé par la peur et la haine, cristallisant les tares de l'Amérique. Aux premiers chefs desquels le racisme, et la ségrégation qui sévit officiellement dans l'État jusqu'en 1964.

C'est précisément les événements funestes de cette année-là – trois militants des droits civiques assassinés par des membres du KKK – que choisit Alan Parker pour dénoncer les violences meurtrières dont sont toujours victimes les Noirs depuis la fin de l'esclavage (*Mississippi Burning*, 1989). Quelques années plus tard, les frères Coen préfèrent, quant à eux, le mélange de tragique et de burlesque fantasmagorique pour mettre en scène dans *O'Brother* (2000) une cérémonie du même KKK au cours de laquelle un musicien noir doit être exécuté. C'est en revanche sur un registre sobre et efficace, et ce en plein maccarthysme où le sujet est évidemment peu abordé, que Clarence Brown s'attaque dans *L'intrus* (1949) aux préjugés et persécutions dont un homme est la cible. Face à cette haine encore dénoncée dans *Dans la chaleur de la nuit* (Norman Jewinson, 1967) et *Les Fantômes du passé* (Rob Reiner, 1996), Joel Schumacher propose, pour sa part, une justice expéditive dans *Le Droit de tuer ?* (la seule nuance du film se trouvant dans le point d'interrogation) quand un père, redoutant un non-lieu pour les violeurs blancs de sa fille, décide de passer à l'acte. Tous deux adaptés d'une pièce de Tennessee Williams, *L'Homme à la peau de serpent* (Sidney Lumet, 1959) et *Propriété interdite* (Sidney Pollack, 1966) s'intéressent cette fois aux vicissitudes des braves blancs du sud, et font de l'État un lieu où s'exaspèrent les violents débordements d'une population rurale bourrée d'ennui et de préjugés. Plus près de nous, *Mud* (Jeff Nichols, 2013), tout comme *Summertime*, dessine en creux le même type de population un peu à la dérive, sans envergure, et sans illusion non plus.

## Le décrochage scolaire aux États-Unis

Chaque année, l'abandon scolaire concerne environ 1,2 million de jeunes Américains (quelque 3300/jour). Révélateur des inégalités sociales et des failles du système scolaire, il est aussi un indice de la capacité d'adaptation des adolescents à la société. Le phénomène n'est pas nouveau, mais il suscite aujourd'hui une telle inquiétude que les acteurs sociaux doivent redoubler de vigilance. Car, dans un contexte socio-économique détérioré, l'abandon scolaire s'accompagne souvent de risques de troubles de l'individu et d'entrée dans la délinquance quand ils n'en sont pas déjà les causes.

Sans toutefois atteindre ces extrêmes, un « décrocheur » (considéré comme tel aux États-Unis dès lors que ses études secondaires restent inachevées) hypothèque son intégration dans le monde. Sans formation et sans diplôme, il s'expose à des problèmes sociaux, économiques et sanitaires, et finit presque toujours par dépendre des aides sociales. Quand il y a emploi, il est souvent précaire, moins valorisant et surtout moins bien rémunéré.

Des études ont montré que les conséquences délictueuses du décrochage scolaire varient selon les motifs. Les raisons familiales notamment n'entraînent pas ou peu de déviance. Paradoxalement, on observe que la délinquance diminue après que les jeunes ont quitté l'école, vécue souvent avec stress et frustration. La délinquance baisse également de moitié chez ceux qui ont trouvé un travail.

Si la famille et l'école elle-même sont principalement visées, les signaux prédictifs conduisant au décrochage sont nombreux et variés. Souvent lié à l'origine sociale et culturelle – les communautés pauvres, noires ou hispanophones, sont fortement touchées –, l'abandon scolaire survient fréquemment au terme d'un échec précoce des résultats scolaires, d'un comportement absentéiste ou d'une rébellion contre le système éducatif. Lesquels peuvent constituer les suites d'un long processus rattaché à des problèmes comportementaux, un isolement social, une image de soi dégradée, un rejet par les pairs, etc.

Aujourd'hui, il ne s'agit plus de lutter contre les origines complexes du décrochage, mais d'en surveiller les manifestations pour mieux le combattre. Deux programmes sont venus renforcer les dispositifs existants : le « *No Child Left Behind Act* » de George W. Bush (2002) et le « *Race to the Top* » de Barack Obama (2009), reposant tous deux sur un plan de « compétences » et d'objectifs.

## Presse

### Une Americana sobre et authentique

« Ce drame sobre et sans chichis, interprété par des comédiens non-professionnels, est sans doute ce que l'on a vu de plus sensible et subtil depuis longtemps sur l'adolescence. Au-delà du sujet et des personnages, c'est le climat et l'authenticité du décor qui convainquent le mieux. Sans négliger la peinture sociale d'un monde stagnant dans l'expectative, frôlant la récession – en l'occurrence dans le Mississippi, le plus pauvre des États américains –, le cinéaste n'a pas son pareil pour alterner ombre et clarté, champs vastes et dénudés, et zones résidentielles et obscures. Ceci reflétant les deux seules options possibles pour cet adolescent : d'un côté l'ambiance méphitique de la famille, ou ce qu'il en reste ; de l'autre l'appel de l'aventure. Une belle americana comme il y en a encore trop rarement. » Vincent Ostria, *L'Humanité*, 4 juillet 2012.

### Dans la tradition humaniste

« C'est un premier film étonnant tourné par quelques dollars, visiblement réunis par des potes enthousiastes. Il a la langueur moite de ce Sud américain où les gestes, rares, où les mots, traînants, semblent constamment renforcer le silence... Cette langueur, le jeune réalisateur la crée – paradoxalement – grâce à une mise en scène vive, rapide, à l'affût de la moindre parcelle d'émotion. Il ne quitte pas des yeux son petit héros, entêté à poursuivre ses rêves, même lorsqu'ils se brisent... Avec son air buté et sa voix rauque, Robbie rappelle la jeune narratrice des *Moissons du ciel*, de Terrence Malick, dont l'influence se sent dans ces longs plans aux ciels immenses où Robbie et son petit frère se fondent dans une nature qui, un instant, semble les protéger... »

Le cinéaste retrouve, surtout, la grande tradition des humanistes à l'ancienne : les John Ford, les Martin Ritt qui filmaient les crises et les exclus. Il y a une douceur terrible, chez Matthew Gordon, à suggérer aussi cruellement, au cœur d'un été immobile, le sort de ces éternels perdants pour qui le rêve américain demeure un leurre. Un jeu de dupes... Avec ferveur et tendresse, il contemple les survivants possibles, comme Robbie. Et ceux qui ont déjà touché terre, comme Lucas, si doué et cependant foutu, « en faute avant même d'être né... »

Pierre Murat, *Télérama*, 7-13 juillet 2012.

### Frères forgés

« Renifler les miasmes de l'Amérique profonde est un tropisme du cinéma indépendant yankee. Mais Matthew Gordon veille à verser son obole avec un tact pas si commun, en maintenant à distance raisonnable une toile de fond craquelée d'où pourrait suinter un pathos dissuasif : père hors circuit, mère en vadrouille en Californie qui garde le contact à travers quelques cartes postales, grand-mère mutique, frère aîné dragueur et bon à rien... »

Engluée dans un trou du Mississippi, la famille Hendrick part en lambeaux, mais Robbie se rattache à cette illusion clanique pour garder la tête haute. Portrait sensible d'un gamin qui lutte avec les moyens du bord pour ne pas partir à la dérive,



*Summertime* s'appelle à l'origine *The Dynamiter*. Ainsi titré, on aurait pu l'imaginer faisant des étincelles. A tort. Rehaussé par une photographie soignée, l'entêtement du jeune premier rôle, William Ruffin, à préserver une dignité impavide n'en justifie pas moins un minimum d'égard. » Gilles Renault, *Libération*, 4 juillet 2012.

### Atypique et prometteur

« Pour son premier film, modeste et subtil, Matthew Gordon se distingue dans le paysage du cinéma américain. Aussi éloigné des productions standardisées que des tics des réalisateurs indépendants, le metteur en scène signe une chronique intime et sociale autour de quelques personnages en rupture. Auteur par le passé de plusieurs documentaires, Gordon observe ses personnages avec une rigueur réaliste de chaque plan et tire le meilleur parti de ses comédiens amateurs, tous excellents. Contrairement à nombre de ses confrères exerçant dans les zones naturalistes, il n'oublie pas pour autant l'art du récit. En parallèle à sa description précise et nerveuse d'une Amérique des marges qui a rarement droit de cité sur les écrans, le cinéaste raconte une histoire de reconstruction personnelle où Robbie devra trahir ses anciennes croyances pour se réinventer. Épuré (1h13'), *Summertime*, sans aucune insistance, met en scène l'exclusion, le déterminisme social et un semblant d'espoir, malgré tout... Au final, un premier film atypique et la révélation d'un cinéaste discret et prometteur. » Olivier de Bruyn, *Positif*, n° 617-618, juillet-août 2012.

## Générique

<b>Titre original</b>	<i>The dynamiter</i>
<b>Production</b>	Elysium Films et Fairtrade Films
<b>Producteurs</b>	Matthew Gordon, Kevin Abrams, Marianne Michallet, Mike Jones, Nate Tuck, Amile Wilson, Art Jones, Merilee Holt
<b>Prod. exécutifs</b>	Karthik Achar, Todd Murphy, George Dritsas, Casey Gordon, Matthew Gordon, Nicola Benizzi, Ray Gordon, Geoff Grayson, Jon Owsley, Art Jones, Erik Goshin
<b>Réalisateur</b>	Matthew Gordon
<b>Ass-réalisateur</b>	Nate Tuck
<b>Scénario</b>	Brad Ingelsby, d'après une histoire de Brad Ingelsby et Matthew Gordon
<b>Photo</b>	Jeffrey Waldron
<b>Son</b>	Doc Davis
<b>Décor</b>	Michael Scherschel
<b>Montage</b>	Kevin Abrams et Brandon Boyd
<b>Costume</b>	Shareen Chehade
<b>Maquillage</b>	Jillian Erickson
<b>Musique originale</b>	Casey Immoor, Josh Anderson et Matt Kagan

### Interprétation

<i>Robbie Hendrick</i>	William Patrick Ruffin
<i>Fess Hendrick</i>	John Alex Nunnery
<i>Lucas Hendrick</i>	Patrick Rutherford
<i>Mamie</i>	Ciara McMillian
<i>Henry</i>	Robert Demery
<i>Le principal Curtis</i>	Lane Rodgers
<i>Gimmel</i>	Joyce Baldwin
<i>Timmy Feller</i>	Braxton Gordon
<i>Kissy Kelman</i>	Sarah Fortner
<i>Mme Kelman</i>	Amie Ruffin
<i>Le sheriff Addison</i>	Byron Hughes
<i>Willie Buck</i>	Casey Brown
<i>Katherine Ingram</i>	Mary « Winkie » Wingfield
<i>Billy</i>	« SUG »
<i>Dezzie</i>	Dezzie

<b>Film</b>	Couleur
<b>Format</b>	35mm (1/1.85)
<b>Durée</b>	1h13'
<b>Pays</b>	États-Unis
<b>Visa</b>	133 556
<b>Distributeur</b>	KMBO
<b>Sortie France</b>	4 juillet 2012

### Récompenses

Prix du Jury au Festival du film américain de Deauville (2012)

## RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

## RÉDACTEUR DU DOSSIER

Philippe Leclercq, enseignant et critique de cinéma.



[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation  
de votre Conseil général

ministère  
éducation  
nationale



**CNC**