



<b>Fiche technique</b>	1
<b>Réalisatrice</b> Debra Granik, le cinéma à l'os	2
<b>Genèse</b> <i>In situ</i>	3
<b>Adaptation</b> Les images des maux	4
<b>Société</b> Les « <i>poor white trash</i> », une mythologie américaine	5
<b>Découpage narratif</b>	6
<b>Personnages</b> Farouches	7
<b>Récit</b> En quête du père	8
<b>Mise en scène</b> Labyrinthe du silence	10
<b>Séquence</b> Entre deux eaux	14
<b>Genre</b> Du cinéma indépendant	16
<b>Motif</b> Le duel	17
<b>Bande-son</b> Banjo et musique <i>hillbilly</i>	18
<b>Figure</b> <i>Hillbilly</i> , « <i>péquenaud des montagnes</i> »	19
<b>Document</b> <i>Un hiver de glace</i>	20

- **Rédacteur du dossier**

Philippe Leclercq est enseignant et critique de cinéma. Rédacteur de nombreux dossiers pédagogiques (*Collège au cinéma*, prix Jean Renoir des lycéens, César des lycéens...), il intervient fréquemment dans le cadre de formations d'éducation à l'image. Il est co-auteur de l'ouvrage *100 films – Du roman à l'écran* (Nouveau Monde Éditions, 2011).

- **Rédacteurs en chef**

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

# Fiche technique



© Pretty Pictures

## EN AVANT-SÉANCE

Un court métrage est présenté en avant-séance pour renouer avec les séances de cinéma d'autrefois et ouvrir de nouvelles pistes d'exploration entre court et long métrage.

*Oripeaux* est projeté devant *Winter's Bone* : entre conflit et solidarité, le récit poétique d'une jeune fille nous rappelle que la confrontation peut mener à des prises de conscience.

## ORRIPEAUX

France, Belgique | 2013 | 10 min

Grandir auprès d'une communauté de chasseurs n'est pas simple quand nos seuls amis sont des coyotes. À travers le point de vue d'une petite fille, le rapport entre les Hommes et la Nature nous est conté.

**Réalisation, scénario, animation**  
Sonia Gerbeaud,  
Mathias de Panafieu  
**Musique**  
Nathanaël Bergese  
**Production**  
25 Films, Ambiances  
A.S.B.L.  
**Format**  
1.66, animation,  
couleur  
**Interprétation**  
Alain Benedetti,  
Nathalie Charmoy,  
Stéphanie Ciner,  
Martin Larat-Lini

## ● Synopsis

Plateaux des monts Ozarks, sud du Missouri. Depuis l'inculpation de son père Jessup pour trafic de stupéfiants, Ree Dolly, 17 ans, veille seule sur sa mère dépressive, son frère Sonny, 12 ans, et sa sœur Ashlee, 6 ans. Quand le shérif vient lui annoncer que son père a hypothéqué la maison pour garantir sa caution et sortir de prison, il y a urgence. L'homme a disparu, et s'il ne se présente pas au tribunal, tous ses biens seront confisqués. Ree s'engage alors à le retrouver. Elle se rend d'abord chez son oncle Teardrop, frère aîné de Jessup, pour trouver de l'aide, puis chez Little Arthur, membre d'un clan dont le chef est Thump Milton, qu'elle essaie également de rencontrer. À chaque fois, l'adolescente est confrontée à un silence hostile. Tandis que la tension monte, son voisin Blond Milton l'emmène sur les décombres calcinés d'un laboratoire de méthamphétamine où il tente de lui faire croire que Jessup a péri dans son explosion. Mais Ree ne renonce pas. Entre deux leçons de tir à la carabine avec sa petite fratrie, elle se rend en Arkansas avec son amie Gail pour recueillir des informations auprès d'April, l'ex-amante de son père, qui se souvient avoir aperçu Jessup dans un bar, quelques semaines plus tôt, en funeste compagnie.

Désormais convaincue de la mort de son père, Ree se précipite au marché aux bestiaux de Springfield où elle essaie à nouveau de rencontrer Thump Milton. Elle le poursuit jusque chez lui où elle se heurte à sa femme Merab qui, avec ses sœurs, la passe à tabac. Teardrop arrive alors à sa rescousse et décide de lui apporter un soutien actif dans la recherche de la dépouille de Jessup. Une dépouille auprès de laquelle Merab finit par emmener Ree afin qu'elle en prélève les mains, preuve de la mort de son père mettant un terme à la saisie de la maison.

## ● Générique

### WINTER'S BONE

États-Unis | 2010 | 1h40

#### **Réalisation**

Debra Granik

#### **Scénario**

Debra Granik, Anne Rosellini,  
d'après le roman *Winter's Bone*  
de Daniel Woodrell

#### **Image**

Michael McDonough

#### **Montage**

Affonso Gonçalves

#### **Décors**

Mark White, Rebecca Brown

#### **Costumes**

Rebecca Hofherr

#### **Musique originale**

Dickon Hinchliffe

#### **Casting**

Kerry Barden, Paul Schnee

#### **Production**

Anonymous Content,  
Winter's Bone Production

#### **Distribution**

Pretty Pictures

#### **Format**

1.85:1, couleur

#### **Sortie**

11 juin 2010 (États-Unis)  
2 mars 2011 (France)

#### **Interprétation**

Jennifer Lawrence

*Ree Dolly*

John Hawkes

*Teardrop Dolly*

Kevin Breznahan

*Little Arthur*

Dale Dickey

*Merab Milton*

Garret Dillahunt

*Shérif Baskin*

Sheryl Lee

*April*

Lauren Sweetser

*Gail*

Cody Brown

*Floyd*

Tate Taylor

*Mike Satterfield*

Ron «Stray Dog» Hall

*Thump Milton*

Isaiah Stone

*Sonny Dolly*

Ashlee Thompson

*Ashlee Dolly*

Shelley Waggener

*Sonya Milton*

William White

*Blond Milton*

Casey McLaren

*Megan Milton*

Sergent Russel A. Schalk

*Sergent recruteur Schalk*

# Réalisatrice

## Debra Granik, le cinéma à l'os

### ● Attention à la marge

Autrice d'un cinéma minimal sur une Amérique mise à mal, Debra Granik, née le 6 février 1963 à Cambridge (Massachusetts), a tourné seulement un court et trois longs métrages de fiction en 25 ans. *Snake Feed* (1997), *Down to the Bone* (2004), *Winter's Bone* (2010), *Leave No Trace* (2018) : chaque titre en dit l'épure, l'esthétique de l'ét(h)ique, l'approche minérale et « à l'os » du travail de représentation de la réalité d'un pays insoucieux de ses marges. Soit une population d'*outsiders*, de laissés-pour-compte, d'oubliés de l'abondance et de l'argent comme unique gage de réussite, d'individus brisés, rongés par le mal-être, la drogue et la pauvreté. Son cinéma de l'exclusion, et du retrait comme autre forme de détachement de la société (*Leave No Trace*), jette une lumière crue sur l'état de l'Amérique (de Trump pour le dernier opus). Or, plutôt que d'interroger les seules causes externes de ce délabrement social et humain, Debra Granik fait de sa mise en scène un espace d'étude des comportements propres à déjouer les pièges et difficultés face à l'adversité. De quels ressorts, mécanismes intérieurs de résistance, énergie vitale, capacité de résilience, les êtres sont-ils capables ? Comment Ree va-t-elle survivre, se demande la cinéaste au moment où elle lit le roman de Daniel Woodrell, *Un hiver de glace*, qui servira de point de départ à *Winter's Bone* ?

« Ce qui m'emballa, ce sont les gens qui se battent contre des circonstances difficiles. Je veux voir comment ils s'en sortiront. [...] Le cycle de l'effort, des obstacles, de la détermination... voilà les vies que je veux raconter »

Debra Granik

### ● Réalisme et femmes fortes

La marge est au centre des préoccupations de Debra Granik. Son empathie pour la souffrance des êtres s'enracine dans sa première expérience professionnelle, vécue dans le cinéma éducatif où, après des études en sciences politiques, elle travaille sur des documentaires de santé et de prévention à destination du monde syndical. Elle quitte ensuite Boston pour mener des études cinématographiques à l'université de New York, où elle s'inscrit entre autres aux cours du cinéaste letton d'origine russe, Boris Frumin, qui affûte sa sensibilité en lui faisant découvrir la puissance des cinémas néoréaliste et est-européen. Des amitiés se nouent alors, avec notamment son camarade de promotion et futur opérateur de ses films, Michael McDonough ; une patiente méthode, forgée sur le terrain et en équipe réduite, s'élabore.

En 1997, son film de fin d'études *Snake Feed* est remarqué au Festival de Sundance, qui lui offre d'en développer l'argument en vue d'un long métrage. Ce sera *Down to the Bone*, qui retrace le parcours d'Irene, une jeune caissière de supermarché, poussée à se délivrer de sa dépendance à la cocaïne. Le film dessine à la pointe sèche du réalisme ordinaire le portrait d'une femme engagée dans un combat quotidien contre ses propres limites. Debra Granik y déploie une esthétique sans apprêt, économe de ses effets et nourrie d'éléments précis prélevés sur le réel. Fondant son



© Vegafit, 2010

dispositif sur un casting de comédiens émergents tels que Vera Farmiga (pour le rôle principal) et d'amateurs (pour les seconds rôles), elle s'y révèle une excellente directrice d'acteurs, fruit d'une immense exigence et d'un travail étroit avec son actrice principale autour des ressorts moraux, intimes et personnels de son personnage. Des thématiques, et un schéma, apparaissent déjà : la communauté, le groupe, la famille, pour ou contre lesquels l'héroïne s'engage, à travers lesquels elle se trouve et s'accomplit. Irene, comme Ree, est une jeune femme forte, déterminée à s'emparer seule des rênes du récit pour le plier à ses exigences.

### ● Survivre pour renaître

En 2014, Debra Granik revient au documentaire et consacre un long métrage à un *biker* vétéran du Vietnam, Ron Hall alias Stray Dog (« chien errant », que l'on retrouve dans le rôle de Thump Milton dans *Winter's Bone*). À travers le portrait de ce marginal charismatique souffrant d'un syndrome post-traumatique, le film dresse un petit diagnostic des problèmes sociaux de l'Amérique profonde, peuplée de *hillbillies* (« péquenards ») blancs minés par le chômage, la misère (y compris culturelle), la drogue, la dépression, le suicide – et la tentation du vote extrême (on sait leur importance dans l'électorat républicain de Trump).

La personnalité de Stray Dog, autant que les portraits d'hommes de la documentariste Barbara Kopple, inspirent l'écriture du personnage de Will dans *Leave No Trace*, adapté d'un roman de Peter Rock, *L'Abandon*, en 2018. Le script, co-écrit avec Anne Rosellini, productrice et fidèle scénariste de Debra Granik, narre le repli, quatre années durant, d'un ancien soldat sous antidépresseurs et de sa fille adolescente dans une forêt de l'Oregon. Davantage qu'une forme d'utopie élégiaque fondée sur le principe du retour à la nature, le film explore la capacité des êtres à survivre, à s'entraider et à trouver la voie d'un possible renouveau de l'Amérique désenchantée.

# Genèse

## In situ

### ● Au plus près du réel

La méthode développée par Debra Granik depuis son premier long métrage consiste en un long travail d'enquête destiné à documenter la réalité de sa fiction. Pendant les quatre années que dure la production de *Winter's Bone*, tiré du roman éponyme de Daniel Woodrell [Adaptation], la cinéaste multiplie les allers-retours entre New York, où elle vit, et le sud profond du Missouri qu'elle arpente en tous sens pour comprendre de quoi est réellement faite l'ossature du livre. Elle y rencontre à plusieurs reprises l'auteur du roman, qui a fait de ce bout d'Amérique déshéritée, qu'il connaît bien, la toile de fond et le moteur de ses sombres polars. Avec la productrice et scénariste Anne Rosellini, ils effectuent tous trois des visites aux quatre coins des comtés de Christian et de Taney, où le film sera intégralement tourné. Katie Woodrell, l'épouse de l'écrivain, organise des échanges avec des chanteurs locaux, des conteurs et autres spécialistes des Ozarks [Encadré «Les monts Ozarks»]. L'un d'eux leur sert bientôt de guide dans leurs nouveaux repérages, qui leur permettent de s'imprégner de l'atmosphère à demi sauvage de la région. Un shérif est longuement interrogé sur le trafic local de stupéfiants. De son côté, la costumière Rebecca Hofherr «trouve



des gens du coin prêts à troquer des habits usagés contre des tenues de travail neuves»<sup>1</sup>; les accessoiristes travaillent, pour leur part, en étroite collaboration avec la population locale, prompte à meubler et à faire vivre avec leurs propres animaux (chiens, chevaux...) le réalisme des images.



### ● Jennifer Lawrence, une actrice opiniâtre

Depuis sa révélation dans *Winter's Bone*, Jennifer Lawrence a fait du chemin. Née en 1990 à Louisville dans le Kentucky, l'actrice, oscarisée en 2013, est aujourd'hui l'une des stars de cinéma les mieux payées au monde, enchaînant blockbusters (*X-Men*, *Hunger Games*) et productions indépendantes (*Serena*), drames (*Mother!*) et comédies (*American Bluff*), à un rythme parfois plus soutenu que leur exigence de qualité (*Passengers*, *Red Sparrow*, *Dark Phoenix*).

Quand elle se présente en 2009 au casting de *Winter's Bone*, Jennifer Lawrence n'est pas une débutante. Bien qu'encore jeune, elle a déjà tenu le rôle principal dans deux de ses trois premiers films (dont *Loïn de la terre brûlée*) et entend bien en décrocher un troisième. Sa détermination et sa connaissance du personnage de Ree (qu'elle avait préalablement préparé) impressionnent. «Le fait qu'elle soit originaire du Kentucky, État mitoyen du Missouri, a été crucial. Dès qu'elle a commencé à dire ses répliques, c'était beau et vrai. [...] Son essai était époustoufflant», se souvient Debra Granik<sup>1</sup>. Malgré cela, la production la trouve d'abord «trop jolie»<sup>2</sup>, en «léger» décalage avec le rôle, mais finit par arrêter son choix. Pour les besoins de son personnage, Jennifer Lawrence arrive dans le Missouri une semaine avant la période de pré-tournage, où elle prend le temps de se familiariser avec les gens et les familles impliqués dans le film, les animaux, les décors, les gestes à accomplir. Cette méthode de travail s'avérera «payante» puisque sa prestation lui vaudra une nomination aux Oscars en 2011, point de départ de son extraordinaire succès.

### ● «Une mentalité de documentaire»

Cette alliance réussie de fiction et d'ancrage documentaire tient non seulement à l'attention particulière de la réalisatrice pour les détails, mais également à la qualité de la distribution, un modèle d'équilibre entre non-professionnels et acteurs expérimentés tels que John Hawkes, Dale Dickey, Sheryl Lee ou Jennifer Lawrence, encore méconnue au moment du tournage – elle avait 18 ans, quasiment l'âge de son personnage. Par souci de cohésion, Debra Granik fait encore précéder son tournage de six semaines de préparation et de répétitions, période durant laquelle elle termine le découpage du film, amplement défini au cours des repérages avec son chef opérateur. Elle déclare avoir tourné «avec une mentalité de documentaire»<sup>2</sup> les trois quarts des images en une seule prise, et la plupart du temps avec une seule caméra digitale, toujours sous la contrainte des lieux et de moyens de production limités (équipe réduite, exigüité des espaces, éclairage minimal, groupe électrogène de faible puissance...). Enfin, en recherche constante d'authenticité, elle s'est appuyée sur des interprètes locaux pour favoriser les situations d'improvisation. «Cela demande une grande générosité des acteurs expérimentés, concède-t-elle, car c'est à eux de guider les autres dans la scène : ce sont eux qui connaissent bien leur texte et peuvent donner aux autres l'espace de réaction nécessaire. Quand Ree va voir un véritable officier recruteur, lui sait qu'une mineure ne peut pas s'engager; la question qu'il pose sur son âge est spontanée, et sert de base réelle à leur échange.»<sup>3</sup>

1 Positif n° 601, mars 2011.

2 Les Inrockuptibles, n° 796, 6 mars 2011.

1 Dossier de presse du film.

2 Positif n° 601, mars 2011.

3 Ibid.

# Adaptation

## Les images des maux

### ● Le «Country noir»

*Winter's Bone*, publié aux États-Unis en 2006 et traduit en France sous le titre *Un hiver de glace*, est le huitième roman de Daniel Woodrell. Il appartient à la série romanesque des monts Ozarks que l'auteur, né en 1953 à Springfield (Missouri), entame avec *Give Us a Kiss: A Country Noir* en 1996. L'expression «Country noir», en guise de sous-titre, fait alors naître un sous-genre du roman noir (voisin, au propre comme au figuré, du «Southern Gothic»), relevant de la fiction criminelle en milieu rural, où la nature est rude, comme les êtres qui y vivent et les histoires qui s'y déroulent.

Avec son atmosphère violente et ses anti-héros menaçants, le genre explore les marges d'une ruralité isolée, déshéritée, oubliée du rêve américain, dans la veine faulknérienne des œuvres d'un Jim Thompson (une référence absolue pour Woodrell) ou, plus près de nous, de Ron Rash, Benjamin Whitmer, Andrea Porters, Larry Brown ou même James Lee Burke. Mais le «Country noir» se déploie également au cinéma (*No Country for Old Men* des frères Coen en 2007, *Mud* de Jeff Nichols en 2013), dans plusieurs séries télévisées (*Breaking Bad*, *True Detective*, *Ozark...*), ou encore dans la bande dessinée [Document], témoignant de l'infinie richesse plastique, fictionnelle et documentaire de ce sous-genre policier.

### ● Une féminité sans cliché

Depuis *Give Us a Kiss* jusqu'à *Winter's Bone*, Daniel Woodrell sculpte la légende minérale des Ozarks, faite de terres pauvres et de pauvres hères aux visages comme taillés dans l'antique pierre du coin. Un coin qui, infesté de trafics (drogue, prostitution) et de clans familiaux, est d'abord un décor sous la plume de l'écrivain, qui s'attache à en peindre l'atmosphère tragique. Une atmosphère, une société et un destin, celui de Ree, auxquels a été sensible Debra Granik à sa lecture.

Son scénario, fidèle au roman tant dans la forme que dans le fond, s'appuie sur l'architecture générale du récit. Le film se compose de courtes scènes, en écho aux chapitres bref du roman, et le montage alerte rejoint le style vigoureux de la narration romanesque.

Granik a fait le choix d'estomper le rôle joué par Gail, l'amie d'enfance de Ree, avec qui celle-ci entretient une relation privilégiée, affective et même sensuelle qui lui est une présence, un important soutien physique et moral. Leur relation, dans le roman, est une porte diégétique ouverte sur la vie secrète, intime et même sexuelle de Ree, escamotée dans le film. La féminité de Ree/Jennifer Lawrence à l'écran n'est, à vrai dire, pas un sujet, encore moins un objet de convoitise. Les femmes Milton, à la sensualité agressive et vulgaire chez Woodrell, sont des êtres capables d'incarner l'autorité, de se battre, de protéger le territoire, de jouer leur rôle au même titre que les hommes, par-delà la dualité qui les oppose et les réunit dans l'espace compartimenté de la mise en scène. Sans être à proprement parler asexuées,



aucune d'elles n'est réduite à son sexe, et c'est sans doute ce qui les «défend» le mieux. Cette représentation de la féminité s'exprime dans une forme dépouillée de ses stéréotypes et trouve dans les relations conflictuelles de circonstance une forme de pouvoir qui finit par unir Ree et les Milton, ne serait-ce que le temps d'une nuit.

### ● Trouvailles de mise en scène

En choisissant de tourner sur les lieux mêmes de la fiction romanesque et de mêler non-professionnels et comédiens de métier, dont le jeu délié assure une bonne part de l'unité de la mise en scène [Genèse], Granik répond aux enjeux documentaires, géographiques et humains du livre duquel elle tire, à l'égal de l'écrivain, un portrait nuancé de la population *hillbilly*, loin des seuls poncifs de violence [Figure]. C'est, en particulier, le cas de la scène chez April, enrichie de la présence d'un groupe de musique locale qui, en plus d'inscrire la tradition montagnarde dans la fiction, dévoile une variation lyrique de la mélancolie et des regrets du paradis perdu qui hantent l'esprit de la jeune héroïne.

L'écriture de la scène originale des comices agricoles est une formidable trouvaille de mise en scène au service de l'intensité dramatique et de la définition des personnages. Très cinégénique, elle retarde la rencontre avec Thump et motive d'autant le passage à tabac de Ree, dont le geste audacieux et désespéré l'élève alors à l'universel de l'héroïne antique. Enfin, Granik offre à la scène nocturne de la visite à la dépouille de Jessup des développements d'une ample beauté plastique. Son écriture perd en réalisme (absence de la hache que Ree utilise elle-même dans le roman pour briser la couche de glace qui recouvre l'eau) ce qu'elle gagne en onirisme macabre au service du conte et de sa lecture métaphorique.

# Société

## Les «*poor white trash*», une mythologie américaine

Texte introductif et propos recueillis par Pascaline Bonnet, chargée de programmes sur France Culture et France Musique

«*Rednecks*», «*poor whites*» ou encore «*hillbillies*» sont autant de termes pour désigner la classe sociale et raciale spécifique aux États-Unis que sont les «*poor white trash*», que l'on pourrait traduire littéralement par «pauvres ordures blanches». Cette figure que l'on retrouve dans *Winter's Bone* est apparue pour la première fois dans l'histoire de la littérature en 1728, dans l'ouvrage *The History of the Dividing Line*, de William Byrd II, sous les traits du peuple Lubeer, des Blancs ensauvagés, exclus au même titre que les non-Blancs.

C'est à partir des années 1920 que cette figure apparaît sous une forme orale. «*Po' White Trash*» était une expression usitée par les travailleurs noirs dans les plantations du sud des États-Unis afin de dénigrer les Blancs «déchus, miséreux et violents». Dans cette dénomination se mêlent à la fois une caractéristique raciale et une dénomination sociale. Ces Blancs pauvres avaient la réputation d'être proches des tribus indiennes et des esclaves noirs, d'être métissés, d'avoir de nombreux vices comme l'alcoolisme, l'inceste ou la consanguinité, mais aussi d'être incapables de se plier aux contraintes de la collectivité.

Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, les différentes formes d'art se sont emparées du personnage «*white trash*», à l'instar des écrivains Russell Banks, Harper Lee ou Dorothy Allison, de



la photographe Dorothea Lange, ou encore du grand représentant de cette catégorie, le rappeur Eminem. Il devient un véritable sujet d'étude pour les sciences sociales à partir des années 1990, avec l'émergence des *whiteness studies*, qui tendent à déconstruire et questionner l'identité blanche.

Véritables laissés-pour-compte de la société américaine, les «*poor white trash*» sont le reflet d'une paupérisation du pays et interrogent les notions d'archétype, de classe sociale et de race. Ils incarnent à eux seuls l'indigence honteuse d'une société tout entière et sont une «allégorie identitaire apte à décrire les antagonismes de classe aux États-Unis» selon Matt Wray et Annalee Newitz, auteurs d'un ouvrage pionnier sur la question en 1996, *White Trash: Race and Class in America*. Mise en lumière au moment de l'élection de Donald Trump, cette classe exclue de la structure sociale est surtout le fruit d'une mythologie inventée pour masquer une réalité sociale.

---

Trois questions à l'américaniste et historienne Sylvie Laurent, maître de conférences à Science Po, autrice notamment de *Poor White Trash – La pauvreté odieuse du Blanc américain (Sorbonne Université Presses)* et *Pauvre Petit Blanc – Le mythe de la dépossession raciale (Éditions de la Maison des sciences de l'homme)*.

### ● Quelle est la définition de «*poor white trash*» ?

C'est avant tout une insulte, l'expression d'une haine sociale. La pauvreté de certains Blancs est identifiée à une tare, la preuve de leur inaptitude morale. La représentation du pauvre comme être dépravé et responsable de sa déchéance parcourt l'histoire de l'Occident. Le «mauvais pauvre» est particulièrement caricaturé lorsque la pauvreté devient visible et donne un visage aux échecs de la société dans son ensemble. Préfigurant le thème contemporain d'une «culture de la pauvreté», écrivains et historiens du monde anglo-saxon ont très tôt articulé leur définition de l'identité nationale et raciale à la condition sociale. Pays fondés sur la supériorité d'une aristocratie blanche sur des populations de couleur, la Grande-Bretagne et les États-Unis ont élaboré un discours social qui désigne comme «le non-Blanc» l'autre de couleur, le visible, le voyant. Or, certains Blancs plongés dans une extrême pauvreté sont eux aussi voyants. Ils

sont alors frappés par l'opprobre moral ; leur nature est fantasmée et «culturalisée».

L'épithète «*poor white trash*» ne désigne ainsi pas tant un statut social qu'une catégorie morale. C'est la personnification honteuse des échecs impensables d'une population «racialement» destinée à prospérer. La classe moyenne anxieuse, depuis les bourgeois les plus éduqués jusqu'aux travailleurs les plus modestes, utilise le terme «*white trash*» afin de se distancier de ces «cas sociaux», s'assurant ainsi de sa propre conformité sociale.

### ● Pourquoi cette classe sociale est-elle spécifique aux États-Unis ? Pourquoi n'y a-t-il pas d'équivalent en France ?

C'est très lié à l'histoire raciale des États-Unis. La suprématie blanche s'est imposée par la hiérarchisation des droits et de l'accès au pouvoir et aux ressources. Être blanc et indigent était incompatible avec la représentation collective. Seule une déviance raciale pouvait

expliquer leur déchéance. D'où le mépris affiché de la classe moyenne qui se dit qu'elle au moins est digne de son rang.

### ● S'agit-il d'un mythe ?

En effet, il ne s'agit pas d'une réalité sociale objective. Les «*white trash*» n'existent pas, ils sont le fruit d'un discours, d'un imaginaire. «*Trash*», c'est l'ordure, on est donc dans un registre extrêmement violent. Certains hommes, certaines femmes seraient donc des rejets, des déchets. La logique de l'eugénisme et du darwinisme social n'est pas loin. Mais comme figure de la culture populaire, le «*poor white trash*» a parfois revêtu des aspects plus enviables : il fait rire et on lui reconnaît une forme de rusticité authentique. Certains comme Eminem ont revendiqué le sobriquet. Mais sa dimension subversive reste limitée.

# Découpage narratif

## 1 PROLOGUE

[00:00:00 – 00:01:36]

Quelque part sur les plateaux des monts Ozarks, aux confins du Missouri et de l'Arkansas. Dans un pauvre jardin où trône une bicoque en bois, deux enfants, Sonny, 12 ans, et sa sœur Ashlee, 6 ans, s'amusent, leur grande sœur Ree Dolly à leur côté.

## 2 LA MENACE DE L'HYPOTHÈQUE

[00:01:36 – 00:11:26]

Après leur avoir servi un petit-déjeuner succinct, Ree accompagne ses deux jeunes cadets à l'école, puis passe par les cours de puériculture et les séances de préparation militaire de son ancien lycée. De retour chez elle, elle confie sa jument à sa voisine Sonya Milton, faute de pouvoir la nourrir. Alors qu'elle débite quelques bûches, l'adolescente est rejointe par le shérif Baskin, venu lui annoncer que son père Jessup a hypothéqué sa maison pour garantir sa caution de sortie de prison. Or, celui-ci a mystérieusement disparu. S'il ne se présente pas à son procès prévu la semaine suivante, la maison sera saisie et ses occupants expropriés. Le soir, Sonya apporte quelques victuailles à Ree et s'informe de la visite du policier.

## 3 PREMIERS CONTACTS

[00:11:26 – 00:32:29]

Le lendemain, Ree se présente chez son amie Gail pour emprunter la voiture de son mari Floyd. Suite au refus de celui-ci, Ree se rend à travers bois chez Teardrop, le frère aîné de son père, homme taciturne et méfiant, qui lui défend de rechercher le disparu. Ree passe ensuite chez Megan Milton qui l'emmène voir Little Arthur, un junkie du clan Milton, qu'elle interroge au sujet de son père. Sur les conseils de Megan, Ree essaie de rencontrer Thump Milton, le redoutable chef de clan, mais se heurte à sa femme Merab. Le soir, l'adolescente est assaillie par son voisin Blond Milton (le mari de Sonya et cousin de Jessup), qui l'emmène visiter les restes calcinés d'un laboratoire de méthamphétamine où Jessup aurait péri suite à son explosion.

## 4 DÉSARROI

[00:32:29 – 00:46:31]

Le lendemain, Ree apprend à tirer à la carabine à ses deux jeunes frère et sœur. Elle est rejointe par Gail qui, le soir venu et avec la voiture de son mari, accompagne Ree chez April, l'ex-amante de Jessup, installée dans l'Arkansas. Celle-ci confie avoir rencontré Jessup quelques semaines plus tôt dans un bar où elle l'a senti en danger.

Nouvelle séance de tir, suivie d'une leçon pratique d'éviscération d'un écureuil. Le lendemain, Teardrop informe Ree que la police a retrouvé la voiture calcinée de Jessup, absent, du reste, à son procès. Petite promenade en forêt de Ree avec sa mère, apathique depuis une violente dépression, à qui l'adolescente confesse son désarroi.

## 5 PRESSION

[00:46:31 – 00:49:53]

En arrivant chez elle, Ree est accueillie par un certain Mike Satterfield, l'agent assermenté du service des cautions, lancé à la recherche de Jessup. Sous pression, Ree déclare que son père est mort. Or, pour éviter la saisie, Ree doit encore en apporter la preuve.

## 6 PASSAGE À TABAC

[00:49:53 – 01:03:53]

Marché aux bestiaux de Springfield. Ree cherche à rencontrer Thump Milton qui, à sa vue, s'empresse de déguerpir. Pugnace, elle se rend à nouveau chez lui où elle est reçue par Merab et ses sœurs qui la passent à tabac. Quand Thump se présente enfin, Ree lui explique sa situation d'urgence. C'est alors que Teardrop arrive pour récupérer sa nièce. Au retour, il s'efforce de justifier la trahison de son frère. Ree, sérieusement amochée, est soignée par Gail. La nuit, elle rêve d'écureuils apeurés.

## 7 TROP JEUNE POUR L'ARMÉE

[01:03:53 – 01:07:42]

Le lendemain matin, après une discussion avec Gail au sujet d'Ashlee et Sonny, Ree se présente au bureau de recrutement militaire.

## 8 TRAHISON PAR AMOUR

[01:07:42 – 01:17:04]

Le soir, Teardrop décide d'aller au-devant des renseignements avec Ree. Au sortir d'un bar, il interpelle l'un des membres du clan Milton et défonce le pare-brise de son véhicule à coups de hache. Sur le retour, il s'arrête dans un cimetière à la recherche de terre fraîchement retournée pouvant abriter la dépouille de son frère. Puis, l'oncle et sa nièce sont arrêtés par le shérif, qui se heurte à la résistance de Teardrop, l'accusant d'être indirectement responsable de la mort de Jessup.

## 9 LA DÉPOUILLE RÉVÉLÉE

[01:17:04 – 01:26:27]

En triant des affaires, Ree tombe sur l'album de photos de famille. Le lendemain, Merab Milton et sa sœur Alice se présentent chez elle pour la conduire jusqu'au corps de son père. Le soir venu, Ree est emmenée en voiture, un sac de jute sur la tête, jusqu'à un étang. Armées d'une tronçonneuse, les femmes se rendent en barque jusqu'au cadavre de Jessup dont Merab sectionne les mains avec l'aide de Ree.

## 10 RETOUR AU CALME

[01:26:27 – 01:34:42]

Au commissariat, Ree apporte les mains de son père au shérif, preuve irréfutable de sa mort. De retour chez elle, Ree retrouve le banjo paternel. Arrive Teardrop, deux poussins en mains qu'il offre à Ashlee et Sonny, suivi de Satterfield, venu rendre à Ree une partie de l'argent de la caution. Teardrop joue quelques notes de banjo avant de confier qu'il connaît l'identité du meurtrier de Jessup. Ree, Sonny et Ashlee sont tous trois réunis sur les marches du perron. Ree dissipe les craintes de Sonny de la voir partir à l'armée. La fillette s'empare du banjo et en gratte les cordes.

## 11 GÉNÉRIQUE DE FIN

[01:34:42 – 01:39:49]

# Personnages

## Farouches

### ● Une guerrière

«Pure et dure» («*bread and butter*» dans le texte), une vraie Dolly, fille de son père. C'est ainsi que Ree se définit face à Mike Satterfield qui, lancé aux troussees de Jessup, doute de sa capacité à apporter la preuve de la mort de ce dernier – le «disparu» dont on parle sans cesse et que l'on ne verra jamais, incarnation fantôme d'un souvenir défaillant, déclencheur du désordre et moteur de la fiction, acteur de la zone périphérique et toxique du récit loin de laquelle Ree tient à rester. Et dans laquelle elle doit néanmoins vite s'élaner au péril de sa vie pour sauver sa famille.

À l'image de sa discrète mais précieuse amie Gail, Ree est d'abord victime du poids de son milieu, des forces qui s'exercent sur elle, d'un patriarcat qui, après l'avoir dépossédée de son enfance, conspire à la soumettre, à l'attirer à lui, à la faire dépendre de son empire (de la drogue et de ceux qui la font et la consomment) – à la réduire enfin au silence. Mère de substitution au visage poupin, Ree éduque, nourrit, rassure sa fratrie qui, en dépit de la faillite des parents, ne semble souffrir d'aucun déséquilibre.

### ● Des caractères coriaces

Douée de courage et de panache, Ree traverse le récit, qui la précipite de force dans l'âge adulte, avec une fougue et une innocence, une forme d'inconscience propre à son âge qui ignore les funestes dangers qu'elle affronte. Sa détermination à agir, à sauver ses petits, devient celle d'une jeune louve enragée, prête à mordre pour se défendre (littéralement, quand Merab et ses sœurs s'emparent d'elle). Ce caractère farouche, façonné au contact rustique des mœurs et du déterminisme social, prend chez les Milton la forme d'une violence brutale, exacerbée jusqu'à la cruauté par les intérêts, les drogues et les conflits, mais aussi par la froide rudesse de l'existence, la fréquentation des espaces partagés avec les animaux, la pratique de la chasse, l'éloignement des grands centres urbains et la proximité des immensités sauvages, le repli enfin sur le groupe, la promiscuité familiale.

**« La prédominance de substances destructrices comme la meth crée un climat général de violence, de tromperie, de dureté »**

Debra Granik

### ● Des animaux et des hommes

L'espace de *Winter's Bone* est saturé d'animaux (chiens, chiots, chevaux, bovins, poussins) et de trophées de bêtes sauvages accrochés aux murs. Ree porte un tee-shirt à l'effigie d'un cerf et une dent d'ours autour du cou. Blond Milton dépèce un daim dans son jardin et Ree transmet la pratique du tir, de l'affût, de l'écorchage et de l'éviscération de l'écureuil à Sonny et Ashlee. La relation entre le gibier, la cuisine et l'alimentation est l'un des fils qui rattachent le plus intimement les êtres humains et les bêtes.

La brutalité est au cœur des rapports entre les individus; elle circule de l'un à l'autre comme le mauvais sang qui les relie. Les hommes (Teardrop, Little Arthur), que la consommation de drogue rend agressifs, effraient. Ils forment un petit groupe oppressif et méfiant au service d'une autorité que les femmes au visage acerbé (Merab) sont chargées de faire respecter. Le code de l'honneur, régi par la double loi du sang et du silence, protège l'illégalité d'un territoire à

distance duquel l'État et ses représentants légaux, tels que le pleutre shérif Baskin et Mike Satterfield, sont tenus. Enfin, si le *hillbilly* est un être coriace, il n'est jamais livré ici à la représentation caricaturale de son type [Figure]. Teardrop, qui s'humanise, se souvient de sa famille et œuvre à sa refondation; Thump entend Ree et retarde sa sanction; Merab tempère et accepte de dénouer la crise, de couper elle-même les mains de Jessup pour mieux ressouder les accords tacites.



### ● L'affiche du film

Plein axe: une adolescente et deux enfants, tous trois alignés, et à l'arrêt sur un chemin de terre, semblent poser pour une photo (de famille). Ce trio forme en effet une famille: la famille Dolly, que la grande sœur Ree va tenir à bout de bras et défendre pendant toute la durée du récit. Les frêpes un peu trop larges des deux enfants, et celles grossières de l'adolescente, trahissent des origines modestes. La profondeur de champ, disparaissant dans un fond brumeux sur lequel s'inscrit le titre du film, renforce le sentiment hostile de froidure hivernale, de nature exsangue, de végétation dépouillée: arbustes et broussailles squelettiques, sans couleurs (désaturées) et sans vie. Bien que couronnée d'une série de logos correspondant aux prestigieuses nominations et récompenses reçues par le film durant sa carrière, l'affiche dégage une immense simplicité, née de son réalisme frontal dans l'esprit et la manière «documentaire» de photographes tels que Rob Amberg, héritier de Walker Evans et Dorothea Lange. Pose, cadrage et échelle du plan trahissent également le calme, la douceur vulnérable du frère et de ses deux sœurs. De ce petit groupe en arrêt sur son chemin (de l'existence) sourd enfin une interrogation, une inquiétude prise en charge par la gravité des visages et le regard porté vers l'extérieur droit du cadre par les deux filles, comme préoccupé par une source proche de dangers.

# Récit

## En quête du père

### ● Contexte

C'est par la « Missouri Waltz », posée sur les images du générique et chantée *a cappella* telle une berceuse évoquant le paradis perdu de l'enfance, que nous entrons dans *Winter's Bone*. En même temps qu'elle évoque quelques éléments du substrat culturel – documentaire – dans lequel s'enracine le récit, la douce chanson esquisse les premiers traits d'un sombre conte d'hiver, vite pris en charge par Ree, personnage central et colonne vertébrale de la narration.

Là, donc, sur les plateaux des monts Ozarks, dans le sud profond du Missouri, la difficile existence a façonné le cœur des hommes. Comme les arbres qui recouvrent son relief accidenté, les communautés qui s'y développent ont les deux pieds dans une terre sombre et éloignée, à l'écart du miracle économique américain, qui dicte à chacun sa conduite, marquée par le repli, la méfiance et le silence. Un silence à l'abri duquel des familles entières de *hillbillies*, constituées en clans, exercent un prospère trafic de méthamphétamine, dirigé par les hommes et jalousement défendu par leurs femmes (la « meth » ou « crank » est une drogue chimique de synthèse aux propriétés psychostimulantes, jadis utilisée par l'armée nazie).

Ici, dans ce coin d'Amérique déshéritée, chasser l'écu-reuil n'est pas un loisir, mais une pratique ordinaire relevant de la nécessaire économie des moyens de subsistance. Les choix d'avenir, pour des adolescentes déscolarisées comme Ree, sont minces. Le coup d'œil qu'elle jette aux cours de puériculture et d'entraînement militaire pour lycéens, après avoir déposé Ashlee et Sonny à l'école, en fait vite le tour

[séqu.2]. Aussi, pour pallier l'abandon de son père et, par conséquent, faire face à l'absence de ressources, bientôt accrue par la menace pesant sur la maison, l'armée et sa prime de 40 000 dollars apparaissent comme une option.

### ● Instinct de survie

Pour cause d'absence et de défaillance parentale, Ree a été contrainte de grandir vite et de s'occuper seule de ses frère et sœur, de les nourrir et de les éduquer, mais aussi d'être une mère pour sa mère, dans la petite maison de famille au milieu des bois. Or, quand celle-ci vient à être menacée de saisie, c'est la fragile unité familiale qui est en danger d'éclatement. Comme dans un conte dans lequel le doux chant liminaire nous a fait discrètement entrer, les « loups » (Blond Milton, Mike Satterfield) rôdent bientôt, avides de dépecer la famille désertée par son chef protecteur. Contre cette perspective, Ree plonge dans les bois et dans le passé de son père pour en retrouver la trace, en déterrer le cadavre et permettre ainsi aux siens de vivre.

Le récit dans lequel elle se glisse et auquel elle donne son rythme et son mouvement ne lui offre qu'un champ d'action limité, cloisonné par le mur du silence que tous lui imposent. La voie conduisant à la vérité sur son père, qu'elle est la seule à ignorer, est étroite, et le danger qui pèse sur elle d'autant plus pressant que sa réussite est conditionnée à une limite de temps (une semaine).

L'instinct de survie, adossé à une solide détermination, lui sert de moteur. Ree se tourne tour à tour vers son amie Gail, son oncle Teardrop, Little Arthur et Merab Milton, qui apparaissent tous, d'abord, comme des figures du refus et de l'empêchement. Contre leurs injonctions au silence et à l'immobilisme, Ree oppose le mouvement et le droit à la parole comme rançon de la disparition de son père.

### ● Antigone moderne

Le récit, conduit de bout en bout de son unique point de vue, ne se dévoile que progressivement et parcimonieusement. Sa trajectoire obstinée mène Ree vers des personnages de plus en plus inquiétants. Chacun d'eux représente un obstacle supplémentaire de son difficile passage à l'âge adulte qui lui fait mordre la poussière d'une terre dont elle est sortie et dont elle ignore les codes et les tabous. Un sentiment d'urgence, mais aussi de légitimité de mère protectrice et porteuse du nom du père, la motive. Pour cela, elle entend briser le silence que tous ont érigé en loi cardinale, qui les guide et les oblige. Or, cette loi est d'autant plus respectée qu'elle est attachée aux liens du sang qui relient les protagonistes comme les membres d'une même famille.

Un même sang donc, à valeur de pacte garant des secrets, circule silencieusement d'une colline à l'autre. Le rompre, comme Jessup, et maintenant Ree qui menace de rouvrir la boîte de Pandore, est passible d'une sanction mortelle. Cependant, c'est précisément au nom de ce (mauvais) sang commun, qui a force de protection (mais qui ne protège pas), que Ree revendique le droit de savoir – son droit de défendre les siens, son frère, sa sœur, sa mère, son sang. Ree est une Antigone moderne, opposant





à la loi mafieuse du patriarche Thump, chef tout-puissant du clan Milton, sa propre voie (ou voix) morale, intime et personnelle. Elle oppose, comme son père dont elle devient l'égal féminin, la parole intéressée au silence des intérêts, mais à l'inverse de celui-ci, elle n'entend pas « parler » et trahir. Elle n'est pas « une balance » comme son père, finit-elle pas confier à Teardrop qui, en retour, justifie le geste de Jessup : un père inapte à une incarcération longue par amour pour ses enfants.

Dans son cas, la parole doit pouvoir délier les langues et restaurer l'ordre que Jessup a bouleversé. En usant de la parole confisquée par les hommes, Ree tente de faire valoir un droit perçu comme un défi à leur autorité et une menace à leur prospérité. Pour autant, comme le Petit Poucet égaré dans sa forêt, Ree se sent bientôt désespérée, en quête de nouveaux repères (tous les hommes lui ont tourné le dos), et d'une réponse à la question de savoir si elle vend ou non son bois – symbole de capitulation et point de départ de la dislocation de l'unité familiale –, comme le lui conseille Teardrop.

### ● Conte macabre

La pression exercée par Satterfield, l'agent du service des cautions, agit alors comme un aiguillon et remet Ree en mouvement. Son double échec d'entretien avec Thump (aux comices agricoles de Springfield, puis dans sa ferme) précipite la crise et son passage à tabac par les femmes-sorcières du clan Milton [séq. 6] lors duquel elle perd une dent et sa dernière part précoce d'innocence. L'unique confrontation physique avec l'ogresque Thump [séq. 6], détenteur de la clé du problème, est aussi l'occasion d'un retournement de situation et d'un rééquilibrage des forces. Sa cause entendue et son courage reconnu, Ree gagne la reconnaissance morale du caïd au Stetson qui accepte de l'épargner et de la rendre aux siens, à Teardrop qui, après volte-face en faveur de sa nièce, se porte garant de la loyauté de cette dernière aux lois claniques. Tel un guide protecteur, il lui offre, à l'entame de la dernière partie du film, de plonger définitivement dans les eaux sombres de la communauté. Il l'aide à amorcer la dernière étape de son voyage initiatique, située au-delà de ses limites (physiques, morales, psychologiques) dans la nuit macabre des morts sans sépulture. Le récit, éclairé à la lueur des torches, prend dans le cimetière un premier tour horrifique avant de voir son action précipitée

dans la violence [séq. 8]. C'est, en effet, à coups de hache que Teardrop tente, pour sa part, de briser le silence imposé par Thump, qui les fige et les opprime. Sa propre défiance à la loi lui vaut un rappel à l'ordre que Teardrop, le regard dirigé dans le rétroviseur, bat en brèche lors de la scène du « face-à-face » nocturne avec le shérif Baskin. Enfin, les femmes du clan Milton (Merab la sorcière en tête), garantes de l'application du silence, de la stabilité et de la prospérité des affaires, tendent la main à Ree pour, dans un ultime renversement dramatique, lui rendre les « os » du mort et le droit de vivre, lors d'une scène d'horreur fantastique [séq. 9].

### ● Oripeaux de Sonia Gerbeaud et Mathias de Panafieu

*Oripeaux*, le court métrage d'animation de Sonia Gerbeaud et Mathias de Panafieu (2013), dépeint un espace indifférencié de conte, aquarellé aux couleurs folkloriques du Midwest américain (décor, personnages, bestiaire). D'un côté : le saloon, les hommes, la « civilisation » ; de l'autre : la forêt, les coyotes, l'animal sauvage, l'inconnu, source de peur que les hommes au physique bestial de *rednecks* chassent à coups de fusil. Sons, couleurs, lumière opposent les deux univers, séparés par une frontière de barbelés. De l'un à l'autre, un lien d'amitié qu'une fillette (June) a tissé avec les coyotes pousse ces derniers à se rapprocher des hommes qui, de leur côté, ne s'en rapprochent guère qu'au niveau du langage, réduit à des grognements.

L'image du trauma initial passe par le regard ; la vue des peaux de bêtes suspendues marque la perte de l'innocence. Le sentiment d'injustice provoque la révolte de June, motif de détermination et du double conflit contre sa communauté et son propre père. June traverse ainsi la frontière (transgression) après avoir endossé une peau de coyote (métamorphose) qui lui donne le pouvoir (courage) de se joindre à la meute d'animaux et de la conduire au soulèvement (émancipation).

Si le manichéisme des forces est respecté, leur rapport et leur valeur s'inversent. Dans le saloon, les coyotes se dressent sur leurs pattes ; ils s'anthropomorphisent, prennent les armes des hommes dont ils paraissent les menacer, avant que June ne se soumette au fusil de son père qui la braque, inapte à voir ce qui se cache derrière la fourrure animale – inapte à voir, par-delà ses propres préjugés, autre chose qu'une altérité à massacrer. C'est alors June elle-même qui, en ôtant son travestissement, lui tend un miroir, et lui offre de renouveler son regard.



Oripeaux (2013) © 25 Films – Ambiance A.S.B.L.



## Mise en scène

### Labyrinthe du silence

#### ● Clans et contrebande

Filmées dans un coin perdu du centre étatsunien, et en caméra numérique, les images de *Winter's Bone* s'habillent d'une morne peau. Ciel pâle, clarté rêche, arbres squelettiques, nature hâve et décharnée. Lumière, couleurs, texture: de tous les éléments monochromes du décor sourd un sentiment d'usure, de décrépitude, *a fortiori* dans les jardins moroses, couverts de carcasses de voitures, d'objets divers, pneus, jouets cassés, caravanes en décomposition. L'image de *Winter's Bone* ne saurait mieux répondre à l'énoncé de son titre, traduisible par «l'os/l'ossature de l'hiver» qui, s'il renvoie au corps du père disparu, décrit un pauvre paysage de collines boisées et d'étangs revêtus des frileux oripeaux de l'hiver, dont Debra Granik va pourtant faire le cadre *merveilleux* de sa mise en scène.

Tout semble éteint ici, triste, désolé, figé dans la glace de la morte saison et la déprime des oubliés du rêve américain. Les personnages portent sur le visage, aussi raviné que les terres alentours, les stigmates d'une profonde lassitude et d'excès divers tels que la consommation de méthamphétamine. Ainsi donc, loin des regards, et justement confiné dans le hors-champ, un intense trafic de stupéfiants prospère sur fond de tensions, de règles et de règlements de compte. Même si l'on continue à faire commerce de bétail, les juteux secteurs de contrebande ont remplacé les vastes



plaines couvertes de bétail, les laboratoires clandestins les alambics, et le mur du silence les barbelés pour en garantir le secret. Comme dans les westerns, les familles sont constituées en clans qui se partagent le territoire et le précieux butin. La règle est simple, la justice sommaire. Toute querelle se résout à coups de fusil, comme le rappelle Merab à Ree au sujet d'un différend ayant opposé son neveu Buster Leroy à Jessup. Parler, c'est trahir, c'est franchir une frontière dont on ne revient pas, à l'instar de Jessup Dolly, le père de Ree, chef du clan du même nom, et figure absente des images mais pas de la narration.



#### ● Traversée de la forêt

Pour retrouver sa trace, et combler le vide de son abandon, Ree remplit l'espace, use de son corps pour faire obstacle au shérif (venu lui annoncer la disparition de son père), va, vient, seule contre tous, sans véhicule, sans homme et sans crainte, ses seules jambes pour marcher. Debra Granik en filme la progression sur les collines, à travers bois, d'une vallée à l'autre, qui impose sa trajectoire au récit et sa géographie à la mise en scène. Tous ici se connaissent, ne serait-ce que de vue ou de réputation. Néanmoins, une vallée est une frontière, une colline un autre monde. Les distances parcourues sont courtes et éloignées à la fois. La traversée des bois s'apparente à une première mise à l'épreuve de la détermination de Ree.

À son arrivée chez Megan [séq. 3], l'anxiété se lit sur son visage, le regard inquiet tel le petit Poucet égaré au pays des ogres et des sorcières. La géographie des lieux, que l'on

sait étroitement surveillée depuis la visite du shérif chez Ree – Sonya et Blond Milton, puis Blond et Catfish, vigies du pourtour oppressif de la mise en scène –, s'est chargée d'un poids, d'une menace prise en charge par la bande-son et le lent panoramique sur le cimetière de bagnoles et les chemises décharnées séchant sur leur fil. Plus elle s'écarte de chez elle, plus elle s'éloigne de son père – ou plus on l'en repousse ou l'en détourne, à l'image encore de son voisin Blond Milton qui s'efforce de la mystifier en l'emmenant sur les décombres d'un laboratoire de «meth» où son père aurait péri [séq. 3].

### ● Vaincre la peur pour survivre

Selon les codes du film noir, la réalisatrice construit un espace de forces qui échappe au contrôle de l'héroïne. La rumeur circule vite et la devance dans sa progression. Des murs, contre lesquels elle se cogne, qui la dirigent, la manipulent et rendent d'autant plus étroite sa marge de manœuvre, s'érigent autour d'elle. Quand elle se présente devant Merab, l'ultime et maléfique frontière avant d'atteindre Thump, celle-ci sait déjà tout. Lui, qui demeure invisible, lointain et proche à la fois, est déjà renseigné sur sa démarche. Les bois ont des yeux et des oreilles. Comme le sang, la parole secrète circule en un silencieux réseau dont les dangers échappent heureusement à la jeune défiance de Ree.

Si Debra Granik ne fait pas de son cinéma un enjeu didactique – la narration de *Winter's Bone*, soumise à la loi du silence des Milton, s'avère parfois allusive, sinon économe en explications –, elle consacre deux scènes à l'éducation au tir à la carabine des enfants, Sonny et Ashlee [séq. 4]. Outre leurs résonances avec le western, ces scènes font de la pédagogie développée par Ree un petit enjeu de mise en scène, révélateur à la fois de la détermination du personnage et de son souci de transmission, autrefois dévolu à son père dont elle a pris la place. Celle qui lorgnait au début du film sur des cours de puériculture et de marche au pas cadencé, comme mince choix de vie entre maternité et armée, assume parfaitement son double rôle protecteur de «mère» et de guerrière. Ici, il faut savoir tirer, se défendre, et éviscérer un écureuil. Elle guide les mains de Sonny, qui rechigne, dans le corps de l'animal, comme elle devra plonger elle-même les mains dans les eaux froides de l'étang [séq. 9]. En leur apprenant à survivre, elle leur inculque le courage et la capacité à se surpasser, à dominer la peur.



### ● La chair de l'amitié

Ces deux temps d'apprentissage encadrent la visite nocturne chez April dans l'Arkansas [séq. 4]. Cette visite, combinée au retour de Gail, l'amie de Ree, esquisse les contours d'une nouvelle dramaturgie, conduite par une petite unité de femmes autour de Ree. Non qu'elles jouent un rôle déterminant dans sa quête, mais Gail comme April lui apportent un bref mais utile réconfort. La scène vécue de l'autre côté de la frontière du Missouri compte enfin comme l'un des rares moments de détente du scénario, réalisée dans le cadre folklorique d'une soirée d'anniversaire propre à la mythologie



westernienne de la session de chant et musique filmée à la chaude lumière de l'espace intérieur et des amitiés réunies. La présence des musiciens, de la chanteuse *hillbilly* et de quelques convives complète le portrait de la communauté que dessine le film. Avec ces quelques images que l'on dirait prises sur le vif, Debra Granik fait de sa mise en scène un espace de partage des contradictions du lyrisme et de la violence, de l'humanité et de la sauvagerie dans lesquelles la culture du pays trouve son unité paradoxale. Les plans fixes sur ces visages d'habitants locaux, comme héritage d'une certaine tradition américaine du portrait dont témoigne par exemple le travail photographique d'un Rob Amberg, ne sont pas tant un contrepoint documentaire de la fiction qu'une autre face de la population qui peuple ce coin du Missouri, et qui donne sa chair et sa beauté, sa cohérence et son identité au film.

### ● Hors-champ interdit

Debra Granik fonde sa mise en scène sur son récit ; elle fait de l'encadrement de la loi à laquelle Ree est soumise le cadre de ses images. Sa caméra, en permanence braquée sur son héroïne, en suit la trajectoire, un peu à la manière des frères Dardenne avec Rosetta, qui se heurte à diverses figures de la parole interdite. De Teardrop à Merab, tous lui opposent une fin de non-recevoir et lui impose des limites au-delà desquelles elle ne peut aller sans risques. Tous l'assignent au cadre tyrannique de la loi en vigueur, au seul espace de visibilité possible pour elle, qui est celui des images du film.

Ree se cogne cependant durablement aux bords du cadre, imperméables à sa parole et à celui (Thump) qu'elle tente de «toucher», et qui seul peut en déverrouiller l'accès. Le hors-champ est le lieu de tous les dangers dont on menace Ree ; c'est l'inconnu, la forêt du Petit Poucet, l'espace des peurs et de la mort du père que l'on cache à l'enfant. C'est le lieu de tout ce que l'on sait et que l'on ne dit pas (à Ree).

À l'inverse du cadre «silencieux» des images, il est aussi l'endroit du bruit et des rumeurs qui circulent plus vite que Ree, et qui offrent à l'ennemi d'en savoir toujours plus et plus vite qu'elle. Si bien que celle-ci donne en permanence l'impression de courir après un espace qui se dérobe à sa vue à mesure qu'elle avance.

La séquence des comices agricoles [séq. 6] illustre parfaitement, à cet égard, la mise en scène du récit à laquelle l'héroïne est soumise pour accéder à cet espace interdit. Ree, guidée par la géométrie de la passerelle, court après un Thump insaisissable, qui s'empresse de disparaître et d'aller trouver refuge dans le hors-champ protecteur des images, espace de planque et de fabrique de la mise en scène, de l'autorité qui dicte de loin la marche à suivre à Ree et à son récit.

## ● Perdue dans la forêt

À l'autre bout du spectre conflictuel sévit une bande de femmes, plus compacte et plus coriace, contrariant à distance l'avancée de Ree. Merab, que Ree rencontre trois fois seule, tel le héros de western acculé à l'affrontement, est leur cheffe. La première image qui les réunit de part et d'autre du cadre mime clairement la figure du duel et semble annoncer une fusillade [séqu. 3] [Motif]. L'échange est tendu. L'œil noir, la morgue aux lèvres, Merab met Ree en garde tout en lui offrant une tasse de café, qu'elle lui jettera à la figure lors de leur deuxième rencontre [séqu. 6] précédant le passage à tabac dont nous ne verrons que les effets (blessures, visage tuméfié...) – Debra Granik préférant abandonner au hors-champ la violence dont on imagine le contenu. Chaque rencontre entre Merab et Ree (y compris la troisième, fondée sur un retournement de situation conduisant à la résolution du conflit) est une confrontation lourde, hostile, «virile», dont l'intensité dramatique escalade les degrés de la violence verbale, physique, psychologique et morale, jusqu'au seuil de la mort ouvrant sur une douloureuse naissance à l'âge adulte [Séquence].

S'il est vrai qu'au cinéma le passage à la maturité s'accompagne d'épreuves physiques, d'autres moments de doute et de confusion, tout aussi cruels, jalonnent la trajectoire de la jeune héroïne. Deux scènes en particulier, esthétiquement complémentaires de ces enjeux, renvoient Ree à ses limites et à son impuissance face à sa situation. Toutes deux sont motivées par la même urgence à agir face à la saisie de la maison dont l'imminence se précise – une imminence annoncée d'une part par Teardrop qui, suite à l'absence de Jessup à son procès, conseille à Ree de vendre son bois, d'autre part par Mike Satterfield, l'agent du service des cautions, qui la soumet à la *deadline* d'une courte semaine avant expulsion.

La première des deux scènes se déroule dans le bout de forêt qui borde la maison des Dolly où Ree se retrouve avec sa mère le temps d'une promenade [séqu. 4]. L'adolescente, dont le visage passe dans le même plan de l'enfant en détresse à l'adulte accablé, implore sa mère Connie de l'aider à se déterminer dans son choix de vendre ou non le bois, gage, comme la maison, de la fragile unité familiale. Elle en appelle à un sursaut de lucidité de Connie, mais n'obtient en retour qu'un nouveau silence. La scène, d'une forte intensité émotionnelle, prend un tour éminemment symbolique quand on sait que la forêt est, dans les contes, l'endroit privilégié de l'abandon des enfants, le lieu du délitement des



familles. Là, au milieu de ce cadre sylvestre et face à une mère depuis longtemps «partie», Ree se sent impuissante, perdue, ne sait quoi faire ni où aller. Ses regards, jetés alentour sur les arbres cernés de lumière ombrageuse, ne lui renvoient qu'une image enchevêtrée de sa propre confusion, un écho muet à ses propres cris, reflet d'une réalité figée dans son silence. Les raisons du mystère qui lui échappe entrent en résonance avec la présence énigmatique du paysage. Sans lui offrir de réponse, la tranquille et familière nature, symbole des grands espaces américains autrefois indomptés, lui rappelle néanmoins l'enracinement, l'appartenance lointainement pionnière, la puissance intemporelle à laquelle elle est reliée, la force sauvage dont elle tire sa vigueur et son caractère intime, qui lui sont une certitude, un solide ressort dans son voyage initiatique.

## ● Au cœur du labyrinthe

La seconde des deux scènes que nous évoquions se situe au marché à bestiaux de Springfield, lieu de la première apparition de Thump Milton que Ree tente résolument d'affronter malgré la peur qu'il lui inspire [séqu. 6]. Son acte de bravoure est un défi lancé à l'adversité patriarcale que l'importante présence masculine du lieu évoque. Or, bien que sa dramaturgie s'appuie sur un effet de surprise et sur le principe de la fuite inversée – le redoutable chef du clan, par crainte d'une mauvaise publicité, détale à la vue de Ree –, la scène n'est qu'une victoire en trompe-l'œil, retardant la véritable confrontation entre Thump et Ree.

Du haut d'une passerelle surplombant un grand hangar à bovins, Ree interpelle Thump, le poursuit, tente de le rattraper et de se faire entendre de lui. Le montage relie le bas et le haut, les hurlements de Ree et les beuglements des bovins pris au piège de leur enclos – comme la jeune fille

est prise au piège des parois du labyrinthe auxquelles elle se heurte depuis le début et que le graphisme de la mise en scène dessine à l'écran. À l'image des bêtes en bas, Ree obéit à des tracés (comme celui de la cursive qu'elle emprunte à la suite de Thump) qui géométrisent l'espace de son destin, qui la baladent, la guident et la manipulent. Ils la condamnent à tourner en rond, sans espoir d'accéder à ce gros homme puissant et mystérieux, lui permettant de tuer toutes les craintes qu'il cristallise, de repousser la figure monstrueusement bestiale de l'ogre ou du Minotaure qui l'épouvante, et de sortir enfin de son impasse. Seules les femmes, plus tard, seront en mesure de lui en dessiner la solution.





saisi le visage de Ree apeurée dans sa grosse main, devant tous les Milton réunis, hommes et femmes soudés au nom du clan. La jolie fille est ici une proie dans le regard des hommes.

L'arrivée inattendue de Teardrop, sorte de *deus ex machina* comme promesse de règlement de comptes, et les premiers mots qu'il prononce au sujet de l'intégrité de sa nièce, comblent le silence qui a pu circuler dans le regard de certains face au possible désir suscitée par cette adolescente depuis si longtemps seule et sans homme pour la défendre. Merab tranche, en femme dure et violente pour qui le cas de Ree est une affaire d'hommes qui ne regarde que les femmes. L'apparition de Teardrop, traitée à la manière du

## ● Ree sauvée de la mort

C'est, en tout cas, le même mouvement, la même course audacieuse de Ree qui raccorde la scène des comices à la suivante où, de retour chez Thump, l'adolescente se cogne à Merab (et ses sœurs). Même si le prénom de son mari («*thump*» : «cogner» en anglais) semble le prédisposer à l'odieuse besogne, c'est sa femme, la gardienne en cheffe sur laquelle repose l'ordre des choses, qui se charge de corriger sévèrement l'effrontée-qui-ne-veut-pas-se-taire. Le visage ensanglanté, Ree plaide ensuite sa cause face à Thump dont l'entrée en scène, filmée plein axe et en contre-plongée (un cadrage subjectif ensuite rectifié lors du face-à-face avec Teardrop), charge l'espace d'une puissante intensité. Le type du *western* à mi-chemin du *cow-boy* et du *biker*, charriant dans sa lourde démarche silencieuse un imaginaire d'aventures et de violence, impressionne. La voix épaisse et le visage dur, l'homme de l'ombre et de la parole confisquée parle enfin, questionne, ordonne, après avoir

sauveur ou du justicier venu négocier le rachat de la coupable/victime, amorce un changement du rapport de forces, ou tout au moins un rééquilibrage, gagné au terme d'un rapide duel pris en charge par les champs-contrechamps reliant le fil tendu des regards et la distribution spatiale des corps, dont les seules présences hiératiques suffisent à dire le mouvement de violence arrêtée.

## ● Photo de famille

L'ambivalence de Teardrop est rompue; l'oncle menaçant rallie son camp, le clan Molly, et accepte d'endosser le rôle auquel il s'est dérobé jusqu'à présent. Le sombre administrateur de remontrances devient un solide adjuvant dans la quête de Ree. Il prend dès lors la conduite du récit en main (au volant de sa vieille Chevy), dans une suite de séquences nocturnes qui l'amènent à devenir le gardien de la mémoire de son frère. La recherche d'une possible tombe abritant le corps de Jessup dans le cimetière le conduit à exhumer le souvenir du père et en dresser un petit éloge funèbre propre à corriger son portrait dans l'esprit de Ree et d'en restaurer l'amour et la confiance.

Le nouveau duel qu'il livre «face» au shérif Baskin (le «donneur» de Jessup) à travers son rétroviseur de voiture [séq. 8] lui renvoie le reflet de sa propre altérité venue du passé, une image d'homme lâche désormais honnie, qu'il combat, repousse et fait disparaître – comme Baskin – de son champ de vision. Le film s'achève par la boucle du retour à la maison [séq. 10], en présence de Teardrop venu apporter deux poussins aux enfants en gage de renaissance, et la certitude d'une unité restaurée autour de Ree, mère-poule et combattante revenue de guerre – définitivement, assurée-elle à Sonny rasséréné. Le film se referme sur une photo de famille délestée d'un lourd fardeau; le pesant banjo, emblématique du souvenir de la violence du père absent, passe de main en main. Transmis à Ree par Teardrop, puis saisi par la petite Ashlee, il se charge d'une douceur singulière, comme l'annonce d'un renouveau générationnel et la promesse d'un nouveau pacte féminin.

## ● Les monts Ozarks

Les monts Ozarks (du français «Montagnes aux Ark(ansas)», «aux arcs») s'étendent sur quelque 120 000 km<sup>2</sup>, à cheval sur les États du Missouri et de l'Arkansas, et mordant légèrement sur l'Oklahoma et le Kansas. Disposant en son centre d'un lac immense et populaire (son *resort* est lui-même au cœur de la série TV *Ozark*), la région a longtemps été connue pour sa population blanche, incarnée dans le stéréotype montagnard du *hillbilly*. Bien que de basse altitude, la région s'impose comme un îlot montagneux, planté au milieu des immenses plaines monotones du centre-sud des États-Unis. Cette particularité du milieu physique, facteur d'éloignement culturel, économique et social des populations (peu urbaines), explique en bonne partie la résistance aux changements. La région est pauvre, rongée par divers problèmes de violence liés à l'alcoolisme, la drogue, la contrebande – et l'ennui. Le repli et les difficiles conditions économiques ont conduit à un important sentiment d'appartenance et de solidarité, un puissant état esprit communautaire également lié à un ancrage familial multigénérationnel. Longtemps ignorés, peuplés d'une population vieillissante et peu qualifiée, les Ozarks connaissent aujourd'hui un regain d'intérêt et un niveau de croissance inédit, accélérés peu ou prou par les films et séries qui y ont été réalisés (ou presque, sachant que la très populaire *Ozark* est, en réalité, tournée... en Géorgie).



1



2



3



4



5



6



7



8



## Séquence

### Entre deux eaux [01:20:32 – 01:26:27]

Artisans de leur propre loi du silence, les hommes – les Milton comme les Dolly – sont responsables de la peur qui fige longtemps la fiction. À l'image de la nature pétrifiée dans son enveloppe de froid, plus rien ne bouge. Seules les femmes, violentes gardiennes de l'ordre patriarcal, ont le pouvoir d'ouvrir la voie à la parole et de faire enfin circuler l'épouvantable vérité. C'est donc sur les rives d'un cinéma horrifique que la mise en scène de Debra Granik nous entraîne à l'heure de mettre fin à la lugubre épopée de Ree. Ree qui, selon les règles hyperréalistes du film noir auxquelles elle doit encore répondre, est sommée d'apporter la preuve concrète de la mort de son père à la police afin de lever la caution sur sa maison.

#### ● Vers le monde des morts

Immergée dans une nuit américaine aux oniriques reflets bleutés [1], la scène débute par l'ouverture d'un portail donnant accès à un espace interdit. Ree, autorisée par Merab à ôter le sac en toile de jute qui lui a recouvert la tête durant le trajet en voiture, doit se résoudre à un nouveau pacte du silence et à «oublier» le lieu où elle se trouve [2]. Elle entre donc dans une zone «à part», indescriptible, un espace-temps qui, pour dévoiler ses mystères, devra demeurer dans le secret de sa mémoire.

Cadrés serrés dans un montage de plans courts, les

gestes sont furtifs, rapides, efficaces. Une tronçonneuse est sortie du coffre-arrière de la voiture, et avec elle, le souvenir macabre d'un cinéma d'horreur, en même temps que le bruit de tronçonneuse qui accompagnait le cauchemar en noir et blanc, format carré, de Ree.

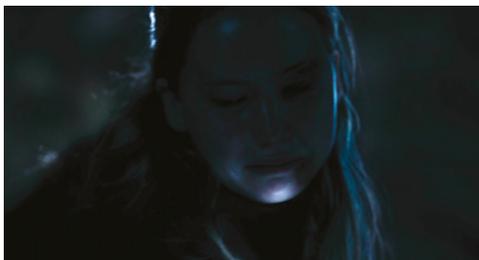
Une marche s'engage; Ree, silencieuse, se retourne avec inquiétude vers le véhicule, comme vers les bords d'un monde connu qu'elle n'est pas sûre de revoir [3]. Un plan d'ensemble, perpendiculaire à l'axe soulignant la déclivité du terrain, panote en suivant la marche en file indienne des cinq femmes qui, à la lueur de leurs lampes-torches et d'une lumière de limbes tombant du ciel à contre-jour, rejoignent les bords d'un plan d'eau [4]. L'enchevêtrement des branches nues et des reflets ombreux dans le miroir d'eau rappelle le motif du labyrinthe auquel répondent Merab et ses sœurs en tissant dans le secret de cette nuit poisseuse le fil d'Ariane qui va aider Ree à s'en sortir.

Dans un silence sinistre, une barque est sortie de l'ombre herbeuse, retournée et mise à l'eau [5]. Sous le regard de deux des femmes restées sur la rive à faire le guet, la barque, chargée de connotations mythologiques, entame sa traversée sur les eaux noires d'un Achéron marécageux, au rythme des coups de rames de Merab, passeuse moderne du monde des vivants au monde des morts [6].

#### ● Plongée au plus profond de soi

À l'arrêt de l'embarcation, un plan rapproché scrute lentement la surface immonde de l'eau stagnante. Pour rassurer Ree, aussitôt invitée à en sonder le fond de la main, Merab

9



10



11



12



13



14



15



16



affirme que l'eau n'est pas profonde [7]. C'est, au contraire, au plus profond d'elle-même que Ree doit maintenant descendre en y plongeant une main qui, d'abord hésitante, en fend brutalement la surface, à la recherche du corps de son père [8]. De brefs mouvements de caméra allant de bas en haut traquent l'atroce remontée de l'horreur jusqu'au visage de Ree. Étouffant un cri de douleur, celle-ci peine à «accoucher» cet étang de son macabre trophée pour non seulement répondre au régime de la preuve qui lui incombe, mais également parachever sa propre initiation, son propre passage à l'âge adulte et renaître à elle-même. Quelques éclats de lumière scintillante [9], présidant à l'intensité du gothique merveilleux de l'instant, annoncent l'imminence du prodige: l'apparition du funeste Graal confirmé par un plan de coupe [10] sur la main de Ree, et aussitôt repoussée dans l'image suivante par un mouvement de tête en arrière de celle-ci, le visage grimaçant d'horreur et de dégoût.

### ● Plus morte que vive

Changement d'axe. Un plan plus large sur la barque, des branches en amorce, ouvre une nouvelle (et dernière) étape du calvaire de Ree et plonge définitivement l'action dans le réalisme le plus horrifique quand Merab tend prosaïquement la tronçonneuse à Ree pour qu'elle sectionne une première main du corps du mort. Une petite négociation s'engage. Ree, sans forces comme sa voix qui n'est plus que râle, renonce. Merab insiste. Alice, la sœur de Merab, tranche: Ree ne peut rompre les derniers liens filiaux qui la relie à son père défunt sans en entamer la mémoire, sans

entailler sa propre intégrité, sans amputer son infime part de deuil. Alors, pendant que Ree tient la main de son père, Merab accepte, dans une volte-face inattendue de l'action, de lui prêter main forte.

Après quelques soubresauts au démarrage de l'engin mécanique, Merab en plonge la lame dans l'onde noire et tranche aussitôt l'eau et les os [11]. Un rapide montage alterné de plans (rapprochés, en légère contre-plongée, décadrés dans le cas de Ree) sur le visage des deux femmes abandonne au hors-champ une part de la monstruosité des images que la fumée et le bruit rageur du moteur de l'outil, en remplacement du cri muet défigurant le visage de Ree, saturent jusqu'à l'insoutenable [12 et 13]. Ree en remonte une main coupée qui passe furtivement dans le cadre et atterrit au fond de la barque avant que Merab ne la réprimande: les deux mains sont nécessaires pour prouver la mort du suspect [14]! Et Ree, plus morte que vive, de s'accrocher à nouveau à l'autre main de son père pendant que Merab redémarre la tronçonneuse et en sectionne le poignet, laissant l'adolescente dans un plan fixe inondé d'une étrange lumière spectrale, tétanisée de douleur et d'horreur mêlées, une petite larme silencieuse pour solde de l'immensité de la violence du choc subi [15]. D'un geste empathique, Merab dépose maternellement sa propre pelisse sur le corps prostré et glacé jusqu'aux os de la vaillante adolescente. Tandis que la barque amorçe son voyage de retour vers le monde des vivants, la caméra panote sur la surface de l'eau où flotte une sordide petite nappe d'huile échappée de la tronçonneuse, recouvrant le trou creusé dans l'eau et le corps du mort sans mains, sans sépulture, et sans secrets désormais [16].

# Genre

## Du cinéma indépendant

### ● Filmer ailleurs pour penser autrement

Mouvance informelle plutôt que mouvement structuré, le cinéma indépendant américain est si divers qu'il convient de l'envisager sous l'angle du pluriel. Sans évidemment prétendre ici à son analyse, on peut néanmoins postuler son positionnement *contre* le modèle économique et esthétique d'Hollywood, et *pour* une certaine approche «auteuriste» (soumise ou non à des enjeux plastiques, narratifs et thématiques) combinée à un regard, sinon un esprit documentaire, tourné vers d'autres territoires, d'autres visages, d'autres modes de vie et de pensée. Cette cinématographie-là est donc affaire de tangente, de pas de côté exécuté pour aller voir ailleurs, ou pour penser autrement, un peu à la manière de *River of Grass* (1994), que sa réalisatrice Kelly Reichardt, figure majeure du cinéma indépendant, présente comme «un road-movie sans route, une histoire d'amour sans amour, une affaire criminelle sans crime», mais avec pour référence tutélaire *Wanda* de Barbara Loden (1970).

Les Chansons que mes frères m'ont apprises (2015)  
© DVD Diaphana



Wanda (1970) © DVD M6 Vidéo

Pour ce premier de ses huit longs métrages, Kelly Reichardt avait tourné dans un coin désolé et seulement traversé de lignes autoroutières des Everglades, dans le sud de la Floride de son enfance, avant d'aller faire de l'Oregon la terre d'élection de son cinéma. De fait, le territoire géographique, envisagé comme un moyen de compréhension de la détérioration du pays, joue un rôle déterminant dans ses récits, de *Old Joy* (2007) à *First Cow* (2021).

### ● Autres regards, autres corps

Comme Kelly Reichardt et Debra Granik, Chloé Zhao (avant qu'elle ne cède aux sirènes hollywoodiennes de la superproduction avec *Les Éternels* en 2021) fait le choix d'ancrer ses fictions dans des territoires délaissés par le cinéma *mainstream*, mais peuplés de personnages féminins résilients, à l'image de Fern (Frances McDormand) que sa caméra suit seule dans son camping-car à travers les États de l'ouest après la perte de son emploi dans *Nomadland* (2020). En s'intéressant au sort des «Van Dwellers», Blancs paupérisés, contraints d'aller vivre par dizaines de milliers sur les routes et dans des mobil-home suite à la Grande Récession provoquée par la crise des «*subprimes*» de 2008, le troisième opus de la cinéaste sino-américaine dessine la carte

moins d'un espace à conquérir que d'une condition à fuir, à la manière des «*hobos*», dont ces nouveaux nomades, également désignés du terme infamant de «*white trash*», perpétuent la tradition.

Le cinéma de ces réalisatrices s'inscrit dans une économie de l'épuration économique, esthétique et narrative (surtout Kelly Reichardt), et une approche documentaire, soucieuse des personnes, de leur identité et de leur rapport à l'espace et au temps – des personnes souvent recrutées sur les lieux de tournage et invitées à jouer leur propre rôle. C'est également le cas des deux premiers longs métrages de Chloé Zhao, *Les Chansons que mes frères m'ont apprises* (2015) et *The Rider* (2018), portant respectivement sur le quotidien de deux frères et sœurs dans la réserve Sioux de Pine Ridge, la plus pauvre des États-Unis (Dakota du Sud), et sur l'existence (dans la même réserve) d'un accidenté de rodéo professionnel rêvant de se remettre en selle.

### ● Comprendre l'Amérique

Entre tous ces films circule un folklore qui, dans le Far West du XXI<sup>e</sup> siècle, tourne à vide et est réduit au non-sens. Sous les Stetsons ne restent plus que des crânes fracturés (*The Rider*) qui s'abîment dans des rêves de conquête et de gloire dérisoires ; du western ne demeurent que des chevauchées conduites par des «cow-boys indiens» (pratiquants américains de rodéo), dans les espaces arides des *badlands* et sur les traces d'une autre fiction déjà crépusculaire, justement titrée *Badlands* de Terrence Malick (*La Balade sauvage* en VF, 1973).

Comme les personnages de *Winter's Bone*, tous viennent d'un passé mythique et habitent un présent miteux. Le cinéma réaliste de Chloé Zhao, comme celui de ses deux consœurs, fait le lien entre le réel et les images que les États-Unis ont créées, et il en interroge leur sens moderne. Le regard singulier de ces réalisatrices, qui détermine l'ensemble de leur cinématographie, de leur patiente pratique autant que de leurs choix de mise en scène, renouvelle la vision que nous pouvons avoir de la réalité du pays et de sa diversité, à plus forte raison quand celle-ci est invisible, absente du cinéma «majoritaire». Tournées vers des terres méconnues, leurs caméras scrutent la mémoire et interrogent l'imaginaire dont les êtres qui les peuplent sont façonnés. Les trois cinéastes nous donnent, par la confiance et l'attention qu'elles accordent à leurs acteurs parfois non professionnels, les moyens de comprendre les singularités qu'ils incarnent. Leurs images de cinéma nous offrent de comprendre ce que le mot «Amérique» veut encore dire.

# Motif

## Le duel

### ● Face à face, fusil en main

Dans ce récit obéissant à la loi westernienne des clans, du territoire et des règlements de comptes, le conflit qui oppose Ree aux autres passe par la figure de la confrontation physique, du face-à-face des corps, les yeux dans les yeux, dans le but de faire entendre une parole, plaider une cause, extraire une vérité cachée sous des visages faux et méchamment fermés. Figure d'insistance galvanisée par un puissant sentiment de légitimité à agir, Ree suit une trajectoire obligée, va de l'un à l'autre, avec pour seule arme sa témérité, ses mots et sa capacité à convaincre, à regagner sa propre part de territoire menacé. Pour seule arme, pas exactement à vrai dire, car, au quasi-terme de son cheminement chaotique, elle accueille Merab un fusil à la main afin de prévenir toute nouvelle agression.

Toutes les rencontres auxquels Ree s'est livrée depuis le début ont suivi une courbe ascensionnelle de la violence qui, à ce moment-là, est sur le point de s'achever dans le sang, d'autant que la jeune femme se sait encore en sursis après la sévère volée de coups que Merab et ses sœurs lui ont administrée. Le fusil, comme prolongement emblématique du corps du *westerner*, et le face-à-face en forme de duel comme figure d'aboutissement du conflit, rappellent en creux que tous les échanges, que Ree a sollicités (ou non), n'ont jamais été que des répétitions « douces » de cette scène d'affrontement, des moments de tension traversés de dangers toujours plus grands, la mort en embuscade, le corps troué de balles et jeté aux cochons...

### ● À 180°, l'espace de combat

C'est en tout cas ce que lui promet Teardrop en échange de son obstination, quand, après avoir requis son aide, elle annonce son intention de rencontrer Little Arthur. L'oncle cocaïnomane à la mine patibulaire et à la réputation sulfureuse lui inspire une « peur » qui se trouve rapidement justifiée. La rencontre tendue entre les deux personnages, prise en charge par un rapide montage de champs-contrechamps de plus en plus serrés jusqu'à ce que les visages envahissent tout le cadre et ce pendant que Teardrop bourre son chargeur de revolver de plusieurs balles, s'achève par un bond animal de celui-ci sur Ree. Une main lui empoignant les cheveux, l'autre lui écrasant le visage, Teardrop colle son visage à celui de Ree pour en exacerber l'épouvante et la conscience des dangers qui l'attendent.

Les autres confrontations (avec Little Arthur, Merab, Teardrop à nouveau, et Satterfield) obéissent toutes à la



même mise en scène des corps placés l'un face à l'autre, filmés selon le même axe à 180° des champs-contrechamps comme lieu de tension. Quand elle se présente pour la première fois chez Merab, Ree s'arrête à prudente distance de son adversaire. Les deux femmes, placées de part et d'autre du cadre, dessinent dans l'espace vide de leur face à face la géographie du duel qui les oppose. Une opposition aussitôt relayée par l'alternance des images en plongée-contre-plongée, au cadre rétréci et reliées par le fil des regards tendus.



### ● Chorégraphie des corps, scénographie des lieux

Après son revirement spectaculaire en faveur de sa famille, Teardrop rejoint le conflit. Son apparition dans le hangar des Milton est réglée sur une petite chorégraphie des corps répondant à la mise en scène d'un duel de western. Le rideau métallique s'enroule et laisse apparaître Teardrop, les mains serrées le long du corps (il ne lui manque que le colt à la hanche droite où sa main s'agite d'un tic nerveux), dans une atmosphère d'extrême tension prise en charge par les échanges de regards, la scénographie du lieu et les cadrages resserrés autour des corps menaçants. À une question que Teardrop lui pose, Buster Leroy porte la main dans son dos, prêt à dégainer. Les corps quasi immobiles, les yeux fixes, la parole et les gestes contenus dans un sang-froid glaçant : la scène est comme arrêtée, le temps ralenti dans l'attente possible des coups de feu.

Cette possibilité de l'échange de tirs est rendue plus grande encore quand, après son coup d'éclat (de pare-brise), Teardrop est rattrapé par le shérif sur la route. Le duel entre les deux hommes armés, relayé par le rétroviseur de la voiture de Teardrop où se concentrent le regard de ce dernier et l'intensité de la scène, s'achève par le recul du shérif, signant là une nouvelle défaite de l'autre duel qui se joue à distance entre les représentants de l'ordre et les Milton et autres hors-la-loi du pays.





l'autre, passant de main en main, le banjo « finit » entre celles de la petite Ashlee qui, par l'appropriation de l'objet phallique du père, se construit un moi idéal qui l'inscrit dans une filiation du pouvoir masculin légué au féminin.

Un autre banjo est vu et entendu dans *Winter's Bone*, en particulier lors de la visite de Ree chez April où celle-ci fête l'anniversaire de sa mère. L'ex-amante de Jessup a, pour cela, réuni quelques proches et un petit groupe local de musique *hillbilly*, avec pour chanteuse Marideth Sisco qui, ce soir-là, entonne coup sur coup « High

on a Mountain » et « Come All Ye Fair and Tender Ladies », deux standards des Appalaches. Au cœur du récit, cette parenthèse musicale, plongée dans une atmosphère paisible et chaleureuse, apparaît comme un moment de répit pour Ree autant qu'une reconnexion fugitive à ses racines, à ses origines culturelles et à la mémoire de son père, dont elle comprend enfin clairement la mort au cours de sa visite.

## Bande-son

### Banjo et musique *hillbilly*

« Trente-cinq ans après *Délivrance*, même un banjo peut rester chargé de symboles, explique Debra Granik dans le dossier de presse de *Winter's Bone*. Au fil de nos voyages dans le sud du Missouri, des banjos n'ont cessé de surgir avec lyrisme et mystère. Le banjo a fini par trouver sa place dans le film, en offrant des notes d'espoir et de persévérance. Je considère cela comme un nouveau départ pour ce cliché-là ! »

#### ● « *Dueling Banjos* »

Le cliché en question repose sur une scène emblématique du film de John Boorman dans laquelle Billy Redden, un jeune attardé, entame un « duel de banjos » avec Drew (Ronnie Cox), l'un des quatre citadins venus d'Atlanta pour effectuer une balade en canoë sur une rivière de Géorgie avant son inondation définitive. La dualité entre la ville et la campagne est alors prise en charge par le mirage de la musique, fausse rencontre retardant le violent antagonisme que le film met en évidence. Les notes de guitare et de banjo s'entrecroisent, les sourires se répondent, mais à la fin, les mains ne se trouvent pas. Le retournement des mythes américains du film est déjà à l'œuvre. Les valeurs sont renversées ; le gamin dominateur, assis et juché sur son perron, détourne superbement sa tête de dégénéré à la main courtoisement tendue du citadin après qu'il a reconnu sa défaite, son incapacité à suivre la rapidité virtuose du banjo. Premier élément dramaturgique du conflit, le « duel de banjos » annonce l'impossible réconciliation entre les deux Amériques, entre les civilisés des villes et les *hillbillies* « débiles ».

#### ● Prise en main du pouvoir

Le banjo est au centre de quelques scènes de *Winter's Bone* et y remplit une double fonction dramatique et documentaire. Trouvé par Ree dans la penderie de Jessup, il apparaît comme le signe de la désertion de celui-ci et de son incapacité à jouer sa partition de père protecteur. Il représente l'abandon de la cellule familiale, et au-delà une forme de démission des pères de la Nation, inaptes à défendre leurs enfants et à faire respecter les règles face aux hors-la-loi comme Thump et sa bande. Le banjo est à voir comme l'objet pitoyable ou la preuve accablante d'une virilité inopérante, d'une autorité impuissante à s'incarner. Il est un instrument de musique sans musique, représentatif de la faillite d'un pouvoir que Ree et ses rivales vont prendre, comme ici, littéralement *en main*.

Symbole d'un ordre phallique déchu, le banjo est encore néanmoins ce qui relie Jessup, le briseur de pacte, à sa fille qui, comme lui, menace de bouleverser l'ordre patriarcal des clans. En refusant de se taire, Ree se dresse contre ceux qui voudraient la réduire au silence, la priver de sa voix, la castrer à son tour symboliquement. Enfin, d'une scène à

#### ● La musique *hillbilly*

On retiendra que le *hillbilly* est un courant de musique folk rurale né dans les années 1920, dont les racines plongent dans la tradition musicale des colons irlandais-écossais venus s'installer dans les Appalaches et les Ozarks dès le XVIII<sup>e</sup> siècle.

À l'instar de nombreux autres signifiants folkloriques (à commencer par les attributs vestimentaires), les ballades et chansons lyriques appartiennent à l'arsenal de représentations du « péquenaud des collines » qu'elles permirent amplement de populariser [Figure]. Ces ballades, par ailleurs inspirées de comptines, de cantiques, d'hymnes et de psaumes, développent des thèmes souvent tragiques, fortement imprégnés de la géographie et de la sociologie des lieux : morts brutales, amours malheureuses, adultères, abandons, meurtres, etc. On retiendra enfin que c'est le *hillbilly* qui est à l'origine, à la fin des années 1940, du courant country *bluegrass*, plus rapide, plus dansant, avec ses notes de ragtime, de blues et de jazz.



## Figure Hillbilly, « péquenaud des montagnes »

Le pauvre Blanc des campagnes, crasseux, alcoolique, grossier et idiot, est un peu le *freak* du cinéma américain. L'affreux bouseux, ou méchant péquenaud, est affublé de surnoms peu amènes: *white trash*, *cracker*, *hick*, *Okies*, *hillbilly* – ou encore *redneck* qui, pour avoir traversé les frontières, les désigne aujourd'hui tous. Pour autant, et même si de loin tout paraît similaire, on aura soin de distinguer le *redneck* générique du *hillbilly* (de «*bill*», «gars» en vieil argot américain, et «*hill*», «colline», «montagne»): le «péquenaud des montagnes», lointain descendant d'ancêtres irlandais-écossais venus peupler les régions est du Midwest, des Appalaches et des Ozarks.

### ● Des êtres d'un autre temps

Certains récits de voyage de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle témoignent de leur «étrange» présence dans les Appalaches. Ils y sont décrits comme des êtres brutaux et superstitieux, regroupés en familles nombreuses, battant femmes et enfants, et pratiquant aussi bien l'inceste que la contrebande de whisky.

La première occurrence du terme «*hillbilly*» apparaît dans le *New York Journal* en 1900, où il désigne les habitants des montagnes d'Alabama. Une imagerie se développe bientôt, à la fois en littérature, dans la musique, la bande dessinée (*Snuffy Smith*, *Ozark Ike*), au cinéma (*Ma & Pa Kettle*) et à la télévision (*The Beverly Hillbillies*). Cependant, si les premiers portraits ne sont guère flatteurs et toujours caricaturaux, ils dotent toujours le *hillbilly* d'une fibre humoristique qui échappe complètement au stéréotype du *redneck*, hérité de la tradition «gothique» de la littérature sudiste du XIX<sup>e</sup> siècle.

### ● Le *redneck*, un repoussoir

La figure du pauvre Blanc s'est peu à peu construite dans l'inconscient collectif autour de ces deux types fictionnels, proches et distincts à la fois – le comique du *hillbilly* favorisant longtemps une certaine affection amusée du public qui ne perçoit, en revanche, qu'une dangereuse violence chez le *redneck*. Seulement, voilà, les *crackers* meurtriers d'*Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) et, plus encore, les dégénérés consanguins de *Délivrance* [Bande-son] vont mettre fin à cette subtile distinction. Dès lors, la caricature devient plus féroce; la fracture se creuse et l'image du paysan blanc se referme sur de sévères clichés, faisant oublier la réalité humaine et l'identité culturelle propres à des territoires spécifiques, dont les médias en général, et le cinéma des



années 1960-1980 en particulier, vont s'emparer et qu'ils vont amplifier. Il n'est, de fait, pas étonnant que les genres du gore et de l'horreur aient fait du *redneck* l'archétype humain de la violence bestiale (*Massacre à la tronçonneuse*, Tobe Hooper, 1974).

Le stéréotype du plouc réactionnaire et raciste, solidement ancré dans la psyché nationale, est toujours bien vivace [Société]. «Le *redneck*, dit même l'écrivain américain Jim Goad dans *The Redneck Manifesto*, est le seul personnage de carte postale qui reste une cible dans notre galerie ethnologique de tir.» Il représente à la fois une obscure figure d'identité et un repoussoir; il flatte nombre d'Américains pour la masculinité virile héritée de la Frontière et fonctionne en même temps comme un reflet inversé, physiquement et moralement hideux. Le *redneck*, ou *hillbilly*, est ainsi le réceptacle d'un antagonisme qui structure la nation et l'élément privilégié d'un mépris de class, vidé de sa mauvaise conscience raciste (encore que son «autre» blancheur est suspecte, corrompue, littéralement «*white trash*»). Il incarne l'altérité, l'étranger qui effraie et qui rassure (de ne pas être lui); il est d'une autre catégorie sociale, d'un autre statut moral, en un mot, d'un autre pays.

### ● *Hillbilly* partout, bientôt parti ?

Raillé pour sa rusticité, on le dit aujourd'hui faiseur de roi. Le pauvre «péquenaud» des territoires oubliés aurait, en effet, su se faire rappeler à son «bon» souvenir en répondant aux sirènes du populisme droitier le plus grossier au point de passer pour un acteur déterminant de l'élection de Donald Trump en novembre 2016. Depuis, il fait l'objet d'une attention inédite, présent dans des émissions d'*infotainment* et des reportages *in situ*, notamment dans la «Rust Belt» (la «ceinture rouillée»), région des Appalaches ainsi nommée en référence au démantèlement de ses industries minière, sidérurgique et automobile depuis le mitan des années 1970.

*Hillbilly élégie*, l'autobiographie du transfuge James David Vance, témoignant du chaos de son milieu d'origine (alcoolisme, drogue, chômage, familles disloquées, sous-équipement scolaire, machisme exacerbé...), a été porté à l'écran par Ron Howard sous le titre d'*Une ode américaine* en 2019. Quant à *The Last Hillbilly* (2020), le poignant documentaire au long cours des Français Thomas Jenkoe et Diane Sara Bouzgarrou, tourné durant sept années et accompagné des mots (en voix *off*) d'un de ses protagonistes, il témoigne sans chronologie ni pédagogie, mais avec un réel souci de compréhension, du quotidien autarcique d'une famille du Kentucky et de son monde voué à un irréversible déclin.



Massacre à la tronçonneuse (1974)  
© DVD/Blu-ray TFI Studio

# Document

## Un hiver de glace

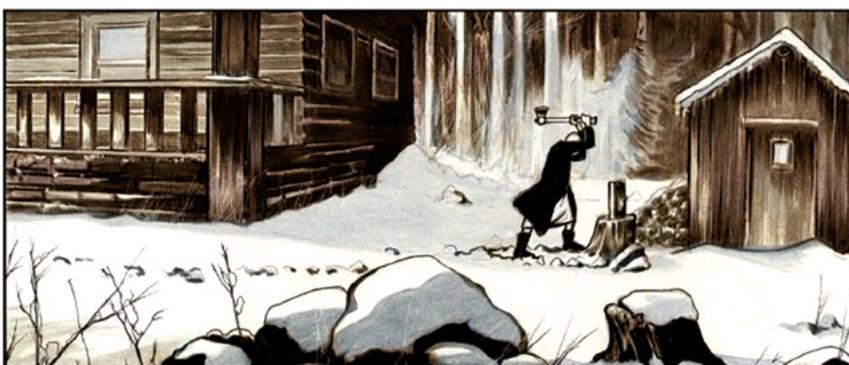
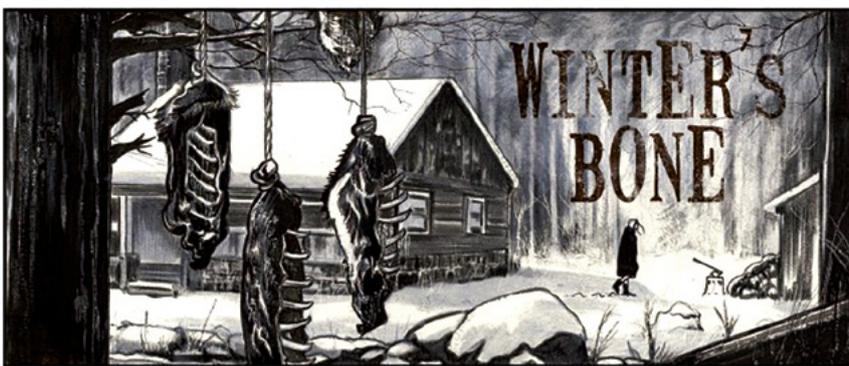
Les premières vignettes d'*Un hiver de glace* du dessinateur belge Romain Renard, adapté fidèlement du roman de Daniel Woodrell, annoncent la couleur. Dans un noir et blanc à peine rehaussé de sépia (un lavis tirant sur le vert pour les intérieurs), se dessine un paysage d'hiver enneigé, contrastant avec le bistre de la forêt environnante. La bichromie annonce la tension du sombre récit à venir. La planche est ici découpée en trois bandes panoramiques dans lesquelles s'ancrent l'imaginaire des vastes conquêtes pionnières et l'esthétique des westerns qui en ont figé la légende. Dans l'ensemble, cependant, le dessinateur privilégie les cadrages resserrés, favorisant l'angoisse, l'étouffement, le sentiment d'oppression qui pèse sur les épaules de Ree, adolescente à la mine résolue qui n'est pas, avec ses lourdes jupes, sans rappeler la Mattie de *True Grit* d'Ethan et Joel Coen (2010). Le graphisme de l'album est servi par un trait hachuré, vif, coupant, propre à



l'efficacité dramatique, dépouillé de surcharge, à l'os de la narration dont la lecture est, de ce fait, dûment fluidifiée.

Romain Renard a passé un mois dans les monts Ozarks à en visiter les paysages et à en observer les couleurs, à parler avec les habitants et à prendre des centaines de photos qui allaient former la matière première de son travail. De cette expérience sur le terrain, il a rapporté le souvenir

d'une réalité qui infuse la qualité de son dessin, le soin porté aux décors, la précision des traits des visages torves sur lesquels sont gravées des histoires de sueur et de sang, de vengeance et de haine (à commencer par Teardrop, avec sa face à demi fondue suite à l'explosion d'un laboratoire de coke, ou encore Thump dont l'apparition fantastique fait de lui une sorte de monstre démoniaque, sorti des prudentes et mafieuses ténèbres de son silence). L'importante diversité des angles de vue restitue une bonne part de la violence du roman et de son atmosphère tordue, malsaine, poisseuse. Enfin, le dessin trouve dans le traitement contrasté du décor enneigé et de l'action, entre le flou des paysages figés et l'encre profond des personnages en mouvement, une puissance graphique propre à l'expression du drame glaçant qui se joue, au même titre que les plans larges, creusés par une vertigineuse profondeur de champ, qui en répercutent le froid et l'effroi.



Un hiver de glace, bande dessinée de Romain Renard/Daniel Woodrell (Rivages/Casterman/Noir, 2011) © Casterman 2011, source www.bdtheque.com

## FILMOGRAPHIE

### Édition du film

*Winter's Bone*, DVD et Blu-ray, M6 Vidéo.

### Filmographie de Debra Granik

*Snake Feed* (1997, court métrage, non sous-titré) :  
↳ [https://www.youtube.com/watch?v=ym\\_4w0NG1tY](https://www.youtube.com/watch?v=ym_4w0NG1tY)

*Down to the Bone* (2004), DVD et Blu-ray, Alliance (import).

*Stray Dog* (2014), DVD, Bullfrog Film (import).

*Leave No Trace* (2018), DVD et Blu-ray, Condor Entertainment.

### Influences

*Le Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica, DVD, Artedis Films ; Blu-ray, Films sans Frontières.

*Wanda* (1970) de Barbara Loden, DVD et Blu-ray, M6 Vidéo.

*Rosetta* (1999) de Jean-Pierre et Luc Dardenne, DVD et Blu-Ray, ARP Sélection.

## BIBLIOGRAPHIE

### Critiques et entretien

• Adrien Gombeaud, « Beyond the Missouri Sky », *Positif* n° 601, mars 2011.

• Bruno Icher, « Trompés jusqu'aux os », *Libération*, 2 mars 2011 :  
↳ [https://www.liberation.fr/cinema/2011/03/02/trompes-jusqu-aux-os\\_718534](https://www.liberation.fr/cinema/2011/03/02/trompes-jusqu-aux-os_718534)

• Thomas Sotinel, « Voyage au bout d'une nuit d'hiver », *Le Monde*, 1<sup>er</sup> mars 2011 :  
↳ [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/01/winter-s-bone-voyage-au-bout-d-une-nuit-d-hiver\\_1486741\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/01/winter-s-bone-voyage-au-bout-d-une-nuit-d-hiver_1486741_3476.html)

• Yann Tobin, « Entre thriller, conte de fées et documentaire », entretien avec Debra Granik, *Positif* n° 601, mars 2011.

### Romans de Daniel Woodrell

• *Faites-nous la bise (Give Us a Kiss: A Country Noir)*, Rivages/Noir, 1998.

• *La Fille aux cheveux rouge tomate (Tomato Red)*, Rivages/Noir, 2001.

• *Un hiver de glace (Winter's Bone)*, Rivages/Noir, 2011.

### Autour de Winter's Bone

• Sue Hubbell, *Une année à la campagne*, Folio, 2019.

• Maxime Lachaud, *Redneck Movies – Ruralité et dégénérescence dans le cinéma américain*, Rouge Profond, 2014.

• Vincent Petitjean, « Un conte d'hiver : des frères Grimm à Daniel Woodrell et Debra Granik », *Revue de littérature comparée* n° 349, Klincksieck, 2014/1 :  
↳ <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2014-1-page-53.htm>

• Ellie Ragland, « Knowing the Real in Debra Granik's *Winter's Bone* », *E-rea – Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 12.1/2014 :  
↳ <https://journals.openedition.org/erea/4041?lang=fr#tocto1n1>

• Isabelle Tréard, « Défaillance du contrat paternel et New Deal féminin dans *Winter's Bone* (Debra Granik, 2010) » in *La Représentation du contrat dans le cinéma anglophone*, Presses universitaires de Bordeaux, 2019.

• J.D. Vance, *Hillbilly élégie*, Le Livre de poche, 2018.

### Bandes dessinées

• Éric Powell, *Hillbilly*, Delcourt, 2018.

• Romain Renard / Daniel Woodrell, *Un hiver de glace*, Rivages / Casterman/Noir, 2011.

## SITES INTERNET

Interview de Debra Granik par Éric Lavallée au Festival de Sundance, 2010 (vidéo en anglais non sous-titrée) :  
↳ <https://www.youtube.com/watch?v=rOILxkF6DxQ>

Interview de Debra Granik par David Poland au Festival de Sundance, 2010 (vidéo en anglais non sous-titrée) :  
↳ <https://www.youtube.com/watch?v=qbgKUW6cWQ8>

### CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée :

↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :  
↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos)

Brillamment adapté du roman éponyme de l'écrivain Daniel Woodrell, *Winter's Bone* nous entraîne à la suite de Ree, une adolescente admirable de détermination, sur les pentes des monts Ozarks, situés aux confins du Missouri et de l'Arkansas, là où des clans familiaux fabriquent et vendent (et consomment) de la « méth », une drogue chimique puissamment addictive. La réalisatrice Debra Granik, dont c'est le deuxième long métrage, y déploie un dispositif âpre, tendu, économe de ses effets, inversement proportionnel à l'intensité de sa fiction. Laquelle, inscrite dans un cadre montagnard à l'écart du miracle économique américain, suit une ligne de crête partagée entre polar noir et conte merveilleux, entre froid de l'hiver et effroi de l'horreur. Au cœur des bois et des trafics, sa jeune héroïne tente de briser la loi du silence qui l'opprime. Son voyage initiatique la conduit au plus profond d'elle-même et jusqu'au cœur d'une nuit d'épouvante, à affronter des peurs et des dangers qui la feront naître à l'âge adulte.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 – T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas |  
Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédacteur du dossier : Philippe Leclercq | Iconographe : Mathilde Trichet | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : formulaprojects.net |  
Conception et réalisation : Capricci Éditions – 70 rue de Coulmiers, 44000 Nantes – www.capricci.fr



AVEC LE SOUTIEN  
DE VOTRE  
CONSEIL RÉGIONAL

capricci  
ÉDITEUR DE CINÉMA