



Fiche technique	1
Cinéastes Du photojournalisme au cinéma	2
Genèse Indépendance et autoproduction	4
Réception «Le chaînon manquant de l'histoire du cinéma moderne»	5
Découpage narratif	6
Acteur et personnage L'improvisation comme méthode	7
Genre Modernité et réinterprétation du cinéma classique	8
Technique La caméra portée	10
Mise en scène La ville comme terrain de jeux et d'apprentissages	11
Séquence L'île au trésor	12
Motif La foule	14
Décor Coney Island, un imaginaire populaire américain	16
Musique Thème à l'harmonica	17
Figure L'Amérique des petits garçons	18
Documents Un petit frère de Tom Sawyer et Huckleberry Finn	20

● Rédactrice du dossier

Alice Leroy est maître de conférence en études visuelles et cinématographiques à l'université Gustave Eiffel. Ses travaux portent sur les relations entre sciences et esthétique à travers les imaginaires visuels du corps. Elle développe en parallèle des activités de programmation de films et de critique en tant que membre de la rédaction des *Cahiers du cinéma*. Elle collabore depuis une dizaine d'années au festival international de films documentaires Cinéma du Réel au Centre Pompidou, où elle a contribué à créer le programme de rencontres «Festival parlé» consacré aux écritures documentaires dans les arts et les sciences sociales aujourd'hui.

● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique

● Synopsis

Joey, 7 ans, vit à Brooklyn, un quartier populaire de New York, avec son grand frère de 12 ans, Lennie, et leur mère, veuve. C'est l'été. Lennie et Joey jouent au base-ball ou aux cow-boys dans la rue, tandis que leur mère est au travail. Contrainte de s'absenter pour se rendre au chevet de leur grand-mère malade, elle confie la garde de Joey à Lennie, mais celui-ci, lassé de devoir toujours surveiller son petit frère, décide de lui jouer un mauvais tour. Avec deux amis, il emmène Joey sur un terrain vague pour tirer à la carabine et simule sa mort accidentelle. Persuadé d'avoir tué son frère, Joey bouleversé s'enfuit après avoir pris l'argent laissé par sa mère à l'appartement.

Il débarque à Coney Island. Au milieu de la foule venue se divertir, Joey passe inaperçu. Sa terreur et sa tristesse cèdent bientôt le pas à une fascination pour cet univers de fête foraine, où il peut enfin succomber à toutes ses envies. Cet apprenti cow-boy s'exerce au stand de tir, dévore goulument toute nourriture qui se présente, chevauche des montures de bois puis de vrais poneys au «Pony Ride» tenu par Jay. Il ramasse aussi des bouteilles vides sur la plage pour récupérer un peu de monnaie à la consigne quand l'argent vient à manquer. Pendant ce temps, Lennie plein d'inquiétude et de remords, cherche en vain son petit frère. Le jour baisse et Joey, fatigué par toutes ses aventures, s'endort seul sur la plage.

À son réveil, le fugitif retourne au «Pony Ride». Jay, qui s'interroge sur sa situation, ruse pour obtenir son numéro de téléphone et appelle chez lui. Lennie décroche. Pendant ce temps-là, Joey s'enfuit à la vue un policier. Arrivé à Coney Island, Lennie cherche son frère tout en se laissant séduire par le lieu ; il ne résiste pas à une bonne glace, à une baignade et à une attraction qui le propulse dans les airs. De là, il aperçoit Joey, puis le perd de vue. Un orage éclate. Une fois la pluie arrêtée, Lennie retrouve Joey en train de ramasser des bouteilles sur la plage déserte. Les frères se réconcilient. De retour chez eux un peu avant leur mère, ils sourient quand celle-ci propose de les emmener prochainement à Coney Island.

Affiche, 2018 © Carlotta Films



● Générique

LE PETIT FUGITIF (LITTLE FUGITIVE)

États-Unis | 1953 | 1h20

Réalisation

Morris Engel, Ruth Orkin,
Ray Ashley

Image

Morris Engel

Scénario

Ray Ashley, Morris Engel

Musique

Eddy Manson

Son

Lester Troob

Montage

Ruth Orkin, Lester Troob

Production

Morris Engel, Ray Ashley

Format

1,37:1, noir et blanc

Sorties

6 octobre 1953 (États-Unis)

16 décembre 1953 (France)

Interprétation

Richie Andrusco

Joey

Richard Brewster

Lennie

Winifred Cushing

La mère

Jay Williams

Jay, l'employé du «Pony Ride»

Will Lee

Le photographe

Tommy DeCanio

Charley

Charlie Moss

Harry

Ruth Orkin

La mère sur la plage avec
son bébé

Cinéastes

Du photojournalisme au cinéma

Le Petit Fugitif est le fruit d'une collaboration entre deux hommes et une femme qui se sont rencontrés dans le milieu de la photographie et du journalisme à New York dans les années 1940.

● Morris Engel

Morris Engel est né le 5 avril 1918, à Brooklyn (New York), le quartier même où habitent Joey et Lennie. Sa mère à lui aussi est veuve; elle élève seule ses quatre enfants. Morris grandit dans l'atmosphère populaire et multiculturelle de Brooklyn et fréquente assidûment les salles de cinéma. Pour ce garçon issu d'un milieu modeste, le septième art est une école du regard. Il est encore enfant quand débute la Grande Dépression, et c'est grâce à la Photo League – un groupe de photographes amateurs et professionnels new-yorkais, fondé notamment à l'initiative de Paul Strand et Berenice Abbott pour documenter la crise économique – qu'il s'initie à la photographie en 1935. Il a alors 17 ans et travaille dans une banque pour aider sa mère. Il achète un appareil Kodak Recomar 9×12 cm, puis un Roland, plus compact, mais c'est le Rolleiflex, encore plus petit et plus discret, qui deviendra son instrument de prédilection. Paul Strand, photographe et cinéaste, qui est son mentor, l'introduit au photoreportage. Il entre à la rédaction du quotidien new-yorkais *PM*, où il réalise les portraits d'anonymes et de célébrités – ainsi du fameux joueur de base-ball Babe Ruth ou encore du charismatique maire de New York Fiorello La Guardia, surnommé «La petite fleur» en raison de sa taille (1,57 m) et de son prénom italien, mais infatigable promoteur du New Deal de Roosevelt.

Au moment de l'entrée en guerre des États-Unis en 1941, Morris Engel s'engage dans la marine américaine, mais c'est avec un appareil photo entre les mains, et non avec un fusil, qu'il débarque sur les plages de Normandie. De retour à New York en 1945, il retrouve ses amis de la Photo League et rencontre parmi eux une jeune Californienne qui s'est installée sur la côte Est, Ruth Orkin. Ils se marieront en 1952. C'est une période de grande effervescence – parmi les amis d'Engel et Orkin, on compte par exemple le photographe Weegee, qui travaille aussi à *PM*, et le futur cinéaste Stanley Kubrick –, mais aussi de tensions politiques. La montée du maccarthysme met en danger la presse progressiste et *PM*, où Engel avait fait ses débuts de photoreporter, fait faillite en 1948. La Photo League, elle aussi visée par une série d'accusations pour activités subversives, est finalement dissoute en 1951.

Au début des années 1950, une commande d'un magazine incite Engel à réaliser un premier court métrage pour la série *How America Lives* (*Comment vit l'Amérique*). Il tourne *The Farm They Won* (1951) et conçoit presque immédiatement avec Ruth Orkin et Raymond Abrashkin, rencontré à *PM*, le projet d'un long métrage. C'est ainsi que débute l'aventure du *Petit Fugitif*. Le succès critique et populaire de ce dernier n'empêchera pas Engel et Orkin d'essayer de nombreuses difficultés dans le financement de leur projet suivant, *Lovers*

Ruth Orkin et Morris Engel en salle de montage, 1952 © Carlotta Films



and *Lollipops* en 1955, puis dans celui qu'Engel entreprend de réaliser seul en 1958, *Weddings and Babies*. Au cours des années 1960, Morris tourne quelques publicités commerciales, ainsi qu'un nouveau court métrage, *The Dog Lover* (1962), dans lequel apparaissent Ruth et leur fille Mary. En 1968, il engage simultanément le tournage d'un court métrage, *Peace Is*, et d'un long, *I Need a Ride to California*, portraits d'une jeunesse désenchantée et aussi premières expériences de la couleur. Ce dernier long ne sera pourtant jamais montré sur les écrans, preuve des difficultés persistantes d'un artiste confronté à la fragile économie du cinéma indépendant américain. Dans les années 1990, Morris, technophile averti, s'essaiera à la vidéo, un outil léger et peu coûteux avec lequel il réalise *A Little Bit Pregnant* (1994) et *Camillia* (1998), deux films où il est encore question de regarder le monde depuis l'enfance.

Ruth, Morris et Richie sur le tournage, 1952 © Carlotta Films



● Ruth Orkin

Ruth Orkin est née le 3 septembre 1921 à Boston, sur la côte Est, mais c'est à Hollywood qu'elle a grandi. Sa mère, Mary Ruby, y était actrice de cinéma muet dans les années 1910, et son père, maquettiste, fabriquait des maquettes et des modèles réduits devenus aujourd'hui des objets de collection. Ruth est familière du monde du cinéma dès son plus jeune âge : elle accompagne sa mère sur les tournages et aux avant-premières, elle collectionne les autographes des vedettes et tient le compte des films qu'elle voit sur les écrans de cinéma dans un petit journal. Très tôt, elle pratique la photographie, grâce à un premier appareil reçu en cadeau pour ses 10 ans, un Univex. À 12 ans, elle réalise ses propres tirages et s'équipe d'appareils plus perfectionnés : un Baby Brownie puis un Pilot 6. Elle rêve de devenir cheffe opératrice, un poste inaccessible pour les femmes à cette époque, puisque le syndicat des professionnels du cinéma leur interdit l'exercice de ce métier. Qu'importe, elle devient photographe de presse et réalise les portraits de célébrités telles que Marlon Brando, Montgomery Clift, Humphrey Bogart, Orson Welles ou encore Lana Turner.

Ruth est aussi une aventurière : à 17 ans, elle décide de rejoindre New York à vélo. Elle parcourt 3200 km en quatre mois. À son retour, elle a réalisé plus de 300 clichés. Pendant la guerre, comme les studios manquent de personnel, elle devient l'une des premières coursières de la MGM. Elle s'engage dans la Women's Army Auxiliary Corps (WAAC), une unité auxiliaire de l'armée américaine exclusivement féminine créée en 1942, avec l'espoir de pouvoir y faire ses armes en tant que directrice de la photographie. C'est peine perdue. Sans espoir d'avenir au sein d'une industrie qui n'accepte pas les femmes aux postes clés, elle part s'installer à New York où elle commence par vendre ses photographies à de petites publications avant d'être repérée par *The New York Times* qui lui commande un portrait du grand compositeur Leonard Bernstein. Avec le projet de perfectionner sa pratique, elle acquiert un Rolleiflex et entre à la Photo League, où elle assiste notamment le photographe W. Eugene Smith. Cette époque est aussi pour elle un moment de très grande production artistique : elle s'offre son premier appareil 35 mm, un Contax, et débute une série prolifique sur les scènes de vie ordinaires dans les rues de New York.



Son goût pour les voyages la mène en Israël, en Italie, en France et en Angleterre. De retour à New York, elle s'engage tout naturellement au service du projet de film de son compagnon Morris et de leur ami Ray. Après le départ d'un monteur professionnel à qui Morris avait confié les premiers rushes, elle assure l'intégralité du montage et s'avère une collaboratrice décisive sur le tournage, anticipant les nécessités de raccords en vue du montage. Ruth fait même un caméo dans *Le Petit Fugitif* : elle incarne la jeune maman inquiète pour son bébé, dont Joey, inattentif, renverse le gobelet d'eau [séq. 11]. Durant la même période, Ruth bénéficie d'une reconnaissance importante de son travail de photographe : en 1959, elle figure parmi les dix femmes photographes américaines les plus importantes, selon le *Professional Photographers of America*. Si elle apparaît encore dans un film de Morris en 1962, elle n'est plus sa collaboratrice et se consacre définitivement à la photographie.

● Raymond Abrashkin

De Raymond Abrashkin, crédité sous le nom de Ray Ashley dans le générique du *Petit Fugitif*, on a peu d'informations. Comme son ami Morris Engel, il est né à Brooklyn, lui en 1911. Tous deux se sont rencontrés au sein de la rédaction du journal *PM*, où Ray était rédacteur en chef de la rubrique

jeunesse et éducation. C'est ainsi tout naturellement vers lui que se tourne Morris pour écrire le scénario de son premier long métrage. Ray suggère l'intrigue de la fugue d'un petit garçon et s'implique tellement dans le tournage qu'il est crédité au générique comme l'un des trois réalisateurs. Il devient ensuite éditeur et écrivain. Avec Jay Williams (l'homme du « Pony Ride », qui apprend à Joey à faire du poney), il cofonde notamment la série d'ouvrages de science-fiction jeunesse *Danny Dunn* en 1956, qui connaîtra un très grand succès outre-Atlantique.



Weddings and Babies (1960) © Carliotta Films

Genèse

Indépendance et autoproduction

À travers ses conditions de production aussi bien que la liberté et la légèreté de son tournage, *Le Petit Fugitif* s'inscrit pleinement dans le contexte de naissance d'un cinéma moderne et anticipe l'avènement du cinéma indépendant américain.

● Tout à apprendre

Comment se lance-t-on dans la réalisation d'un premier long métrage au début des années 1950 quand on n'a aucune expérience dans l'industrie du cinéma? Aucun des trois réalisateurs du *Petit Fugitif* n'est familier du monde professionnel et des circuits industriels du septième art [Cinéastes]. Peut-être encouragés par l'expérience de la photographe Helen Levitt qui, avec l'écrivain James Agee et la peintre et cinéaste Janice Loeb, avait tourné un court métrage documentaire sur les enfants d'Harlem en 1948 (*In the Street*, prolongement de son travail photographique sur les quartiers ouvriers de New York,

sans narration ni dialogues), le trio se lance dans l'aventure d'un tournage où il va tout apprendre: à partir d'un scénario minimaliste écrit par Abrashkin et Engel, ce dernier réalise l'image du film, tandis qu'Orkin assure son montage au fur et à mesure du tournage. Tous trois endossent à égalité le statut de réalisateurs. Ils créent leur propre société de production de manière à assumer eux-mêmes le financement, extrêmement modeste, de ce long métrage: 30 000 dollars seulement pour payer la pellicule et son développement. Dans l'économie traditionnelle du cinéma, cette somme aurait à peine suffi à peine à couvrir les frais d'une journée de tournage. Les trois néophytes financent leur film par souscription: ils lancent un appel à contribution à leur entourage, un procédé devenu courant à l'âge d'internet et du *crowdfunding* (mode de financement participatif qui fait appel à la générosité de donateurs particuliers), totalement inédit à l'époque.

● Liberté et inventivité

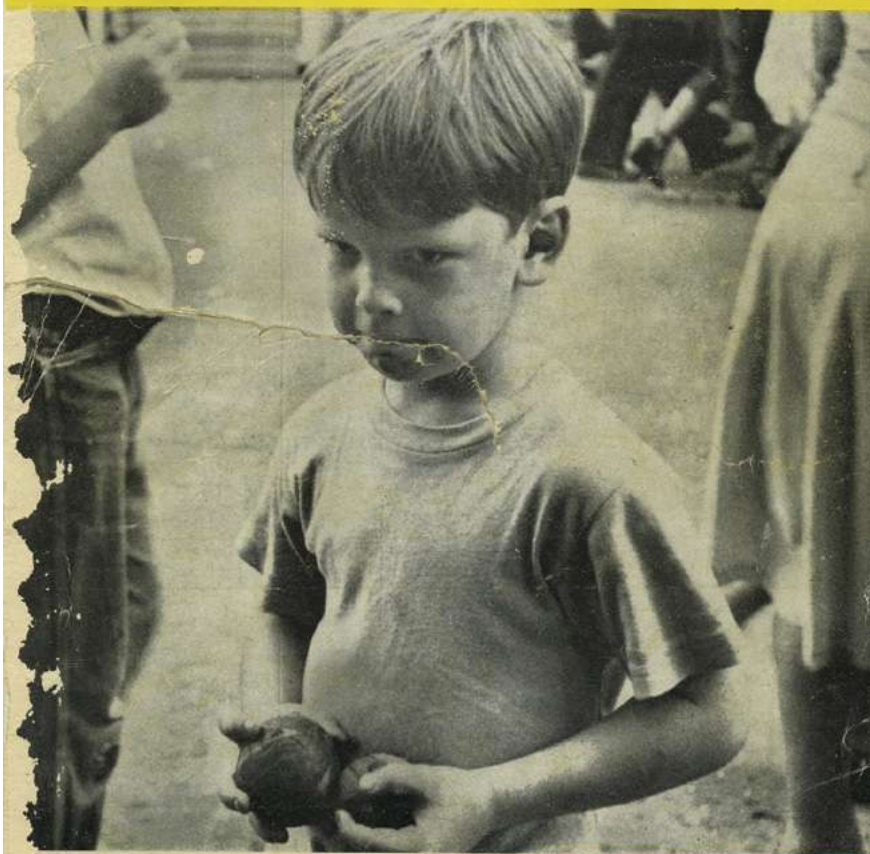
Le Petit Fugitif annonce par bien des aspects le cinéma indépendant américain encore à venir. Comme *Shadows* de John Cassavetes en 1958, qui sera d'ailleurs financé de la même façon, le film témoigne d'une liberté d'écriture et d'une inventivité formelle et technique qui sont alors sans équivalent: il n'y a pour ainsi dire aucun «professionnel de la profession» sur le tournage et, comme Cassavetes six ans plus tard, Engel confie les postes de tournage à ses proches et recrute essentiellement des comédiens non professionnels, laissant une large part à l'improvisation. Même le montage, opération délicate pour laquelle Engel avait d'abord sollicité le concours d'un professionnel, échoit finalement à Ruth Orkin, après que ledit monteur a abandonné le projet, incapable de travailler à partir des rushes livrés sans script par Engel.

Tourné en décors réels, dans les rues de Brooklyn et au milieu de la foule de Coney Island, *Le Petit Fugitif* s'inscrit en plein dans une modernité cinématographique apparue avec le néoréalisme italien [Genre] et bientôt adoptée par le cinéma américain d'une part et par le cinéma français d'autre part [Réception]. Cette modernité appartient d'abord à la liberté du tournage en plein air: dès la fin des années 1940, le cinéma américain s'aventure en effet en dehors des studios. *La Cité sans voiles* de Jules Dassin (1948), par exemple, est tourné dans les rues de New York en 1948, comme le sera quelques années plus tard *Sur les quais* d'Elia Kazan (1954). Elle tient ensuite à l'inventivité de sa mise en scène qui accueille avec génie les accidents du réel et l'improvisation d'acteurs non professionnels. L'avant-garde new-yorkaise de la Filmmakers' Coop dépeint ainsi, dans une veine à mi-chemin entre documentaire et fiction, les mondes urbains contemporains – Lionel Rogosin avec *On the Bowery*, récit désenchanté de la misère et du chômage à New York en 1956, ou bien Shirley Clarke dans *The Cool World* (1963) tourné avec les enfants d'Harlem.



In the Street (1948) © LOC, Washington

CAHIERS DU CINÉMA



N° 31 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • N° 31

Couverture des Cahiers du cinéma n° 31, janvier 1954 © Coll. Cahiers du cinéma

Réception «Le chaînon manquant de l'histoire du cinéma moderne»

Le Petit Fugitif est d'abord perçu, par les distributeurs à qui Engel le présente, comme un film amateur, avant d'accéder à la reconnaissance grâce à la Mostra de Venise et au travail des critiques.

● Un couronnement par la critique

Sa reconnaissance, le film la doit d'abord à un homme, le distributeur américain Joseph Burstyn. C'est lui qui, dans la deuxième moitié des années 1940, a introduit les films néo-réalistes de Roberto Rossellini et Vittorio De Sica dans les salles américaines. Il est aussi responsable de la distribution en 1948 du *Petit Noir tranquille* de Sidney Meyers, portrait sensible d'un jeune garçon afro-américain dans l'Amérique de l'après-guerre, à la lisière d'une écriture documentaire (auquel ont encore contribué Helen Levitt, James Agee et Janice Loeb). Engel s'adresse naturellement à Burstyn dans l'espoir de porter son long métrage jusque dans les salles. Celui-ci tombe sous le charme de ce film sans prétention, et bien qu'il ne croie pas à son succès, l'envoie à la sélection

de la Mostra de Venise. *Le Petit Fugitif* en revient récompensé par un Lion d'argent, ex aequo avec *Les Contes de la lune vague après la pluie* de Kenji Mizoguchi (cette année-là, aucun Lion d'or n'est décerné). Mais plus encore qu'un prix, le film reçoit à la Mostra un accueil enthousiaste de la critique, en particulier d'André Bazin, aussi théoricien du cinéma et cofondateur des *Cahiers du cinéma*. Celui-ci raconte dans sa chronique du festival¹ comment il a découvert le film presque par hasard, le 2 septembre 1953, dans une des séances désertées de l'après-midi, car «il est bien connu, écrit Bazin narquois, que les séances d'après-midi sont consacrées aux films sacrifiés». Fort de sa récompense à Venise, le film est sélectionné aux Oscars et distribué dans 5 000 salles aux États-Unis. Il restera 14 semaines à l'affiche à New York.

● Un film «amateur» devenu un classique

Bazin s'enthousiasme tant pour le film qu'il plébiscite des qualités qui apparaissent aux yeux de son distributeur comme des faiblesses : quand celui-ci affirme que «la mise en scène exigea un très long travail de direction d'acteur et que l'improvisation du gamin n'était qu'une apparence trompeuse», Bazin le soupçonne de vouloir parer au reproche d'amateurisme qui aurait pu faire mauvaise presse au film². Lui, au contraire, s'émerveille de la poésie ordinaire du *Petit Fugitif* et de sa liberté. En janvier 1954, un photogramme du film fait la couverture du numéro 31 des *Cahiers du cinéma*, sans doute l'un des plus fameux de l'histoire de la revue. On y trouve en particulier le texte de François Truffaut «Une certaine tendance du cinéma français»,

manifeste prémonitoire de la Nouvelle Vague dans lequel le jeune critique règle ses comptes avec le «cinéma de papa»³ de l'industrie française. En février 2009, au moment de la sortie en salle de la copie restaurée du *Petit Fugitif*, la revue consacre de nouveau un ensemble au film, lui attribuant une place cardinale dans l'avènement de la modernité [Genre].

Le film s'avère être, aux yeux d'Alain Bergala, «le chaînon manquant de l'histoire du cinéma moderne, [...] à mi-chemin de la première vague du néoréalisme italien et de la future Nouvelle Vague française»⁴, et ses «tranquilles audaces»⁵ en font pour Thierry Méranter le précurseur immédiat des *Quatre Cents Coups*⁶ de François Truffaut (1959) [Genre] : «Les plus avisés auront remarqué, au passage, que l'attraction du cylindre, traversé à deux reprises par Joey, se métamorphosera six années plus tard en rotor, praxinoscope truffaldien tournant à 400 coups minute.»

1 André Bazin, «Un film au téléobjectif», *Cahiers du cinéma* n° 31, janvier 1954, p. 49.

2 Ibid., p. 51.

3 L'expression renvoie à un certain cinéma français de l'après-guerre, confiné dans le drame bourgeois et les adaptations littéraires.

4 Alain Bergala, «Le maillon manquant», *Cahiers du cinéma* n° 642, février 2009, p. 75.

5 Thierry Méranter, «399 Blows», *Cahiers du cinéma* n° 642, février 2009, p. 77.

6 Film présent dans les catalogues nationaux École et cinéma et Collège au cinéma.

Découpage narratif

1 OUVERTURE

[00:00:00 – 00:03:00]

Assis au sol, dans une rue de Brooklyn, Joey, 7 ans, dessine à la craie un cow-boy sur un cheval. Son grand frère Lennie, 12 ans, approche en jouant de l'harmonica et lui demande de faire la paix après lui avoir fait mal. Sur le dessin s'affiche le titre du film. *Off*, Joey présente Lennie, et réciproquement. Ils jouent au base-ball avec deux copains de l'ainé, Charley et Harry, mais les grands abandonnent la partie quand Joey parvient à avoir la balle.

2 LE PETIT DERNIER

[00:03:01 – 00:04:19]

Lennie et ses amis sont impatients d'aller à Coney Island le lendemain. Joey comprend qu'il ne sera pas de la partie. Les grands s'entraînent à lancer une balle sur une boîte de conserve. Joey s'essaie maladroitement au jeu.

3 CHANGEMENT DE PROGRAMME

[00:04:20 – 00:09:29]

À la maison, les deux frères trouvent leur mère au téléphone. Contrainte de s'absenter une nuit pour se rendre au chevet de leur grand-mère malade, elle annonce à Lennie qu'il doit renoncer à sa sortie à Coney Island pour garder son petit frère. Lennie est contrarié et envoie paître Joey quand celui-ci lui offre une balle de base-ball usée pour son anniversaire.

4 UN MAUVAIS TOUR

[00:09:30 – 00:15:14]

Le lendemain matin, Lennie et ses amis fomentent un plan pour se débarrasser de Joey. Sur un terrain vague, ils lui proposent de tirer à la carabine. Le coup part. Lennie s'effondre. Le tee-shirt maculé de ketchup confond Joey, persuadé d'avoir tué son frère. Harry lui donne l'harmonica de Lennie.

5 LA FUGUE

[00:15:15 – 00:18:23]

De retour chez lui, Joey prend l'argent laissé par sa mère et s'enfuit. Tous les agents de police lui semblent à ses trousses ; il saute dans le premier métro. Lennie a des remords et s'inquiète de la disparition de Joey.

6 CONEY ISLAND

[00:18:24 – 00:22:58]

Joey débarque parmi la foule à Coney Island. Il est fasciné par les attractions qui s'offrent à ses yeux : les marionnettes, les pistolets et surtout le manège de chevaux de bois. Il grimpe sur sa monture et se laisse aller au plaisir en oubliant sa fugue.

7 LE PHOTOGRAPHE

[00:22:59 – 00:26:39]

Joey se fait tirer le portrait en cow-boy par un photographe. Pendant que celui-ci part développer l'image, l'enfant se glisse derrière l'objectif et découvre un monde inversé. Il imite le professionnel.

8 LANCER DE BALLES

[00:26:40 – 00:30:56]

Tandis que Lennie s'inquiète, Joey s'essaie au lancer de balles.

9 GOURMANDISES ET JEUX

[00:30:57 – 00:38:27]

Joey dévore une tranche de pastèque, puis s'entraîne au tir avec les morceaux d'écorce. Lennie ment à sa mère au téléphone, ignorant que son frère dépense toutes ses économies en manèges, sodas et sucreries. Joey découvre le «Pony Ride», où l'on peut faire des tours de piste sur de vrais poneys, mais il n'a plus un sou en poche.

10 LE RAMASSEUR DE BOUTEILLES

[00:38:28 – 00:43:18]

Joey découvre la plage, envahie de plaisanciers. Son regard s'arrête sur un garçon de son âge occupé à ramasser des bouteilles. Il se joint à lui pour les porter à la consigne et les échanger contre quelques centimes.

11 LE Gobelet

[00:43:19 – 00:46:08]

Joey erre seul sur la plage, où il renverse par mégarde le gobelet d'eau qu'une jeune mère donnait à son bébé. Parti le remplir à la fontaine, il peine à se frayer un chemin dans la foule et trébuche en renversant le verre. Il s'enfuit misérablement en rampant.

12 BOUTEILLES ET PONEY

[00:46:09 – 00:52:30]

Il reprend le ramassage de bouteilles, pour son compte cette fois-ci. Il récolte la somme nécessaire pour un tour de poney. Jay lui apprend à monter et lui raconte des histoires de cow-boys.

13 ERRANCE ET NUIT

[00:52:31 – 00:55:06]

Joey prend la fuite quand Jay s'enquiert de ses parents. La nuit tombe alors qu'il erre dans Coney Island. Il s'endort sous le ponton.

14 UN VRAI COW-BOY

[00:55:07 – 01:00:55]

Joey s'éveille sur la plage au petit matin. Il traverse les lieux déserts avant de retrouver Jay. Celui-ci gagne sa confiance et lui propose de l'embaucher. Il en profite pour lui demander son nom et son adresse, puis appelle en douce chez le garçon.

15 LENNIE

[01:00:56 – 01:07:41]

Lennie est réveillé par la sonnerie du téléphone. Quand il arrive au «Pony Ride», Joey s'est de nouveau enfui après avoir aperçu un policier. Lennie interrompt son enquête pour se baigner et perd ses vêtements enfouis dans le sable.

16 «RETROUVE-MOI AU PARACHUTE»

[01:07:42 – 01:11:51]

Lennie, inquiet, laisse à plusieurs endroits des messages à la craie pour Joey, mais ils sont déformés par des petits malins. À bord de la nacelle du parachute, il aperçoit son frère en contrebass, repérable au gros ballon qu'il tient. De retour sur la terre ferme, Lennie perd Joey de vue.

17 L'ORAGE

[01:11:52 – 01:17:13]

Il est 17 h 15. Lennie décide d'aller trouver les policiers quand l'orage éclate. Il observe la plage se vider et aperçoit soudain Joey qui ramasse des bouteilles. «*C'était seulement une blague*», se défend-il en le rejoignant. Ils s'en vont bras dessus bras dessous.

18 DE RETOUR

[01:17:14 – 01:20:00]

Joey et Lennie sont de retour chez eux à 18 h. Devant la télévision, Joey imite les cow-boys avec son pistolet pendant que son frère le rend plus présentable. Leur mère rentre et leur promet de les emmener bientôt à Coney Island. Les frères échangent un regard complice.

Acteur et personnage

L'improvisation comme méthode

Dans les rues de Brooklyn et au milieu de la foule de Coney Island, Morris Engel invente une méthode de travail avec les enfants, entre documentaire et fiction, pour laisser une large place au hasard et à l'improvisation.

Au premier jour du tournage, le petit Richie Andrusco, qui incarne Joey, refuse tout bonnement d'être filmé, gêné par la caméra. Il faut toute la patience de Morris Engel et son expérience de photoreporter pour l'habituer à la présence discrète de la caméra et lui laisser la liberté de simplement vivre son existence à travers celle de Joey. Entre documentaire et fiction, le film est moins une fable édifiante ou un conte moral qu'une observation sans préjugés de l'enfance. Pendant deux jours et une nuit, un petit garçon erre dans Coney Island, aimanté par les attractions, insouciant de la nuit qui tombe, s'endormant sous un ponton et s'éveillant avec pour seul projet de retourner au «Pony Ride» et monter à poney. C'est cette candeur et cette vulnérabilité que la caméra saisit dans un même mouvement.

Le scénario, de ce fait, est extrêmement succinct: le «faux drame» qui suscite la fuite de Joey est un leurre, une illusion que le film s'emploiera à dissiper en ajustant progressivement l'expérience de la réalité de Joey. Le jeu, au double sens de pratique ludique et dramatique, devient dès lors un terrain d'apprentissage et d'expérimentation du monde alentour. Le rapport de l'enfant aux objets environnants interroge les codes sociaux et les automatismes des adultes, comme parodiés par les jeux de Joey: son petit commerce de bouteilles de soda abandonnées et ses dépenses compulsives en manèges et sucreries pastichent l'impulsion consumériste des grandes personnes qui viennent à Coney Island pour se divertir et dépenser leur argent. Quant à sa manière toute personnelle de transformer des morceaux d'écorce de pastèque ou de barbe à papa agglomérée en projectiles pour s'entraîner aux jeux d'adresse, elle raconte combien l'enfant sait détourner les objets de leur usage ordinaire pour leur conférer une poésie inattendue.

L'essence du film n'étant pas dans son propos, elle appartient à cette alliance sans contraintes qui se noue entre le filmeur et son petit acteur. Aucun des personnages du *Petit Fugitif* n'est ainsi réduit à un type social ou moral. La vérité du film consiste à saisir d'abord, et sans jamais les connoter, les gestes, les regards dans toute leur inconscience, même si à travers eux un parcours initiatique finit par se dessiner [Encadré «Dans l'œil du photographe»].



«La vraie matière du film, c'est la vie de l'enfant, son observation libre et intime, comme celle d'un animal saisi au téléobjectif»

André Bazin

● Richie Andrusco, fugitif de l'histoire du cinéma

Richie Andrusco est tout sauf un enfant de la balle. Morris Engel et Ruth Orkin se sont bien rendus dans des agences et des écoles d'acteurs à la recherche d'un enfant habitué des plateaux, mais c'est sur un manège de Coney Island qu'ils ont finalement découvert leur jeune acteur. L'enfant ignore les techniques de jeu traditionnelles. Engel s'adapte à cette réalité, Richie n'en est pas moins rémunéré comme un acteur professionnel (il a perçu la somme de 750 dollars pour sa participation au film), et lors de la sortie du *Petit Fugitif*, sa performance est louée par les critiques américains qui le comparent à Jackie Coogan, le jeune interprète du *Kid* de Charlie Chaplin (1921). Ce succès n'aura pourtant pas de suite: Richie Andrusco ne tournera plus, bien qu'il ait passé une audition avec Bob Hope pour *Mes sept petits chenapans* de Melville Shavelson (1955). Pour ce garçon issu d'un milieu modeste, poursuivre une carrière aurait impliqué pour sa famille de déménager à Hollywood. Or ce petit fugitif du cinéma est l'antithèse des enfants stars d'Hollywood à la façon de Judy Garland (la petite Dorothy du *Magicien d'Oz* de Victor Fleming en 1939).

Les élèves pourront chercher à travers l'histoire du cinéma d'autres enfants devenus acteurs à l'occasion d'un film: Jean-Pierre L  aud chez François Truffaut bien sûr, David Dai Bradley dans *Kes* de Ken Loach (1969), ou encore le bouleversant Stephen Archibald dans la *Trilogie Bill Douglas* (1972-1978). Quelles qualités d  motion les cinéastes recherchent-ils chez ces enfants non-habités des plateaux de tournage? Quels points communs se dessinent entre ces différents acteurs? Que peut apporter un acteur non professionnel    la mise en scène et    l'esthétique d'un film?



Genre

Modernité et réinterprétation du cinéma classique

L'audace du *Petit Fugitif* appartient moins à son scénario qu'à sa libre interprétation des genres et des motifs du cinéma américain, retravaillés dans une esthétique d'inspiration néoréaliste.



Rome, ville ouverte (1945) © Bac Films



Sciuscià (1946) © photographie de plateau ENIC/BPS

accidents et contingences du réel qu'il accueille et magnifie : quand Joey tente de renvoyer les balles avec sa batte, il touche sans le vouloir Morris Engel. Le cadre vacille, tandis que l'enfant jette un regard à la caméra, moitié inquiet d'avoir fait une bêtise, moitié malicieux parce qu'il a atteint une cible. Quand, au deuxième jour du tournage, un orage éclate, Engel ne cesse pas de filmer, mais profite de cette pluie diluvienne pour saisir des scènes de rue d'une grande beauté, évoquant le souvenir de la pluie chez Jean Renoir (par exemple dans *Partie de campagne*, sorti en 1946, mais tourné en 1936), quand l'image devient une pure expérience des éléments naturels. La plage et les rues encombrées se vident sous l'averse, les enfants jouent dans les immenses flaques formées au bord des trottoirs et les gouttes d'eau viennent éblouir l'objectif.



Les quatre cents coups (1959) © Diaphana / MK2



À bout de souffle (1960) © UGC

● Un regard sans filtres ni préjugés

Tourné en décors naturels et laissant une large place au hasard, le film reprend les méthodes de travail de Roberto Rossellini dans *Rome, ville ouverte* (1945) et *Païsa* (1946), ou bien celles de Vittorio De Sica dans *Sciuscià* (1946) et *Le Voleur de bicyclette* (1948), mais avec la légèreté d'une équipe réduite au minimum. Comme Cesare Zavattini, le scénariste de De Sica, Engel et Abrashkin sont allés puiser dans leur expérience de reporters une intrigue minimale. Les trois cinéastes touchent à l'utopie néoréaliste selon Bazin : «faire de la vie même un spectacle, parvenir à transmuier en film la simple marche d'un homme auquel, peut-être, rien n'arrive»¹. Dans ce labyrinthe forain où le temps même semble se dissoudre dans la durée cyclique des tours de manège, on perd avec Joey la notion du temps et du danger. Comme chez Rossellini et De Sica, l'enfant incarne ce regard dessillé de la caméra sur le monde, parce qu'il est, comme elle, un œil sans jugement, absorbé par le seul flux du mouvement et du rythme de la ville, attentifs aux choses infimes, pareil à un flâneur qui saisirait la poésie ordinaire du réel.

● Accueillir les accidents

La dérive de Joey est une variante sans pathos ni violence de celle de ses frères italiens, les orphelins des films de Rossellini et les petits travailleurs des films de De Sica cités plus haut. La modernité du film tient, du même coup, aux

Deux films emblématiques de la Nouvelle Vague s'imprégneront de cette vitalité : *Les quatre cents coups* de François Truffaut (1959), chronique largement autobiographique – comme celle de Morris Engel, tournée dans le quartier même de l'enfance du cinéaste – et *À bout de souffle*² de Jean-Luc Godard (1960), dont le héros, Michel Poiccard, en fuite et traqué par la police, échappe ironiquement au canevas du film noir comme pour mieux s'émanciper de tous les codes et tutelles. Lors d'une interview avec Lillian Ross pour *The New Yorker*³, Truffaut a reconnu sa dette envers *Le Petit Fugitif*, qui lui a inspiré la dérive du petit Antoine Doinel dans les rues de Paris : «Notre Nouvelle Vague n'aurait jamais eu lieu si le jeune Américain Morris Engel ne nous avait pas montré la voie de la production indépendante avec son beau film, *Le Petit Fugitif*.»

Il n'y a pas que Truffaut qui soit redevable à Morris Engel de ce vent de liberté qui souffle sur la production cinématographique à l'orée des années 1950 : avant la réalisation d'*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard adresse une lettre à Engel pour lui demander si son chef opérateur pourrait venir observer de plus près son prototype de caméra. Raoul Coutard utilisera finalement une Cameflex dissimulée dans un triporteur de la Poste, mais le cinéaste et son chef

1 André Bazin, *Cahiers du cinéma* n°27, octobre 1953, p.20.

2 Film présent dans le catalogue national *Lycéens et apprentis au cinéma*.

3 François Truffaut par Lillian Ross. Textes issus de *The New Yorker* (1960-1976), Carlotta, 2019.

opérateur suivront la voie d'Engel en préservant des conditions de tournage légères et un certain esprit de débrouille, bricolant notamment des travellings improbables sur les Champs-Élysées.

● Rejouer les codes du cinéma classique américain

À bout de souffle comme *Le Petit Fugitif* réinterprètent d'ailleurs tous deux le cinéma classique américain, le second avec une ironie plus douce que le premier : le western et le film noir y sont en quelque sorte passés par le filtre de l'enfance et réinterprétés au gré des jeux, des mauvais tours des aînés et des mimiques de Joey. Les topoï du film noir – le terrain vague, la rue, la foule – deviennent ainsi des terrains de jeux où détourner les codes du genre, de même que les

motifs – le « crime », la fuite, la police – prennent une connotation plus naïve qu'inquiétante : « *Dépêche-toi, tu as une heure d'avance sur les flics !* » lancent les deux complices de Lennie à Joey sur le terrain vague où celui-ci croit avoir tué son frère. Tous les agents de police aperçus dans la rue lui semblent à ses trousses, occasionnant une fuite bientôt détournée par la curiosité enfantine et la distraction de Joey. Au lieu d'inscrire le film dans une structure tragique (propre aux rivalités et aux luttes fratricides), son sentiment de culpabilité s'émousse bientôt au contact des attractions féériques de Coney Island, comme si cet univers cinégénique par excellence ouvrait le film à une nouvelle dimension, indexée au flux aléatoire de la dérive et de l'émerveillement et non plus à la logique fatale de la faute et de la fuite. La rupture du rapport de cause/conséquence du cinéma classique ouvre ainsi le film à une pure expérience de temps disjoints, de perceptions éparées de l'enfant qui s'oublie dans l'euphorie de la fête foraine, accumulation de petits événements qui tissent la trame d'une expérience à la fois ordinaire et hors du commun.



● Le réinvestissement des figures et motifs du western

Dans le tout premier plan du film, on découvre Joey, blue-jeans et pistolet rangé dans son ceinturon trop grand, assis à même le trottoir et dessinant à la craie, tandis que son frère, dans la profondeur de champ, s'approche en jouant de l'harmonica. En plongée, la caméra révèle ensuite le dessin de Joey : un cow-boy à cheval dans une vaste prairie. Il n'y a guère de petits garçons qui aiment plus les chevaux que Joey, nous prévient son frère en *off* au cours de cette séquence d'ouverture, et il n'y a pas de plus grande gloire à ses yeux que celle des cow-boys. Le western habite virtuellement tous les plans du *Petit Fugitif*, à ceci près que ses figures et ses motifs forment la trame parodique d'un portrait de l'Amérique « *qui se joue la version dérisoire de la fin de son rêve* »¹.

Les élèves pourront essayer de repérer les différents attributs de cow-boy tout au long du film : armes et montures, chapeaux et accessoires... Comment ces différents objets sont-ils traités ? Par quels procédés de mise en scène sont-ils ramenés au monde de l'enfance ?

Les élèves s'intéresseront aussi aux apprentissages et aux jeux de Joey quand, par exemple, soucieux de prouver sa bravoure, il accepte d'essayer de tirer à la carabine, mais ferme les yeux de terreur au moment d'appuyer sur la gâchette. Le film valorise-t-il un imaginaire de la violence ou bien le tourne-t-il doucement en dérision ? Ils observeront enfin les figures de mentor, comme celle de Jay au « Pony Ride » : c'est lui qui apprend au petit garçon à devenir un « véritable cow-boy » en maniant un lasso invisible et en matant des étalons imaginaires. Ce personnage aussi doux qu'amical ne rompt-il pas toutefois avec la vision canonique du cow-boy solitaire et viril ?

Les aventures de Joey se terminent devant le western du soir à la télévision, qu'il accompagne en brandissant son petit pistolet. Voilà le destin du rêve américain ramené aux dimensions d'un petit écran de salon, dont seul le son nous parvient hors champ, opérant une forme de rétrécissement ironique du genre canonique du cinéma américain. Au mythe de la frontière s'est substitué le parc d'attraction, et les chevaux fougueux ne galopent plus dans les prairies de l'Ouest, mais sur les dessins au mur d'une chambre d'enfant.

1 Thierry Méranger, art. cité.

Technique

La caméra portée

Pour tourner avec une telle liberté et suivre un enfant au milieu de la foule, il fallait à Morris Engel une caméra aussi légère que discrète. Il l'a conçue avec l'aide d'un ami.

Les premiers essais filmiques de Morris Engel remontent à 1939. Alors âgé de 21 ans, il participe au tournage de *Native Land* (1942), l'un des plus beaux documentaires produits par Frontier Film, collectif de cinéma issu de la Photo League. Coréalisé par Leo Hurwitz et Paul Strand, le film donne au jeune Engel l'occasion de manipuler pour la première fois une caméra de cinéma. Mais ce dernier regrette immédiatement la lourdeur du dispositif : la caméra 35 mm et son trépied ne passent pas inaperçus et interdisent à l'opérateur de se fondre dans la foule comme Engel a l'habitude de le faire avec son Rolleiflex. Fort de son expérience au sein de l'armée, Engel fait concevoir par son ami et ancien

Morris Engel avec la caméra légère conçue pour *Le Petit Fugitif*, 1952 © DR



● La postsynchronisation, faire de nécessité vertu

Quand Morris Engel, Ruth Orkin et Ray Abrashkin entreprennent le tournage de leur film en extérieur, aucune technique ne permet encore d'enregistrer le son et l'image de manière synchrone. Ce ne sera possible qu'au début des années 1960, quand les caméras 16 mm légères et silencieuses pourront être reliées aux magnétophones. On observe par exemple ce nouveau dispositif dans *Chronique d'un été* (1961), le film qu'Edgar Morin et Jean Rouch tournent durant l'été 1960.

Dans *Le Petit Fugitif*, le son est réalisé en studio après coup, puis postsynchronisé avec l'image au montage. Il faut donc non seulement rejouer les dialogues, mais aussi reconstituer l'ensemble des effets sonores, bruitages et sons d'ambiance propres aux espaces du tournage. Ainsi, le tir entendu au moment où Joey vise Lennie permet de renforcer malicieusement l'illusion du grand frère : ce truc de cinéma et la mise en scène du garçon se confondent.

Pour des raisons pratiques aussi bien que des choix de mise en scène, Engel et Abrashkin ont réduit la trame narrative et les dialogues au minimum – à peine 2000 mots sont prononcés durant tout le film. En faisant de nécessité vertu, les cinéastes accordent aussi une certaine autonomie au son par rapport à l'image, jouant des ruptures diégétiques entre la bande musicale et la bande image, laissant les bruitages requalifier certains plans ou le silence se déposer sur une scène où il n'existe pas en réalité.

Pour mesurer ce que le son fait à l'image, les élèves pourront rendre une séquence muette et essayer de la bruite. Ils s'inspireront par exemple des expériences de Jean Rouch quand il réalise *Moi, un Noir* (1958). Tourné avec une caméra qui n'enregistrait que les images, le film a été présenté monté aux acteurs, afin qu'ils se doublent eux-mêmes. Sont également intégrés à cette bande sonore leurs commentaires, ainsi que des sons d'ambiance enregistrés à part, ce qui crée un effet de collage image/son vivant et poétique.

collègue de la Navy Charles Woodruff une caméra 35 mm aussi légère qu'une caméra 16 mm, qu'il peut porter harnachée à son torse et faire fonctionner sans que personne ne la remarque. Voilà un « homme à la caméra » plus libre de ses gestes et de ses déplacements que ne l'était l'opérateur du film de Dziga Vertov¹, encore encombré, lui, de son trépied. Avec son prototype, Engel peut virtuellement adopter tous les points de vues possibles, en plongée au-dessus de la foule, en contre-plongée à hauteur de Joey qui lève les yeux sur les manèges, se glissant avec lui sur lesdits manèges ou au milieu des badauds ignorant qu'ils sont figurants. Embarquée à bord de la nacelle du parachute, la caméra peut même perdre tous ses repères en chute libre.

Mieux encore, sa caméra portative 35 mm, contrairement aux images 16 mm qui supportent mal le grand écran, lui ouvre le chemin de l'exploitation en salle. La grande stabilité de l'image, qui évoque un Steadicam² avant-gardiste, impressionnera les spectateurs avertis, comme un certain Jean-Luc Godard [Genre]. Dans ses deux films suivants, Engel adoptera la même méthode, suivant une figure (Peggy dans *Lovers and Lollipops*, Al dans *Weddings and Babies*) qui circule librement dans les rues. Tourné entre 1957 et 1958, *Weddings and Babies* est aussi présenté par son auteur comme l'un des premiers essais de cinéma en son synchrone, au moyen d'un dispositif spécifiquement inventé pour le tournage.

« Je vous envoie Raoul Coutard, mon chef opérateur, qui, si vous êtes d'accord, jettera un œil à votre caméra d'un point de vue technique. Ensuite, je reprendrai contact avec vous pour trouver un accord quant à cette caméra »

Jean-Luc Godard à Morris Engel

1 L'Homme à la caméra de Dziga Vertov (1929).

2 Dispositif qui sera développé dans les années 1970 pour stabiliser l'image en caméra portée et simplifier les prises de vues en travelling.

Mise en scène

La ville comme terrain de jeux et d'apprentissages

La ville est plus qu'un décor dans *Le Petit Fugitif*; elle est un monde en soi, un espace où l'aventure peut advenir au coin de la rue et où le merveilleux surgit de la banalité.

● Une esthétique photographique

En pratiquant tous deux la photographie de rue [Cinéastes], Morris Engel et Ruth Orkin ont pris l'habitude de se tenir au plus près des corps. Leurs photographies témoignent d'intérêts communs pour des sujets ordinaires et des espaces quotidiens. L'enfance en constitue une figure récurrente, sans doute du fait de sa capacité à réinventer l'architecture des rues et des espaces du quotidien pour en faire de véritables terrains de jeux. Plus largement, ce sont les quartiers populaires qui intéressent les deux photographes, parce que dans ces territoires, une part importante de la vie quotidienne se passe au vu et au su de tous. Ces moments anodins et ces gestes routiniers forment la trame sensible de leurs images. À rebours d'une tradition pictorialiste, qui cherche dans l'esthétisme exagéré de ses compositions et de ses références une noblesse propre aux beaux-arts, il s'agit d'aller puiser, dans les visages et les corps des quartiers pauvres de Brooklyn, d'Harlem ou de la plage surpeuplée de Coney Island, les sujets d'une chronique photographique qui documenterait l'ordinaire de vies qui sont rarement représentées dans les arts.



Le travail photographique d'Orkin et Engel est déjà imprégné de narration et d'effets de montage : la série *Jimmy the Storyteller*¹, réalisée par Orkin en 1947, est présentée comme un montage séquentiel dans les pages du magazine *Look*, tandis que Morris s'intéresse à des figures auxquelles il consacre des séries proto-cinématographiques, par exemple autour de Rebecca, une petite fille noire d'Harlem, ou encore de Fred, petit cireur de chaussures («*Shoeshine Boy*») du Lower East Side, à New York, qu'il accompagne durant deux semaines².

● Immersion et poésie des lieux

En fabriquant un harnais pour pouvoir suivre les pérégrinations de son petit personnage sans être remarqué des passants alentour [Technique], Engel réussit à accorder pleinement le cadre à l'expérience de dérive de l'enfant dans la ville, saisissant délicatement, sans effets de mise en scène ni répétitions préalables, ses moments de joie pure aussi bien que de découragement. Le film s'inscrit à sa manière dans l'héritage des symphonies urbaines, ces films-kaléidoscopes qui, dans les années 1920, dépeignent à travers des montages vertigineux la trépidante vitalité des grandes métropoles modernes, à l'instar de Berlin dans le film de Walther Ruttmann, *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927). Mais il en réinvente aussi totalement l'enjeu et l'esthétique. Il ne s'agit plus de célébrer la démesure et la vitesse des cités industrielles, mais de les saisir à échelle humaine, d'échapper à leur frénésie pour se laisser gagner par leur poésie ordinaire. C'est pourquoi, à la différence de l'opérateur de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov [Technique], Engel a délaissé son trépied pour se glisser au milieu de la foule.

En s'attachant à un personnage auquel nul ne prête attention, Engel amorce les expériences entre documentaire et fiction du cinéma américain des années 1960, qu'*On the Bowery* de Lionel Rogosin (1956) ou *The Savage Eye* de Sidney Meyers, Ben Maddow et Joseph Strick (1960) inscriront dans une visée plus politique. Engel, lui, capte la poésie des lieux appropriés par l'enfance : quand Joey s'éveille sur la plage déserte de Coney Island et qu'il va se rafraîchir à la fontaine qui était bondée la veille, il y a là une grâce ineffable que sa caméra cadre en plan large d'abord, puis dans un plan resserré sur les gestes vigoureux de l'enfant pour se débarrasser – Truffaut s'en souviendra en reprenant presque la même scène dans *Les quatre cents coups*.



1 <https://www.moma.org/collection/works/4073882>

2 <https://www.engelphoto.com/photographs/early-essays>



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15

Séquence

L'île au trésor [00:18:23 – 00:22:59]

L'arrivée de Joey à Coney Island déporte le récit vers une expérience de la dérive et de la distraction. Désormais, la caméra n'obéit plus à un découpage minutieux, mais s'accorde aux mouvements du petit garçon dans la foule.

● Automates et attractions (ou esthétique du choc)

Parvenu au terminus de la ligne de métro, Joey débarque à Coney Island, dont la grande roue se découpe sur l'horizon au-dessus de la station [1]. D'abord esseulé dans la rame qui s'est vidée de ses passagers [2], l'enfant n'est bientôt plus qu'une silhouette qui se fond parmi les autres dans les plans en forte plongée qui observent le mouvement de la foule. Il y a bien quelques policiers parmi les badauds, dont la présence menaçante amène Joey à emprunter des détours [3], mais le petit garçon est bientôt distrait par les attractions toutes plus saisissantes les unes que les autres qui s'offrent à ses yeux [4] : marionnettes, pistolets et visages des forains qui hèlent les passants [5, 6]. Coney Island apparaît d'emblée non comme un territoire homogène saisi dans une vue d'ensemble, mais comme un ensemble disparate de vignettes, visions fugitives qui attirent et agressent l'œil de l'enfant-spectateur, fidèles au montage d'attractions¹ dont Sergueï Eisenstein avait montré dès 1923 combien il était efficace dans la production d'effets sensoriels. Ce montage a pour origine l'expérience théâtrale du cinéaste. Il consiste à intégrer à l'intérieur d'un récit de courtes scènes qui relèvent du gag, du cirque, associées à la culture populaire, au milieu forain.

Cette première vision de la fête foraine a même quelque chose de cauchemardesque : saisis en contre-plongée par une caméra subjective qui adopte le regard de l'enfant, les rictus grimaçants des automates, les visages en très gros plans des forains et le mouvement mécanique des manèges donnent le vertige. La bande-son, avec sa ritournelle mécanique et répétitive, ajoute au sentiment d'angoisse qui s'empare de l'enfant. Le montage rapide rappelle enfin le petit Joey à sa culpabilité : deux plans en particulier semblent s'adresser directement à lui, celui d'un homme qui lui tend une carabine [7] et celui d'un forain qui le désigne d'un doigt accusateur [8].

● Un registre d'affects

Le cadre s'ouvre dans le deuxième mouvement de la séquence, tandis que, devant le Steeplechase Park [Décor], Joey est attiré par un manège aux chevaux de bois qui tourne indéfiniment [9]. Une série de plans serrés en champ-contrechamp sur les chevaux galopants d'un côté, le regard émerveillé de Joey de l'autre, précède la décision soudaine de l'enfant d'aller acheter un billet [10, 11, 12]. Quand la cloche sonne à nouveau, il a grimpé sur une monture dont il caresse tendrement la crinière de bois [13]. La série de plans suivants témoigne des possibilités offertes par la caméra légère et maniable d'Engel [Technique], celui-ci se trouvant alternativement sur le carrousel, entraîné par son mouvement de rotation, au plus près de Joey et de sa joie tout enfantine, ou bien à l'extérieur du manège, saisissant par des inserts les fragments de cette machinerie complexe, tandis que la main du petit cavalier tente désespérément d'attraper, à chaque nouveau tour, la bague suspendue en hauteur [14].

La multiplication des angles de prises de vues de la caméra – attentive au flux d'émotions qui traversent l'enfant quand elle se tient à ses côtés aussi bien qu'à la mécanique du manège, dont elle filme à deux reprises les moteurs – ouvre cette séquence à une pure expérience des sens.

Seules les impressions sensibles de Joey importent ; elles impriment à la mise en scène son rythme tour à tour effréné et vertigineux, en même temps qu'elles l'inscrivent dans le registre de l'affect plutôt que du sentiment [15]. Joey n'est en effet pas traversé par des sentiments contraires, mais par toutes sortes d'affects aux intensités variables : l'ivresse du mouvement, l'excitation du jeu (il fait tourner dans les airs sa sangle de sécurité comme s'il s'agissait d'un lasso), et bientôt le désespoir qui l'étreignent. Tandis qu'il se recroqueville doucement et ferme les yeux, cramponné à la barre de son cheval de bois, le niveau sonore de la musique augmente, accentuant son vertige. Quant à l'émotion du spectateur, elle répond à une impulsion synesthésique qui voit coïncider les perceptions sensibles de l'enfant avec les jeux d'échelles de plan et d'angles de prises de vues variables de la caméra.

« La temporalité propre à l'enfance est rendue par la grâce du cinéma, c'est-à-dire non pas seulement le travail sur le cadre, mais aussi celui sur le montage. [...] Ce qui est filmé aussi par le couple à Coney Island, c'est la recherche du bonheur à travers des loisirs simples et accessibles à tous, quelque chose de l'ordre d'une utopie américaine »

Mathilde Wagman, France culture

● Ritournelle et kaléidoscope

Le basculement dans l'univers forain de Coney Island se joue aussi à travers la bande-son, avec la musique des orgues de manège qui arrive jusqu'aux oreilles de l'enfant et détourne son attention de la supposée menace des agents de police. Cette musique, toute en instruments mécaniques et métalliques, pareille à une ritournelle entêtante, accompagne toute la séquence et détermine aussi l'humeur changeante de Joey. En effet, tandis qu'il tourne sur son cheval de bois, insouciant et léger, la musique du carrousel fait entendre un classique du répertoire populaire américain, « *Home on the Range* » (littéralement : « un foyer dans la prairie »), qu'on a parfois désigné comme l'hymne non officiel de l'Ouest américain². Nul doute que Joey, en bon petit Américain, reconnaît la chanson dès les premières notes, et qu'elle lui rappelle qu'il est un fugitif qui s'est enfui de chez lui. Sa réaction est immédiate : il s'affaisse le long de la barre du manège et reste prostré en attendant la fin du tour.

Morris Engel et Ruth Orkin mettent ainsi en place une esthétique propre au dispositif de tournage et au montage, organique, qu'ils expérimenteront à nouveau dans les autres séquences foraines. Ainsi en est-il du moment où une espèce d'euphorie consommatrice s'empare du petit garçon, le montage alternant plans mobiles et cadres serrés sur son insatiable appétit d'attractions et de nourriture [séq. 9]. Coney Island s'avère ainsi une déferlante de stimuli sensoriels que les techniques de prise de vues et le montage traduisent en agencements de plans aux échelles variables, en vitesses flottantes ou saccadées, en tonalités sensibles, en raccords mouvements et en durées élastiques, le tout contribuant à parts égales à l'esthétique kaléidoscopique de cette séquence foraine.

1 Cf. la théorie du « montage d'attractions » de Sergueï Eisenstein énoncée en 1923. Voir également la célèbre séquence du massacre des ouvriers à la fin de *La Grève* (1925) en montage parallèle avec des scènes d'abattoir.

2 Les versions les plus célèbres de cet air sont interprétées par Bing Crosby et Frank Sinatra.

Motif

La foule

Bien qu'elles ne soient pas le sujet du film, les foules populaires des rues et de la plage de Coney Island constituent un élément d'une très grande richesse iconographique. Elles livrent aussi une certaine image de l'Amérique contemporaine.

● Une iconographie américaine

Aux yeux d'Engel, les foules urbaines qui arpentent les rues de Brooklyn ou de Coney Island constituent un répertoire iconographique inépuisable. Il les a souvent photographiées et il aime venir s'y mêler discrètement pour observer les drames minuscules et les histoires d'amour qui s'y jouent, comme un théâtre social de la banalité. Dans *Le Petit Fugitif*, c'est Joey qui endosse ce rôle d'observateur discret des comportements et des habitudes de ses contemporains. Il observe les rituels sociaux, les corps, leurs postures et leurs gestes d'amour et de tendresse, toute une humanité qui vit, indifférente à l'enfant comme à la caméra. Quand Bazin, en 1953, intitule son article «Un film au téléobjectif», il désigne moins là une technique qui isolerait les figures dans des cadres sans profondeur de champ que l'effet produit par cette caméra alternativement immergée dans la foule et observant en vues d'ensemble la masse compacte des corps, jouant des échelles de plan et de l'agencement des cadres pour alterner le vide et le plein, la distance et la proximité [Séquence]. Que les silhouettes de deux amants se découpent dans la lumière aveuglante au-delà de l'ombre du ponton ou bien qu'un attroupement de corps agglutinés les uns aux autres désigne la position de la fontaine à eau, le cadre compose autant de tableaux picturaux de l'Amérique des années 1950, de la façon dont on s'y meut, s'y vêt, s'y aime. Cette iconographie des mondes populaires appartient d'abord à l'histoire de la photographie américaine qu'incarnent, dans ces mêmes années 1950, Robert Frank, Helen Levitt ou encore Vivian Maier [Cinéastes]. Elle est toutefois aussi propre au cinéma, art des foules par excellence.

● La vie des foules

Le Petit Fugitif opère la jonction entre une tradition cinématographique qui s'est tour à tour enthousiasmée et effrayée de la puissance numérique des foules, et un cinéma moderne qui en ausculte la diversité sociale et culturelle. Celles que mettent en scène les films des premiers temps du cinéma, masses anonymes sous l'influence d'un meneur – dans la droite ligne de la *Psychologie des foules* du théoricien, médecin et sociologue français Gustave Le Bon (1895) –, opposent la meute suggestible et versatile à l'individu raisonnable.

Dans le cinéma américain, *La Foule* de King Vidor (1928) évoque moins une horde sauvage qu'un flux d'automates, employés de bureau qui avalent des journées de travail



comme d'autres des dividendes et s'échappent lors de virées amoureuses et distractives... à Coney Island par exemple. C'est là que John et son ami Bert emmènent leurs fiancées Mary et Jane pour une soirée de divertissements. *Solitude* de Paul Fejos, sorti en 1928 également, dénonce de manière plus explicite encore la frénésie de cette modernité mécanique et cadencée, où l'individu se fait engloutir par la masse. Deux modestes employés y mènent des existences parallèles d'aliénation et d'ennui, deux solitudes que le film réunit lors d'une journée de congé à Coney Island. Dans ces films, la foule, forme extrême de l'aliénation moderne, désigne ainsi une certaine expérience de la solitude. C'est au cinéma que l'on apprend qu'une foule peut être, précisément, un espace d'immense solitude.

● Loin du folklore

Les Hommes le dimanche (1930), tourné en Allemagne dans les dernières années de la république de Weimar par Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer, pourrait être, parmi ces films, l'un des plus bouleversants témoignages du regard que le



cinéma, dans sa spontanéité et sa liberté, peut porter sur la vie sociale. Subtil alliage de mise en scène et d'improvisation, le film s'écrit sur le fil entre documentaire et fiction, au rythme de ses personnages, hommes et femmes de Berlin qui se rencontrent, partent ensemble pour la plage de Wannsee à la périphérie de la ville, s'aiment, s'oublient, et retournent à leur quotidien. Il y a là une beauté qui n'appartient qu'à cette archive inconsciente que le film saisit sans la rechercher, en filmant les corps dans leurs environnements réels, leurs manières de s'y tenir, leurs gestes spontanés, leur liberté non feinte.

Le Petit Fugitif s'inscrit dans le même équilibre délicat, lumineuse observation de la vie comme elle va, auscultation sans préjugés ni méthode des foules où l'individu, ici sous les traits d'un petit garçon de 7 ans, éprouve et reconnaît sa propre solitude. Portée par son attention flottante, sa dérive constitue moins un prétexte à mettre en scène la féerie de Coney Island qu'à observer un concentré de la culture populaire américaine de l'après-guerre. Mais cette attention ne tombe jamais dans une vision complaisante qui serait celle du folklore : les rituels sociaux, le multiculturalisme, les communautés mélangées de la fête et de la plage ne sont jamais érigés en exemples ou en modèles ; ils surgissent de la rencontre imprévisible entre une caméra et une foule anonyme.

Pour en chercher une équivalence contemporaine, il faut se plonger dans le voyage du cinéaste hollandais Johan van der Keuken au cœur de sa ville natale, *Amsterdam Global Village* (1996), où ce dernier, allant à la rencontre d'inconnus, découvre que le monde tout entier est contenu dans la foule bigarrée d'une cité et qu'il suffit, pour voyager et enrichir son expérience, d'observer et de tendre l'oreille à tous ces récits minuscules.



● Dans l'œil du photographe

Les figures de photographes, amateurs ou professionnels, reviennent souvent dans les films de Morris Engel et Ruth Orkin, comme autant d'autoportraits déguisés. Al, le personnage principal de *Weddings and Babies*, tient la boutique du même nom où il tire le portrait de toutes sortes de personnages. Les amoureux de *Lovers and Lollipops* se photographient sans cesse sous le regard de la petite Peggy. Dans *Le Petit Fugitif*, Joey prend la pose derrière un trompe-l'œil qui lui fait des épaules démesurées et une allure de cow-boy. Will Lee, qui deviendra célèbre à la fin des années 1960 pour son rôle de M. Hooper dans la série télévisée jeunesse *1, rue Sésame*, incarne le photographe facétieux qui se donne bien du mal pour arracher un sourire au gamin. Tandis qu'il disparaît le temps de développer le tirage, Joey se glisse sous le voile pour regarder à travers le viseur de l'appareil et s'étonne de trouver le monde sens dessus dessous.

En partant de cette séquence, les élèves pourront essayer de repérer à travers le film les plans qui témoignent d'un regard photographique. La définition du cadre, à travers la composition de l'image, la distribution des figures ou encore l'angle des prises de vues y redéfinissent notre vision du monde. Ces plans arrêtent le regard : c'est le formalisme tout en ombres et lumières de Joey marchant sous le ponton de bois ou bien la composition d'un autre plan, où Lennie ne sait comment récupérer ses vêtements sous un couple enlacé sur la plage.

Joey et Lennie eux-mêmes sont assurément des doubles de la caméra : à travers quels motifs et quels raccords leur regard est-il sans cesse souligné ? Les élèves pourront observer la façon dont les jeux d'adresse et de tir de Joey, en obligeant l'enfant à ajuster son regard, reprennent symboliquement les gestes du filmeur : viser, tirer (*to shoot* en anglais signifie à la fois tirer et filmer). Au fur et à mesure de ses pérégrinations, le regard de Joey ne semble-t-il pas devenir moins sensible aux attractions et aux chocs visuels qu'à la poésie banale de la vie ? À l'ombre du ponton de bois, il observe les silhouettes d'un couple enlacé et d'enfants qui jouent sur la plage, comme un spectateur de cinéma dans l'obscurité de la salle. Puis il bascule dans l'écran et s'immerge dans la foule, fasciné par ces gestes à la fois dérisoires et universels. L'ajustement de son regard au monde, pour le garçon berné par l'illusion de son frère, lui permettra de gagner en débrouillardise et en agilité, et notamment de développer un petit trafic avec les bouteilles vides.



Décor

Coney Island, un imaginaire populaire américain

Maintes fois photographié et filmé, ce territoire de distractions qu'est Coney Island incarne une vision tout américaine du paradis.

● Dreamland

Depuis la fin du XVIII^e siècle, la péninsule de Coney Island, à l'extrême sud de Brooklyn, est la destination privilégiée des classes moyennes et populaires de la ville de New York. En 1885, les premières montagnes russes accueillent leurs passagers sur une piste de 180 mètres à la vitesse vertigineuse de... 9,5 km/h ! C'est le début d'une vague de constructions qui vont faire de la péninsule un immense parc d'attractions à ciel ouvert. George C. Tilyou, fils de propriétaires d'un hôtel, inaugure à la fin des années 1880 le Steeplechase Park (c'est là que nous suivons Joey), un lieu tout entier dédié aux loisirs, qui propose déjà un « Mechanical Horses Ride », une course de chevaux mécaniques entraînés par un système électrique sur des rails métalliques. Frederic Thompson et Elmer « Skip » Dundy suivent son exemple en ouvrant le Luna Park non loin de là.

Prémice des grands parcs d'attraction américains, Coney Island est un décor tout trouvé pour le cinéma des premiers temps ; c'est dans des baraques de foire que les kinéscopes et cinématographes ont d'ailleurs rencontré leurs premiers spectateurs. L'American Mutoscope Company et l'Edison Studios y tournent de nombreux courts métrages. *Fun on the Steeple-Chase* (1897)¹ présente par exemple le fameux

« Mechanical Horses Ride ». *The Aerial Slide at Coney Island* (1897), *Riding on the Merry-Go-Round* (1897), ou encore *The Diving Horse* de James H. White (1899), témoignent des plus curieuses attractions de Coney Island, comme la dernière, improbable, ce « Diving Horse », un cheval vivant qui plonge dans une piscine d'eau depuis une rampe située à plusieurs mètres de hauteur². L'un des plus beaux films tournés à Coney Island reste néanmoins *Coney Island at Night* d'Edwin Porter (1905), un panoramique nocturne sur les lumières électriques de Luna Park qui rappelle combien la cinégénie singulière de la fête foraine, avec son mouvement perpétuel et son aura de féerie, fait de cette dernière un lieu désigné du cinéma.



Les Guerriers de la nuit (1979)
© Paramount Pictures

«Étroitement connectée à Brooklyn et à Manhattan par le train puis le métro, destination idéale pour une journée de loisirs, Coney Island met constamment en scène l'illusion d'un voyage bien plus long»

Barbara Turkiër, *Politiques de la distraction*

● Un terrain de jeux et de fictions

Tout au long du XX^e siècle, Coney Island a été le décor de drames et de comédies burlesques, comme celles de Mack Sennett (*At Coney Island*, 1912) ou de Roscoe « Fatty » Arbuckle (*Fatty à la fête foraine*, 1917). Ses manèges rutilants et ses fantasmagories ont nourri les intrigues de films policiers, comme *Police sur la ville* de Don Siegel en 1968, tout autant que celles de films d'horreur, comme *Carnival of Blood* de Leonard Kirtman en 1970. Ils ont accueilli les tournages de Woody Allen (*Annie Hall* en 1977, ou plus récemment *Wonder Wheel* en 2017) aussi bien que du remake du *Magicien d'Oz* par Sidney Lumet en 1978 (*The Wiz*), avec Diana Ross dans le rôle de Dorothy, Michael Jackson dans celui de l'épouvantail, et Nipsey Russell incarnant l'homme de fer, que ses compagnons découvrent d'ailleurs abandonné sous le Cyclone, l'une des attractions les plus iconiques du Luna Park. À la fin des années 1970, alors que la ville de New York se paupérise, Coney Island perd aussi son aura de magie et d'émerveillement pour devenir le lieu d'affrontements des gangs, comme dans *Les Guerriers de la nuit* de Walter Hill (1979). Accusés à tort d'avoir tué un membre d'un gang rival du Bronx, les Warriors (*The Warriors*, le titre original du film) tentent de rejoindre leur quartier en échappant à leurs poursuivants. Dans la réalité, il existait bien à cette époque un gang à Coney Island, mais il ne s'appelait pas « The Warriors » : « The Homicides ».

1 Numérisé, le film est visible en ligne sur la plateforme YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=Yvu3uRW2H38>

2 Le film, en très mauvais état, a été sauvé et numérisé par la Library of Congress et peut être visionné ici : <https://www.loc.gov/item/95507711>



Musique

Thème à l'harmonica

La musique du *Petit Fugitif* a beaucoup contribué à sa célébrité. Composée par Eddy Manson, elle semble se substituer à une voix *off* ou aux dialogues pour exprimer les émotions intérieures et les sentiments des personnages.

● Tirer profit d'une contrainte

Du fait de son budget restreint, le son – la musique en particulier – constituent un problème d'envergure pour le film. Il est exclu de faire appel à un compositeur et un orchestre comme c'est le cas pour des productions plus classiques et mieux financées, alors que les dialogues étant réduits au minimum, la musique doit prendre en charge tout un pan du récit et une large gamme d'émotions. D'une contrainte budgétaire et technique, les cinéastes savent tirer profit : l'harmonica reçu pour son anniversaire par Lennie leur donne l'idée du thème musical du film. Eddy Manson, joueur virtuose, en assure à la fois la composition et l'interprétation, et nul doute que cette mélodie solitaire aux accents tour à tour enjoués ou mélancoliques participe pleinement de « l'humeur » de chaque séquence, vive et nerveuse quand Joey apprend à monter à poney avec l'aide de Jay, traînante et narquoise quand il s'essaie au base-ball ou quand il peine à se frayer un chemin au milieu des plaisanciers sur la plage, ou encore complainte triste et esseulée quand l'enfant erre seul sous les rais de lumière du ponton de bois.

● Un lien symbolique

La musique de Manson joue aussi des porosités entre les niveaux intra- et extradiégétiques puisqu'elle est simultanément interne à l'action – l'harmonica apparaît dès la première scène entre les mains de Lennie et sera conservé tout au long du film comme un élément de rapprochement symbolique entre les deux frères – et en dehors, la musique étant essentiellement extradiégétique. L'harmonica, comme objet et comme mélodie, symbolise le lien indéfectible entre Joey et Lennie. Le fugitif le conserve précieusement – c'est même l'une des rares choses que sa distraction ne l'amène pas à égarer –, comme une relique de son frère qu'il croit mort.



Joey se glissera volontiers entre les rochers, dans un passage impossible, pour récupérer l'objet tombé de sa poche.

Le thème de l'harmonica, d'abord introduit par l'aîné qui en joue dans la séquence d'ouverture, peut donc s'entendre comme un rappel de sa présence, même imaginaire, aux côtés de Joey qui apprend à se débrouiller seul, alors qu'il a toujours été sous la responsabilité de son grand frère. Ce « jouet » fait donc ici figure d'objet transitionnel, au sens que donne la psychanalyse à cette idée de substitut pour pallier à la distance avec une figure d'attachement (ici fraternelle). En le gardant près de lui, et toujours accompagné de sa mélodie, Joey fait aussi pour la première fois l'expérience de la vie sans son frère.

● Objet fétiche

Enfin, ce thème musical fait aussi signe vers l'univers de référence du *Petit Fugitif*, le western, dont l'harmonica est l'un des fétiches, aussi bien comme objet (quiconque a vu *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone, sorti en 1968, se souvient de Charles Bronson, l'homme à l'harmonica) que comme mélodie (celles d'Ennio Morricone font et signent à elles seules le genre). Mais bien avant les westerns spaghetti des années 1960, l'harmonica appartenait aux cow-boys et aux vagabonds. C'est un symbole de la culture populaire américaine, comme le rappelle par exemple une petite scène éblouissante du film de Frank Capra, *L'Homme de la rue* (1941), dans laquelle Gary Cooper et Walter Brennan s'affrontent lors d'un duel à l'harmonica et à l'ocarina sous le regard amusé de Barbara Stanwyck. Tous deux incarnent aux yeux de Capra des hommes du peuple, sans un sou mais au cœur pur, et leurs petits instruments rappellent leur origine modeste et leur bonté d'âme.

Il était une fois dans l'Ouest (1968)
© Paramount Pictures



Figure

L'Amérique des petits garçons

Rares sont les figures féminines dans *Le Petit Fugitif*, et pour cause : les aventures de Joey sont aussi le miroir d'une masculinité fantasmée par le cinéma, la télévision et les bandes dessinées, autant de relais de la culture populaire.

● Le modèle de la fratrie

La fratrie du *Petit Fugitif* détermine le socle fondateur de cette culture de la masculinité à laquelle nous confronte le film. Dans sa toute première séquence, les deux frères font, off, le portrait l'un de l'autre, et soulignent leurs qualités respectives : « *Lennie joue bien de l'harmonica, il joue bien aussi au base-ball* », commence Joey, en rappelant tout de même le jeu favori de son grand frère : l'embêter. Lennie pour sa part, même si la charge de son petit frère durant les longues journées d'été lui pèse parfois, reconnaît que « *Joey est malin pour son âge, surtout question chevaux*. Il ne pense presque à rien d'autre. De toute votre vie, vous ne rencontrerez jamais un gosse aussi fou de chevaux ». Harmonica, chevaux, pistolets et battes de base-ball composent l'arsenal de jeux et passions des petits garçons des années 1950. Ils portent des blue-jeans et des tee-shirts, sont chaussés de baskets et arpentent leur environnement urbain – murs, grilles, trottoirs, escaliers – comme un parc d'aventures. Le bitume est leur cahier de dessin, la rue leur terrain de jeux. Leurs chambres, à l'image de celle de Joey que l'on aperçoit, sont couvertes de dessins de cow-boys à cheval. Leurs idoles sont à la fois des super-héros de papier dans les *comics* – ces bandes dessinées qui s'achètent pour quelques centimes et se lisent entre amis dans la rue – et des cow-boys virils sur le petit et le grand écran.

● L'absence des pères

Tous ces cow-boys qui hantent les dessins et les jeux des petits garçons désignent aussi une absence, celle des pères. La mère de Lennie et Joey évoque la disparition du leur quand elle confie la responsabilité de son plus jeune fils à son aîné en lui disant qu'il est désormais « *l'homme de la maison* ». À l'orée des années 1950, on peut imaginer que ce père absent est mort au combat pendant la Seconde Guerre mondiale. Mais sa mort ne sera plus évoquée, ni par la mère, qui ne réapparaît qu'à la toute fin du film, ni par les deux enfants, qui n'en font jamais mention, comme s'ils ne l'avaient pas connu.

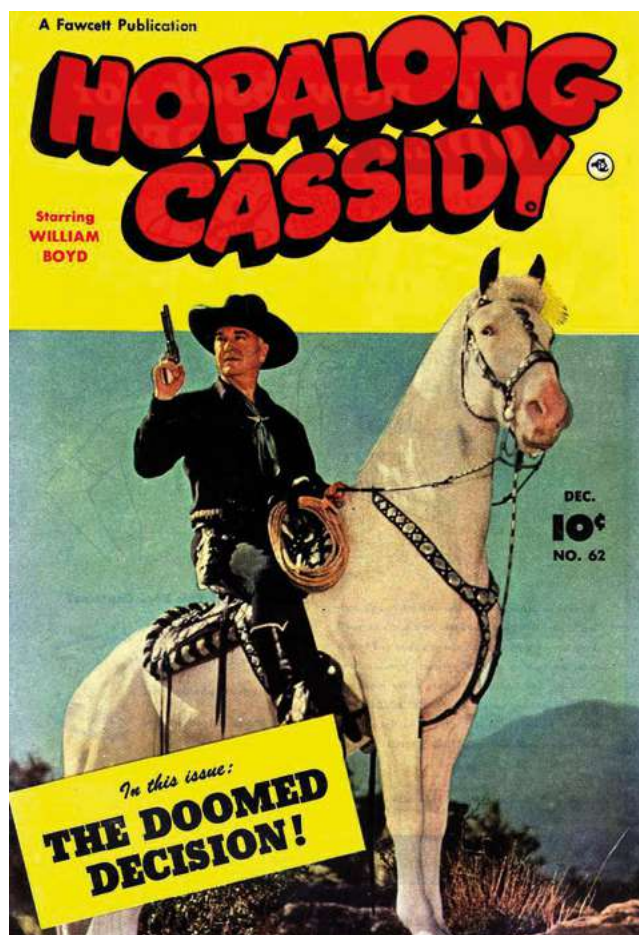
Dans l'univers de Lennie et Joey, les figures parentales manquent d'ailleurs singulièrement : leur mère est absorbée par son travail et doit les laisser seuls la plus grande partie de la journée, et nulle figure masculine adulte n'habite leur quotidien, ni voisin ni ami. Il y a bien un homme cependant qui évoque

un père de substitution : c'est Jay, l'homme du « *Pony Ride* », où Joey vient dépenser avec passion ses quelques sous durement gagnés sur la plage. Aux yeux du petit garçon qui découvre le lieu où officie Jay, ce dernier incarne immédiatement un idéal de cow-boy tandis qu'il apprend à un autre enfant les bases de l'équitation et lui promet des récits trépidants d'aventures à cheval.

« **Engel voit ses sujets très spécifiquement et intensément. Il ne s'agit pas de types, mais de personnes à travers lesquelles une façon de vivre transparaît, inoubliable** »

Paul Strand, photographe





Jay n'a pourtant rien d'un archétype de la virilité: sa longue silhouette dégingandée semble curieusement disproportionnée par rapport à la taille des poneys et des enfants, et quand pour le plaisir de Joey, le lendemain matin, il se met à chevaucher un petit cheval de bois et à bondir comme un enfant, sa pantomime prend des allures burlesques. Au contraire des policiers, figures d'autorité qui effraient notre petit fugitif, Jay fait preuve de douceur et de ruse pour obtenir de l'enfant son nom et son adresse.

● Une virilité fantasmée

Les modèles de masculinité de Joey et Lennie sont soigneusement référencés: ils appartiennent à un imaginaire propre à la culture populaire de l'Amérique des années 1950 – celle d'*Hopalong Cassidy* et de *The Lone Ranger*, les héros presque caricaturaux des bandes dessinées à 10 cents et des séries télévisées –, ainsi qu'à la culture hollywoodienne, dont les westerns de John Ford, de William Wyler, Raoul Walsh ou bien Howard Hawks inventent autant de personnages mythiques. Durant la seule décennie de 1946 à 1956, Ford tourne ainsi une série de westerns qui déclinent les traits psychologiques d'une masculinité portée au pinacle, en l'espace d'un justicier – *La Poursuite infernale* (1946) avec Henry Fonda –, d'un capitaine de cavalerie aussi courageux que loyal – John Wayne dans *Le Massacre de Fort Apache* (1948), puis dans *La Charge héroïque* (1949) et enfin dans *Rio Grande* (1950) –, d'hommes solitaires et néanmoins attachés aux valeurs d'une communauté – *Le Convoy des braves* (1950) –, ayant le sens de l'honneur et animés d'un désir de vengeance – *La Prisonnière du désert* (1956).

En imitant maladroitement les gestes de ses modèles, Joey en livre cependant une vision cocasse, presque parodique. Ses efforts touchants pour être à la hauteur des jeux

d'adresse et des situations où l'entraînent son grand frère et les mauvais garçons du quartier nous rappellent aussi combien le genre n'est jamais biologique ni naturel, mais performatif: «L'effet du genre, écrit la philosophe Judith Butler, est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genre durable.»¹ Voilà comment, l'air de rien, ces mimiques et ces poses d'enfant, ces bagarres et ces dessins à la craie sur le trottoir nous apprennent comment on devient un garçon dans la culture américaine des années 1950.

● Où sont les filles?

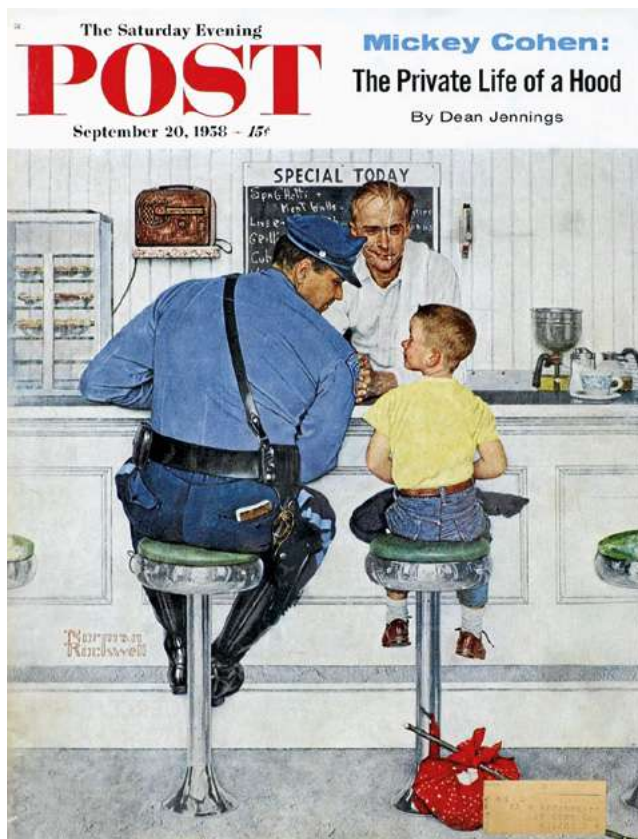
Signe des temps, Joey ne joue pas avec les petites filles de son âge. Elles ne sont d'ailleurs visibles presque nulle part, ni dans la rue ni même vraiment sur la plage, où seuls d'autres petits garçons attirent l'attention de Joey ou lui offrent leur amitié. Pourquoi filles et garçons ne se mêlent-ils pas? Pour quelles raisons ne partagent-ils pas des espaces de jeux communs? Quel témoignage cette absence des filles porte-t-il sur la société américaine du début des années 1950?

Dans *Lovers and Lollipops*, le long métrage qu'ils tourneront ensuite en 1955, Morris Engel et Ruth Orkin suivront une petite fille de 7 ans, Peggy (Cathy Dunn, une fillette de leur voisinage), à travers les décors new-yorkais de Chinatown, de l'Empire State Building, du zoo du Bronx ou encore du musée d'Art moderne (MOMA). Observant avec un mélange de curiosité et d'inquiétude l'arrivée d'un amoureux dans la vie de sa mère veuve, Peggy est tout aussi malicieuse et boudeuse que Joey, mais elle ne s'émancipe jamais de la présence des adultes au cours du film. Au contraire, son regard permet de saisir l'histoire d'amour entre sa mère et cet homme à travers une gamme d'émotions allant de la méfiance à la tendresse. Il importe ainsi que Peggy regarde le petit théâtre social et amoureux des adultes qui l'entourent, alors même que Joey vit son existence indépendamment des adultes qui, bien souvent, n'entrent même pas dans le cadre placé à sa hauteur.

Les élèves pourront imaginer une scène dans laquelle Joey lierait connaissance avec une petite fille: où cette rencontre pourrait-elle avoir lieu? Quel en serait le prétexte? Comment cette scène pourrait-elle être écrite en restant fidèle à l'économie narrative et stylistique du film?



1 Judith Butler, *Trouble dans le genre* (1990), La Découverte, 2005, p. 265.



Documents

Un petit frère de Tom Sawyer et Huckleberry Finn

Nombre de plans du *Petit Fugitif* évoquent les motifs favoris du célèbre dessinateur américain Norman Rockwell.

Pendant près de 50 ans, dans l'entre-deux-guerres et l'après-guerre, le style naturaliste de Norman Rockwell a orné les couvertures du magazine *The Saturday Evening Post* avec des scènes de la vie quotidienne d'une Amérique idéale. Il est aussi célèbre pour avoir illustré *Boy's Life*, le magazine des boys-scouts d'Amérique, ainsi que l'un des livres fondamentaux de la littérature américaine, *Les Aventures de Tom Sawyer*, premier roman de Mark Twain, publié en 1876, bientôt suivi des *Aventures de Huckleberry Finn* en 1884.

Le portrait de Tom Sawyer¹ en garçon farceur et rêveur, toujours prompt à fuguer pour aller vivre de grandes aventures, n'est pas sans évoquer ceux de Joey et Lennie : « Deux minutes à peine suffisent à Tom pour oublier ses soucis, non pas qu'ils fussent moins lourds à porter que ceux des autres hommes, mais ils pâlisseraient devant de nouvelles préoccupations d'un intérêt puissant, tout comme les malheurs s'effacent de l'esprit sous l'influence de cette fièvre qu'engendre toujours une nouvelle forme d'activité. » En illustrant ces romans, Rockwell contribue à inventer une iconographie de l'Amérique des petits garçons [Figure] à laquelle *Le Petit Fugitif*, avec son épopée de l'enfance tout entière nourrie des frasques de son petit héros, est pour partie redevable.



Tom Sawyer, lithographie de Norman Rockwell, 1935 © DR

● Remakes contemporains du *Petit Fugitif*

En 2006, la cinéaste anglo-américaine Joanna Lipper réalise un remake du *Petit Fugitif*. L'intrigue se situe encore à Brooklyn et à Coney Island, mais ces mondes urbains ne sont plus guère que des décors dans l'économie dramatique et esthétique du film ; la cinéaste choisit en effet de donner à ce récit de fugue une connotation plus directement sociale. « Son » Joey grandit dans un quartier populaire, entouré de parents défaillants – sa mère est dépressive et alcoolique, son père est en prison. Son odyssée dans le labyrinthe de Coney Island n'est plus l'occasion pour la cinéaste de regarder un personnage simplement exister, mais présente à la fois la fête foraine comme le lieu d'un paradis perdu (au moyen d'images d'archives qui mythifient les parcs d'attractions) et comme un espace plein de menaces pour un petit garçon seul. Le ton n'est plus à la poésie et à la beauté des rencontres fortuites, mais à la démonstration dogmatique sur les quartiers populaires, les déterminismes sociaux et les mille et un dangers de la rue pour un enfant.

Les élèves pourront à leur tour imaginer un film qui, au contraire de ce remake, reprendrait les principes directeurs du *Petit Fugitif* de 1953 en les adaptant à la ville dans laquelle ils vivent. Ils essaieront d'être fidèles à l'esprit d'Engel, Orkin et Abrashkin en ne faisant pas de leur personnage principal ou des personnages secondaires des archétypes sociaux, mais en prenant simplement le parti de les suivre dans la ville, de les regarder vivre. Quel/le enfant incarnerait leur personnage dans ce remake ? Où irait-il/elle ? Quelles expériences pourraient lui arriver ? Quelles relations à son environnement pourraient être esquissées ? Comment cet environnement familier pourrait-il tout à coup prendre une dimension plus onirique et merveilleuse ?

En invitant les élèves à adopter les méthodes de travail des réalisateurs du *Petit Fugitif*, en s'attachant simplement à un personnage et à un lieu, des géographies sociales, culturelles et genrées de la ville se dessineront à travers les situations imaginées par les élèves. Ils observeront aussi combien ce simple exercice d'attention qui consiste à filmer un personnage dans un espace urbain permet de déjouer les clichés et les représentations stéréotypées. Quel portrait de l'époque esquissent ces dernières ?

¹ Mark Twain, *Les Aventures de Tom Sawyer*, 1876, E-books libres et gratuits, p.10 : http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Twain_LesAventuresDeTomSawyer.pdf

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Le Petit Fugitif, DVD, Carlotta Films, 2009 ; Blu-ray, Carlotta Films, 2021.

Les films de Morris Engel et Ruth Orkin

Le Petit Fugitif (1953),
Lovers and Lollipops (1955),
Weddings and Babies (1958),
coffret DVD, Carlotta Films, 2009.

Le Petit Fugitif (1953),
Lovers and Lollipops (1955),
Weddings and Babies (1958),
I Need a Ride to California
(1968), coffret Blu-ray,
Carlotta Films, 2021.

I Need a Ride to California
(1968), DVD et Blu-ray,
Carlotta Films, 2021.

Le enfance dans le cinéma néoréaliste

La trilogie de la guerre :
Rome, ville ouverte (1945),
Païsa (1946), *Allemagne*
année zéro (1948), de Roberto
Rossellini, DVD et Blu-ray,
Blaq Out, 2017.

Sciuscià (1946), de Vittorio
De Sica, DVD, Films sans
Frontières, 2004.

Le Voleur de bicyclette (1948),
de Vittorio De Sica,
DVD, Artedis Films, 2015.

Le cinéma américain moderne

La Cité sans voiles (1948),
de Jules Dassin, DVD,
Wild Side Video, 2012.

In the Street (1948), court
métrage d'Helen Levitt,
Janice Loeb et James Agee,
en ligne sur le site de Library
of Congress (en anglais) :
↳ [https://www.loc.gov/item/
mbrs01863585](https://www.loc.gov/item/mbrs01863585)

Sur les quais (1954),
d'Elia Kazan, DVD, Sony
Pictures, 2017 ; Blu-ray,
Sony Pictures, 2023.

On the Bowery (1956),
de Lionel Rogosin,
dans le coffret *On the
Bowery ; Come Back,
Africa* (1960) ; *Good Times,
Wonderful Times* (1965),
DVD, Carlotta Films, 2010.

Shadows (1958), de John
Cassavetes, DVD, Opening,
2000 ; Blu-ray, Orange
Studio, 2014.

The Savage Eye (1960),
de Sidney Meyers, Ben
Maddow et Joseph Strick,
DVD, Carlotta Films, 2010.

La Nouvelle Vague

Les Quatre Cents Coups
(1959), de François Truffaut,
DVD et Blu-ray, Carlotta
Films, 2020.

À bout de souffle (1960),
de Jean-Luc Godard, DVD et
Blu-ray, Studiocanal, 2021.

Foules de cinéma

La Foule (1928),
de King Vidor, DVD,
Bach Films, 2013.

Les Hommes le dimanche
(1930), de Robert Siodmak
et Edgar G. Ulmer,
combo DVD + Blu-ray,
Tamasa Diffusion, 2019.

Amsterdam Global Village
(1996), de Johan van der
Keuken, DVD, Arte Éditions,
2014.

BIBLIOGRAPHIE

Autour du film

- Stefan Cornic, *Outside - Quand la photographie s'empare du cinéma*.
Morris Engel et Ruth Orkin,
Carlotta, 2014.
- *Cahiers du cinéma* n°27,
octobre 1953 ; n°31, janvier
1954 ; n°642, février 2009.
- *François Truffaut par
Lillian Ross. Textes issus de
The New Yorker (1960-1976)*,
Carlotta, 2019.

Sur la photographie

- Nadine Barth et Mary Engel
(dir.), *Ruth Orkin: A Photo
Spirit*, Hatje Cantz Verlag,
2021 (en anglais).
- Mason Klein, Catherine
Evans, *The Radical Camera:
New York's Photo League,
1936-1951*, Yale University
Press, 2011 (en anglais).
- Olivier Lugon, *Le Style
documentaire. D'August
Sander à Walker Evans,
1920-1945* (2001), Macula,
2011.

Sur la performativité du genre

- Judith Butler, *Trouble
dans le genre* (1990),
coll. La Découverte Poche /
Sciences humaines et
sociales, 2006.

Sur Coney Island

- Barbara Turkiër, «Évasion,
vertige, carnaval : la
distraction à Coney Island
(1870-1929)», in *Politiques de
la distraction*, Paul Sztulman
et Dork Zabunyan (dir.),
Les Presses du réel, 2021.
Texte en ligne :
↳ [https://books.openedition.
org/pupo/27208?lang=fr#
text](https://books.openedition.org/pupo/27208?lang=fr#text)

SITES INTERNET

Autour du film

Alain Bergala et Pierre
Gabaston, «Cahiers de notes
sur *Le Petit Fugitif*», dossier
pédagogique, *Les enfants de
cinéma*, 2010 :
↳ [https://nanouk-ec.com/
fichier/p_film/175/petit-
fugitif.cahier.pdf](https://nanouk-ec.com/fichier/p_film/175/petit-fugitif.cahier.pdf)

Archives de Ruth Orkin
(site anglophone):
↳ [https://www.orkinphoto.
com/archive](https://www.orkinphoto.com/archive)

Archives de Morris Engel
(site anglophone):
↳ [https://www.engelphoto.
com/archive](https://www.engelphoto.com/archive)

Sur le langage cinématographique

«Le vocabulaire de l'analyse
filmique», d'après un cours
de Laurence Moinereau,
Upopi, Ciclic :
↳ [https://upopi.ciclic.fr/
apprendre/le-vocabulaire-de-
l-analyse-filmique](https://upopi.ciclic.fr/apprendre/le-vocabulaire-de-l-analyse-filmique)

CNC

Sur le site du Centre
national du cinéma et de
l'image animée, retrouvez
les dossiers pédagogiques
Collège au cinéma :
↳ [cnc.fr/cinema/education-a-
l-image/college-au-cinema/
dossiers-pedagogiques/
dossiers-maitre](https://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-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](https://cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos)

LE CHAÎNON MANQUANT

Premier film autoproduit et entièrement financé par trois photo-reporters devenus pour l'occasion scénaristes, chef opérateur, monteuse et producteurs, *Le Petit Fugitif* est un classique tardivement redécouvert du cinéma américain aux accents européens. Inspiré par le style de la Photo League new-yorkaise et par l'esthétique du néoréalisme italien, le film de Morris Engel, Ruth Orkin et Ray Ashley aura une influence décisive sur la Nouvelle Vague française, tant par ses inventions techniques que pour ses instants de grâce, quand la caméra, accordée au regard sans jugement d'un petit garçon de sept ans, saisit comme autant d'épiphanies fugitives la vie de ses contemporains. Petit frère de Tom Sawyer et cousin d'Antoine Doinel, Joey, incarné par un acteur non professionnel qui ne jouera pas d'autre rôle, opère la jonction rêvée entre le cinéma classique américain et le cinéma moderne européen.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 291, bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédactrice en chef : Amélie Dubois, Cahiers du cinéma | Rédactrice du dossier : Alice Leroy | Iconographie : Magali Aubert | Révision : Mathilde Trichet | Conception graphique : formulaprojects.net
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma – 18-20, rue Claude Tillier, 75012 Paris.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA