

Le Petit Fugitif

Morris Engel, Ruth Orkin, Ray Ashley
États-Unis, 1953, noir et blanc.



Sommaire

Générique, résumé.....	2
Autour du film	3
Le point de vue de Alain Bergala :	
<i>Méthode, style et modernité</i>	6
Le point de vue de Pierre Gabaston : <i>Hey Joey</i>	11
Déroulant.....	18
Analyse d'une séquence	26
Une image-ricochet	34
Promenades pédagogiques.....	35
Éléments de bibliographie	39

Ce Cahier de notes sur... *Le Petit Fugitif* a été réalisé par
Pierre Gabaston et Alain Bergala.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.
Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Le Petit fugitif/Little Fugitive

U.S.A, 1953

Format : 1,33 ; N & B, durée : 77'

Producteurs : Morris Engel & Ray Ashley / Réalisation : Morris Engel, Ruth Orkin, Ray Ashley / Musique composée et dirigée par Eddy Manson / Directeur de la photographie : Morris Engel / Scénario : Ray Ashley / Edité par Ruth Orkin et Lester Troob / Musique et son supervisés par Lester Troob / Effets sonores : Harold Johnson / Montage : Ruth Orkin / Montage son : Ruth Longwell / Caméra spécialement conçue par Morris Engel et Charles Woodruff.

Acteurs : Richie Andrusco (Joey Norton) / Richie Brewster (Lennie Norton) / Winnifred Cushing (la mère) / Jay Williams (Jay du Pony Ride) / Charlie Moss (Harry) / Tommy DeCanio (Charley) / Will Lee (le photographe).

Sortie : présentation le 2 septembre 1953 à la Mostra de Venise ; le 6 octobre 1953 à New York.

Récompenses : Lion d'argent au festival de Venise en 1953 / Nominé aux Oscars 1954, Oscar du meilleur scénario / Ruban d'argent du syndicat de la critique italienne en 1954.



Résumé

À Brooklyn, Joey Norton, 7 ans, pâtit des brimades de Lennie, son grand frère (12 ans). La lecture de *cartoons* excite l'imagination de Harry et Charley, copains de Lennie, pour le faire disparaître. Le trottoir, la chaussée, les zones indéterminées composent leur cadre de vie. C'est l'été, le temps des vacances, Lennie doit chaperonner Joey. Quel fardeau ! Leur mère se rend au chevet de leur grand-mère. Elle confie à l'aîné la garde du cadet. Corvée qui contrarie son projet de fêter son anniversaire à Coney Island avec ses comparses.

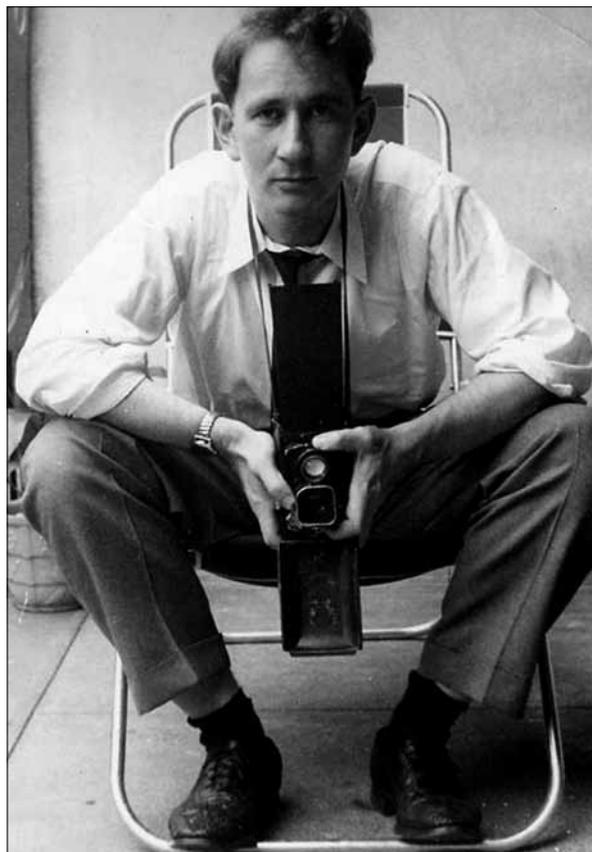
Plus tard, les deux frères retrouvent Harry et Charley sur un terrain vague. Harry tient la carabine (*real gun*) de son père. Il assiste Joey pour mettre en joue son frère et tirer sur lui à « balles réelles ». Lennie s'écroule théâtralement, comme doit mourir un gangster romantique. Harry promet au criminel la chaise électrique. Joey n'a pas le choix. Première planque : un cagibi, chez lui. Le téléphone sonne. Joey sort de sa retraite, prend des dollars glissés sous l'appareil, laissés par la mère, et, armé de deux colts, tel un homme à abattre dans un film RKO, s'enfuit en franchissant la fenêtre à guillotine qui donne sur un passage. La gare, un flic !, filer dans son dos, une rame, sauvé ! Coney Island au bout de sa fugue. Vertige de sa foule. Tournis de ses attractions. La nuit arrive, Joey hors-la-loi dort à la belle étoile. Quel outlaw ne fit pas de même fourvoyé dans la Grande Prairie ? Un manège de poneys satisfait sa passion des chevaux. Son propriétaire s'alarme de revoir son lonesome fugitive. Il veut l'engager, son nom, son adresse ? L'annuaire, une cabine, Lennie décroche, accourt, plus là, décollé ! Pas de temps à perdre, en vain ! 15 h, messages écrits à la craie, sait-on jamais. 15 h 45, du Parachute, Lennie le repère avec un ballon... qui s'envole. 17 h 15, toujours rien. Un orage vide la plage. Joey s'avance sur le sable en quête de bouteilles vides, apport de ses occupations. Lennie le voit, l'appelle, s'élance, il n'est pas mort, c'était une blague. 18 h, la maison, ouf !, à temps pour le retour de la mère et le feuilleton à la télévision : « Ce salaud de Morgan qui s'enfuit ! » Le suspense-time continue. Sécher Joey, le changer, ne pas éveiller le moindre soupçon. Ils regardent trop la télévision, leur mère va les emmener à Coney Island dimanche.

Autour du film

L'histoire de ce film est totalement hors norme. À chaque phase de son élaboration, depuis sa conception jusqu'à sa diffusion, il a été menacé de non-existence tant son mode de création échappait à tous les usages de la profession et de l'industrie du cinéma de l'époque, le début des années 50. Mais la foi innocente de ses auteurs dans son existence a eu raison de tous les obstacles et de toutes les difficultés qui se dressent sur le chemin d'un film n'obéissant à aucune règle en vigueur dans le milieu du cinéma.

La première idée du film naît dans la tête d'un photographe de presse, Morris Engel, qui constate que la télévision, qui envahit les foyers américains en ce début des années 50, est en train de supplanter les reportages photographiques dans les magazines illustrés en perte de vitesse. Il imagine donc, alors qu'il n'a jamais tourné un plan de cinéma, de réaliser un film avec son expérience et son seul savoir-faire de photographe. Il ne cherchera pas à imiter un tournage de cinéma, dont il ignore tout, mais à retrouver avec sa caméra les conditions de travail qui sont les siennes quand il photographie dans la rue ou sur la plage de Coney Island.

Mais les caméras professionnelles de l'époque sont trop grosses et trop lourdes pour tourner en décor naturel avec la discrétion et la mobilité d'un Leica. Il demande à un de ses amis, Charles Woodruff, « un génie de la mécanique et de l'ingénierie » dit-il, de lui fabriquer la petite caméra dont il a besoin pour tourner son film : une caméra avec laquelle il pourra tourner à la main sans se faire remarquer, et avec une



D.R.

totale liberté de mouvement. Il choisit le 35 mm car il a l'ambition, très naïve à ce moment-là de son projet, de faire un « vrai film » qui sortira dans les salles « normales ». Cette caméra

est un prototype dont le cahier des charges est dicté par les besoins du film précis qu'il a en tête. Le fait est suffisamment rare dans l'histoire du cinéma pour être souligné. Quand Godard, dans les années 60, aura connaissance de l'existence de cette caméra, il écrira à Morris Engel pour la lui acheter. Dans les années 80, il commandera lui aussi à l'inventeur et fabricant Jean-Pierre Beauviala une caméra dont il a déterminé, à son usage personnel, le cahier des charges (tenir dans la boîte à gants d'une voiture, être utilisable à tout moment comme une caméra amateur).

Pour faire un film il lui faut aussi un scénario et Morris Engel n'a aucune expérience dans ce domaine. Il en parle à un ami, Ray Ashley, rédacteur dans le magazine engagé PM pour lequel lui-même fait des photos, et qui a écrit des romans pour enfants. Ray Ashley lui suggère une trame très simple, celle de deux frères d'un quartier populaire de Brooklyn (que Morris Engel connaît bien car c'est là qu'il est né et a vécu son enfance) dont le plus jeune fait une fugue de deux jours à Coney Island à cause d'une mauvaise farce que lui a faite son grand frère pour se débarrasser de lui et rester avec les copains de son âge.

Notes sur l'auteur

Alain Bergala est cinéaste de fictions et de documentaires et enseignant de cinéma à l'Université de Paris III et à la FEMIS. Il a été rédacteur en chef et éditeur aux *Cahiers du cinéma*. Il a été également le conseiller cinéma de Jack Lang en 2000 pour l'élaboration du plan de cinq ans d'introduction des arts dans les enseignements fondamentaux. Il est l'auteur de très nombreux ouvrages et, pour *Les enfants de cinéma*, rédacteur de plusieurs *Cahiers de note sur...*, dont *Les Contrebandiers de Moonfleet*, *Jeune et Innocent*, *Où est la maison de mon ami*, *Le Voleur de bicyclette...*

Morris Engel se met alors en quête, avec Ray Ashley qui s'est chargé d'écrire les dialogues, du garçon qui va interpréter Joey, sur qui repose l'essentiel du film. Ils explorent toutes les pistes possibles (écoles, amis, agents) mais Ray Ashley finit par le trouver sur les lieux mêmes où va se tourner le film, le parc d'attraction de Coney Island, où Richie est en train de faire un tour de carrousel avec son grand frère.

Morris Engel avait estimé pouvoir faire ce film pour trente mille dollars avec une équipe de trois personnes et en décor naturel gratuit. Plutôt que de perdre du temps à chercher un improbable producteur pour un film aussi atypique, il décide de mettre à contribution ses amis et connaissances pour produire lui-même ce film par souscription et avec une petite aide de la ville de New York.

Le tournage ressemble avec bien des années d'avance à un tournage à la Rohmer. Équipe de deux, trois, au maximum quatre personnes selon les jours. Prise de vues au milieu de la foule, sans que personne ne puisse penser qu'il s'agisse d'un tournage professionnel. Semi-improvisation des scènes en fonction du décor, du temps qu'il fait, des « figurants » malgré eux et des propositions du petit acteur qui finit par devenir un coréalisateur de sept ans.

Morris Engel n'a jamais monté de film et se met en quête d'un monteur professionnel qui commencera à travailler dès le début du tournage, car le photographe qu'il est, et qui a toujours pensé les images une à une, ou en série thématique, a peur que ses plans ne se raccordent pas et soient inmontables. Il demande donc à ce monteur de vérifier chaque jour que les plans qu'il a tournés peuvent s'agencer pour raconter quelque chose. Celui-ci est très vite convaincu que ces rushes ne feront jamais un « vrai » film et abandonne au bout de deux semaines. Morris Engel ne se décourage pas et envisage d'engager un nouveau monteur. Mais la femme qu'il vient juste d'épouser, Ruth Orkin, elle-même photographe de magazine, a déjà travaillé sur une table de montage pour des films expérimentaux. Elle tombe amoureuse de ce film improbable, par-

ticipe au tournage où elle joue même un petit rôle, celui de la mère qui envoie Joey chercher de l'eau pour son bébé. Elle accepte donc de faire « l'intérim » de ce montage pour lequel elle va vite se passionner et qu'elle assurera finalement jusqu'au bout, devenant la seule monteuse du *Petit Fugitif*.

Pour ce film, qui comptait en tout et pour tout deux mille mots de dialogues, le cinéaste pense qu'une musique est indispensable, mais le budget musique étant minuscule, il se décide pour un virtuose de l'harmonica, Eddy Manson, qui va en être à la fois le compositeur et l'interprète. L'harmonica est par ailleurs un motif récurrent du film, le lien de Joey avec son grand frère et son objet fétiche pendant son escapade.

Le film fini, Morris Engel, qui croit toujours avoir fait un film « normal », se met en quête d'un distributeur. Il va frapper à toutes les portes des grandes compagnies : MGM, Warner, Fox, Universal, Columbia. La réponse est invariable : ce qu'ils voient est du cinéma amateur, et pas un film exploitable en salles commerciales. On lui conseille même, un jour, d'en faire un court métrage de dix minutes qui pourrait peut-être être distribué en première partir d'un long métrage. Pour ne pas tout perdre. Une fois de plus, Morris Engel ne se laisse pas décourager et fait le tour de tous des distributeurs indépendants avec le même insuccès. Le dernier de la liste est Joseph Burstyn, qui avait découvert et distribué aux États-Unis *Rome ville ouverte*, puis *Le Voleur de bicyclette* et *Païsa*. Il n'est pas enthousiaste, demande que le film soit raccourci, mais finit par l'emporter



avec lui au festival de Venise. Cette année-là, le jury décide de ne pas donner de Lion d'or mais plusieurs Lions d'argent. *Le Petit Fugitif*, qui était quelques semaines avant sur le point de finir dans un placard sans avoir existé, obtient un de ces Lions d'argent. André Bazin, qui couvre cette année-là le festival de Venise pour les *Cahiers du cinéma*, lui consacre le premier et le plus long article du numéro 27 de la revue jaune.

Avec ce succès, qui le fait connaître dans le monde entier, le film sort aux États-Unis (dans 5000 salles) puis dans de nombreux pays, dont la France où Bazin écrit une deuxième fois sur le film dans le numéro historique des *Cahiers du cinéma*, le fameux numéro 31, où François Truffaut mettait le feu aux poudres dans son célèbre article sur « Une certaine tendance du cinéma français », véritable déclaration de guerre à l'académisme du cinéma de qualité française. Joey en faisait la couverture.

A. B.





Méthode, style et modernité

par Alain Bergala

D'où vient l'aspect radicalement novateur de ce film, de sa forme, de son style ? En premier lieu de sa méthode, à nulle autre pareille au milieu des années 50. Et d'où vient cette méthode ? De la singularité de ce projet en marge de l'industrie et des codes du cinéma de l'époque. De son économie « pauvre » qui en a garanti la liberté. Cette méthode, tout sauf anarchique, invente ses propres principes. On les retrouvera dans les films de la Nouvelle Vague et de la modernité.

Premier principe. C'est Jean Renoir qui l'a énoncé en premier : « Au cinéma il faut être passif avant d'être actif ». Passif, c'est-à-dire observer avant de mettre en scène ; prendre le temps de s'imprégner du décor, de l'atmosphère, de la lumière, de la météorologie ; se laisser absorber par le milieu avant d'agir, le plus discrètement possible, sur ce milieu. Le concept du plan n'écrase pas le réel, il s'y adapte en souplesse, il y germe, voire il s'y transforme. La maîtrise n'est pas le pouvoir de forcer le réel mais de se laisser impressionner par lui avant de mettre en scène. Cette méthode, Morris Engel n'a pas eu à la trouver, c'était la sienne en tant que photographe. Sa force a été de ne pas vouloir mimer ce qu'il ne connaissait pas (un tournage cinéma) mais de se faire confiance à partir de ce qu'il savait faire : se promener dans la réalité, y être le plus invisible et le plus attentif possible, et prélever ses images discrètement, parfois à la sauvette, dans les rues et dans la foule des baigneurs de Coney Island. Ce principe induit une mise en scène tout à fait particulière, qui est rarement celle de la fiction. La caméra, petite et discrète, et l'acteur, anonyme, doivent s'intégrer à la foule des figurants, à hauteur d'homme ou



D.R.

d'enfant, sans jamais attirer l'attention sur le fait qu'il s'agit d'un tournage de film. Choisir un point de vue, un cadre, répéter discrètement et lancer la prise sans clap ni perche (le film a été tourné en muet) avec la caméra à hauteur d'enfant. Dans les scènes des rues et des terrains vagues de Brooklyn, au début du film, le cinéaste n'a pas eu non plus à inventer quelque chose à partir de rien ni encore moins à forcer le réel. Ce quartier populaire, sans être pauvre, c'était celui de son enfance et il en connaît les territoires, les agencements d'espaces et les jeux. La mise en scène devient limpide pour qui connaît depuis toujours la scène où elle se joue.

Deuxième principe : ne pas enfermer le film dans un scénario au programme narratif trop lourd, trop plein. Aucun producteur professionnel de l'époque n'aurait mis ce film en chantier à partir d'un scénario si allégé : un petit garçon qui a fait une fugue passe deux jours tout seul à Coney Island. Il aurait jugé impossible qu'un long métrage puisse intéresser le public à partir d'une histoire si mince, et aurait exigé que

le scénario en soit étoffé avec d'autres enjeux et péripéties, d'autres personnages, des scènes d'action, du suspense. Ce sera une force majeure du film, et son incroyable modernité, de s'en tenir à cette trame très simple qui en fait un film souvent contemplatif et nonchalant, sinueux. Un film « ouvert » à toutes les propositions du réel, du hasard, des aléas de la météo, des idées et des envies de scènes du petit acteur, préfigurant les films qui verront le jour deux décennies plus tard, comme les films de Rivette ou *Alice dans les villes* de Wim Wenders. Le scénario initial, débarrassé de l'obligation que chaque scène raconte quelque chose pour faire avancer l'histoire, sera accueillant à tout ce qu'il rencontrera en chemin, presque au jour le jour, et s'enrichira de la réalité elle-même et de l'imprévisible. La fiction, pour reprendre un mot d'ordre qui sera celui de Godard, doit naître de la réalité et non l'écraser par trop de vouloir-dire et de devoir-raconter : pas de fiction sans une base documentaire. Le récit met en place très peu de personnages secondaires. Jay, le patron du manège de poneys, en est un : il joue dans la structure narrative le rôle de l'adulte bienveillant qui appelle le grand frère au téléphone pour lui dire où est Joey. Son personnage est aussi l'occasion d'un mini-scénario de la méprise, lorsque Joey pense qu'il est en train de le trahir en le voyant parler à un policier. Mais Morris Engel n'éprouve pas le besoin de scénariser de façon plus classique l'errance de Joey, avec rencontres et enjeux dramatiques. Il se contente de l'accompagner et de le regarder vivre son escapade, oubliant même parfois l'enjeu initial de la fiction : Joey croit avoir tué son frère. En 1959, les spectateurs oublieront souvent, en regardant vivre le Michel Poiccard d'*À bout de souffle* au cours de son errance parisienne, qu'il a tué un policier et qu'il est recherché par la police. L'enjeu du scénario n'écrase jamais la liberté du personnage moderne dont Deleuze dira plus tard qu'il n'est qu'à demi concerné par ce qui lui arrive. Tout, dans un film, ne doit pas être forcément déterminé par le scénario si l'on veut que les personnages y soient perçus comme vivants et libres. Joey est vivant et libre et nous circulons avec lui dans le monde, découvrant ce qu'il y rencontre.

Troisième principe : le personnage n'existe qu'à l'état d'es-

quise dans la tête du cinéaste avant son incarnation par l'acteur. Tout personnage, dans le cinéma moderne, est un alliage entre personnage de papier du scénario et la réalité concrète du comédien. La question était d'autant plus cruciale que l'interprète de 7 ans était un non-acteur, sans aucun savoir technique de comédien. Le cinéma américain de l'époque confiait volontiers les rôles d'enfant à de très jeunes comédiens formés – on a presque envie d'écrire « dressés » quand on voit certains films – à interpréter leurs personnages à la façon des acteurs adultes : mimer des sentiments et des traits de caractère qui ne sont pas les leurs. La différence est flagrante entre le jeu naturel et spontané de Richie Andrusco et celui de ces jeunes comédiens du cinéma hollywoodien de l'époque. Morris Engel a fait le choix, radical et novateur, de ne pas s'engager avec ce garçon de 7 ans dans de la « direction d'acteur » mais de le laisser être lui-même avant d'être un personnage et de jouer comme un enfant et non comme un comédien. Richie est déjà un acteur moderne, en semi-liberté, qui préfigure le Belmondo d'*À bout de souffle* et le Jean-Pierre Léaud des *400 coups*. Il est constitutif de façon indissociable du personnage qui s'est élaboré en cours de tournage. On sait qu'il a été à l'initiative de certaines scènes, dont il a eu l'idée en cours de tournage, et que le cinéaste a pris plus d'une fois la balle au bond pour tourner des plans non prévus.

Quatrième principe : la mise en scène, quand c'est possible, doit céder la place au dispositif. Morris Engel invente dans la scène de l'entraînement au base-ball un principe, celui du dispositif, qui va devenir essentiel dans le cinéma de la modernité. Le dispositif n'est pas la mise en scène au sens classique du terme. Mettre en scène, c'est régler à l'avance tout ce qui va constituer le plan : la disposition des acteurs, leurs déplacements, leurs gestes, et essayer, au fil des prises, que le plan ressemble le plus possible à cette image mentale que le cinéaste en avait. Mettre en place un dispositif relève d'un autre processus de création, plus ouvert aux aléas, aux variations, à la réalité du corps du comédien. C'est installer un « piège à réel » dans lequel les acteurs sont pris dans une structure rigoureuse (le dispositif n'est pas l'improvisation) mais dans

laquelle chaque prise sera différente sans que personne, ni le comédien ni le réalisateur, ne maîtrise complètement ce qui va advenir chaque fois que la caméra commence à tourner. La scène de l'entraînement au base-ball est une matrice fondatrice du cinéma du dispositif. L'espace est une cage bien délimitée, comme le cube scénographique du cinéma primitif. La caméra a une place et un point de vue affirmés. Mais chaque fois que la caméra tourne, le comédien ne sait ni comment ni avec quelle force la balle va lui arriver. Il ne s'agit plus d'« interpréter » comme un acteur la réussite ou l'échec de son coup de batte, mais de réagir réellement à l'imprévisible, comme s'il n'y avait pas de caméra. Le cinéaste cadreur ne sait pas lui-même comment la balle va partir ni comment Richie va réagir avec son corps et ses réflexes. Godard, encore lui, sera quelques années plus tard un grand cinéaste du dispositif, qui lui permet d'attraper du vivant et du réel dans un cadre rigoureux et d'échapper au factice de l'interprétation classique.

Beaucoup de plans de *Little Fugitive* relèvent plus du dispositif que de la mise en scène. Mais jamais, pour autant, le cinéaste ne se contente de suivre aléatoirement le petit comédien en train d'improviser. Pour chaque plan, chaque situation, même si elle a été suggérée par le jeune acteur, le réel est cadré avec rigueur, le point de vue solidement établi. C'est seulement en cours de prise, et dans ce cadre toujours strictement pré-réglé, que le hasard et les contingences peuvent intervenir, et le corps de l'acteur imprimer ses rythmes, ses gestes, sa singularité. Le petit comédien s'est emparé avec une incroyable intelligence intuitive de ces dispositifs dans lesquels il est à l'aise comme un poisson dans l'eau, et qui contribuent à donner au film une vie qui n'a pas vieilli et un sentiment de grande liberté.

Au moment de la naissance de la Nouvelle Vague, Truffaut a déclaré à plusieurs reprises, haut et fort, qu'elle n'aurait jamais eu lieu si « le jeune Américain Morris Engel ne (leur) avait pas montré la voie avec son beau film *Le Petit Fugitif* », et que sans ce film *Les 400 coups* et *À bout de souffle* n'auraient pas été ce qu'ils sont. C'est de la méthode, avant tout, qu'il parlait, d'où naissent les styles vraiment novateurs.





Hey Joey

par Pierre Gabaston

pour Nathan, mon petit fugitif de Manhattan

De vous à moi, en toute confiance. Joey a mon âge. J'avais son âge – à un an près – quand il déserte ; prend son bain de multitude ; s'imbibe de l'ourlet mouillé de Coney Island.

Je suis son contemporain jusque dans ses faits et gestes, sa rêverie plus souveraine que sa réalité. Ses empreintes laissées sur le sable – les miennes creusées à l'avance –, le lendemain, sur la grève de mon rivage serti au creux du Golfe de Gascogne, de mes pieds je les revêts. T'ai-je salué, changeant océan ! Tes hautes vagues montèrent la garde autour de mon enfance. Une fin d'après-midi, mes parents s'attardent sur la plage. Je me retire au ras de l'eau ; songeur au pied des flots. Des éclairs silencieux palpitent vers l'Espagne. L'iode humecte mon vague à l'âme. Le soleil tombe. Venu nous rejoindre, un instituteur de notre connaissance se penche sur moi : « Que fais-tu là tout seul ? » Je ne dis mot. Il passe outre : « Tu vois là-bas, derrière l'horizon, c'est l'Amérique. En ce moment, juste en face, un Américain de ton âge, comme toi, s'isole sur la plage, se baigne quand tu plonges dans les rouleaux, s'égare quand tu nous fausses compagnie, où es-tu passé hier ? » Inouï ! Prodigieux ! Pouvais-je le croire ? Je le crus cependant, désirant si fort ce semblable, ce frère. L'été s'éteint, l'horizon fuit, ce double s'éclipse ; je l'oublie. Les années passent, une vie.

Puis un jour, sur Times Square, affligé par mon ignorance – « Truffaut en a parlé ! » –, A. m'offre ce DVD KINO on VIDEO : *Little Fugitive* ; *Morris Engel's All-American Classic*. J'ignore tout de ce film, jusqu'à son titre. Négligence inavouable. Il n'y a

guère, un rangement me navre : reposait sur mes étagères ce numéro des *Cahiers du cinéma* qui révèle le film : « NOTRE COUVERTURE : Richie Andrusco dans *The Little Fugitive* (Le Petit Fugitif) de Ray Ashley, Morris Engel et Ruth Orkin (*Cinédis*)¹ ».

Ciné sur mon écran. Mes yeux s'écarquillent. Mesurant mal ma joie et mon étonnement, j'évite de parler d'émerveillement : Joey ! C'était toi ? Approche que je serre ta poignée de vent. Tu existais, pouvais-je en douter ? Tu n'attendais plus que le réveil de mon rêve pour que je croie à ton existence. Je n'attendais plus que *Little Fugitive* pour garantir mon imagination. Il engoue mon sort. Je sais que je ne rêve plus. La vie me rêve. C'est la vie, c'est la vie, Joey, qui rêve autour de nous. Vois-tu, seul un film donne corps à cette foi. Pareille parousie élève l'art du cinéma. Dis ! Ton frère que tu as « tué » et qui te hèle au loin, comment appeler ça sinon une résurrection ? Grandement ta renaissance ! Ton film mort-né, un *revival* en somme. Obscur, incertain, un pacte existe. Un souvenir qui piaffe, mais lequel ? Un geyser incandescent le révèle : un film ! Dans une salle – son antre – uniquement. Essentielle projection. Il n'est de septième art, du festival d'affects de son spectacle, que du cinéma de notre enfance ; des émois de notre enfance. Des qui te transpercent et transportent. Émotions

Notes sur l'auteur

Pierre Gabaston est l'auteur de trois monographies : *Pickpocket* (1993) et *Rio Bravo* (2006) aux éditions Yellow Now et *La 317^e section* (2005) chez L'Harmattan ; de l'essai *Rebelles sur grand écran* (2008) pour Actes Sud Junior/La Cinémathèque française. Rédacteur de quatre *Cahiers de notes sur...* édités par *Les enfants de cinéma* : *La Prisonnière du désert* (2000), *Nanouk l'Esquimau* (2004), *Zéro de conduite* (2008) et *Les Aventures de Robin des bois* (2009). Articles pour les revues *Trafic* et *O de conduite*. Il a récemment codirigé avec Jacques Déniel Riffs pour *Melville* (Yellow Now, 2010).

motion pictures. Comprimées, contenues, disparues. Perdues ? Que non. Patience, elles jaillissent ; resurgissent. Vivre un film, c'est rattraper quelques pans déferlants de son passé. Enfoui, tapis, anémié. Quand, tout à trac, sur le silex de son présent, une séance – désirée, redoutée, désarroi de notre empressement : le rideau s'ouvre-t-il ? le film fond vers sa fin –, concentre à nouveau, les brusque, tous les grains conducteurs de notre morne mémoration. Limaille de fer, qui polarisée, visualise une ligne de champ. Si peu averti de faits, de films, qui – en chœur – furent mes contemporains, je me donne à une rétroaction fondée par mon « absence » d'autrefois. Décelée. Percée à jour. Puits sans fond de mes songes.

Une chance. Ce penchant pour des événements conjoints, notoires et intimes, écrasants et furtifs, dont j'ignorais la criante synchronie, arcanes d'une aventure personnelle – la vraie vie –, le cinématographe l'entretient. Ultimo, son ontologie. « Art du temps, le cinéma a le privilège exorbitant de le répéter. » André Bazin épure sa substance. Et de poursuivre : « La réalité que reproduit à volonté le cinéma et qu'il organise, c'est la réalité du monde dans lequel nous sommes inclus, c'est le continuum sensible dont la pellicule prend un moulage à la fois spatial et temporel. Je ne puis répéter un seul instant de ma vie, mais l'un quelconque de ces instants le cinéma peut le répéter indéfiniment devant moi². » Quand tu remodèles, je reviens à toi Joey, la « barbe à papa » en une boule à lancer, ton geste revoit le jour dans son émouvante survie. Bazin le reprend au vol dans sa recension du film : « Ce qui ne peut avoir été prévu dans le script, c'est l'évolution de la mimique de Joey, ses gestes pour pétrir la laine de sucre, s'en dépêtrer tant bien que mal, accumuler sur le rebord d'une passerelle une pyramide de gobelets en carton usagés et la démolir entre les jambes des passants inattentifs³. » Résolutions infimes que les tiennes, oui, mais le cinéma les souffle au vent de l'oubli. Actes dérisoires. Pulsions venant au monde, concomitantes d'une crise d'Hollywood. *Paris-Match* du 18 au 25 juillet 1953, n° 226, s'en fait l'écho : « Le Cinéma va-t-il disparaître ? » En lettres noires sur une colonne d'albâtre. Marilyn Monroe l'étreint, avide, *lipstick* de sang. La plus belle couverture de l'histoire de cette publication. Ce rapprochement, que j'aurais

voulu trier du temps de son avènement, flambe mon esprit. Hey Joey, et si ta « griffe » atomique préservait autant le cinéma que ces studios déserts où l'herbe pousse. Mais ton culte du petit écran qui réduit tes grands espaces ? *Paris-Match*, son reportage : « La crise dramatique de Hollywood et la bataille désespérée des procédés nouveaux contre la télévision. » Récit de Raymond Cartier.

Quant aux *enfants de cinéma* qui verront ton film, Joey, leur passé ? Tu arrives à temps pour les guider jusqu'à ces confins ouverts et actifs où, au prix d'une transaction invisible et secrète, ils perdront un peu de leur identité scolaire – hip ! – et prendront beaucoup de ton intrépide chimère. Exemplaire. Ne t'appelles-tu pas comme tout le monde : Joey. Leur moi se désagrège – plus vaste que leur conscience, ses défenses baissent la garde. Et se restaure. Ta trajectoire les délie des angles droits (parfois rigides). Pouce ! les participes. Arrière ! les fractions décimales. Au carrefour de leur échange symbolique, où tu t'exposes, tu embrases leur imaginaire. Les postulats deviennent des bouquets de métaphores. Mille et mille enfants vont s'identifier à toi. Autant de formations d'un objet d'amour – à partir de toi – investi par les pulsions de leur personnalité. Tu es idéalement placé pour les persuader que leur besoin de suivre une histoire, d'emboîter le pas d'une péripétie, d'élucider un sens à ce qui les ravit (et saisit) reste ambigu, équivoque. Le pouvoir de retentissement de ta figuration ne réduit pas la portée de tes aléas dramatiques, sauf à laisser voir leur indigence, à une simple acception. Leur foisonnement nous déborde ? Parfait.

On te suit plan par plan. Plan par plan le sens de ta destinée filmique se fait et se défait, s'accomplit et se décompose. Sensation et signification s'étreignent, se relâchent. Cette oscillation entretenue excite notre explication. La provoque, la déroute. Nous y sommes. Dis-leur, toi, Joey, de ne jamais pétrifier le frémissement des choses. Quand tu t'éloignes du Pony Ride la première fois, tu n'as plus assez de pièces en poche, tu entends le *manager*, Jay, proposer à un jeune *partner* « ses » souvenirs de *rider* – affres du désir de voir un autre que toi y prétendre –, et que, sitôt après, sous les intervalles lumineux et en biais du promenoir, fissures par où s'infiltrèrent



les rais du soleil entre deux planches, tu joues des touches d'ombre et de lumière qui tapissent le sable, tu réveilles notre obstination à interpréter. Un sentiment d'esthétique cinématique nous comblaît. Heureuse proposition d'abstraction plastique. Elle nous suffit. Tu sautes d'un rectangle ensoleillé à l'autre. Tu enjambes les surfaces inéclairées. Ton jeu sans but, ultimatum que tu t'adresses, n'a rien d'autre à nous confier que la radieuse coïncidence de ton humeur mouvante avec ce miroitement d'étendue cadencée, clavier de ta bougeotte. Tu sautes à cloche-pied sur la marelle de ta polyphonie intérieure. Sur-tout, prodige !, tu sauves pour nous ces occasions injustifiées qui assistent et préservent une enfance. Et ton temps à toi, Joey, retaille un présent où déjà le passé des enfants se prépare. Leur poétique se charme de leurs premiers montages. Oniriques.

Extase et regret. Sur mon cœur, quand il fallait, j'aurais voulu le sceau de ton film : ta Joey Norton expérience. Par bien des aspects, remarque, *Les Aventures de Robinson Cruséo* ou *Les Vacances de Monsieur Hulot* bercent – après coup – ma consolation ; sourient à ma mémoire. Quand, en plein soleil, à l'arrière d'un camion publicitaire, je prends mon tour pour boire des bouillons Royco, fades et brûlants, toi, Joey, tu décuples ton odyssée. Les ressources de son décor, inondé par la cohue, l'amplifient. Un million de New-Yorkais s'y écrasent en été ? Bonne idée pour s'escamoter. Autant trouver la paille dans la meule de foin. Les photos de Weege, *Crowd at Coney Island* (22 juillet 1940) et *Coney Island at Noon Saturday* (5 juillet 1952), me donnent le vertige. Tu creuses ton individualité dans cette fourmilière ? Tu souffres de n'en avoir point, la traversée de ton *ineffable orgie* t'invite à la multiplier. Tout un art. Tu pou-



vais dénouer mon premier devoir de philo : « Unité multiple et multiplicité une ». Il m'accompagne encore. Je vois poindre une morale en t'observant : l'homme est plus attachant que les hommes, tu es plus précieux que tous. Qui s'infléchit. Tu coules ton identité dans le fourmillement du sens. Ton échappée dis-

sipe l'estimation de ta personne : tu vaux n'importe qui (pari de ton sauve-qui-peut) ; n'importe qui te vaut (il faut l'espérer). Criminel en cavale, des plus aguerris que toi feraient bien d'en prendre de la graine, tu adoptes la meilleure solution : naturelle. Stratégie de la forêt qui, sous la multitude, cache l'arbre ; du sable qui noie le grain. Inaccessible Joey. Pour moi, ton immersion dans la foule, c'est de la cénesthésie pure. Tu sors du langage, tu déboules dans le brouhaha, tu dégingoles dans le chaos. Tu vas vers le multiple où le langage se perd. Comment tu plonges dans les myriades du donné du réel ! Sous le soleil, exactement ; l'attraction suprême qui aimante ces corps. Modèle de l'énergie, référent de la conscience, pour une fois centre de la confusion. Tu abordes un espace où la parole n'a plus cours, tu bascules dans une accumulation innombrable des sens, somme de toutes tes directions et attractions. Mouvements browniens, déplacements fragmentés, déviés, suspendus, hésitants, hasardeux, décidés. Chacun d'eux montre le sens, l'incline. L'un multiple : condition de la production du SENS. J'ai compris. Remonter du bruit de fond, c'est réapprendre à parler. Position expérimentale des enfants quittant la salle de cinéma. Leur langage perdu, ne pouvant plus parler, ressort transfiguré. Chacun revient de l'en deçà du langage. Toi, eux, moi pour (t')écrire.

Sur les sables de Coney Island, tu es remis en scène ; pas moi. Tu exagères la portée de ton escapade, orbe éperdue et nécessaire. « L'œuvre d'art est une intention qu'on exagère » écrivait le père Gide dans son *Journal* (une ancienne sommité chez nous). Un pied pris dans la pâte du monde, si drue, l'autre scintillant de vastes principes distants que quelques dieux jaloux gardent pour leurs bombes, tu sautilles – d'un baril de lait à l'autre – les hypothèses de ta jeune vie. Tu pressens quelque chose. Jeté dans les perspectives évidées du littoral, renforcées, infinies, tu soupçonnes l'au-delà de la vie. Tu es au monde. Longeant ces palissades sans fin, à l'aube, tu le ressens. La rumeur durable de l'océan (sa noise), ces corps pressés qui grouillent et ne reviendront plus (fatalement) – la nuit prémonitoire vient de les engloutir, enlevés ! –, accélèrent chimiquement ce percement définitif : mourir, nous ? Nous étions nés – un inconvenient ? Fallait-il le savoir. Cette



intuition inexprimable de notre âge dure peu. Fallait-il s'en réjouir. Très vite, elle s'aggrave. Cependant, ces instants te pétrissent et te ramènent vers la communauté des vivants dont tu n'es pas un banni. De retour au Pony Ride, Jay t'initie au maniement du lasso, t'apprend à mater des taureaux – plus vrais que les vrais ; si réels pour toi. Tu égales ces hommes robustes qui hantent les rodéos : Robert Mitchum et Arthur Kennedy filmés un an avant toi. Ils endurent le danger pour oublier leur solitude. Égarés dans le monde, ils cherchent des réponses sur eux-mêmes. Tu partages leurs doutes, j'imagine. Comme nous l'avons aimé ce film⁴.

Qui me parlera un jour, depuis ma plus tendre école, du caractère de cette échappée du néant qu'est la vie ? De sa gnose ? Personne. Hey Joey, qu'avons-nous été sinon des envies d'être ?

Cet été-là, l'électrocution des Rosenberg à Sing Sing ponctue son renouveau, le nouveau président de ton pays – ta mère devait l'appeler « Ike » – vient de déclarer : « Ce qui est bon pour la General Motors est bon pour le pays. » Le jour où toi et moi marchons en équilibre sur l'arête d'un trottoir, qui sait ?, cesse la guerre de Corée ; le 27 juillet. Dans un supplément littéraire sur lequel je tomberai un jour, mon compatriote Roger Caillois parle désormais de « guerre absolue ». Échelle, rapidité, intensité. Notre guerre d'Indochine n'en finit pas ; « la sale guerre » répète-t-on au poste. Je suis inquiet. Sur mes remous de sable, tandis que je m'ennuie, ma main se remplit de coquillages dits « œil de Sainte Lucie ». *Paris-Match* se feuillette autour de moi – le 17 juillet à l'aube, nos paras descendent à l'assaut dans la cuvette de Langson ; une photo de Schoendörffer. L'express de Paris, *France-Soir*, septième édition, la dernière, ah ! Foster Dulles a signé l'armistice. Son nom est sur toutes les bouches. Endiguera-t-il la marée com-

muniste ? Des corps noircis raidissent leurs serviettes de bain. La bombe plane.

Mais notre grande marée, Joey ! Sa première vague ignore l'océan. Tu es proche. Je rêve, hors de moi. Merveille. Tu t'évades. Je me perds. Tu es moi. Qui le sait ? Non, pas nous. Mes yeux se ferment. Au fond du cinéma, Royal, Colisée, Lutétia, tout me va, s'ouvre le carré lumineux de mes désirs ; qui se décompressent. Mon arrière-fond imaginaire se dote de ton cow-boy primitif dessiné à la craie. Poursuivant ? Poursuivi ? Il t'emporte à cheval. SUR LE TROTTOIR. Ah ! les Américains. Vous agissez à votre guise. Dégagés. Vous lisez vos illustrés allongés dans la rue ? J'aurais pu essayer. Il aurait fait beau voir. Vous jouez au base-ball sur la chaussée ? En toute sécurité apparemment. Je revois le début de *Mystic River*⁵ où trois jeunes ados, comme vous, s'adonnent au *ballgame* au milieu de la rue. Un inconnu rafle un des leurs. Fans des *Dodgers*, je parie. *Home-team* de votre *borough* de Brooklyn à NY. Vous les soutenez au monumental Ebbets Field, rendez-vous crucial pour la formation de votre identité urbaine. Narquoise, ouvrière, multiethnique. Les *Dodgers* ! Les *Roublards*. Première équipe d'une *Major League* à intégrer un noir : Jackie Robinson, en 1947. Délocalisés en 1957 pour L.A. Du gâchis.

Ce qui m'ébahit, mais ne surprend plus personne, sont les biens de consommation qui étalent votre mode de vie : l'*American Way of Life*. C'était l'expression. Lennie et toi venez d'un milieu très modeste, habitant un quartier populaire ; immeuble en brique ; linge qui sèche aux fenêtres, deux *clotheslines* enjambent votre venelle. Votre mère s'use les pieds dans un grand magasin, vous élève tous les deux, seule. Or, vous avez : le téléphone ! la télévision ! un frigo ! une machine à laver ! un bel évier ! un rouleau de papier absorbant ! En 1953 ? Quel pays que le vôtre ! Le mien se reconstruit. Je n'ai rien de tout ça. Le monde entier aspire à vous copier, s'habiller comme

vous. Vos T-shirt rayés, d'inégales largeurs celui de Lennie : le chic de la désinvolture. Tes *jeans*, Joey, s'ornent d'ourlets retroussés ? Mince ! J'envie ta crânerie. J'arrive à l'école avec tes ourlets ? À faire courir les cancons. Ma mère n'achète pas des pantalons à ma taille. Elle ne sait plus coudre des ourlets. Je passe pour un fils de forain. Mille dieux ! En vérité, aucun d'entre nous n'enfile des *blue-jeans* et pour longtemps encore. On nous lâche en pantalon court. On se débrouille en short. Toi, tu es un p'tit homme, un vrai cow-boy, armé d'un colt ; grisé par ton mustang de carrousel. Cours-tu après tes milliers de têtes de bétail ? Rattrapes-tu Jesse James ? *Be careful !* Tu me coupes le souffle.



Ton cow-boy à cheval pariétal m'arrache plus ailleurs que Folco sur Crin-Blanc au-delà du Rhône. Quel poète de ton pays griffonna : « [...] Et ce cow-boy chante "la vie est un rêve vrai" », Ferlinghetti dans sa librairie City Lights ? Ton exil chante son vers. Rêve vrai : espace de ton désir que tu parcours, et qui lève ton imaginaire. Espace de tes virtualités que tu mets à l'épreuve, ici, devant nous, à Coney Island, pour la première fois. Ta virée te laisse imaginer une vie en tout point semblable à ton désir. Tu exiges, c'est de ton âge, qu'une légende soit plus vraie que l'histoire. Tu t'engouffres dans le mythe de l'Ouest. Il façonne ton idéal, identique à beaucoup d'enfants. Il y a peu, je lisais les textes publiés de Herbert Huncke⁶. Souvenirs des moments heureux passés auprès de sa grand-mère, sa vie n'est pas encore un cauchemar : « [...] parfois elle me racontait des histoires de l'Ouest de quand elle était jeune fille – elle parlait des Indiens ou de Billy the Kid – [...] de la vie dans un ranch [...] Elle avait adoré les années qu'elle avait passées dans l'Ouest. [...] Nous savions elle et moi que je pouvais secrètement être un formidable cow-boy – monter à cheval – vivre dans l'Ouest – mais que je passerais probablement la plus grande partie de ma vie coincé à Chicago. » Toi, Brooklyn, le Queens peut-être. Hey Joey, garde-toi de te satisfaire de ce rêve, sous peine de désillusion, entretiens-le pour agrandir ta vie. Tu peux jouer à l'adulte parce que tu es dans un autre monde que lui, tout en te frottant à lui. Que la conquête de l'Ouest devienne la conquête de ta personnalité.

Le temps de ton périple, sens de ta longue virée, tu laisses vaciller ton identité. On filme tes vibrations de chaque instant, oscillant devant chaque rôle que ce vaste *play-ground* te soumet. Tu entres fort dans tous ceux qu'on te tend, Coney Island s'ouvre à tous les récits possibles. Tu délies les tresses de tes impulsions pour mieux bander celles des lancers (base-ball) et chevauchées (western). Tu ressors le fond le plus puissant contenu dans un être humain : l'élan vital. Quelle chance de croiser Jay sur ton chemin. Tu n'es plus un intrus avec lui, ça te change de tes rapports avec Lennie, Harry et Charley qui ne manquent pas d'idées pour se débarrasser de toi. Il t'acculture, fait vibrer la corde sensible de tes suppositions, te dote

d'une mémoire dont tu n'as plus à t'arracher à la différence de celle des jeux pénibles imposée par tes aînés. Il te récrée au moment même de ta récréation. Hey Joey, tu n'as jamais été aussi vivant que depuis que tu as truffé de plomb ton frère. Sa liquidation permet de te réinventer. Un leurre en réalité, qui protège ton vrai « toi » qui se développe et croît grâce à ton faux « toi » de fratricide. Ton faux forfait pris pour un vrai. Et tu erres méconnaissable, qui te reconnaît ?, immergé dans le nombre. Perdu. A-t-on jamais vu un *kid* plus seul que toi au monde ? Englouti par lui mais révélé par lui. Père : mort. Mère : partie. Frère : « mort ». Crois-tu qu'on te recherche pour les raisons dont tu crois qu'on te recherche ? Finalement, oui. Tu entrevois, mais n'entends pas – faux-semblant *bis* – Jay qui échange une banalité avec un *cop* placide. Tu t'envoies. Fuite dans ta fuite. Jay oriente ton équipée en un voyage initiatique. Il y a un AVANT et un APRÈS ton Coney Island *trip*. Tu changes de statut. D'abord souffre-douleur de Lennie, il te prend sous son bras quand il te récupère. Vous devenez complices, partagez un secret bien gardé, réalité somnambulique pour votre mère : votre Abel et Caïn transposé où le puîné se lave de son meurtre dans un embrouillement. Tu oses seul sa traversée, cette grande aventure. En lieu et place de ton frère, Harry et Charley. Suprême ironie. Qui t'en croyait capable ? Tu as jeté ta gourme. Tu reviens en fils prodigue. Grandi par ta solitude : trait du héros américain.

Jay, dans son manège, renverse ton épreuve du terrain vague, criant de vérité. Ils en connaissent un rayon tes créateurs ! Un terrain vague fait resurgir la présence du Père, toujours. Tu abats Lennie avec la carabine du père de Harry ; Harry rival de Lennie. Tu te venges des mauvais tours qu'il te joue. Pour lui, une forme de jeu : « Arrête de bouder Joey, c'était une blague. Je ne voulais pas te cogner la tête. » Lennie, substitut de ton père. Maman lui dit : « Tu es l'homme de la maison. » Édipien en diable. Jay, maître et « père » débonnaire, incurve ton grand *run* grâce à une ruse. Son Pony Ride axe ton retour chez toi : *home* (base) de départ et d'arrivée de ton circuit. *Home*/Coney Island (champ extérieur de tes élans)/*home*. Ton

parcours circulaire plagie la course d'un frappeur de base-ball devenu coureur après son lancer⁷, un de tes modèles pour te former et t'intégrer. Tu n'es pas Joe DiMaggio mais ça viendra – dans six mois il épouse Marilyn (dans dix-sept, il divorce). Hey Joey, il faut manger de la soupe Campbell pour le rejoindre. Les épinards de Popeye, j'y crois pas.

Le pire quand on se cache, Joey, c'est de ne pas être trouvé. Souci de notre ambivalence. Quand Lennie te trouve (rencontrer quelqu'un parce qu'on le cherche), toi, tu t'es trouvé (s'éprouver soi-même, sentir qu'on est quelqu'un dans telle situation). Tu sens que tu es devenu quelqu'un d'autre. Tu te découvres (sur la plage évacuée), il te découvre (il t'aperçoit et il t'aperçoit des yeux de l'esprit), tu t'es découvert toi-même. Tu t'es cherché. Essentiel pour toi : baigner dans l'aura des aînés. Tu voulais être un grand ? Tu l'es. Ton désir porte l'enfance.

Hey Joey, c'est embarrassant, enfin il y a quarante ans, je préfère te voir te vautrer dans le boue de Woodstock – vos glissades ! quel orage ! – et surpris comme tous par Soul Sacrifice de Carlos Santana – le dimanche ? – qu'affaîssé – défoncé – dans le merdier ; l'année du cochon, sur le 17^e parallèle.

(Le *Petit Fugitif* n'a-t-il qu'un seul destinataire ? Ai-je cru que c'était moi ? C'est quand un film prend corps en soi qu'on réagit comme ça.)

P. G.

¹ *Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954. Numéro historique. Où l'on peut lire la longue critique d'André Bazin sur le film : « Un film au téléobjectif », et la torpille « Une certaine tendance du cinéma français » par François Truffaut.

² *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome I, « Ontologie et langage », 'Mort tous les après-midi', André Bazin, p.65, Éditions du Cerf, 1958.

³ « Un film au téléobjectif », André Bazin, *op.cit.*

⁴ *The Lusty Men/Les Indomptables*, Nicholas Ray, 1952.

⁵ Clint Eastwood, 2003.

⁶ *Capable de tout*, Herbert Huncke, Fictions & Cie, Seuil, 2009.

⁷ Le batteur revient au marbre de départ (*home*) après son passage aux trois bases du champ intérieur disposées en losange.



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 6



Séquence 7

Déroulant

1. [0.00] Une rue de Brooklyn. Agenouillé sur un trottoir, un enfant dessine à la craie un cow-boy à cheval. Dans la profondeur de champ, un autre enfant, plus âgé, s'approche en jouant de l'harmonica et, jambes uniquement cadrées, s'adresse au premier : « Arrête de boudier Joey, c'était une blague. Je ne voulais pas te cogner sur la tête. Je ne pensais pas te faire mal. »
2. [0.29] Plongée sur le dessin à la craie : « Ouais à chaque fois, c'est pareil » se plaint Joey, en son off.
3. [0.34] Générique délivré sur le dessin de Joey. La caméra panote vers le haut et recadre le joueur d'harmonica assis sur un muret. Voix off de Joey : « Lui, c'est Lennie, c'est mon grand frère. Il a 12 ans aujourd'hui. C'est son cadeau d'anniversaire, l'harmonica. Et il joue bien du base-ball aussi. Il ne méritait pas de cadeau tellement il m'embête. Il ne veut pas que je touche à son harmonica. » Lennie sort une balle de base-ball d'une poche, prend une batte et sort du cadre.
4. [1.16] Contre-plongée sur Joey vu de dos. Off, Lennie : « C'est mon petit frère Joey. On dit qu'il est à croquer, ben allez-y ! (Joey se retourne mangeant une glace). Joey n'est pas si mal, mais c'est un fardeau pour l'été car ma mère travaille et je dois le garder (Joey se relève de son muret et prend son revolver, et vise hors-champ). Je suis bien content d'être samedi. »
5. [1.30] Plan d'ensemble. Joey debout sur un parapet, entouré de murs de briques, rengaine son arme. Off, Lennie : « Joey est futé, surtout pour les chevaux. Il ne pense qu'à ça ! (Joey saute sur le trottoir) Jamais vous ne verrez un gamin aussi dingue de chevaux. » Joey imite un cheval et s'enfonce dans le passage entre les deux immeubles.
6. [1.42] Les deux copains de Lennie, Harry et Charley, entrent dans le champ par la droite. Harry subtilise la balle de Lennie et quitte le cadre. Ils décident d'une partie. Plongée. Harry et Charley se font des passes au milieu de la rue. Lennie et Joey entrent dans le champ. Joey affirme ses prétentions, il veut jouer à l'avant, on le place arrière-champ. Ils jouent. Plongée. Champs-contrechamps isolant Joey qui se plaint de n'avoir jamais sa chance. Quand c'est à lui de lancer, les autres arrêtent de jouer. FONDU AU NOIR.
7. [2.54] Plan d'ensemble, fixe. Zone terreuse. Joey assis contre un mur, à l'écart, regarde les trois autres regroupés au centre de l'espace. Lennie sort des dollars de sa poche. Raccord sur Harry qui palpe les billets. Lennie : « C'est un cadeau de ma mère. » Ils projettent d'aller à Coney Island le lendemain. Harry : « On va tous en parachute. » Lennie : « Qui t'as dit ça ? Moi je vais pouvoir sauter plein de fois. » Harry place une boîte de conserve sur une poubelle défoncée pour s'exercer au chamboule-tout. Plongée sur Joey dépité. Off, les autres lancent la balle. Joey veut essayer. Harry, en amorce, vient lui dire qu'il n'ira pas à Coney Island avec eux.
8. [3.48] À son tour, Joey entre dans le champ des plus grands pour les supplier de lancer la balle. Son frère accepte. Joey rate la cible. Commentaires sarcastiques.
9. [4.20] Appartement. La mère au premier plan téléphone ; dans la profondeur de champ, Joey ouvre la porte : « Maman, Lennie m'embête ! » Lennie le suit. La mère

s'entretient avec la grand-mère. Plan fixe. Les deux frères entrent dans le champ en rasant la caméra et courent vers la fenêtre. *Off*, la mère continue sa conversation.

10. [4.51] Mère en amorce à gauche, les deux face à elle. Joey craint la mort de sa grand-mère. La mère leur annonce qu'elle doit partir jusqu'à demain après-midi. Elle passe la main dans les cheveux de Lennie qui s'inquiète au sujet de Joey. C'est lui qui va le garder.

11. [5.19] Gros plan de Lennie, grincheux : « *Demain je dois aller à Coney Island avec mes copains pour mon anniversaire. Je ne veux pas emmener Joey.* » *Off*, la mère : « *Non, chéri !* » Gros plan de la mère : « *Vous ne pouvez pas y aller. Désolée, Lennie mais il y a une urgence.* » La mère, debout : « *Si ton père était en vie, ce serait différent.* » Elle s'approche de Lennie hors champ : « *Tu es l'homme de la maison.* »

12. [5.43] Gros plan de Lennie : « *Je ne veux pas, je veux aller à Coney Island avec les gars.* » *Off*, la mère : « *Tu veux, tu veux pas ! Tu crois que je veux travailler dans un grand magasin, m'user les pieds, et ensuite m'occuper de la maison ?* » Lennie repousse Joey et se rembrunit. *Off*, la mère : « *Mais il le faut pour manger !* » Gros plan de la mère qui se penche en avant en montrant Lennie du doigt : « *Tu dois rester avec Joey demain. Ne fais pas cette tête.* » Gros plan de Lennie assis, accablé. La mère entre dans le champ en rasant la caméra : « *Ce n'est pas un gros sacrifice. Tu iras à Coney Island une autre fois.* » Elle l'aide à se relever : « *Viens déjeuner Lennie.* »

13. [6.12] Plan fixe. Dîner. Ambiance morose. Lennie et Joey sont attablés devant un plat de saucisses et de haricots. Ils se mettent à manger en silence, résignés. *Off*, la mère : « *Lennie ! Joey doit se coucher à l'heure ce soir.* » Joey se voile la face avec la main. *Off*, la mère : « *Tu dois rester avec lui. Je te laisse une liste de courses et six dollars. Un billet de cinq et un de un. Fais attention à la monnaie sur cinq. N'oublie pas, recompte. Mme Craowson est chez elle, s'il arrive quoi que ce soit.* » Joey : « *Tralali, tralala ! Je ne peux pas aller à Coney Island et toi non plus. Oh ! Oh ! Oh !* » Joey tire la langue à son frère. Plan, assez long, du déjeuner. Grimaces de Joey (il tient sa revanche). *Off*, la mère : « *Lennie !, s'il fait beau demain, Joey doit sortir. Ne restez pas enfermés toute la journée. Tu t'occupes bien de ton frère. Tu es gentil, Lennie. J'ai de la chance d'avoir deux merveilleux enfants.* » Joey tire la langue à Lennie.

14. [7.32] Raccord, plongée sur la table. Joey s'endort, il n'a pas touché à son assiette. Lennie, hors champ : « *Tu n'as rien mangé !* » Joey : « *Je n'ai rien mangé !* » La mère réveille Joey sur sa chaise : « *Comment fais-tu pour vivre ? Allez ! bois ton lait.* » Elle quitte le champ, *off* : « *L'argent et la liste des courses sont sous le téléphone.* » Le visage de la mère entre dans le champ, elle embrasse Lennie (invisible), elle revient vers Joey pour l'embrasser à son tour. Quelques recadrages : la mère se profile avec la valise dans le couloir : « *Au revoir les garçons !* », et s'en va.

15. [7.53] Lennie fait la vaisselle, lave les assiettes. Joey entre dans le champ, s'assoit sur le rebord de l'évier. Lennie : « *Va-t-en !* » Joey se retire. Plongée sur la main de Joey qui écrit : « *A happy birthday* » et dessin sur la feuille de papier. Joey de face, écrivant.



Séquence 8



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 18



Séquence 19



Séquence 20



Séquence 21



Séquence 22

Satisfait du résultat, il se lève, entoure une balle en mousse avec son papier, sort du champ. Lennie essuie la vaisselle, Joey le rejoint et lui dit : « *Joyeux anniversaire !* » Lennie regarde le cadeau avec dédain et le jette au sol : « *Va mourir !* ». Joey le ramasse et quitte le cadre.

16. [9.07] Plan fixe. Les deux frères passent la porte d'entrée vitrée de l'immeuble. Ils se chamaillent : « *Tu joues avec moi ? – Non – Maman t'a dit de t'occuper de moi – Arrête de me harceler.* » Lennie descend les deux marches, se retourne vers Joey : « *D'accord* ». Ils jouent à cache-cache. Joey reste seul comptant jusqu'à 10.

17. [9.31] Raccord. Caméra surbaissée. Charley et Harry lisent des illustrés sur le trottoir. Lennie (coupé taille, tronc hors champ) les rejoint. Off, Lennie : « *Je ne peux pas venir demain.* » Harry : « *Comment ça ?* » Off, Lennie : « *Je ne peux pas, c'est tout.* » Il s'assoit et entre dans le champ. « *Il faut que je garde Joey. Ma mère est partie. Je dois m'occuper de Joey.* »

18. [9.50] Changement d'axe. Les trois dévorent leurs illustrés. Gros plan de Harry : « *Lennie, regarde ça ! Tu aimerais sûrement que là, ce soit Joey et là ce soit toi.* » Lennie, dégoûté : « *Joey n'a pas autant de sang.* » Charley, allongé : « *Tu peux te débarrasser de Joey.* » Plan rapproché de Harry et de Lennie : « *On ne retrouvera pas son corps – Il faut d'abord le tuer.* » Off, Charley : « *Tu l'enterreras sous le trottoir et tu le recouvriras de ciment.* »

19. [10.29] Plans fixes. Dialogues. Les trois rivalisent d'imagination pour exclure Joey. Plongée sur Harry et Lennie. Jambe gauche de Charley en amorce. Lennie s'allonge. Harry : « *J'en ai lu une bonne ! Ça vient des Indiens.* » Contre-plongée sur Charley adossé au mur. Off, Harry : « *On emmène Joey dans le désert. On pose un serpent congelé sur son corps.* » Harry : « *Le soleil fait fondre la glace.* » Lennie : « *Encore la glace !* » Harry : « *Hier soir à la télé, le sang a giclé des oreilles d'un type.* » Lennie : « *C'était du ketchup, idiot* » Harry : « *Du ketchup ? C'est comme ça qu'ils font ?* »

20. [11.13] Plan vide. Impasse. Les trois entrent dans le champ en rasant la caméra. Raccord sur Joey qui joue avec deux bâtons en bois sur des madriers. Il voit venir les trois. Lennie s'assoit face à Joey : « *Pourquoi tu ne m'as pas trouvé ?* » Joey : « *J'ai cherché mais tu n'y étais pas.* » Lennie ; « *J'en ai marre de me cacher, Harry a une vraie carabine. – Une vraie ? – Il est dans le terrain vague.* »

21. [11.37] Terrain vague. Plan d'ensemble. Harry, agenouillé, s'appête à tirer. Les deux frères entrent dans le champ en se donnant la main. Harry, debout, épaulé. Charley à ses côtés : « *Bing ! En plein dans le mille.* » Mâchant du chewing-gum, il prend la carabine à son tour : « *Bang ! Entre les yeux (d'un lion).* »

22. [12.06] Lennie : « *Prête-la moi.* » Charley la lui tend, il vérifie le canon. « *Elle est très belle, Harry, où l'as-tu eue ?* Off, Harry : « *À ton avis ? Là où mon père l'a cachée.* » Joey veut s'en saisir, Harry entre dans le cadre pour le repousser, à Lennie : « *Ne la donne pas à Joey. Il est trop petit pour y toucher.* »

23. [12.26] Gros plan d'Harry en contre-plongée : « *À la réflexion, bon, d'accord (il a une idée). Mais je dois la tenir avec lui.* »

24. [12.32] Contre-plongée rapprochée des deux frères. Harry prend la place de Lennie, se saisit de l'arme et la tend à Joey : « *On tient une carabine comme ça. – Où tu mets les balles ? – Ici. Dis Joey, tu aimerais tirer pour de vrai ? – Mais je n'ai pas de vraies balles. – Regarde ! D'abord, tu la mets là.* »

25. [12.52] Raccord sur Harry et Joey, de profil. Harry : « *Maintenant tu armes. Voilà. C'est bien, Joey. Rappelle-toi, c'est une vraie carabine vraiment chargée. On pourrait blesser quelqu'un, même tuer quelqu'un. Vas-y, vise ! Parfait, appuie sur la détente. Vas-y Joey, tire !* » La détonation.

26. [12.55] Raccord sur Charley et Lennie qui fait semblant de recevoir la balle en plein cœur. Il imite un cow-boy qui s'écroule et agonise. Charley : « *Lennie ! Lennie !* » Lennie a même une tache de sang sur son T-shirt. « *Lennie est touché !* » Harry et Joey entrent dans le champ (de dos, rasant la caméra), Harry se précipite sur Lennie : « *Tu crois qu'il est mort ?* » Contre-plongée sur Joey, figé, stupéfait, bouche bée. Off : « *Je crois bien. Il est mort.* » Joey ne comprend pas ce qui se passe. Harry, en plongée, s'approche de Joey : « *Tu l'as tué Joey, tu as tué ton frère.* » Off, Charley : « *Oui, tu l'as tué, Joey.* » Joey en pleurs : « *Je n'ai pas fait ça.* » Plongée sur le cadavre de Lennie qui respire. Off, Charley : « *Il faut appeler les flics ? Harry ? – Ouais, Joey va aller sur la chaise électrique, tu vas griller, tu vas brûler. Hein ? Charley ?* »

27. [13.46] Raccord dans l'axe arrière. Lennie encadré de Charley et de Harry. « *Pauvre Joey... il faut lui laisser une chance, Harry. – C'est dur pour la mère de perdre deux enfants. Quand elle saura ce qui est arrivé à Lennie.* » Joey pleure. Off : « *Sauve-toi, Joey, tu as une heure d'avance sur les flics. Va te cacher, Joey !* » Joey titube et part, le plan s'élargit. Off, Harry : « *Oui, cache-toi, attends que ça se calme.* » Harry rejoint Joey et lui remet l'harmonica : « *Tiens. Un souvenir de Lennie, il n'en a plus besoin.* » Harry reste seul (contre-plongée) et suit du regard Joey qui a quitté le plan. Plongée sur Lennie et Charley sur fond de ravin de terre. Harry revient : « *Tu l'aurais vu courir, Lennie (toujours mort).* » Charley et Harry tentent en vain de ressusciter Lennie. Leur stupeur : Lennie semble mort pour de bon. Plan d'ensemble et plongée, ouf ! le cadavre se convulse de rire. Joie retrouvée.

28. [14.35] Raccord sur un téléphone qui sonne. Des dollars sous l'appareil. Off, deuxième sonnerie sur une porte qui s'ouvre vers nous. Joey sort d'un placard (sa planque) comme un petit chat qui s'infiltré dans une pièce. Raccord sur la mère qui appelle depuis une cabine du quai de la gare. Joey dans la porte entr'ouverte regarde vers le téléphone. Il se relève, se décide à entrer dans la pièce. Le champ reste vide, le téléphone sonne, où est Joey ? Plan vide avec le téléphone. Joey entre dans le champ, prend les billets et quitte le champ. Joey, deux colts à ses hanches, harmonica *in the pocket*, coincé par les dollars, s'échappe par la fenêtre à guillotine. Off, Le téléphone sonne toujours.

29. [15.18] Contre-plongée depuis l'impasse, raccord sur Joey qui franchit la grille. Linge à sécher sur deux cordes tendues sur la largeur de l'allée. La caméra panote pour suivre la fuite de Joey qui file dans la profondeur de champ.



Séquence 24



Séquence 25



Séquence 26



Séquence 27



Séquence 28



Séquence 29



Séquence 30



Séquence 31



Séquence 33



Séquence 34



Séquence 36



Séquence 37

30. [15.30] Trottoir, voitures garées. Sous les pilotis d'une gare du métro aérien. Joey entre dans le plan bord droit, il arrive en gros plan sur nous, apeuré. Raccord de regard sur un flic qui surveille la circulation. Joey se retourne, le flic s'en va. Raccord sur Joey qui court dans le wagon de la rame à l'arrêt. Elle démarre.

31. [15.46] Travelling arrière. Les trois aînés marchent sur un trottoir. Harry : « *Joey va en faire une tête en te voyant.* » Ils s'arrêtent : « *J'ai une idée, on va trouver des fleurs pour t'en recouvrir le visage.* » Charley : « *Comme un fantôme ? – C'est ça.* » Off, Lennie : « *Non, ça suffit, j'ai pitié de Joey, hey ! mon harmonica ?* » Gros plan de Harry : « *Je l'ai donné à Joey.* » Off, Lennie : « *T'as fait quoi ? – Oui, pour qu'il croie à ta mort.* » Gros plan de Lennie : « *Si l'harmonica disparaît, tu le paieras.* » Off, Harry : « *Tu l'as dit – Je l'ai dit.* » Gros plan de Charley, de Lennie : « *C'était l'idée de Harry et c'est nul.* » Off, Harry : « *Écoutez-le, lui. – Il préfère embêter Joey que quelqu'un de sa taille.* » Plan large, Harry : « *Toi, tu es de ma taille !* » Ils se battent, roulent au sol. Charley les observe et part. Lennie a le dessus : « *Je ne veux plus te parler de ma vie. – Tu ne perds rien pour attendre.* » Ils quittent le champ de part et d'autre.

32. [17.17] Appartement, miroir rond. Reflet de Lennie (torse nu) : « *Joey ! Joey !...* » Lennie sort, entre, revient, passe devant nous. Plan du téléphone, Lennie se rhabille, un mot sous l'appareil, les billets ont disparu.

33. [17.39] Plongée sur la gare de Coney Island. Le train entre en gare. La foule descend du train. Joey reste seul assis sur une banquette du wagon. Il se décide à sortir. Joey, en gros plan, regarde tout autour de lui, s'écarte d'un flic vu de dos. Foule.

34. [18.46] Joey face à une marionnette géante qui le nargue. Un présentateur micro en main le menace. On lui présente un fusil, un clown articulé. Joey se dirige, champ large, vers un manège. Il observe l'appareil tourner, tourner, tourner. Achète un ticket. Le voilà sur un cheval, il lui caresse l'encolure, il est seul, il est heureux, il fouette son cheval qui monte, descend, rebondit. Joey essaye de gagner un tour gratuit. Il s'abandonne au vertige du mouvement tournant, se déhanche, veut saisir l'essence de chaque instant. Enfin sur un cheval ! Un presque vrai, tout comme. Les plans vi-revoltent, subjectifs (de Joey) et objectifs (avec Joey). Contre-plongée sur la mâchoire ouverte du cheval. Joey s'endort dans ses rêves. Réveil, il descend, quitte le manège en courant et se bouchant les oreilles.

35. [22.06] Joey s'arrête devant la devanture d'un photographe, attiré par le panneau d'un cow-boy sans tête. Joey prête la sienne au modèle. Joey se glisse sous la toile de la chambre noire pour regarder dans le viseur. Mystère de la photographie, le cow-boy acéphale est à l'envers. Il faut le remettre à l'endroit. Le photographe : « *Look, my new assistant.* »

36. [26.36] Stand du chamboule-tout. « *C'est ici qu'on gagne, tiens ! fiston, tout le monde y arrive.* » 10 cts les trois balles. Joey lance la boule sans succès. Off : « *C'est facile de gagner !* » Pas pour Joey qui s'en va.

37. [27.16] Raccord sur un cheval derrière lui. On s'exerce à la fonction de batteur de

base-ball. Joey s'approche. On lui propose de jouer. Il s'agit d'envoyer la balle dans les deux trous d'une toile tendue simulant l'aire de jeu. C'est un peu au-dessus des forces de Joey. Il n'est pas encore Babe Ruth. Que c'est dur ! 14 points, c'est peu.

38. [29.42] Joey dévore une pastèque. Il pose une boîte de conserve sur une planche et la vise avec des morceaux de bois.

39. [30.43] Joey retourne au stand du chamboule-tout. Il lance les balles avec beaucoup de conviction, hélas ! les bouteilles restent en place.

40. [31.10] Lennie à la maison, pensif, roulant dans ses mains une balle de base-ball. Coup de fil de la mère. Gros plan de Lennie qui lui ment, il s'occupe bien de Joey. Elle rentre demain à 6 p.m : le *suspense time* est lancé. Lennie doit rattraper son mensonge qui couvre son frère.

41. [32.16] Joey s'offre une barbe à papa. Pas plus mal d'en faire une balle pour s'exercer à renverser des verres en plastique dressés sur le promenoir. Il arme son bras, lance, enfin !, les verres explosent. Raccord sur son geste de lanceur : troisième essai au chamboule-tout. Les bouteilles s'écroulent ! Il affine son style de boxeur, lanceur, batteur et de petit grimacier devant une glace déformante.

42. [34.20] Roulé-boulé dans un rotor ; golf miniature ; bateau ; montagnes russes, etc.

43. [34.54] Serait-il un authentique petit Américain s'il ne grignotait un épis de maïs grillé, mangeait un hot-dog, buvait du Pepsi-Cola au goulot, avalait des pop-corn tout en chevauchant une plaine de Far West imaginaire ? Il est temps qu'il s'élance vers le « Pony Ride ». 2 tours pour 25 cts, sur de vrais poneys avec de vraies crinières ! Que faire quand il vous manque quelques pièces pour exaucer votre rêve : monter à cheval ? Se contenter de regarder les autres qui se délectent sur leur monture ? Se complaire à écouter le patron du manège raconter ses exploits de cavalier et l'entendre dire à un autre enfant : « *On va bien s'amuser, Willie !* » ?

44. [36.55] Moment de blues. L'infiltration du soleil entre les planches du promenoir découpe à l'infini des plaques rectangulaires d'ombre et de soleil. Joey progresse sur cet échiquier. Le bourdon demeure. Joey se sent à l'écart des autres, de ce couple qui s'embrasse, de ces garçons qui se désaltèrent. Il trompe sa solitude avec ses empreintes sur le sable. Son forfait est lourd à porter, l'isole. C'est un petit criminel.

45. [38.29] Le sable recueille les traces de son abandon. Un plan large fait apparaître un enfant qui ramasse des bouteilles vides. Joey s'y met aussi pour l'aider et, qui sait ?, s'en faire un complice qui l'affranchit : « *C'est pour gagner de l'argent. Je vais te montrer.* » 25 cts pour 5 bouteilles à la consigne. Espoir déçu, le grand frère vient reprendre son éphémère copain et tout son dû. Joey travaille pour son propre compte. Il rend service cependant, las ! il tombe avec le verre en carton rempli d'eau destiné à un bébé. Mieux vaut s'occuper de ses propres affaires. Petite fortune faite, Joey retourne au Pony Ride. Jay le met en selle et lui promet un avenir de champion. Encore plus de bouteilles, encore plus de cents, d'autres tours de manège. Joey monte



Séquence 37



Séquence 40



Séquence 41



Séquence 42



Séquence 43



Séquence 44



Séquence 45



Séquence 45



Séquence 47



Séquence 48



Séquence 49



Séquence 50

Beauty, au trot, aidé par Jay. Puis seul une troisième fois, au galop ! Jay s'inquiète, pose à Joey à quelques questions. Joey prend la poudre d'escampette devant tant d'indiscrétions.

46. [50.45] Nouvelle errance. Tout le monde s'essuie les pieds, signe d'une fin de journée. La nuit arrive. Joey refait ses lacets, marche en équilibre sur le bord d'un trottoir. Il a faim et soif : regard concupiscent sur un enfant rassasié par son père. À nouveau seul dans la foule qui se disperse. C'est l'heure où les néons s'allument, la Grande Roue son : WONDER WHEEL. La plage s'est vidée, le Parachute retarde la chute du jour, et Joey, lui, tombe de sommeil au pied d'un pilier en bois du promenoir.

47. [52.51] FONDU AU NOIR. Extérieur jour. Joey dort profondément, l'harmonica de Lennie en main. Il se lève entre ombre et soleil, nuit passée et jour naissant. La plage lui ouvre tout son espace. Joey, de dos, marche dans son plan d'ensemble. Cap sur le point d'eau pour se laver avec circonspection. À contre-jour, il marche sur la grève. En haut mirador des *Life Guard*. Perspective accusée des bancs du promenoir, de la palissade qui la borne. Joey saute d'un baril à l'autre. Son désir le plus fort le reprend : déjà au galop sur un cheval de bois du Pony Ride. Jay survient et l'initie au maniement d'un lasso (imaginaire) que Joey reprend adroitement des mains de son mentor. Un cow-boy doit aussi savoir juguler un taureau. Jay plonge sur le sol depuis le cheval factice pour en mater un. Au prix de grands risques il y parvient. Au tour de Joey d'en faire autant. Comment il domine l'animal !

48. [57.45] FONDU AU NOIR. Jay veut bien engager Joey à la condition que celui-ci lui fournisse quelques renseignements pour Washington : nom, adresse, numéro de téléphone. Pendant que Joey va donner à boire aux poneys, Jay file téléphoner chez Joey où Lennie lui répond qu'il arrive. Méfiance. Caché derrière un pilier, que voit Joey ? Jay qui s'entretient avec policier ; banalités d'usage sur le temps. Peut-il être au courant de la démarche de Jay, l'entendre parler au policier ? L'eau du robinet déborde du seau.

49. [1.00.12] Champ vide. Contre-plongée sur la main courante du promenoir. Entrée dans le champ de... Lennie, essoufflé. Raccord sur un panoramique qui l'élançait vers le Pony Ride. « Où est mon frère ? – Il n'est plus là. » Ellipse du récit de Lennie. Ils partent prévenir la police.

50. [1.01.19] Lennie entreprend ses recherches. L'animation bat son plein. La foule inonde la plage à cette heure. Regard circulaire de Lennie. Trempe, ses pieds. On le bouscule, il tombe à l'eau. Joey a repris ses activités préférées tandis que Lennie sèche ses vêtements qu'un enfant recouvre de sable et qu'un couple d'amoureux dissimule avec leur serviette.

51. [1.05.04] 15 heures. Lennie n'a toujours pas retrouvé Joey. Un message écrit à la craie sur la corniche du promenoir donne une idée à Lennie. Un garçon, en vain, attendu sa copine trois heures (c'est souvent le cas). Et Lennie d'écrire à son tour :

« Joey, je ne suis pas mort, rendez-vous au parachute. » Multiplication des messages et de leurs détournements (« Joey, je suis mort. », etc.) Contre-plongée sur le Parachute et ses corolles blanches. 76 mètres d'altitude. Lennie attend. 15 h 45. Joey ne s'en fait guère, tenant à la main un gros ballon à pois. Lennie monte au Parachute. Il aperçoit Joey avec son ballon, trop tard ! sa nacelle décolle. Sitôt redescendu, Lennie court après lui. Sur la grève, au loin, il reconnaît le ballon de Joey... qui s'envole.

52. [1.08.57] Fondu enchaîné sur un ciel menaçant. Lennie mange une glace. Tonnerre. 17 h 15 au cadran du glacier. *Suspense time*. Mais lequel ? L'orage éclate. Il pleut à verse. Débâcle générale. Les attractions : carcasses sous la pluie. Une assiette, deux verres en carton, une bouteille de Coca flottent dans l'eau sale d'un caniveau : nature morte pour qui sait voir. Voie d'eau dans un carrefour.

53. [1.12.16] Large plongée sur la plage. Pas une âme. Si ! Joey. Pressé par le besoin, il récupère des bouteilles. *Off* : « Joey ! » Raccord avec Joey de dos, en amorce, recentré dans le cadre. Instant d'étonnement : son frère ! minuscule silhouette sur le promenoir. Joey reste figé devant pareil miracle. Raccord sur Lennie courant vers Joey. Raccord sur une contre-plongée de Lennie accouru, face à Joey : « Pourquoi tu t'es enfui ? C'était une blague ! » Joey, en plongée : « Pourquoi tu ne l'as pas dit ? » Renvoi des pourquoi. Un plan d'ensemble les réunit. De dos, ils s'éloignent de nous. Au loin, témoins muets de leurs retrouvailles, le Parachute et le Seagrams's Seven Crown.

54. [1.14.05] Raccord sur la porte d'entrée de leur appartement vue de l'intérieur. Elle s'entrouvre. Lennie passe la tête : « M'man ? », il regarde hors champ la pendule : « 6 heures ! On a réussi ! (Lennie), 6 heures, mon feuilleton télé ! (Joey) » Lennie s'engouffre suivi de Joey. Raccord sur l'écran de la TV (une bagarre dans un saloon) puis – plan séquence fixe – contrechamp sur Joey tenant son colt dans la main. *Off*, hennissement d'un cheval : « Et voilà la diligence ! » Lennie s'accroupit dans le dos de Joey, essuie ses cheveux. *Off* : « Attrape ça ! – salaud de Morgan, encore toi ! – Donne-moi cet or ! » Lennie change son frère, le rhabille. *Off* : « Oh ! oh ! regardez-moi ça ! – Enlève tes mains, espèce de... (hennissements de chevaux qui détalent, coups de feu) – Ça va mademoiselle ? – Oh ! oui ! – Ce salaud de Morgan qui s'enfuit ! Restez ici mam'selle, je reviens de suite ! (pétarade) – Tu as vu Morgan, Jim ? – Pas un signe. »

55. [01.15.31] Porte d'entrée. La mère rentre. Plongée subjective sur ses deux fils. Lennie lit un illustré, Joey suit son feuilleton. Imperturbable, il ne fait pas cas du retour de sa mère qui coupe le poste. Enfin ! il se rue dans ses bras. Des yeux fatigués d'enfants n'échappent pas au regard d'une mère. Ils sont restés collés devant la TV depuis hier après-midi. Croit-elle. Pas grave. Tout va bien, leur grand-mère (aucun d'eux ne demande des nouvelles) s'en sortira. Rassurée, elle leur promet de les emmener à Coney Island dimanche. Dernier plan : regards complices de deux coquins.

P. G.



Séquence 53



Séquence 53



Séquence 54



Séquence 54

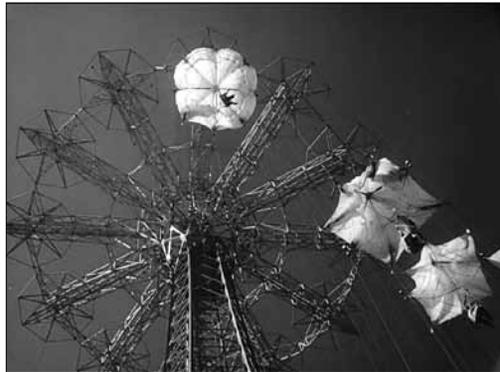


Séquence 55



Séquence 55

Analyse de séquence



1

Le jeu avec le spectateur.

Cette séquence est construite sur un enjeu très classique au cinéma : retarder le dénouement attendu par le spectateur, le différer. À ce moment de la traversée du film nous avons tous envie que Lennie, qui se sent coupable de la fugue de Joey, retrouve son petit frère et que la page soit tournée sur cette mauvaise farce qu'il lui a faite. Le suspense tient aussi au retour imminent de la mère à qui toute cette histoire doit rester cachée : le temps presse et Lennie ne cesse de demander l'heure à des passants. Le spectateur s'identifie aux enfants et redoute que la mère n'apprenne toute cette histoire et soit obligée de les punir.

Le cinéaste va jouer deux fois de suite du même ressort scénarique. Les deux frères sont sur le point de se retrouver,

Lennie a repéré Joey, ils ne sont plus très loin l'un de l'autre, mais quelque chose (le manège des Parachutes, le ballon de Joey) fait que la rencontre imminente rate et que tout est à recommencer.

Cette façon de créer une attente puis de la décevoir, en en différant la résolution, a pour effet que le spectateur désire encore plus que l'événement souhaité arrive. Ici il faudra que le ciel météorologique s'en mêle (une averse très violente) pour que la troisième fois soit enfin la bonne, mais ce « happy end » arrive à un moment où l'on ne l'attendait pas, alors que la situation semblait désespérée.

Une mise en scène à grand spectacle dans le plus pauvre des films.

L'obstacle majeur à cette rencontre entre les deux frères est la foule qui se presse

sur cette plage de Coney Island. Comment retrouver Joey au milieu de ces milliers de gens, surtout qu'il est petit et que tout le monde, ou presque, est plus grand que lui ? C'est à peu près comme chercher une aiguille dans une botte de foin. Les cinéastes, qui n'ont aucun moyen financier pour payer des figurants ni construire le moindre décor, vont se montrer très astucieux et inventifs pour filmer cette situation. Ils vont utiliser des milliers de figurants gratuits, ceux de la vraie foule des baigneurs un jour d'été sur cette plage de New York. Ils vont « engager » dans leur fiction la structure la plus haute du célèbre parc d'attraction : le manège des Parachutes, en forme de champignon géant, qui est le symbole de Coney Island. Ces cinéastes les plus pauvres de l'histoire du cinéma



2



3



4



5



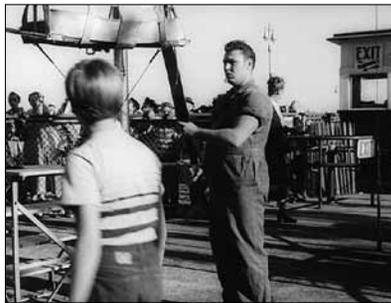
6



7



8



9



10

américain se paient gratuitement un luxe à la Hitchcock. Dans *La Mort aux trousses*, celui-ci avait dû reconstituer en studio un autre symbole national américain : les sculptures géantes du Mont Rushmore. Avec un troisième élément (un ballon gonflable à quelques centimes) et beaucoup de patience (pour attendre une véritable averse), les cinéastes ont rassemblé ce qui leur était nécessaire et suffisant pour tourner cette scène « à grand spectacle » sans aucun moyen mais avec une très grande intelligence cinématographique.

Ouverture

La séquence s'ouvre sur un plan (1), filmé depuis le sol, du manège des parachutes, véritable totem immédiatement reconnaissable dans toutes les photos et les films dont Coney Island est le décor. Mais ce manège vertical et monumental ne va pas rester un pur élément signalétique (type tour Eiffel pour montrer dans un film que l'on est à Paris) dans un « plan de situation », il va devenir un élément essentiel du scénario.

Dans le plan large des badauds au pied

du manège (2), on ne repère pas forcément Lennie, assis contre un poteau, perdu dans l'image, mais le plan 3 recadre sur lui. Lorsqu'il demande l'heure à un couple filmé de dos (4), sa tête vient s'encaster entre les nuques de l'homme et de la femme, comme s'il était coincé dans l'image de ces adultes. Il achète un billet pour faire une descente en parachute (5). Le soleil éclaire son T-shirt à rayures. C'est lui, cette fois, qui est filmé de dos. Dans ce film, tourné souvent en semi-improvisation et à la sauvette, le cinéaste filme fréquemment ses person-



11



12



13



14



15



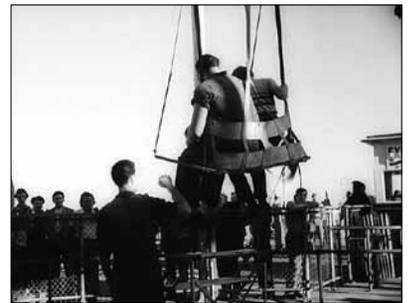
16



17



18



19

nages de dos, en les suivant dans la foule en quelque sorte.

Montage alterné égal

Commence alors un montage alterné entre des plans de Joey et des plans de Lennie (plans 6 à 10). Le spectateur voit successivement des plans habités par l'un ou l'autre des deux frères. Jamais, jusqu'à leurs retrouvailles sur la plage après la pluie, on ne les verra ensemble dans un même plan. Alors que ces plans ont évidemment été tournés sur plusieurs jours, et sans doute séparément avec un seul acteur par journée

de tournage, le spectateur raccorde mentalement les plans de Joey et ceux de Lennie comme si le temps était continu et que chaque plan de l'un enchaînait en parfaite continuité avec le plan de l'autre, sans ellipse ni rupture temporelle.

Ce montage est dit « alterné » car les deux actions se passent en alternance dans le même laps de temps et dans le même espace global, celui de Coney Island. Et elles vont finir par se rejoindre quand Joey et Lennie se retrouveront dans le même plan. Dans un montage « parallèle », au contraire, les deux actions se

passent dans des espaces différents et ne se rencontrent jamais. Le cas le plus emblématique est le montage d'*Intolérance* de Griffith, où il monte en parallèle des épisodes qui se passent dans des époques historiques différentes.

Dans l'alternance de ces plans, les motifs ronds sur le gros ballon rond de Joey – qui est lui-même un garçon plutôt « rond » – s'opposent visuellement aux rayures du T-shirt de Lennie qui a des traits plus aigus. Ainsi le spectateur repère au premier coup d'oeil si le plan est habité par l'un ou l'autre des deux frères. Ces deux motifs – le rond et la rayure –



20



21



22



23



24



25



26



27



28

servent aussi discrètement à caractériser les deux personnages.

La première rencontre ratée.

Une très belle idée de cinéma – à la fois idée de scénario et idée visuelle – est de faire s'envoler Lennie dans les airs, sur le manège, au moment même où il vient de voir Joey.

Lennie (11 et 13) est brutalement éloigné de son frère par son ascension rapide, et son appel à Joey se perd dans les bruits et la foule de la fête foraine. Son petit frère devient un point impossible à distinguer dans cette fourmilière humaine

vue d'en haut (14 et 16). De ce point de vue à la verticale, Joey n'est plus qu'une aiguille dans la botte de foin que représente la foule des vacanciers de Coney Island. Lennie se retrouve au point zéro et va devoir le chercher à nouveau dans cette foule innombrable.

Entre les plans 11 et 13, le plan 12 nous montre Joey masqué par son énorme ballon qui l'empêche de voir son frère. S'il pouvait le voir, la séquence tournerait court car il attendrait que Lennie redescende du manège et la jonction serait faite, le suspense terminé.

La deuxième rencontre ratée

Lennie (18, 19) réussit enfin à s'échapper du siège-piège du manège (son copassager est beaucoup plus lent à sortir de la nacelle), et se retrouve au niveau du sol, retrouvant le point de vue horizontal où les premiers plans masquent les arrière-plans. Il repère pourtant Joey grâce au ballon qu'il tient à la main et qui dépasse de la foule (21).

Mais il lui faut traverser cette foule qui le ralentit contre son gré. L'intervalle entre lui et son petit frère est saturé de corps lourds (22, 23) qui remplissent l'image comme des masses compactes qui frei-



29



30



31



32



33



34



35



36



37

nent la fluidité de son élan, et il doit s'écarter entre les baigneurs pour rejoindre Joey.

Alors qu'il est à mi-chemin dans sa course, il s'arrête (26, 28), dépité, car le ballon qui lui permettait de localiser Joey prend son envol au-dessus de la plage. Joey a dû le lâcher par mégarde et il est devenu maintenant impossible à repérer. Dans ce plan, qui a sans doute été coupé en deux au montage, Lennie est filmé en contre-plongée, seul sur fond de ciel, dans un tête-à-tête avec ce ballon qui était le seul lien avec son frère.

La première fois que Lennie a failli rejoindre Joey, c'est parce qu'il a été catapulté dans les airs qu'il a échoué. Maintenant, c'est le ballon de Joey, qui est en quelque sorte son « double », qui s'envole à son tour dans les airs et fait échouer la deuxième occasion de rencontre.

Dans cet espace de la plage voué à l'horizontalité, le cinéaste a eu recours à deux verticales pour raconter son histoire. Ces deux verticales permettent aussi d'aérer visuellement la scène et de changer de point de vue entre le bas et le haut.

L'orage providentiel.

Une très belle idée de cinéaste, à la fois visuelle et scénarique, est de raccorder le plan (29) sur le ballon qui s'envole très haut dans le ciel (signe d'échec) à l'orage qui se prépare dans le même ciel soudain assombri (30), orage qui va être la solution géniale et providentielle pour que les deux frères arrivent enfin à se retrouver. Le ciel va déverser sur la foule un déluge d'eau (plan 61) et que l'aiguille (Joey) va enfin être visible, toute seule sur la plage déserte. Il suffisait d'enlever tout le foin de la botte (les



38



39



40



41



42



43



44



45



46

milliers de baigneurs) pour qu'il ne reste plus que l'aiguille, Joey. Même s'il est tout petit, on ne verra plus que lui dans cette étendue déserte.

Le très beau plan 37, filmé à la verticale, est comme une vision subjective de la pluie en train de s'abattre sur la plage. Il rappelle le plan célèbre des *Oiseaux* où Hitchcock nous donne à voir le point de vue subjectif des oiseaux qui se préparent à attaquer le village de Bodega Bay. L'impression est la même : celle d'un fléau qui s'abat sur les hommes pour les punir, comme le Déluge dans la Bible. Mais ce sentiment est trompeur car ici cette vio-

lente averse, qui a l'air si menaçante, est en fait au service des retrouvailles des deux frères, et donc du happy end.

Montage alterné inégal

Pendant la grosse averse de pluie, Lennie s'est réfugié dans l'encoignure d'une boutique de plage où il est coincé entre des grosses lettres. Il est forcé par la pluie d'interrompre ses recherches et d'attendre sans rien faire. Au montage, les cinéastes vont alterner ces plans très graphiques sur lui et des plans de pur documentaire sur des scènes captées sur le vif lors d'un ou sans doute plusieurs

orages sur Coney Island. Mais cette fois-ci, dans l'alternance des plans, Joey n'est jamais présent comme il l'était dans un plan sur deux du montage précédent. Il n'y a plus alternance égale entre les deux frères. On reste avec Lennie et on ignore nous aussi où est passé Joey et ce qu'il est en train de faire. Ce qui nous donne une sensation de vide, de perte, compensée visuellement par tout ce qui se passe dans les rues et sur la plage à cause de l'orage.

Ces images sont visiblement tournées dans des coins très différents de Coney



47



50



48



51



49



52

Island et les plans sur Lennie (31, 33, 35, 42, 47, 50, 57, 59), même s'il regarde hors champ depuis sa cage de lettres, ne sont pas, de toute évidence, des raccords-regards. Ce que nous voyons n'est pas ce qu'il voit. La caméra qui filme ces plans documentaires est douée d'ubiquité alors que Lennie est bloqué dans cet abri provisoire. À un plan sur Lennie succèdent à chaque fois *plusieurs* plans documentaires. Pourquoi les cinéastes ont-ils éprouvé le besoin, au montage, de faire revenir de temps en temps ces plans sur Lennie ? Pour que le spectateur n'ait pas l'impression que la fiction s'est arrêtée pour laisser place à un documentaire. Lennie est là, par intermittence, pour maintenir l'émotion de l'histoire. Sa recherche ne peut pas continuer, le scénario est donc bloqué lui aussi, mais sa présence suffit à maintenir chez le spectateur le sentiment d'être dans une fiction et de s'identifier au personnage du grand frère qui se demande avec anxiété

comment il va s'y prendre, maintenant, pour retrouver et ramener Joey à la maison avant le retour de plus en plus imminent de leur mère.

Les plans documentaires

Ces plans (38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 56, 58) sont tous d'une très grande beauté plastique et manifestent la présence, derrière la caméra, d'un « œil de photographe » exercé à attraper dans le flux incessant des apparences une image unique, fugitive, qui ne se reproduira jamais plus, et qu'il lui faut cadrer très vite, à l'instinct. Ces plans de cinéma direct, saisis sur le vif, rappellent par leur esthétique la grande photographie américaine de l'époque. Le métier et le talent de Morris Engel, photographe reporter, s'expriment de façon flagrante dans les cadres, les contrastes entre le noir et le blanc, les changements d'échelle et un sens aigu de la « bonne image ». Mais ce ne sont pas pour autant des photographies figées

tant il manifeste un sens aigu des mouvements et des rythmes au sein de ces plans qui sont aussi du pur cinéma.

Ces plans documentaires sont montés entre eux de façon très rythmée et suivent une progression très concertée. Ils racontent à leur façon une histoire.

Les plans 38, 39, 40, 41 sont remplis de personnages en action, en train de courir pour trouver un abri, et donnent l'impression d'une fourmilière qui s'agite dans tous les sens sous l'effet d'un séisme.

Puis une série de trois plans (43, 44, 45) montre les baigneurs qui ont trouvé un abri provisoire et qui regardent devant eux un grand espace vide où la pluie continue de tomber, attendant une accalmie pour rentrer chez eux.

Puis quelques retardataires, en petits groupes de quelques personnes, traversent les espaces battus par la pluie (46, 48, 49).

Commence alors une série de quatre



53



54



55



56



57



58



59



60



61

plans (51, 52, 53, 54,) vides de tout personnage, à la tonalité plutôt sombre et mélancolique, sur les lieux désertés par ceux qui s'y pressaient quelques minutes auparavant. Un oiseau solitaire (52) semble régner ironiquement sur la jetée. Le panneau y a perdu tout son sens, comme si le monde n'était plus habité que par les oiseaux et que ces signes écrits soient devenus absurdes. Des manèges vides (53), des restes de pique-nique (54), une pelle à sable d'enfant (55) évoquent avec mélancolie une sorte de « *day after* » le déluge. Puis la vie reprend petit à petit ses droits. Un couple à contre-jour (56) range une

couverture sous les planches de la plage, mais l'image est encore envahie de noir, comme s'ils sortaient à peine et avec difficulté du limon noir primitif d'avant l'arrivée des hommes sur la terre. Des enfants (58) traversent une rue, où la circulation a repris.

Un espace désert pour la réapparition de Joey

Un plan vide de tout personnage (60) montre le coin des « enfants perdus », signalé par un panneau, pour nous ramener au sujet de la séquence : la recherche du petit frère perdu.

Enfin, dans un plan (61) de la plage entièrement déserte, les poubelles témoignent de façon quelque peu absurde de la vie grouillante qu'il y avait à cet endroit peu de temps auparavant, juste avant l'orage. Elles sont comme des extra-terrestres qui auraient remplacé les humains dans ce coin du monde.

Ce vide prépare le retour du petit Joey qui va apparaître sur cette surface désertée et que son frère ne va plus avoir aucune peine à repérer. La plage désormais leur appartient et va devenir le décor idéal de leurs retrouvailles.

A. B.

UNE IMAGE-RICOCHET

Tenter l'aventure creuse l'appétit des enfants, petits et grands.



*Belmondo dans
Pierrot le Fou (1965),
J.L Godard*



Promenades pédagogiques

Morphologie du plan

Objet fuyant s'il en est, instable dans sa désignation : le plan. Obéissant à quels critères ? *Le Petit fugitif*, ce n'est pas la moindre de ses surprises, offre à ciel ouvert un festival d'avènement du plan dans tous ses états. Sans rien laisser paraître. Un plan : fragment intègre de pellicule impressionnée entre deux collures – pour déjouer le procès et contenir sa définition d'un strict point de vue technique dans le film définitivement monté. Le plan tourné, compris entre « moteur ! » et « coupez ! », ne sera plus celui du montage final. Envisagé dans le découpage (projet virtuel), un plan, lors de son enregistrement, fait l'objet de plusieurs prises de vues (bien souvent). Sur le plateau, on le modifie, l'abandonne, etc. Un seul plan du tournage se morcelle parfois au montage. Inversement, par commodité, une seule prise de vues peut compter plusieurs plans : pour un champ-contrechamp, pour gagner du temps, le réalisateur cadre les deux acteurs chacun à leur tour et enregistre toutes leurs réparties dans la continuité. L'acteur non cadré donne la réplique en son *off* à celui qui est filmé. Le montage alternera les plans des deux prises ininterrompues. Observons, nous, cette unité de matière filmique de notre point de vue de spectateur. Discernons un plan perçu.

Son cadrage, soit l'échelle des plans : gros plan, plan moyen, plan d'ensemble ; pour l'essentiel. Un questionnement coexiste au choix d'un cadrage : qu'est-ce qu'on perd, qu'est-ce qu'on gagne, en « information » ? Avec un gros plan ? Un plan d'ensemble ? On ne peut pas tout embrasser à la fois.

Cadrer, c'est choisir, quel espace accueillir ou repousser ?

Le plan, ses balises :

Son angle de prise de vue : plongée, contre-plongée.

Sa profondeur de champ ou pas.

Sa fixité ou son mouvement (panoramique ou travelling).

Sa situation dans le montage (au sein d'une séquence, du film), sa position par rapport à celui qui le précède et le suit.

Sa définition de l'image (grain de sa photo).

Sa durée.

Sa bande-son. *Le Petit Fugitif* recourt très souvent au son *off* (source sonore extérieure au cadre). Ainsi, au début du film, la double présentation des deux frères : sur un plan de Joey, on entend le commentaire de Lennie et inversement ; quand Lennie sèche et change Joey, on entend, *off*, les dialogues du western à la T.V ; *off*, les propos de la mère, téléphonant (Joey et Lennie filent vers la fenêtre) ou s'adressant à ses deux fils (à table, à midi) ; plus généralement sur des plans rapprochés de Joey, *off*, les bruits de la plage, sons d'ambiance réels.

Souci d'un cinéaste : le passage d'un plan à un autre ou comment deux plans raccordent entre eux.

Le raccord efficace : 1. Joey lance sa boule de barbe à papa sur des gobelets en plastique posés sur le promenoir, 2. plan des gobelets qui valdinguent, et 3. raccord sur Joey armant son bras pour lancer son nouveau projectile au stand du chamboule-tout. L'ellipse donne du dynamisme à la décision de Joey : sa réussite à cet essai le pousse à prendre sa revanche sur les bouteilles du stand. Ça ne pouvait plus attendre.



Autre ellipse, uniquement temporelle cette fois, qui affirme un raccord. 1. Joey commence à manger une pastèque, 2. changement de plan et raccord sur Joey filmé dans le même axe : son *watermelon* est déjà avalé. Son besoin fait fondre le temps.

Troisième exemple d'un passage d'un plan à un autre qui creuse une ellipse : 1. au Pony Ride, Jay demande à Lennie ce qui s'est passé avec Joey (plan moyen, Jay à droite dans le cadre, Lennie, à gauche, de trois quarts face), 2. raccord sur eux deux avec un changement d'axe, Lennie de dos, en amorce et Jay face à nous ; l'ellipse porte sur le récit de Lennie justifiant la fugue de Joey ; ce plan se termine joliment : Jay et Lennie quittent le cadre par la gauche, le champ reste vide, la caméra fixe, ils entrent à nouveau dans le cadre par la gauche et s'éloignent dans la profondeur de champ latérale, le champ se vide une deuxième fois.

D'autres types de raccords témoignent de la maîtrise technique de la mise en scène. Ils mettent en jeu la notion de point de vue. Alain Bergala, lors d'une journée de formation pour le dispositif *Atelier 100 ans de jeunesse*, rappelait que le point de vue demeure la question la plus urgente en pédagogie car la plus mal traitée. Choix premier, radical selon lui, le point de vue global de la narration se décide lors de l'écriture du scénario, il « traverse le processus de fabrication du film ». *Le Petit Fugitif* est vu du point de vue de Joey. Nous le suivons pas à pas dans tous les tours et détours de son aventure. Le spectateur est son complice, lui seul partage son secret (une méprise). Le début du film, cependant, nous associe dans une relation (identification) étroite avec les deux frères, leur sort narratif est lié. Le premier plan les réunit : Joey dessinant, Lennie, dans la profondeur de champ, s'approchant de lui en jouant de l'harmonica.

Incluse dans ce point de vue général, une séquence du film n'est pas vue (vécue) du point de vue de Joey mais bien de Lennie. Elle s'engage au bout d'une heure de projection quand il arrive en courant au Pony Ride pour récupérer Joe, qui vient de s'enfuir (plan du seau d'eau qui déborde). Lennie s'inquiète, il doit retrouver son frère à temps pour cacher à leur mère son escapade. Sa recherche, entrecoupée de huit plans de Joey (montage parallèle des va-et-vient des deux frères, le huitième en montage alterné), nous le montre souvent de dos explorant les lieux où Joey pourrait jouer. Reprenons quelques articulations plus fines structurant le point de vue

de Lennie quand il monte ou redescend du Parachute : 1. vaste plongée subjective de Lennie sur la foule, il distingue (trop tard) Joey avec son ballon, 2. contre-plongée/point de vue caméra sur les nacelles (belles corolles blanches), 3. plongée subjective de Lennie, 4. contre-plongée/caméra, 5. plongée subjective de Lennie, 6. contre-plongée/caméra. Deux plans plus loin : 1. Lennie, de profil, regarde le bord droit du cadre, 2. plan subjectif de Lennie, au-delà de la foule compacte, il devine le ballon de Joey, 3. point de vue caméra, il dégringole quelques marches, 4. point de vue de Lennie, le ballon danse au-dessus des plagistes, 5. contre-plongée de Lennie courant vers nous, 6. point de vue subjectif de Lennie, le ballon voltige sur l'horizon, 7. contre-plongée de Lennie en gros plan, 8. point de vue de Lennie, le ballon s'envole, 9. contre-plongée de Lennie (incrédule) cadré en très gros plan, 10. point de vue de Lennie, le ballon s'élève dans le ciel et fondu enchaîné sur le ciel orageux.

Trois derniers exemples :

1. ce point de vue déterminant de Joey (caché derrière un poteau) surprenant Jay qui parle au flic. Point de vue qui provoque et explique sa deuxième fuite. Joey s'imagine que Jay le dénonce à la police, 2. un raccord dans l'axe (point de vue caméra) nous fait entendre leurs propos, son point de vue l'a abusé, 3. raccord sur le seau qui déborde.

Aussi, 1. plan large du garçon qui récupère les bouteilles vides sur la plage, 2. raccord sur Joey accoudé à une poubelle ; ce premier plan large que l'on croyait objectif (vu seulement par la caméra) était en réalité le point de vue de Joey (plan subjectif). Une idée germe dans son esprit : comment payer ses plaisirs coûteux.

Ailleurs, plus complexe : 1. plan d'ensemble, plongée fixe sur la plage vide, Joey entre dans le champ, fragile

silhouette qui ramasse des bouteilles. Le plan dure quand Lennie l'appelle en son *off*, 2. raccord sur Joey, de dos, qui aperçoit dans la profondeur de champ Lennie accourant vers lui ; la plongée, d'abord objective (point de vue caméra) devient le point de vue subjectif de Lennie : dès qu'il interpelle son frère ou le temps nécessaire à son ajustement visuel. En effet, Lennie aurait appelé Joey sur-le-champ si le début de ce plan correspondait à son point de vue : l'espace est nu, dégagé, on ne voit que Joey ! Nous l'observons puis, dans notre dos, survient Lennie qui hèle Joey. Cas notable où un point de vue subjectif recouvre *in fine* un plan objectif. Et, 3. plan d'ensemble, plongée, point de vue caméra, où Lennie court vers Joey stupéfait.

Coney Island

Séjour à New York ? Avec Google (ou autre serveur de votre choix) vous voilà déjà sur les planches de Coney Island (5 kms), l'île au sud de Brooklyn rattachée au continent et qui offre de nombreuses attractions... découverte en même temps que Manhattan où les Hollandais fondèrent la ville de la Nouvelle Amsterdam... site appelé Narrioch par les Indiens Konoh, rebaptisé Conyne Eyland (l'île aux lapins) par





le cartographe hollandais Johannes Vingboon puis Konjin Eiland et enfin Coney Island par les Anglais... Après la guerre de Sécession... dans les années cinquante... aujourd'hui les grands parcs d'attractions sont... ne manquez pas la grande

parade des Sirènes le 21 juin à partir de 14 h suivie de l'élection de Miss Coney Island... le concours du plus gros mangeur de hot-dogs, *Nathan's hot-dog eating contest*, le 4 juillet à 12 h... Coney Island ne fut pas toujours fréquentable... vous ne risquez plus rien... *beware the pickpockets*, cependant... le Steeple-Chase Park ?, l'Astroland ? c'est fini... dépêchez-vous pour l'Aquarium... depuis Manhattan, lignes D, Q, N, F, jusqu'à au terminus Stillwell Avenue... *enjoy Coney Island !...*

1953

L'année terrible à Hollywood. Dans le programme de la Cinémathèque française de mai-juin 1993, Alain Bergala – « 1953 : l'année-décliv » – rappelait : « [...] Aux États-Unis, avec une bonne avance sur la vieille Europe, c'est l'année où le monde du cinéma prend conscience que la télévision a déjà gagné et que la crise est irréversible. Si l'année 1946 a été l'année des plus grands bénéfices de toute l'ère des studios, avec cinq milliards de billets vendus, cinq mille salles ont dû fermer entre 1950 et 1953 pendant que les Américains se sont équipés de plus de cinq millions de récepteurs télé. Entre 1953 et 1955, la production de films passera de quatre cents à moins de deux cent cinquante et les majors tentent de résister à leur déclin précipité en créant des filiales qui vont produire directement pour l'ennemie, la télévision. »

Pour la combattre aussi dans les salles, cette année-là, 1953, la 20th Century Fox lance le CinemaScope avec *The Robe/La Tunique* réalisé par Henry Koster. Le studio achetait un procédé mis au point par le Français Henri Chrétien en 1926 : l'hypergonar. Le CinemaScope est un procédé pour filmer sur pellicule 35 mm une image embrassant un champ plus large que les objectifs normaux. Grâce à l'hypergonar, l'image est comprimée à la prise de vue et agrandie à la projection sur un écran large (2,55/1). L'hypergonar est un objectif photographique à lentilles cylindriques placé entre la caméra et le sujet filmé.

Le reportage de *Paris-Match* (*op. cit.*) inquiète : « Hollywood lutte pour survivre... Pendant que la TV s'installe, Hollywood vit avec son passé... À la Metro, quatorze plateaux sur quinze sont au chômage... La grande peur des grandes

vedettes... Les "Moguls" n'ont rien compris et rien prévu... "C'est un engouement" disaient les géants du cinéma... Chaque grand studio met son espoir dans une jeune vedette... Elaine Stewart (MGM) aussi séduisante en blonde, brune ou rousse, Marilyn Monroe (Fox) a déclenché la guerre du charme, Joanne Gilbert (Paramount), Ursula Thiess (RKO)... »

La précipitation de Joey pour ne pas manquer sa série à la TV contribue, à son insu, à cette crise. Il la confirme. La télévision devient l'âtre du foyer, sa finalité. Le western amoindrit à l'espace riquiqui de l'écran ventripotent domestique ? Qu'importe pour nos deux frères ! Tous les soirs, chez eux : le sa-

loon, la course-poursuite, le règlement de comptes... Hawks en tiendra compte pour son *Rio Bravo* (1958).

En 1953, *Le Petit Fugitif* côtoie : *La Comtesse aux pieds nus* (Mankiewicz), *Les Contes de la lune vague* (Mizoguchi), *El* (Buñuel), *Fenêtre sur cour* (Hitch prend le contre-pied du Scope), *Johnny Guitare* (N.Ray), *Madame de* (Ophüls), *Monika* (Bergman), *Le Port de la drogue* (Fuller), *Les Vacances de Monsieur Hulot* (Tati), *Tous en scène* (Minnelli), *Voyage à Tokyo* (Ozu), *Voyage en Italie* (Rossellini).

P. G.

Éléments de bibliographie

Livres

- *Le Criminel immature* de Anne Conroy (trad. de l'américain par Lydie Boutzot), École des loisirs, pour des enfants de 8 à 12 ans. (Grand prix de littérature enfantine du festival de Montreuil, catégorie « conte étranger », 1991).
- *Détache-moi ! Se séparer pour grandir* de Marcel Rufo, Anne Carrière, 2005.

Revue

- *Les Cahiers du cinéma* n° 31 (janvier 1954) : la couverture et quatre pages sont consacrées au film, sous la plume d'André Bazin.

DVD

- *Le Petit Fugitif*, L'Eden cinéma, ed. SCÉRÈN-CNDP, collection dirigée par Alain Bergala.

Ce DVD contient un livret pédagogique.

Les Bonus : *Le Chaînon manquant* par Alain Bergala / *Morris Engel, l'indépendant* par Mary Enge, *Joey / Un petit portrait d'Amérique* par Emmanuel Siéty.

- *Le Petit Fugitif*, Carlotta Films – Nouveau master restauré. Version originale / Version française, sous-titres français, format 1.33 respecté – 4/3 – N&B.

Musique

- *Chet Baker in New-York*, Riverside, 1988.
- *Stan Getz plays*, PolyGram, 1988. Photo de la pochette : le musicien et son saxo avec un enfant (7 ans) qui l'embrasse.

- *1, 2, 3... Léon !* programme de courts métrages, écrit par Pierre Lecarme.
- *5 Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Aventures de Robin des Bois* de William Keighley et Michael Curtiz, écrit par Pierre Gabaston.
- *Azur et Asmar* de Michel Ocelot, écrit par Bernard Genin.
- *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, écrit par Jacques Aumont.
- *Le Bonhomme de neige*, de Dianne Jackson, écrit par Marie Diagne.
- *Bonjour*, de Yasujiro Ozu, écrit par Bernard Benoliel.
- *Boudu sauvé des eaux*, de Jean Renoir, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Chien jaune de Mongolie* de Byambasuren Davaa, écrit par Marcos Uzal.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Contes chinois* de Te Wei, Hu Jinqing, Zhou Keqin, Ah Da, écrit par Christian Richard, assisté d'Anne-Laure Morel.
- *Les Contes de la mère poule*, de Farkhondeh Torabi et Morteza Ahadi Sarkani, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon.
- *Nouveau programme de courts métrages* (deux programmes) écrit par Yann Goupil et Stéphane Kahn.
- *La Croisière du Navigator* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin et Catherine Schapira.
- *L'Étrange Noël de M. Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont.
- *Garri Bardine, six films courts*, (deux programmes) écrit par Pascal Vimenet.
- *Gauche le violoncelliste* de Isao Takahata écrit par Ilan Nguyen et Xavier Kawa-Topor.
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Fabrice Revault d'Allonnes.
- *L'Histoire sans fin* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *L'Homme qui rétrécit* de Jack Arnold, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda, écrit par Michel Marie.
- *Jason et les Argonautes* de Don Chaffey, écrit par Antoine Thirion.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *La Jeune Fille au carton à chapeau* de Boris Barnet, écrit par Stéphane Goudet.
- *Jiburo* de Lee Jeong-hyang, écrit par Charles Tesson.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Charles Tesson.
- *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot, écrit par Luce Vïgo et Catherine Schapira.
- *Lumière*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Mécano de la « General »* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Le Monde vivant* d'Eugène Green, écrit par J.-C. Fitoussi.
- *Mon voisin Totoro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Nanouk, l'Esquimau* de Robert Flaherty, écrit par Pierre Gabaston.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Où est la maison de mon ami* d'Abbas Kiarostami, écrit par Alain Bergala.
- *Paï* de Niki Caro, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *La Petite Vendeuse de Soleil* de Djibril Diop Mambety, écrit par Marie Diagne.
- *Petites z'escapades*, écrit par Marie Diagne.
- *La Planète sauvage* de René Laloux, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Ponette* de Jacques Doillon, écrit par Alain Bergala.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princes et Princesses* de Charles Lane, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *La Prisonnière du désert* de John Ford, écrit par Pierre Gabaston.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vïgo.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Pagliano.
- *Sidewalk stories* de Charles Lane, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vïgo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Berthomé.
- *U* de Grégoire Solorateff et Serge Elissalde, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *La Vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant rédaction collective (A. Bergala, D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, M.-C. Pouchelle, C. Schapira).
- *Le Voleur de Bagdad* de Berger, Powell, Whelan, écrit par Émile Breton.
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.
- *Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Zéro de conduite* de Jean Vigo, écrit par Pierre Gabaston.

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andrászky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Junko Watanabe.

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andrászky.

Secrétaire de rédaction : Delphine Lizot.

Ce *Cahier de notes sur... Le Petit Fugitif* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNNDP, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, décembre 2010

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur.

Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris.