

Après le cinéaste britannique libertaire Peter Watkins, Jean-Jacques Sadoux nous présente cette fois-ci une autre forte personnalité, l'Américain Morris Engel qui, associé à son épouse Ruth Orkin, peut être considéré comme l'un des principaux créateurs du cinéma indépendant d'outre-Atlantique.

Morris Engel, à contre-courant du conformisme hollywoodien

Jean-Jacques Sadoux

Jean-Jacques Sadoux est enseignant et animateur de ciné-club.

La trilogie new-yorkaise de Morris Engel (*Little Fugitive*, *Lovers and Lollipops* et *Wedding and Babies*), tournée entre 1953 et 1958 en rupture totale avec le cinéma hollywoodien de l'époque, allait profondément influencer des cinéastes comme John Cassavete, Barbara Loden, Martin Scorsese ou encore Eric Rohmer. Quant à François Truffaut et Jean-Luc Godard, ils affirmeront leur dette vis-à-vis du cinéaste américain en déclarant : « Notre Nouvelle Vague n'aurait jamais eu lieu si le jeune Américain Morris Engel ne nous avait pas montré la voie de la production indépendante avec son beau film *Le Petit Fugitif* ».

UNE ŒUVRE EN RUPTURE

La démarche cinématographique de Morris Engel s'inscrit totalement à contrecourant d'une époque où, il y a une soixantaine d'années, régnaient dans le cinéma américain

conformisme et standardisation. Tout dans son œuvre traduit une rupture avec le passé et un refus des règles communément admises.

Ses films doivent en fait pour une bonne part leur existence à son absence de professionnalisme cinématographique : elle lui a permis, envers et contre tous, de mener à bien l'une des révolutions les plus radicales de l'histoire du cinéma. Sa démarche est fondamentalement celle d'un photographe et non, au départ, celle d'un cinéaste. Comme le rappelle fort justement Alain Bergala¹, Engel se lance dans ce projet après avoir constaté que la télévision est en train de supplanter les reportages photographiques des magazines illustrés. Il tente de « retrouver avec sa caméra les conditions de travail qui sont les siennes quand il photographie dans la rue ou sur les plages de Coney Island ». Et lorsqu'on évoque l'œuvre profondément novatrice d'Engel, il ne faut pas oublier le rôle joué par son

¹ Alain Bergala, dossier pédagogique du Centre National de la Cinématographie (CNC) consacré au *Petit fugitif*, un document remarquable de bout en bout.

épouse, Ruth Orkin, dont l'influence et l'apport furent essentiels dans la réalisation de la trilogie. Photographe de premier plan, tout comme son mari, elle a signé des clichés qui font maintenant partie de la mémoire en images des États-Unis².

Ray Ashley, le co-auteur du scénario, a lui aussi apporté sa pierre à l'édifice et contribué à façonner cette œuvre hors norme. Mais *Le Petit Fugitif* ne serait pas ce qu'il est sans la prestation époustouflante du jeune Richie Andrusco, dont le naturel et l'aisance n'ont que peu d'équivalent dans l'histoire du cinéma... mais dont la carrière s'arrêta là !

UNE TECHNIQUE ELLE AUSSI HORS NORMES

En dépit de leur dépouillement et de leur rejet du spectaculaire, peu de films furent paradoxalement autant tributaires de la technologie que la trilogie de Morris Engel et de Ruth Orkin. Grâce à une caméra de 35 mm proprement révolutionnaire inventée par un ami ingénieur, Charles Woodruff, ils purent tourner en toute discrétion et avec une mobilité sans égale, dans les rues de New York et à Coney Island. Portée à l'épaule, cette caméra ultra légère s'apparentait tout à fait à une caméra de 16 mm et elle s'inscrivait pour les deux cinéastes dans le prolongement direct de l'appareil photo qu'ils utilisaient habituellement.

Morris Engel devait au demeurant déclarer : « J'ai toujours pensé que, pour être un bon réalisateur, il fallait d'abord faire de la photographie. Et j'ai toujours senti que pour faire un bon photographe, il fallait commencer par faire des films. Maintenant,



© RUTH ORKIN & MORRIS ENGEL. AVEC L'AIMABLE AUTORISATION DE ORKIN/ENGEL FILM AND PHOTO ARCHIVE. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

bien sûr, la question est : par quoi commencer ? Je ne pense pas que cela compte beaucoup mais, dans l'histoire de la photographie, peu de gens ont fait les deux ».

Richie Andrusco
dans *Le petit fugitif*

LITTLE FUGITIVE (LE PETIT FUGITIF), 1953

L'argument du film est des plus minces : un jeune garçon croit avoir tué son frère ; pris de panique il s'enfuit, erre une journée entière et passe une nuit sur la plage et dans le parc d'attraction de Coney Island. Comme le fait fort justement remarquer Emmanuel Siety : « *Little Fugitive* appartient [...] à un genre bien particulier qu'on pourrait appeler le double portrait. C'est le portrait documentaire d'un lieu, Long Island, et c'est en même temps celui d'un enfant, Joey ». André Bazin écrivait dans *Les Cahiers du Cinéma* (n°27) que Morris Engel, à propos de son jeune héros, donnait au spectateur « l'illusion de l'observer perpétuellement à son insu au téléobjectif comme on le fait d'un animal dans la forêt ».

² *Outside : quand la photographie s'empare du cinéma*, Stefan Cornic, Carlotta 2014.



© RUTH ORKIN & MORRIS ENGEL. AVEC L'AIMABLE AUTORISATION DE ORKIN/ENGEL FILM AND PHOTO ARCHIVE. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

Lovers and Lollipops (1956)

Engel avait parfaitement conscience de ses lacunes en matière de montage cinématographique : en tant que photographe le problème ne s'était évidemment jamais posé à lui. Le monteur professionnel qu'il avait engagé abandonna très vite sa collaboration, estimant qu'il n'y avait rien à tirer d'un tel fatras de plans impossibles à raccorder les uns aux autres. Ce fut donc Ruth Orkin qui, elle-même sans beaucoup d'expérience en ce domaine, se lança dans l'aventure et parvint à un résultat étonnant, miracle de fluidité et de rigueur narrative.

Le site de Coney Island, avec son parc d'attraction, a été très souvent utilisé au cinéma, Engel s'inscrit donc dans une tradition cinématographique très ancienne qui remonte au muet avec en particulier Buster Keaton, Roscoe Arbuckle (« Fatty ») ou Mack Sennett. La vision quasi documentaire du Brooklyn des années cinquante en partie disparu aujourd'hui renforce encore l'impression de tendresse élégiaque qui baigne le film.

³ www.transmettelecinema.com

⁴ « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine » dans *Dialogues*, Gilles Deleuze et Claire Parnet, Flammarion 2008.

Qualifié par Laurence Gramard de « véritable bijou injustement négligé par l'histoire du cinéma »³, *Little Fugitive* se situe dans la tradition littéraire et cinématographique américaine du récit d'initiation. On peut rappeler à ce sujet les propos de Gilles Deleuze sur ce qui fait, selon lui, la supériorité de la littérature américaine sur la nôtre : « Tout y est départ, avenir, passage, saut, démon, rapport avec le dehors »⁴. Cet ancrage (on songe immédiatement à ces deux sommets que sont le *Tom Sawyer* et le *Huckleberry Finn* de Mark Twain ou au *Catcher in the rye/ L'attrape cœur* de Salinger) se manifeste par une évocation infiniment plus juste et réaliste du monde de l'enfance que celle proposée à la même époque par le cinéma ou la télévision, dont la vision à l'eau de rose, bourrée de poncifs, est aux antipodes de celle de Morris Engel, qui repose, elle, sur une observation pénétrante et fine de la réalité.

En dépit d'un succès populaire avéré à sa sortie, *Le Petit Fugitif* reste encore une œuvre mal connue, en particulier dans son pays d'origine. Dans un ouvrage par ailleurs remarquable (*The American Cinema*) sur les grands metteurs en scène américains de 1929 à 1968, Andrew Sarris, adepte inconditionnel aux États-Unis de la « théorie des auteurs », ne mentionne même pas le nom de Morris Engel...

LES DEUX AUTRES FILMS DE LA TRILOGIE

Dans la trilogie *Little Fugitive* jouit d'un statut à part et éclipse en grande partie les deux autres volets que sont *Lovers and Lollipops* et

Wedding and Babies. C'est dommage et injuste car, sans atteindre le niveau exceptionnel du premier cité, ces deux films témoignent également d'une originalité certaine et s'apparentent eux aussi à cette approche profondément originale du « double portrait » ci-dessus évoqué.

Lovers and Lollipop aborde entre autres, avec infiniment de tact et de pudeur, le thème de la reconstruction de la relation amoureuse chez une jeune veuve et les rapports qu'entretient avec sa petite fille son nouveau compagnon. Ce film évoque aussi avec une grande sensibilité les mille petits faits qui constituent la quotidienneté d'un couple. Le regard documentaire particulièrement acéré de nos deux photographes-cinéastes fait merveille dans les scènes filmées autour de l'*Empire State Building*. La poésie et l'aspect quelque peu surréaliste du bâtiment nous sont rendus avec beaucoup de sensibilité, tout comme la plage de *Long Island* et son atmosphère si particulière.

On retrouve les mêmes qualités dans *Wedding and Babies* qui traite, dans un registre différent mais avec autant de sensibilité et de justesse psychologique, des problèmes du vivre ensemble chez un couple à la recherche de son équilibre. Les enfants et la ville de New York sont toujours au premier plan et observés avec une acuité et une tendresse rares. Mais ce qui fait aussi l'originalité et la force de ce film est l'introduction du personnage de la mère du héros, cette *mamma* italienne qui ne s'exprime que dans sa langue maternelle (sans sous-titres, ce qui est exceptionnel dans le cinéma américain !) et que son fils va placer dans une maison de retraite. On sait que la vieillesse



© RUTH ORKIN & MORRIS ENGEL AVEC L'AIMABLE AUTORISATION DE ORKIN/ENGEL FILM AND PHOTO ARCHIVE. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

Wedding and Babies (1960)

est un sujet tabou dans le cinéma américain, Bertrand Tavernier rappelle fort opportunément que John Ford fut un des rares cinéastes à oser filmer des personnes âgées. Morris Engel fit preuve de beaucoup d'audace et d'anticonformisme en filmant ces scènes empreintes d'émotion et de pudeur.

LE CINÉMA AMÉRICAIN INDÉPENDANT AUJOURD'HUI

Dès 1961, dans sa première déclaration, le groupe *New American Cinema* affirmait : « Nous ne voulons pas de films faux, "bien faits", roublards ; nous les préférons rudes, mal faits, mais vivants ; nous ne voulons pas de films "roses", nous les voulons de la couleur du sang ». Jim Jarmush, l'une des figures de proue de cette tendance, indiquait en 1997 à l'*Associated Press*⁵ : « Je ne me sens pas à l'aise avec cette sainte trinité : l'argent, le succès et le pouvoir... Je trouve ma place à la marge, avec des films dont je peux espérer qu'ils trouvent un public ».

⁵ « Five Questions with Jim Jarmush », AP News Archive.



D.R.

Norman Rockwell
(1894-1978)
The Runaway
(*Le fugitif*).

Une partie non négligeable du grand cinéma américain contemporain se situe dans cette démarche profondément originale en partie initiée par Morris Engel. Le festival de Sundance, créé par Robert Redford il y a une trentaine d'années, constitue le creuset dans lequel se développent des approches singulières qui témoignent de la vitalité de ce cinéma. Bornons-nous à citer quelques noms car la liste est longue : David Lynch, Spike Lee, Quentin Tarantino, Abel Ferrara, Wes Anderson...

Dans une mouvance plus commerciale certes, mais présentant un amalgame harmonieux entre le cinéma hollywoodien et la Nouvelle Vague, ceux que l'on qualifiait de *movie brats* (mioches du cinoche), Francis Ford Coppola, Lucas De Palma,

Michael Cimino... reprirent aussi le flambeau qu'avait brandi parmi les premiers Morris Engel.

UNE FRAPPANTE CONVERGENCE

Le Petit fugitif, en dépit de sa dimension profondément novatrice en rupture totale avec son époque, reste néanmoins associé à l'imaginaire américain classique en intégrant quelques grandes lignes de la dramaturgie étasunienne. Il se situe dans une mouvance qu'a illustrée le peintre Norman Rockwell (1894-1978) dans une œuvre qui fait maintenant partie intégrante de la culture populaire des États-Unis, *The Runaway* (*Le fugitif*).

Peint en 1958, cinq ans après la sortie du film, ce tableau dégage une impression d'affection et de protection autour d'un jeune garçon retrouvé par la police après une fugue. Comme chez Engel, l'événement est traité avec humour et tendresse, sans la moindre trace d'angoisse ou d'inquiétude propres à ce genre de situation. Le barman et le policier entourant l'enfant témoignent de la même sollicitude que celle du loueur de poneys de Coney Island dans le film. L'enfant n'a rien à craindre des adultes, ceux-ci le protègent. Michel Cieutat faisait remarquer, dans son ouvrage *Les Grands Thèmes du cinéma américain*⁶, que « l'Amérique aime l'enfance, parce qu'elle est censée être naturellement pure et bonne, comme Dieu l'a voulue à l'origine [...]. À travers les enfants, les USA préservent leur innocence, goûtent à la joie de vivre au jour le jour et perçoivent l'avenir avec optimisme ». Cela dit le film, tout en restant fidèle à cette thématique, ne cède jamais au

⁶ Cerf, 1991.

pathos et surtout à la mise en scène un peu trop fortement symbolique de l'illustration de Rockwell.

Notons une autre similarité amusante entre le film et le tableau : au baluchon et au bâton de marche, emblèmes du vagabond ou du *hobo*⁷, répondent le ceinturon et le colt du cowboy, reliant ainsi le petit fugitif à un autre grand mythe américain, celui de l'Ouest et de la Frontière.

Il faut enfin souligner une qualité rare de ce film : sa parfaite lisibilité pour tous publics, toutes générations confondues. C'est l'exemple même d'une œuvre permettant de faire découvrir à des enfants ou des adolescents saturés de jeux vidéo et d'images numériques qu'il existe une forme d'art poétique et lyrique qui s'appelle le cinématographe. ☺

L'intégrale de l'œuvre cinématographique de Morris Engel et Ruth Orkin est disponible chez Carlotta, dans un coffret où figurent en bonus deux documents du plus grand intérêt : une introduction d'Alain Bergala intitulée « Le chaînon manquant » et une étude sur l'ensemble de l'œuvre, « Morris Engel, l'indépendant », où Mary Engel, la fille de Morris Engel et Ruth Orkin rend un émouvant hommage à ses parents grâce à de nombreux témoignages d'époque et contemporains, illustrés d'archives.

⁷NDLR. On pourrait traduire par SDF...