

***Miracle en Alabama* Arthur Penn 1962**

(la séquence culte dans la salle à manger) (analyse pour exploiter le power-point)

Tout d'abord, on retient que le 1^{er} choix du réalisateur de *Little big man* est **le noir et blanc**, en 1962. On aura déjà expliqué, dans le corrigé des thématiques de la séquence en amont, les raisons principales du choix du réalisateur. Mais on peut rappeler, au début de l'analyse de cette séquence, qu'il s'agit surtout d'un **choix esthétique** qui renvoie au **monde des ténèbres**, du fait de sa cécité, dans lequel vit Helen Keller. Le procédé flamboyant du Technicolor de l'époque serait une grosse erreur et surtout, Arthur Penn va pouvoir travailler les contrastes ombre/lumière qui sont tout à fait en osmose avec l'univers de cette petite fille handicapée, avec ses **réactions souvent excessives**, voire parfois violentes générées par son impossibilité à voir et comprendre ce qui l'entoure, comme elle le dit clairement dans son autobiographie.

Le 2^{ème} aspect essentiel de cette séquence et du film, ce sont les choix de points de vue. Il n'y a **aucune focalisation interne**. Rappelons qu'au cinéma, la focalisation interne, ce sera « caméra à la place de » ou « caméra au-dessus de l'épaule ». Que de la logique dans ce choix, bien évidemment, puisque la petite fille est aveugle. On va donc trouver dans cette séquence à plusieurs moments une **focalisation spectatorielle** (avance cognitive du spectateur sur le personnage) mais sûrement pas de focalisation interne. La spectatorielle, elle est là lorsque le spectateur voit Helen s'emparer d'un pied de la chaise pour faire tomber Annie Sullivan, lorsqu'Helen s'apprête à pincer Annie, lorsque l'on se rend compte, en gros plan, de la rage d'Helen qui n'est toujours pas disposée à déposer les armes, bien au contraire. Le spectateur peut alors anticiper les actions et même, parfois, en sourire, en rire pourquoi pas. Sinon la séquence est essentiellement en **focalisation externe** ce qui correspond à l'une des volontés du réalisateur : s'approcher ici d'une vision **quasi documentaire** où le temps de l'histoire va presque se confondre avec le temps du récit. Cette séquence culte, et parfois éprouvante pour le spectateur, dure **8 minutes** (c'est extrêmement long au cinéma et particulièrement en 1962) et, dans le découpage, on a une moyenne d'un plan toutes les 8 secondes avec, par deux fois, un plan s'approchant des 20 secondes, on est proche d'un semi-plan- séquence.

On est donc, apparemment, dans un **hyper réalisme** et cette séquence nous montre, ou nous fait croire qu'elle nous montre, approximativement le temps qu'il a fallu à Annie Sullivan pour apprivoiser, pour civiliser, diraient certains, Helen. Cela se passe sous les yeux des spectateurs, on a l'impression qu'il n'y a **aucune ellipse**, si ce n'est la fin du combat que Penn prend bien soin de ne pas nous révéler. On ne voit pas, en effet, Helen capituler dans cette séquence. On peut donc dire que le spectateur assiste à cette socialisation, comme s'il voyait tout, mais pas par un trou de souris. Le spectateur est installé, volontairement, dans la position de « **voyeur** », plutôt inconfortable, voire parfois gênante, alors que la famille a été laissée à l'extérieur de la salle à manger. Le spectateur est donc une espèce de privilégié qui entre dans l'intime de cette relation, indispensablement brutale, c'est le film qui le dit, entre une enfant sauvage et une pédagogue déterminée, imperturbable, certaine de sa méthode, de son objectif à atteindre.

Pour arriver à cela, le réalisateur de *Bonnie and Clyde* va se servir de quatre principes cinématographiques formels récurrents pour mettre en scène cette séquence : le raccord dans l'axe – le raccord dans le mouvement - le faux champ-contre-champ de 3/4 – le semi-plan-séquence. Le **raccord dans l'axe** qui consiste à monter deux plans tournés dans le même axe mais avec des échelles de plan différentes est utilisé par deux fois, lorsqu'Helen fait preuve d'une certaine violence physique ou qu'Annie veut la faire manger à la cuiller. Ce type de **raccord choc** sert la séquence et participe à renforcer la violence de l'instant, grâce au montage, qui est pleinement ressentie par le spectateur, indiscutablement, car Annie y est, par exemple, **désarçonnée** et le spectateur, d'une certaine façon, aussi surpris, voire déstabilisé. Le spectateur est aussi propulsé au coeur du combat et le reçoit comme tel grâce à l'élargissement du plan ou son rétrécissement imposés. C'est un choix formel extrêmement pertinent. Ensuite, le **mouvement de caméra**, essentiellement des panoramiques, plus maniables et les **raccords dans le mouvement**, permis par l'utilisation de trois caméras pour filmer cette séquence, dynamisent totalement la bataille et montrent à la fois **l'énergie** d'Helen, sa parfaite connaissance de l'espace alors qu'elle est aveugle, sa résistance mais aussi la **détermination** d'Annie Sullivan qui, même épuisée, ne cède pas et remet inlassablement la fillette sur sa chaise. Les **faux champs-contre-champs** (pourquoi faux ? Parce qu'ils ne sont pas en focalisation interne) permettent les quelques moments de pause au cours desquels, comme sur un ring, les deux combattantes reprennent des forces mais aussi jaugent leur adversaire. Ce sont des moments également de doute, de réflexion, on y remarquera ainsi **l'intelligence** d'Helen capable d'analyser la situation et d'en déduire un comportement adéquat. Ils incarnent « le calme avant la tempête ». Enfin les **semi-**

plans-séquences, parce qu'ils ne sont pas très longs, vont participer à accentuer le réalisme de la séquence.

Il est, évidemment, difficile d'analyser cette séquence culte sans évoquer la **performance** des deux actrices, récompensées par un Oscar. Tout d'abord, il faut préciser que Patty Duke et Anne Bancroft, quand elles tournent le film, jouent la pièce à Broadway depuis 1959 avec un immense succès. C'est un élément important car, même si, comme on vient de le démontrer, la séquence est particulièrement cinématographique, d'une réelle **virtuosité côté mise en scène**, elle n'est pas non plus sans **une certaine théâtralité**. Les plans-séquences et la présence des trois caméras, filmant simultanément, permettent aux actrices, qui maîtrisent parfaitement leurs personnages, de développer tout leur jeu, leurs expressions comme si elles étaient sur les planches et d'ailleurs, dès le 1^{er} plan, il y a théâtralisation avec Helen au sol, hystérique, réclamant sa nourriture et Annie, assise à table, calme, sereine dans un plan qui renvoie à la scène de théâtre.

Enfin, il faut tout de même faire remarquer que la séquence possède à plusieurs reprises des marques d'un **certain burlesque**, renforcé par l'absence quasi totale de paroles. On va trouver quelques éléments classiques, des gags même, du cinéma muet américain des années 1920, ce que l'on appelait « des histoires sans paroles ». Helen pince Annie Sullivan, tire les pieds de la chaise pour la faire tomber, elle tourne autour de la table, passe en dessous et oblige Annie à la poursuivre pour l'attraper. Il y a aussi le moment des gifles qu'elles se donnent, celui où Helen crache à la figure de l'éducatrice la nourriture, lorsqu'elle jette les unes après les autres les cuillers qu'elle refuse d'utiliser, quand elle l'attrape par les cheveux et qu'elles réalisent une acrobatie digne de la commedia dell'arte et enfin, par un effet de surprise dû à l'emploi du hors champ, le broc d'eau qu'elle reçoit en pleine figure. Tout cela relève des différentes formes de comique, c'est indéniable et quand on se rappelle qu'il s'agit, ici, de lui apprendre à se tenir correctement à table et de lui apprendre à se servir d'une cuiller, le résultat, c'est, tout de même, une salle à manger dévastée, que les grands comiques du burlesque ne renieraient pas. On pourra aussi évoquer d'autres moments de « pur burlesque » présents dans le film, comme la séquence des grimaces dans la chambre.

Lorsque l'on travaille sur une adaptation cinématographique d'un livre, autobiographique ou non, il convient de s'intéresser aux choix narratifs dans l'écriture du scénario, ici, on le rappelle, adapté de la pièce jouée à New York. S'agit-il d'une adaptation fidèle ou d'une trahison créatrice du livre ? Et surtout, il faut

repérer ce que le réalisateur a supprimé et ce qu'il a dilaté ou totalement créé. Cette séquence n'est pas vraiment évoquée par Helen Keller dans son livre. Certes, elle évoque ses colères (elle frappait du pied avec rage, elle cassait des objets, elle a renversé par jalousie le berceau de sa petite sœur, elle était tyrannique avec Martha Washington, sa « copine de couleur » comme elle dit, mais elle dit aussi, qu'à cinq ans, elle savait plier et ranger le linge blanc). Donc cette **séquence**, vraiment **spectaculaire**, provient, dans sa dilatation presque hors norme, de l'imagination des auteurs et on comprend, après son étude, leur but. Elle permet au réalisateur de montrer tout son talent cinématographique mais, par sa théâtralisation, installe les deux pôles : les comédiennes qui vont montrer toute l'étendue de leur talent, les personnages qui vont devoir s'appivoiser.