



<b>Fiche technique</b>	1
<b>Réalisateur</b> Arthur Penn, idéaliste contrarié	2
<b>Actrices</b> Duo de choc	3
<b>Avant la séance</b> Trois femmes, deux affiches	4
<b>Contexte</b> L'Amérique d'Helen Keller	5
<b>Découpage narratif</b>	6
<b>Récit</b> Un miracle de haute lutte	7
<b>Personnages</b> Autour d'Annie	8
<b>Plans</b> Transfert de désir	10
<b>Image</b> Un certain expressionnisme	11
<b>Mise en scène</b> Mouvements d'une émancipation	12
<b>Motifs</b> Du concret au symbolique	14
<b>Séquence</b> Deux lutteuses	16
<b>Prolongements</b> Quand le miracle n'a pas lieu	18
<b>Document</b> Helen témoigne	20

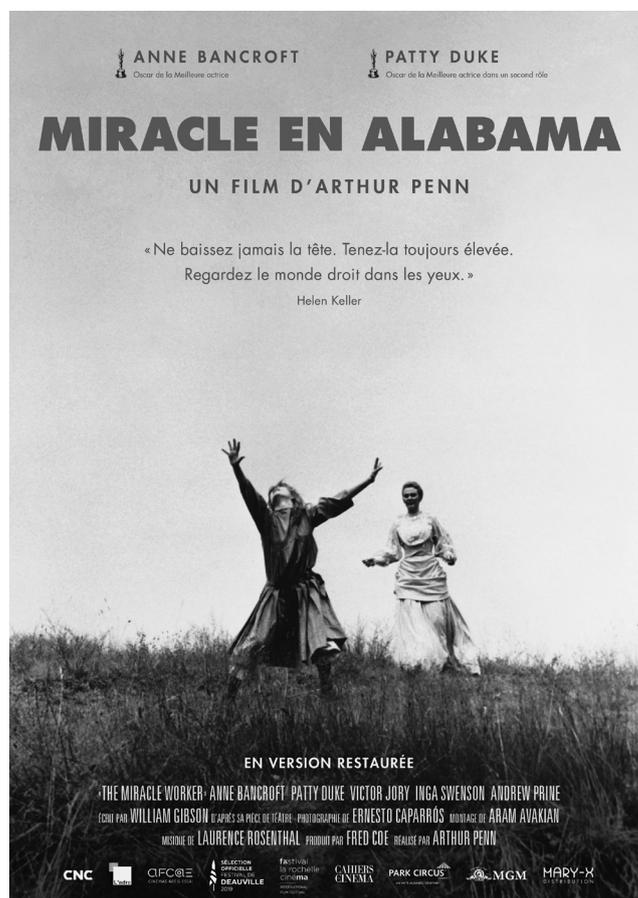
#### ● Rédactrice du dossier

Florence Maillard est critique de cinéma, programmatrice en festivals (spécialisée en courts métrages), auteure de nombreux dossiers pédagogiques pour Lycéens et apprentis au cinéma et Collège au cinéma. Intervenante régulière en salle, elle est également formatrice au sein de ces mêmes dispositifs.

#### ● Rédacteur en chef

Thierry Méranger est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis 2004. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques (dont plusieurs dossiers pour Collège au cinéma), il enseigne en section cinéma-audiovisuel en lycée. Il est également délégué général et artistique du festival « Regards d'ailleurs » de Dreux et chargé de cours en master pro « Cinéma » à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

# Fiche technique



Affiche française de la version restaurée, 2019 © MARY-X Distribution

## ● Synopsis

Fin XIX<sup>e</sup>, Alabama. Helen Keller, enfant devenue muette, sourde et aveugle peu après sa naissance à la suite d'une congestion cérébrale, est élevée par des parents qui l'entourent d'un mélange d'affection et de désespoir devant son comportement quasi animal. Ils décident d'écrire à l'institut Perkins, une école pour aveugles, dont ils ont entendu parler. Ils accueillent alors chez eux Annie Sullivan, jeune femme malvoyante et volontaire, qui occupe auprès d'Helen son premier poste d'enseignante. Intriguée par cette nouvelle personne arrivée dans sa vie, la fillette de douze ans refuse avec obstination de se soumettre à la discipline que cherche à lui inculquer Annie, tout en se montrant fort intéressée par les stimulations nouvelles de son intelligence. Mais Annie se montre plus obstinée encore. Le sévère capitaine Keller, sa femme Kate, ainsi que leur fils et beau-fils Jimmy, âgé d'une vingtaine d'années, ont tous leur idée sur les méthodes de l'enseignante et les capacités d'Helen. Pour Annie, c'est l'amour mal dirigé de ses parents qui empêche la fillette de progresser. Elle obtient de rester seule avec l'enfant dans un pavillon du domaine qu'elle transforme en école, s'efforçant de lui apprendre le langage, qui seul pourrait relier Helen au monde, à l'aide d'un alphabet figuré par la position des doigts. Le temps passe pourtant sans que le déclic tant attendu se produise. Helen réintègre sa famille, l'hygiène et la discipline inculquées par Annie semblant satisfaire ses parents. Lors du repas fêtant le retour d'Helen à la maison, Annie se bat une ultime fois contre les caprices d'Helen et l'emmène à la fontaine. Au contact de l'eau, l'épiphanie a lieu : Helen fait le lien entre le liquide et le mot qui le désigne. Comprenant soudain ce qu'Annie tentait de lui apprendre, Helen, ivre de joie, l'entraîne à sa suite pour connaître le nom de tout ce qui l'entoure. Les parents, bouleversés, étreignent leur petite fille, tandis que s'exprime pour la première fois le lien d'amour et de confiance entre l'élève et la professeure.

## ● Générique

### MIRACLE EN ALABAMA (THE MIRACLE WORKER)

États-Unis | 1962 | 1h46

#### Réalisation

Arthur Penn

#### Scénario

William Gibson, d'après sa pièce éponyme

#### Image

Ernest Caparrós

#### Direction artistique

George Jenkins

#### Musique

Laurence Rosenthal

#### Montage

Aram Avakian

#### Producteur

Fred Coe

#### Production

Playfilm Production

#### Distribution (France)

MARY-X Distribution

#### Format

1.85, 35 mm, noir et blanc

#### Sortie

Juillet 1962 (États-Unis)

Octobre 1962 (France)

#### Interprétation

Anne Bancroft

Annie Sullivan

Patty Duke

Helen Keller

Victor Jory

Capitaine Keller

Inga Swenson

Kate Keller

Andrew Prine

James Keller

Kathleen Comegys

Tante Ev

Beah Richards

Viney

Peggy Burke

Helen à sept ans

Mindy Sherwood

Helen à cinq ans

Michele Farr

Annie à dix ans

Oscars 1963 pour Anne Bancroft (meilleure actrice) et Patty Duke (meilleur second rôle féminin)

# Réalisateur

## Arthur Penn, idéaliste contrarié

Film emblématique de la carrière d'Arthur Penn, puissant créateur de théâtre et de cinéma, *Miracle en Alabama* est l'occasion de retrouver une histoire à laquelle il est très attaché.

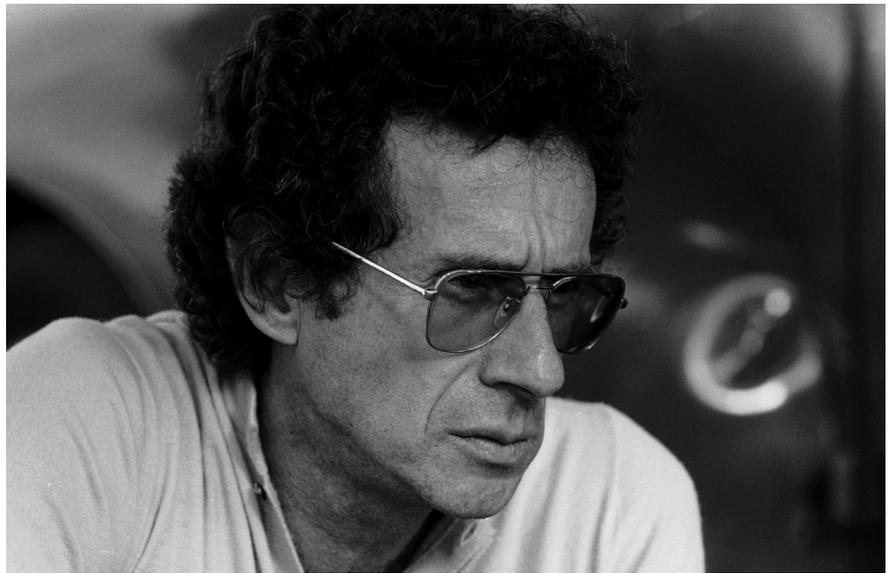
Arthur Penn (1922-2010) naît à Philadelphie dans un milieu modeste. Frère cadet du photographe Irving Penn, il est d'abord attiré par le théâtre, se forme au jeu d'acteur et à la mise en scène, puis devient réalisateur pour la télévision. Il y tourne en 1957 un premier *Miracle en Alabama*, tiré de l'histoire vraie d'Helen Keller [cf. **Contexte**, p. 5], dont le scénario est signé par le dramaturge William Gibson. Ce dernier l'adapte pour les planches dans une pièce que Penn monte en 1959, alors qu'il mène de front une carrière de metteur en scène de théâtre et de réalisateur. *Miracle en Alabama*, nouvelle collaboration entre les deux hommes, devient un film de cinéma en 1962. Il témoigne d'une œuvre qui, tout en reposant sur la performance des acteurs, ne cesse d'interroger l'Amérique.

### ● Un précurseur

Influencé par la modernité cinématographique européenne, la Nouvelle Vague française ainsi que l'expressionnisme d'Orson Welles, le cinéma de Penn correspond à un moment charnière pour le cinéma américain. Certains de ses films rencontrent un vif succès dans les années 1960 et en font le précurseur et l'accompagnateur du «Nouvel Hollywood» de la décennie suivante, qui fait émerger de nombreux cinéastes aux styles, thèmes et modes de production en rupture avec l'Hollywood classique des grands studios. Ainsi *Bonnie and Clyde*, en 1967, est un succès foudroyant. La nouvelle génération d'acteurs que ce film porte à l'écran, sa violence sans fard et sa représentation d'une jeunesse qui consume son énergie impriment leur sceau sur la profusion créative du cinéma des années 1970 aux États-Unis.

« Je garde toujours dans mes films une attitude très critique vis-à-vis de l'Amérique, même si c'est mon pays et que je l'aime. »

Arthur Penn, *Cinéma 82*, mars 1982



Arthur Penn, circa 1975 © DR

### ● Radiographies critiques

La filmographie de Penn est marquée par des rapports parfois difficiles avec la production et un goût de l'expérimentation qui ne tourne jamais le dos à un cinéma qui aime raconter des histoires. En digne continuateur d'Elia Kazan, Penn est un excellent chroniqueur des années 1960 ; ses héros sont souvent, même adultes, des enfants blessés ou perdus qui cherchent leur place au sein de récits qui sont autant de radiographies critiques des États-Unis. C'est là que se situe la véritable cohérence d'une œuvre portée par ses acteurs, parmi lesquels Paul Newman en Billy le Kid dans *Le Gaucher* (1958), son premier film, et Dustin Hoffman, jeune Blanc élevé par des Cheyennes dans *Little Big Man* (1970), une épopée satirique qui dénonce le génocide des Amérindiens. La plupart des mythes américains sont ainsi égratignés. En témoignent les gangsters sans avenir de la Grande Dépression (Faye Dunaway et Warren Beatty dans *Bonnie and Clyde*), les hippies désabusés d'*Alice's Restaurant* (1969) ou le shérif d'une petite ville du Sud à l'atmosphère intoxiquée (Marlon Brando dans *La Poursuite impitoyable*, 1966). *La Fugue* (1975) plonge sur un mode intime dans l'égarement d'un personnage de «privé», dépassé par l'ampleur d'événements sordides qui se déroulent au sein d'une famille dysfonctionnelle liée au milieu du cinéma. En lien peut-être avec sa propre expérience, la famille, chez Penn, n'est pas un lieu d'épanouissement.

### ● Le tournant de l'après JFK

Engagé politiquement à gauche, Penn a conseillé John F. Kennedy pour la réalisation des débats télévisés avec Nixon en 1960 qui ont mené à son élection ; ses films porteront la marque du traumatisme et de la perte des idéaux provoquée par l'assassinat de JFK en 1963, puis celui de Robert Kennedy en 1968. *Miracle en Alabama*, en 1962, est encore — à sa manière — un film optimiste, portant haut une foi en l'esprit, la connaissance et le progrès qui restent possibles au sein d'une société figée, même si la nécessaire émancipation individuelle est montrée comme un processus violent et un immense combat que le cinéaste donne physiquement à ressentir. On pourra comparer le film à *Georgia* (1981), l'autre film «familial» de Penn, où un fils d'immigrés tente de vivre le «rêve américain» dans les années 1960, malgré le scepticisme décourageant d'un père ouvrier humilié par sa condition. Ce récit d'apprentissage douloureux, marqué par le surgissement inattendu d'une violence tragique, désoriente durablement des personnages qui ne savent comment devenir adultes.

# Actrices

## Duo de choc



Dans des rôles puissamment marqués par leur expérience au théâtre, les deux actrices principales, Anne Bancroft et Patty Duke, proposent une inoubliable confrontation de cinéma.

Arthur Penn cinéaste s'est vite révélé un grand directeur d'acteurs. Formé lui-même au jeu, il travaille avec plusieurs générations de comédiens, comme Paul Newman, Marlon Brando, Dustin Hoffman ou encore Jack Nicholson, tous marqués par leur passage à l'Actors Studio. S'appuyant lui-même sur les méthodes de cette célèbre école, qui prône une méthode reposant sur la mémoire affective de l'acteur, Penn organise souvent la confrontation de comédiens, comme Warren Beatty et Faye Dunaway, futures icônes, dans *Bonnie and Clyde* (1967), ou Brando et Nicholson dans *Missouri Breaks* (1976). *Miracle en Alabama* ne fait pas exception, à une nuance — d'importance — près: c'est sur un duo de personnages féminins, et sur l'interprétation magistrale de ses deux actrices que repose la puissance du film. Un duo de choc, au sens propre, pour des rôles physiques et hors normes.

### ● De la scène à l'écran

Les passages du théâtre au film étaient très courants dans la production cinématographique américaine depuis le milieu des années 1930; ces adaptations ne cherchaient pas forcément à gommer leurs origines théâtrales. Le film de Penn, malgré certains aspects évidents d'expérimentation cinématographique et une mise en scène dynamique, s'inscrit dans cette tradition. Le scénario, adaptation par William Gibson de sa propre pièce montée par le cinéaste lui-même en 1959 [cf. Réalisateur, p.2], présente l'action frontalement et contient de longues scènes qui font la part belle aux acteurs. Le film s'autorise ainsi d'émouvantes tirades dont les dialogues, lourds de sens, ont une forte résonance, comme lorsque Annie parle à Helen de l'importance des mots. Mais ce sont surtout les comédiennes, Patty Duke et Anne Bancroft, déjà interprètes vedettes de l'adaptation théâtrale de 1959, qui portent le film — bien que Duke, désormais adolescente, se soit sensiblement éloignée de l'âge du rôle d'Helen. Au moment de tourner, les deux actrices possèdent leurs personnages jusqu'à un rare point d'intensité; l'affrontement violent entre Helen et Annie va pouvoir s'appuyer sur la complicité acquise par les deux comédiennes au fil des représentations. Le jeu très physique qui leur est demandé sera cependant nuancé au cinéma par l'usage des gros plans, parmi lesquels de nombreux plans de visage, qui ponctuent le découpage. De même, les scènes seront enrichies par la multiplicité de détails que le cinéma permet de montrer, surtout lorsqu'il a recours à plusieurs caméras [cf. Séquence, p.16].

### ● Deux actrices au sommet

L'éblouissante et originale composition des deux interprètes principales — qui vaudra à chacune un oscar — contraste avec le jeu volontairement plus raide et typé des autres acteurs. Ce parti pris n'empêche pas Victor Jory de donner vie à la sévérité du capitaine Keller, tandis qu'Inga Swenson incarne la douleur maternelle

et qu'Andrew Prine compose un Jimmy convaincant dans sa posture ironique. Ces différences d'interprétation accentuent le lien profond et secret qui se noue immédiatement entre l'élève et sa professeure: les deux femmes forment un duo non seulement à travers les situations que vivent leurs personnages, mais aussi à travers la complémentarité de leur jeu, qui révèle la confrontation de deux actrices exceptionnelles. Le rôle d'Helen Keller est le plus marquant de la carrière de Patty Duke au cinéma — nettement plus prolifique à la télévision. Celle-ci a connu une destinée cabossée. Enfant actrice, elle fut placée chez un couple de tuteurs-managers qui exploita financièrement son talent précoce. Alcoolique très jeune, elle se découvrira plus tard bipolaire et militera pour une meilleure connaissance des maladies mentales. Elle endossera à son tour le rôle d'Annie Sullivan dans une nouvelle adaptation télévisée de *Miracle en Alabama* en 1979.

Issue de l'Actors Studio, Anne Bancroft a pour sa part traversé les années 1950 en jouant pour Anthony Mann, Jacques Tourneur ou encore Allan Dwan, avant de marquer définitivement les années 1960 par son duo avec Dustin Hoffman dans *Le Lauréat* de Mike Nichols (1967), immense succès générationnel où elle incarne Mrs Robinson, femme mûre qui séduit un jeune homme. Éclipsé par le succès de ce personnage stéréotypé, son jeu peu conventionnel ne trouvera pas toujours à s'épanouir. On la retrouvera notamment dans *Elephant Man* de David Lynch (1980), où elle tient un rôle plus discret qui rappellera la dimension humaniste de *Miracle en Alabama* [cf. Prolongements, p.18].

**«*Miracle en Alabama* a valu à Penn les oscars d'interprétation 1962. Rien d'étonnant à cela : Anne Bancroft et Patty Duke y sont incontestablement prodigieuses.»**

Gaston Haustrate, *Arthur Penn* (1986)



Photographie de tournage, 1961 © United Artists

# Avant la séance

## Trois femmes, deux affiches

À la fois œuvres d'art, supports publicitaires et portes d'entrée du film, les affiches de cinéma se prêtent à de multiples analyses, avant et après la projection.

Les affiches de *Miracle en Alabama*, qu'elles datent de 1962 ou de 2019, frappent par la diversité des situations qu'elles peuvent évoquer, s'efforçant toutes deux de donner des indices au spectateur tout en préservant une part de mystère.

### ● Lutte ou étreinte ?

L'affiche originale américaine du film de Penn est singulière et mérite une étude en classe en préparation à la séance. La sobriété de la mise en page y rejoint le choix du noir et blanc — qui annonce peut-être l'absence de couleur du film lui-même. Le graphisme est à l'avenant : les lettres noires sur fond blanc et l'usage restreint des capitales donnent un aspect minimaliste à l'ensemble. L'image n'en est que mieux mise en valeur : arrêté en plein mouvement, un couple de personnages que l'on peine à identifier se détache sur un fond d'un noir d'encre. Les corps et les traits des personnages sont déformés, les contours des visages floutés. Le personnage au premier plan, probablement féminin, semble pousser un cri muet à travers une bouche d'ombre. On pourra évoquer avec les élèves le mouvement expressionniste, tel qu'il a pu se développer en peinture ou au cinéma [cf. Image, p. 11]. Une comparaison avec le tableau célèbre et énigmatique *Le Cri*, d'Edvard Munch, pourra ainsi être proposée. À l'inverse, les traits du personnage à l'arrière-plan semblent plus doux et son bras, d'un blanc saturé, s'oppose à la noirceur

du fond. Son attitude est ambiguë. Parvient-il à contenir l'angoisse qu'exprime le cri muet au centre de la composition ? Peut-on considérer son geste comme une étreinte protectrice ? Cette scène n'évoque-t-elle pas aussi une lutte ? On pourra se demander, enfin, dans quelle mesure le titre original, *The Miracle Worker* — « la faiseuse de miracles » — permet de favoriser l'une des deux hypothèses [cf. Récit, p. 7]. Si miracle il y a, quel pourrait-il être ?

### ● À distance

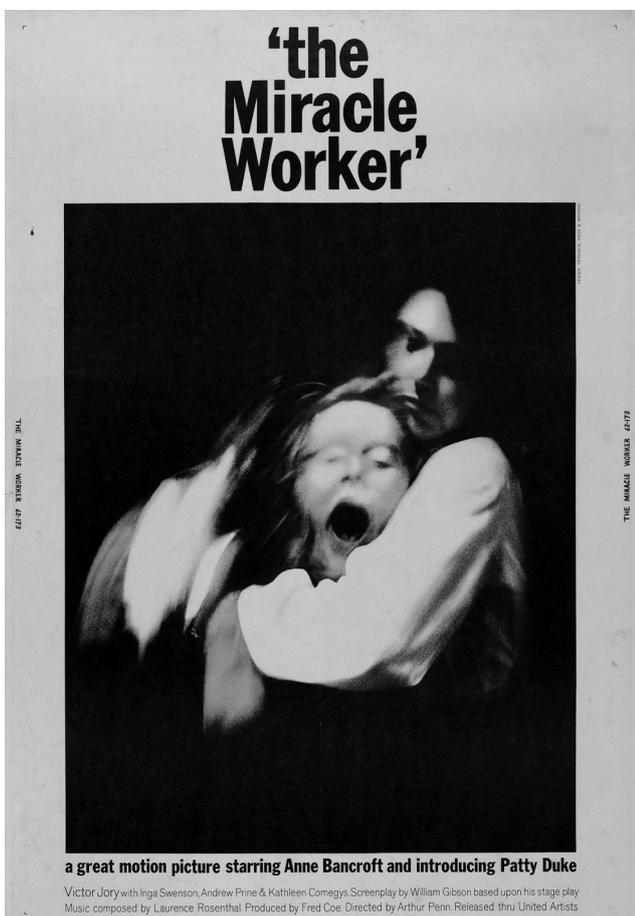
On pourra dans un second temps comparer cette affiche, que l'utilisation graphique de la photographie permet de considérer comme moderne, à un autre poster du film qui correspond à sa ressortie française en 2019 [cf. Fiche technique, p. 1]. C'est encore le noir et blanc qui est utilisé. Deux personnages — féminins, de toute évidence cette fois — sont à nouveau présents. Pourtant, la femme située en retrait ne semble pas être la même personne que celle de l'affiche américaine. La scène, bien que dépouillée, paraît moins abstraite : plusieurs éléments, dont les vêtements, permettent de la situer approximativement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La mention de l'Alabama, État américain, apporte une précision géographique qui permet de situer l'action au sud des États-Unis. En outre, la composition de l'image, le recours au plan d'ensemble et la présence d'un décor naturel établissent entre les deux femmes une distance qui ne semble pas pouvoir être comblée, tant celle qui poursuit l'autre paraît impuissante à agir. Le titre français, s'il évoque toujours un « miracle », ne mentionne d'ailleurs plus celle ou celui qui pourrait en être l'artisan/e. Quel pourrait être dès lors le lien entre les personnages ? On s'interrogera enfin sur l'origine de la citation en épigraphe : « *Ne baissez jamais la tête. Tenez-la toujours élevée. Regardez le monde droit dans les yeux.* » Qui paraît-elle désigner ? Cette réflexion pourra donner lieu à un travail de recherche sur son auteure, Helen Keller [cf. Contexte, p. 5].

« Dire que toute violence est mauvaise est absurde. Comme si l'on disait que toute loi est bonne. »

Arthur Penn, Entretien pour *Positif*, avril 1971

### ● Après le miracle

D'une affiche à l'autre apparaît toute la complexité des relations entre différents protagonistes du film. Il sera intéressant de poursuivre la discussion après la séance et de revenir sur les hypothèses initiales pour constater que la jeune sourde-muette est l'élément commun à ces deux images ; les autres personnages sont, respectivement, sa préceptrice et sa mère, figées dans une situation qui représente leur rapport à l'enfant [cf. Personnages, p. 8]. Quelle affiche semble refléter le mieux les enjeux du film ? Est-ce celle qui donnait le plus envie de le découvrir ? Ne pourrait-on pas dire que l'affiche américaine fonctionne avant tout au niveau symbolique — il s'agit de sortir d'angoissantes ténèbres par une lutte qui est aussi une étreinte —, quand la scène plus précise de la seconde expose surtout la situation initiale d'une famille désespérée ?



Affiche originale américaine, 1962 © United Artists

# Contexte

## L'Amérique d'Helen Keller

Inspiré de personnages et de faits bien connus, le film d'Arthur Penn est ancré dans l'histoire des États-Unis et des combats libérateurs qui s'y déroulent.

S'il est possible d'être ému par *Miracle en Alabama* sans rien connaître du contexte dans lequel se déroule l'action du film, l'évocation d'Helen Keller et d'Anne Sullivan, qui ont réellement existé, permet d'élargir les perspectives d'analyse et d'interprétation. Il en va de même pour le lieu et l'époque où se déroule le « miracle » pédagogique que le titre du film évoque.



### ● Deux femmes remarquables : Helen Keller et Anne Sullivan

Helen Keller (1880-1968) est une figure très célèbre aux États-Unis. Atteinte de surdité à l'âge de deux ans, auteure d'une *Histoire de ma vie* bien connue des écoliers américains, elle aurait pu, de son vivant, faire l'objet d'un film biographique — un *biopic* — en bonne et due forme. Le film de Penn préfère s'intéresser à un moment précis de son parcours, de l'arrivée de sa préceptrice à l'apprentissage de son premier mot, se centrant sur celle par qui le miracle arrive<sup>2</sup>. On ne rencontrera donc pas tous les amis célèbres — écrivains, poètes, philosophes, pédagogues, scientifiques... — que croquera Helen dès sa jeune existence, mais plutôt l'intelligence active, le labeur et la foi d'une institutrice qui a présidé à la « libération » d'une fillette encore inconnue<sup>3</sup>. Il sera utile de revenir sur la figure d'Helen Keller pour mesurer son importance dans l'histoire culturelle des États-Unis : puissant dans son expérience et usant de son influence, la jeune écrivaine et conférencière deviendra une militante active, œuvrant pour le droit de vote des femmes, les droits des travailleurs, le syndicalisme, les droits civiques ou encore l'antimilitarisme. Il faudra souligner cependant qu'en se penchant sur le rôle d'Anne Sullivan, le film se place, conformément à son titre original — et comme Helen Keller au cours de sa vie —, aux côtés des artisanes du miracle, des chevilles ouvrières que sont les femmes, et bien sûr d'une exigence fondatrice de la liberté : l'ouverture au monde.

### ● Alabama, 1887

On peut situer en 1887 le déroulement de l'action principale de *Miracle en Alabama*, année où Anne Sullivan est arrivée chez les Keller — la véritable Helen était un peu plus jeune à ce moment-là que son personnage. Si le film reste peu enclin à jouer la carte de la reconstitution historique, montrant plutôt la famille comme une société en vase clos, des allusions importantes sont faites dans les dialogues à la guerre de Sécession (1861-1865), notamment dans la comparaison entre la préceptrice et le général Grant, vainqueur « *par obstination* » des armées confédérées. On peut relever aussi la désignation péjorative d'Annie par le capitaine comme une « *écolière yankee* ». Il reste néanmoins des non-dits. La guerre

civile fondatrice de la nation américaine moderne est liée à l'abolition de l'esclavage — abolition refusée par onze états du Sud, qui décidèrent de quitter l'Union fédérale. On observera que la famille Keller est servie par des domestiques noirs qui, s'ils ne sont légalement pas des esclaves, montrent l'héritage du Sud esclavagiste. Si le récit du film évoque une émancipation, celle d'une jeune fille blanche, il montre aussi une population ignorée de cette lutte pour l'éducation, notamment à travers Percy, appelé auprès d'Helen pour servir son éducation à elle. En 1962, date de sortie du film, le mouvement pour les droits civiques des Noirs américains s'amplifie : le combat d'Annie à la fin du *XIX*<sup>e</sup> siècle en préfigure d'autres.

### ● Religion, sciences, pensées nouvelles

On observera par ailleurs dans le film l'évocation de pensées propres aux milieux qu'il représente. Les Keller ont ainsi des débats fournis sur l'éducation : le capitaine redoute le « *charlatanisme* » des idées modernes et se demande s'il ne faudrait pas placer Helen dans un asile, quand les femmes de la maison veulent écrire à l'institut spécialisé Perkins, à Boston. Cette alternative révèle une opposition entre les méthodes modernes de pédagogues passionnés, qui témoignent d'un intérêt humaniste réel pour les personnes handicapées, et une simple tendance à les exclure de la société. Les discours empreints de religion abondent, mais ils tendent à faire d'Helen un objet de pitié, à faire accepter sa condition, à renoncer à la transformer. Sans être étrangère au sentiment religieux, Annie se réfère plus volontiers à la science, misant sur la raison et la volonté. Son arrivée marque l'avènement d'idées nouvelles dans une société figée. Elles feront d'un pavillon abandonné une école, d'une salle à manger un champ de bataille, d'une fontaine une source...



1 Véritable prénom de la préceptrice d'Helen Keller.  
2 C'est Mark Twain, grand admirateur et ami des deux femmes, qui désigne Anne comme une « *miracle worker* ».  
3 Helen Keller lui a consacré un livre : *Ma libératrice : Anne Sullivan Macy* (1955).

# Découpage narratif

- 1 PROLOGUE**  
00:00:00 – 00:03:10  
Le docteur rassure le couple Keller : la petite Helen, victime d'une congestion cérébrale, est solide. Alors que le capitaine raccompagne le médecin, son épouse se penche sur le berceau et pousse un cri d'horreur : Helen a perdu l'ouïe et la vue.
- 2 QUE FAIRE POUR HELEN ?**  
00:03:11 – 00:10:04  
La petite fille rôde dans la maison, erre à l'extérieur. Helen se bat avec la fille des domestiques noirs de la maison. Dans le salon, la famille Keller au complet discute du sort de l'enfant : faut-il contacter l'institut Perkins pour les aveugles ? Pendant ce temps, Helen réclame à chacun des yeux pour sa poupée. Le capitaine cède à l'insistance de sa femme Kate : il écrira à l'institut.
- 3 L'ARRIVÉE D'ANNIE**  
00:10:05 – 00:19:31  
Pendant son voyage en train, Annie Sullivan est assaillie de rêves et de visions. Accueillie à la gare par le caustique Jimmy, elle part en calèche avec Kate Keller. Elle fait connaissance avec Helen sur les marches du perron : leurs mains se rencontrent, Helen tâte le visage de l'inconnue, dérobe ses lunettes et s'empare de sa valise.
- 4 PREMIÈRE LEÇON**  
00:19:32 – 00:29:46  
En défaisant les bagages d'Annie, Helen trouve une poupée. Annie lui fait épeler avec les doigts : DOLL. Puis CAKE (gâteau)... Jimmy observe la scène et compare sa sœur à un petit singe. Helen perd patience et résiste à sa préceptrice. Elle s'enfuit et l'enferme à clé. Délivrée par le capitaine Keller, Annie observe Helen jeter la clé dans le puits.
- 5 DISCIPLINE**  
00:29:47 – 00:36:10  
Annie écrit dans son journal, Helen renverse l'encrier. Une leçon s'improvise : GOOD GIRL, BAD GIRL (gentille fille, méchante fille). Kate découvre qu'Annie tente de faire la conversation à sa fille. Elle réclame d'apprendre l'alphabet des aveugles... mais Annie enrage de la voir calmer Helen par un bonbon.
- 6 UNE VICTOIRE DU GÉNÉRAL GRANT**  
00:36:11 – 00:49:48  
Déjeuner de famille : père et fils parlent du général Grant. Pour Jimmy, son obstination lui a fait gagner la guerre. Voyant qu'Helen mange dans les assiettes des autres, Annie entreprend de faire cesser cette situation. Après un combat harassant, Annie annonce qu'Helen a mangé dans sa propre assiette, et même plié sa serviette.
- 7 UNE IDÉE**  
00:49:49 – 00:53:43  
Annie se souvient : la conduite chaotique des jeunes aveugles dans le réfectoire, son désir d'aller à l'école... Elle saisit une brochure de l'institut Perkins, puis observe Helen par la fenêtre. L'image d'Annie petite et celle d'Helen se confondent. Prise d'une inspiration subite, Annie part explorer le domaine et jette son dévolu sur un pavillon abandonné.
- 8 MISE À L'ÉPREUVE**  
00:53:44 – 01:02:44  
Le capitaine Keller a décidé de renvoyer Annie. Sa femme voudrait plutôt que sa fille continue d'apprendre. Annie finit par exposer son idée : isoler Helen de ses parents tout en gardant l'enfant non loin d'eux, dans un pavillon abandonné transformé en école. Le capitaine lui donne quinze jours pour réussir. Annie apprend à Kate la première lettre de l'alphabet.
- 9 NOUVEAU DÉPART**  
01:02:45 – 01:17:31  
Seule avec Annie dans le pavillon, Helen saccage l'endroit puis s'effondre en pleurant. Annie rêve de son petit frère Jimmy : en criant, elle découvre que l'autre Jimmy veillait dehors. Ce dernier apprend un peu du passé d'Annie, puis tente de la faire douter. Annie se sert du petit Percy pour atteindre Helen qui, jalouse, se rapproche d'elle. Le contact est renoué. Helen est recouchée par Annie, qui se met à chanter ; chez eux, les Keller, privés de leur fille aînée, bercent leur second enfant...
- 10 ÉTAT DE SIÈGE**  
01:17:32 – 01:29:40  
« *Un siège est un siège* », dit Annie au capitaine qui désapprouve ses méthodes. L'apprentissage est si intense que les doigts d'Helen continuent à remuer pendant son sommeil. Annie désespère cependant d'atteindre son esprit. À l'issue des quinze jours, Annie explique avec passion le pouvoir des mots à Helen, qui paraît attendre une révélation qui ne vient pas.
- 11 UN ÉCHEC ?**  
01:29:41 – 01:39:12  
Helen est ravie de retrouver sa mère. Fêtée, elle déballe ses cadeaux. Annie perçoit son premier salaire, mais demeure insatisfaite : « *Obéir sans comprendre, c'est être aveugle.* » Elle passe un accord de fermeté avec le capitaine. Lors du déjeuner, Helen teste les siens, et son père capitule. Annie emmène de force son élève au puits pour remplir la carafe.
- 12 MIRACLE**  
01:39:13 – 01:46:39  
Annie, furieuse, épelle le mot WATER (eau). Helen comprend soudain le fonctionnement du langage. Elle jouit de tout — et de tous — pour la première fois. Les parents emportent leur fille, laissant Annie bouleversée. La nuit tombée, Helen embrasse sa professeure, qui épelle : « *I LOVE HELEN.* »

# Récit

## Un miracle de haute lutte

La délivrance finale d'Helen Keller est pour Arthur Penn un miracle paradoxal qui ne tient pas tant à une intervention divine qu'à la stratégie gagnante d'Annie Sullivan, dont les combats jalonnent le récit du film.

*Miracle en Alabama* s'ouvre sur une fatalité tragique et se ferme sur une résolution miraculeuse. On pourrait dire l'inverse: le récit se ferme d'abord avec la chape de plomb qui s'abat sur la famille Keller, puis s'ouvre avec la délivrance finale. Ainsi énoncé, il paraît livré à l'arbitraire d'une volonté supérieure. Mais la fatalité est justement ce contre quoi s'élève son héroïne, Annie Sullivan. L'essentiel de l'action respecte une unité de temps, celui de l'apprentissage d'Helen — relativement court, bien qu'il paraisse une longue et incertaine aventure —, et une quasi-unité de lieu, le domaine d'Ivy Green, où habite la famille Keller. Pourtant, à rebours de cette unité, le temps est morcelé en une suite d'épisodes qui décomposent la lutte menée pied à pied par Annie, tandis que le lieu est subdivisé en une multitude d'espaces différenciés où se jouent différentes batailles.

### ● «The Miracle Worker»

La comparaison du titre français et du titre original [cf. Avant la séance, p. 4] permet d'interroger la notion de «miracle»: *Miracle en Alabama* ne dit rien de la nature du prodige présenté comme l'événement principal du film; on l'attend de fait jusqu'à la fin, et la soudaine illumination d'Helen a quelque chose de saisissant. En revanche, le titre original, *The Miracle Worker* — «la faiseuse de miracle» — renvoie à des enjeux narratifs. L'accent mis sur le personnage d'Annie donne au miracle une connotation toute différente, puisqu'il est le fruit de l'intervention d'une personne. Pédagogue et stratège, Annie vient déjouer toute tentation de s'en remettre à une volonté divine, régulièrement invoquée par l'entourage d'Helen: la lutte est donc aussi menée contre la famille de la fillette.

### ● Suspense pédagogique

Le miracle sera donc la conséquence logique de l'acharnement d'Annie et le fruit de l'intelligence surprenante de son élève: le récit, qui s'articule autour du dévoilement progressif des idées et de la méthode d'Annie, fabrique un véritable «suspense pédagogique». Répondant au «que faire?» initial, la décision des parents d'écrire à Perkins et l'arrivée d'Annie à Ivy Green en sont les premiers jalons. Les enjeux du récit se déplacent au fur et à mesure selon les difficultés et les rebondissements rencontrés dans la mission d'Annie. Elle doit d'abord se faire accepter des Keller avant de se demander comment tirer Helen de ses habitudes familiales. Le tournant essentiel est encore une idée d'Annie: fabriquer avec les moyens du bord une école pour Helen. L'étape suivante est l'interprétation des résultats de cet apprentissage: Annie considère qu'elle a échoué (à faire apprendre les mots à Helen) quand les parents pensent qu'elle a réussi (à discipliner leur fille). Comment dépasser cette double appréhension des choses? Le suspense est à son comble quand Helen

Photographie de tournage, 1961 © United Artists



teste ses parents et Annie, menaçant de réduire à néant les efforts de la pédagogue. La fin est donc un véritable dénouement, effectivement miraculeux en ce qu'il arrive quand on ne l'attendait plus: l'esprit humain garde ses voies et son temps propres.

### ● Métaphore guerrière

À plusieurs reprises, un imaginaire guerrier est convoqué dans le film, lié à l'action d'Annie. Ainsi, l'évocation de l'obstination du général Grant par Jimmy précède immédiatement la grande scène d'affrontement entre Helen et sa professeure, et s'achève par la victoire d'Annie, tenace et opiniâtre... comme le militaire. Et c'est bien une scène de bataille qui se joue devant le spectateur [cf. Séquence, p. 16]. Annie reprend plus tard à son compte la métaphore guerrière en justifiant sa méthode intransigeante face au capitaine: «Un siège est un siège!», dit-elle pour évoquer son enseignement dans le pavillon où Helen est retenue [cf. Découpage narratif, p. 6]. Il s'agit bien d'une guerre livrée en plusieurs batailles contre l'enfermement mental de l'élève, son caractère rétif à toute discipline et les alliés fragiles ou ambivalents que sont ses parents. Sur le chemin de la libération d'Helen, le récit progresse selon les avancées et les reculs des personnages. Les protagonistes établissent entre eux des pactes — mise à l'épreuve d'Annie, promesse sur la conduite à tenir avec l'enfant — qu'ils rompent parfois, comme lors de la deuxième scène de déjeuner où les parents ne résistent pas à la tactique déployée par Helen. L'intervention finale de Jimmy relance le jeu des alliances et permet la victoire finale.

« Je ne vois pas la femme à la maison, enfermée, mère... mais désirable, active, créatrice; c'est d'ailleurs l'image de la femme dans mes films. »

Arthur Penn, Entretien pour *Le Matin*, 1983



## Personnages Autour d'Annie

Comme l'indique le titre original du film, c'est Annie qui est au centre de toutes les relations entre les personnages. Son intervention bouleverse en premier lieu Helen, qui va vivre une seconde naissance ; mais son action redessine aussi la petite société familiale des Keller.

En plus d'être fortement caractérisés, les personnages du film sont liés de multiples façons et parfois associés très directement par la mise en scène d'Arthur Penn. Alors que le récit repose sur la singularité de leurs tempéraments, de nombreux effets de miroir, de couples ou d'oppositions marquent un scénario qui s'achève par le bouleversement de leurs relations dont Annie, l'enseignante artisanne du « miracle », est à l'origine.

### ● Helen, l'eau vive

Helen apparaît d'abord sous le prisme de son handicap, notamment lors du générique et pendant la discussion au salon, où elle est qualifiée d'« *enfant sauvage* » par ceux qui l'entourent et ne savent que faire d'elle. Pourtant, si l'on observe le jeu de Patty Duke, on voit que l'agitation du personnage recouvre des intentions bien réelles : Helen veut faire coudre des yeux pour sa poupée... Elle n'en est pas moins animalisée tout au long du film, successivement comparée à un singe (qui imite sans comprendre), un chien (qu'il faut rendre propre et discipliné), une brebis (égérée et d'autant plus aimée, comme dans la parabole chrétienne) ou un poussin (à qui il revient de « *sortir un jour de sa coquille* »)... De fait, Helen grimace, mord, s'agite, use nécessairement du sens de l'odorat, et son comportement a quelque chose d'animal. L'arrivée d'Annie agit néanmoins comme un révélateur : dès leur première rencontre, Helen se montre à la fois curieuse, vive, tyrannique, farceuse... Son intelligence est immédiatement remarquée par Annie — et par le spectateur.

Helen n'apparaît plus ensuite que comme un être de tempérament, que le récit associe d'ailleurs à l'eau vive de la rivière ou de la fontaine.

### ● Annie, l'obstination attentive

La séquence du train permet de présenter la préceptrice. Annie apparaît portant des lunettes noires et le défi d'un long voyage, tout en soulignant son autonomie, met l'accent sur le handicap qu'elle partage avec Helen. Contrairement à la façon dont il perçoit la fillette, observée de l'extérieur, le spectateur plonge directement dans les impressions, les sensations ou encore les souvenirs d'Annie qui remontent à la surface. Même si ses yeux sont masqués par des lunettes noires, elle est un livre ouvert, comparée à Helen. L'enseignante a affronté ses ténèbres intérieures, même si la lutte ne paraît pas achevée. On découvre chez Annie, dès la séquence du train, un tempérament volontaire et obstiné et une forme de vulnérabilité. Son apparence sévère et son intransigeance en font aussi une figure de missionnaire du savoir ou de juge visionnaire, dont toute la société des Keller subit, bon gré mal gré, l'influence. C'est une figure vivante, complexe. Auprès d'Helen, sa brusquerie n'a d'égale qu'une attention précise qui transparaît dans tous ses gestes. Annie a la capacité étonnante de se tenir à la hauteur d'Helen tout en restant animée d'un idéal et d'une vraie capacité d'élévation.

**« Anne Sullivan était incapable de lire et d'écrire quatre ans avant le début de l'histoire. C'est à elle que nous avons décidé de nous intéresser avant tout. »**

Arthur Penn, entretien pour les *Cahiers du cinéma*, février 1963

## ● Deux femmes faites du même bois

La relation d'Helen et Annie est au centre d'un film qui manifeste le choc de deux volontés à travers une lutte tout autant physique que psychologique. Le spectateur attend en quelque sorte que s'accomplisse pour Helen, dont il voit bien la force de caractère, ce qui a fait de l'institutrice la femme instruite, pugnace et activement présente au monde qu'elle est devenue. Annie est ainsi comme un miroir possible de la future Helen. L'adulte projette son expérience et puise dans sa propre enfance la certitude que la fillette, même si elle ne peut l'exprimer, veut apprendre [cf. Plans, p. 10]. Elle reconnaît leur similitude de caractère, ou plus simplement leur humanité commune. Elle règle aussi confusément, à travers son combat pour son élève, la douleur et la culpabilité engendrées par la mort de son petit frère au même âge qu'Helen — autre effet de miroir.



## ● Les deux Jimmy

La ressemblance entre Jimmy, frère disparu d'Annie, et James, demi-frère d'Helen, tient tout autant à leur prénom — Jimmy est le diminutif de James — qu'au lien familial qu'ils représentent. N'est-ce pas Jimmy Keller qui répond, contre toute attente, lorsqu'Annie hurle son prénom au sortir d'un cauchemar? Ironique mais observateur, doutant du succès de l'entreprise d'Annie autant qu'il semble l'admirer, Jimmy est celui qui rappelle la préceptrice à son passé pour lui enjoindre de s'en détacher. Le personnage est tout aussi intéressant en lui-même: guère pris au sérieux, rabroué avec condescendance, réfugié dans l'ironie pour tenter de s'affirmer, il représente une jeune génération qui ne manque pas de pertinence. Mis à la porte par deux fois par Annie, toujours sommé de se taire par ses parents, James est celui qui va protéger le travail de l'éducatrice au moment décisif [01:38:57]: ce trait manifeste pour lui aussi une forme d'émancipation, une reconfiguration des rapports familiaux. Il est également le seul, à la fin, à comprendre qu'Annie est l'unique cause du miracle.

## ● Kate et Annie, opposition subtile

Entre la mère et la professeure se tisse très vite un lien différent, qui repose sur la confiance. La volonté de Kate Keller d'aider sa fille est évidente: c'est elle qui fait appeler Annie, puis empêche son renvoi; elle encore qui veut apprendre l'alphabet, qui comprend la première l'importance des progrès d'Helen... Toutes deux figures d'autorité pour Helen, les deux femmes, au-delà de leur association, sont pourtant subtilement opposées par le film. Œuvrent-elles dans un même but? L'amour maternel peut-il être un obstacle sur le chemin vers la connaissance, qui impose une discipline rigoureuse à Helen? Kate, mère dépassée et attendrie, gratifie d'un bonbon sa petite fille en colère ou interrompt l'expérience d'Annie pour récupérer son enfant, les câlins succédant à

l'apprentissage. Mais pourrait-il en être autrement? Helen ne s'y trompe pas quand elle confie la clé de la salle à manger à sa mère, jouant symboliquement la faiblesse de l'amour maternel contre l'autorité de sa professeure. Mais, bouleversée par sa compréhension soudaine des mots, Helen remet aussitôt la clé à Annie. Au moment où Helen s'arrache de ses bras, on perçoit une tension chez madame Keller [01:43:32], qui peut se lire comme une hésitation à laisser l'oiseau s'envoler du nid.

## ● Le capitaine: briser la digue

Si le capitaine Keller forme, par définition, un couple avec son épouse Kate, discutant avec elle et se rendant régulièrement à ses décisions, il se détache solitairement du groupe des trois personnages féminins et de son fils. Patriarche de la famille, il cherche à endosser son rôle avec une raideur toute militaire. Mais s'il tend à imposer un cadre à toutes choses, mettant Annie à l'épreuve, il se rend bien vite aux raisons avancées alternativement par les deux femmes, soucieux comme elles du bien-être de sa fille. Il peine en revanche à envisager de réels progrès de la part d'Helen — rompant ainsi son pacte avec l'institutrice — et ne parvient pas à exprimer physiquement son affection [01:19:20]; celle-ci débordera d'autant plus au moment où la digue se brisera, délivrant l'esprit de sa fille.

## ● Naissance de l'amour

*Miracle en Alabama* ne raconte-t-il pas d'abord une histoire d'amour? La fin du film pourra être analysée en ce sens en classe. Pouvoir nommer ce qui l'entoure, clé pour Helen d'un nouveau rapport au monde, a un sens particulier quand sont désignées les personnes aimées. À travers quels indices liés au comportement des personnages comprenons-nous que le capitaine couvrant son enfant de baisers agit ainsi pour la première fois? Si l'affection s'épanche librement entre le couple Keller et Helen quand «Mum» et «Dad» ont été épelés, quel paraît être le troisième sommet du triangle, nécessaire à cet équilibre nouveau? L'amour entre les deux combattantes que sont l'élève et sa professeure trouvera aussi à s'exprimer dans l'épilogue. Au-delà du traditionnel «happy ending», l'ensemble du film conduit à ce dénouement heureux. Il suffira de se référer à l'autobiographie d'Helen Keller et à l'histoire de sa longue relation avec Anne Sullivan pour s'en convaincre [cf. Document, p. 20].





## Plans

### Transfert de désir

**L'évocation des souvenirs d'Annie passe dans le film par des plans surprenants, dont l'analyse attentive révèle l'imbrication du passé et du présent.**

Pour représenter la remontée des souvenirs d'Annie, hantée par son passé, Penn a recours à des plans qui semblent relever d'un autre type d'images que dans le reste du film, où la chronologie de la narration est respectée. Surimpressions, mise au point floue, noir et blanc neigeux... Ces images d'apparence fantomatique, qui témoignent d'un traitement particulier et figurent des ombres et des silhouettes sans détails, peuvent être considérés comme subjectives: elles correspondent à ce que perçoit — ou a perçu — Annie, elle-même malvoyante. Dès la séquence du train, le petit fantôme de Jimmy, son frère décédé, s'est levé sur l'écran noir des lunettes d'Annie. Mais c'est au mitan du film que l'affleurement du passé va provoquer un effet de miroir entre Helen et Annie [00:51:51 – 00:52:21]: après leur lutte dans la salle à manger, l'institutrice observe son élève par la fenêtre, laissant vaquer son imagination. De ses visions va naître une idée: offrir une école à la fillette...

#### ● Reflet et surimpression

C'est d'abord le reflet d'Annie dans la fenêtre par laquelle elle observe Helen qui, à la manière d'une surimpression sans trucage, met en rapport les deux personnages. Helen avance bras tendus dans le jardin, semblant se diriger vers Annie — ou plus précisément vers son reflet — et lui adresser une demande muette. Au son, signalant la remontée du souvenir, des paroles encouragent Annie enfant à s'adresser à un certain M. Sanborn, qui aurait le pouvoir de la faire aller à l'école. Petit à petit apparaissent en véritable surimpression les images de l'asile où Annie a passé son enfance, tandis qu'Helen, dans le présent, tend toujours les bras. Les images du passé, et elles seules, vont finir par occuper

l'écran lorsque, après avoir été devinée de profil puis de dos, la petite Annie arrivera du fond du cadre, bras écartés, dans une attitude comparable à celle d'Helen. Le spectateur connaît son intention et peut interpréter son geste, d'autant qu'Annie y joint la parole: elle demande à aller à l'école — son vœu le plus cher. L'institutrice transpose aussitôt le geste d'Helen en une demande informulée d'étudier. Germe alors en elle l'idée d'offrir à Helen un véritable cadre d'apprentissage, assimilable à cette école où elle-même, enfant, a tant désiré étudier. Dans la séquence suivante, Annie part explorer le domaine à la recherche du lieu adéquat... L'association d'idées est d'autant plus claire que reflet et surimpression ont permis d'associer, dans la pensée de l'institutrice adulte, Annie petite et Helen au présent.

#### ● Un fil de pensée

Ces quelques plans cristallisent la décision d'Annie d'être pour Helen cette personne «*patiente et enthousiaste*» évoquée par le livre qu'elle était justement en train de lire: nous sommes bien dans la continuité d'un fil de pensée. En plus d'être un exemple frappant de l'association des personnages d'Annie et Helen, ce passage met en évidence l'attrait du film pour l'intériorité et la pensée, ainsi que la façon dont cette disposition innerve la mise en scène. Comment rendre compte de cette intériorité au cinéma, *a fortiori* celle d'Helen, dont l'esprit est comme enfermé? La réponse de Penn est dans le transfert de désir — Annie s'appuie sur sa propre expérience pour comprendre ou revivre ce que vit Helen — et dans le pacte scellé par Annie avec elle-même, mais *pour Helen*, la volonté de l'institutrice étant la véritable clé de la future délivrance de son élève. La fin le confirmera: c'est précisément une clé qu'Helen remettra symboliquement à sa professeure [cf. *Motifs*, p.15], montrant par ce geste sa pleine compréhension de ce qui s'est joué à travers la lutte de deux volontés en apparence opposées, mais au fond accordées à frayer un chemin *vers la pensée*.

# Image

## Un certain expressionnisme

**Arthur Penn, cinéaste expressionniste ? *Miracle en Alabama*, aux confins du fantastique, joue des contrastes, des ombres et de l'intensité des sentiments sans se départir d'une évocation réaliste de la pédagogie de l'institutrice.**

Les œuvres qualifiées d'expressionnistes visaient, au début du **XX<sup>e</sup>** siècle — en peinture comme au cinéma — à déformer la réalité pour provoquer l'émotion du spectateur et, parfois, suggérer l'angoisse. Éclairages contrastés, relief des postures, physionomies marquées, visions rêvées et subjectives : *Miracle en Alabama* s'inscrit bien dans cette esthétique.

### ● Intensité

Après l'analyse de l'affiche américaine [cf. *Avant la séance*, p. 4], le prologue et le générique du film peuvent être étudiés sous l'angle de l'intensité des émotions et de la dimension symbolique marquée qui caractérisent l'expressionnisme [cf. *Motifs*, p. 14]. Le choix du noir et blanc s'accompagne de lumières travaillées et de clairs-obscurs virant parfois au théâtre d'ombres lors de plans isolés. L'éclairage des visages les fait se détacher sur des fonds sombres. Les expressions des acteurs sont appuyées : penchés sur le berceau d'Helen, ses parents deviennent des figures quasi monstrueuses. Plus tard, Annie, avec ses lunettes noires, est elle-même une silhouette sévère et inquiétante. Les prises de vues se font souvent au ras du sol, captant les premiers apprentissages d'Helen et ses interactions avec Annie assise à ses côtés ; cette position accentue l'intensité des gestes et des attitudes, Annie et Helen formant une sorte de créature à deux têtes et quatre mains. Le recours fréquent à des contre-plongées, ou parfois à d'écrasantes plongées, marque en outre le caractère éruptif des relations entre les personnages.

### ● Nuit

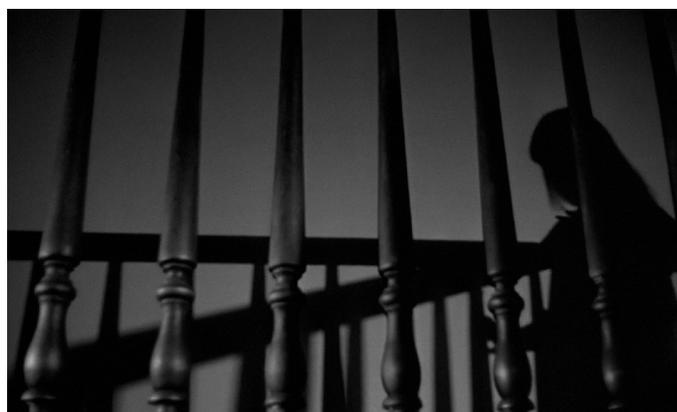
«*Dès les premières minutes, une suite de gestes et de cris, d'une implacable netteté, donnent le tempo de l'œuvre. Les doigts de la mère claquent au-dessus du berceau, elle hurle, le père secoue le berceau avec une violence démente. Helen, l'enfant arrachée à la mort, est condamnée à demeurer aveugle, sourde et muette. La nuit vibre d'une épouvante sans nom. La maison est perdue, cernée et envahie par la nuit.*»<sup>1</sup> On ne saurait mieux décrire les ténébreux auspices sous lesquels s'ouvre le film — dont la nuit est le soubassement esthétique, bien qu'il raconte une illumination. Deux séquences nocturnes, symbolisant la cécité, font jaillir l'inquiétude. Lors de la première nuit passée au pavillon de chasse, Annie est agitée par un rêve [01:05:41 – 01:07:12] qui se conclut avec l'apparition de Jimmy dans la réalité [01:07:26]. Les motifs des portes et des fenêtres se répondent. À l'inverse, la berceuse chantée par Annie, qui a enfin réussi à endormir Helen dans le pavillon, s'élève jusqu'à la maison où veillent encore les parents de la fillette et où le capitaine Keller, plongé dans la mélancolie, n'est plus qu'une ombre inquiète [01:17:11].

### ● Onirisme et visions

Dès la séquence du train qui introduit Annie, la stylisation des plans et le montage font s'entrechoquer des visions subjectives ou oniriques. Une dimension quasi horrifique est ainsi donnée au passé d'Annie par le traitement du son et des

voix, le grain de l'image ou la réduction des personnages à des silhouettes fantomatiques [cf. *Plans*, p. 10]. Privilégiant habituellement une approche réaliste, Penn accorde une place surprenante à ces visions. Les souvenirs d'Annie, qui associent son enfance à celle d'Helen, sont un pont vers la représentation de ténèbres intérieures. À la fois puissante et vulnérable, la préceptrice est à même d'aller chercher Helen au cœur d'un monde tourmenté.

Nosferatu le vampire de Friedrich Wilhelm Murnau, 1922 © Diaphana



### ● Une filiation en noir et blanc

Un rapide parcours à travers certains films clés, accessibles à travers leurs bandes annonces, aidera les élèves à replacer *Miracle en Alabama* dans l'esthétique noir et blanc d'un expressionnisme nocturne, inquiétant et symbolique. À cet effet, on pourra consulter les images les plus connues de certains titres du cinéma allemand des années 1920 comme les chefs-d'œuvre de Fritz Lang (*Docteur Mabuse, le joueur*, 1922), F. W. Murnau (*Nosferatu le vampire*, 1922) ou encore Robert Wiene (*Le Cabinet du docteur Caligari*, 1920).

Parallèlement, d'autres éléments du film d'Arthur Penn — tels que la grande maison du Sud ou la confrontation de l'enfant tourmenté à un monde adulte ambigu — l'apparenteront au courant américain du Southern Gothic, dont *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton (1955) ou *Du silence et des ombres* de Robert Mulligan (1962) sont de magnifiques exemples. En 1961, le britannique Jack Clayton réalise *Les Innocents*, adaptation du *Tour d'écrou* d'Henry James, où une gouvernante s'installe dans un manoir pour s'occuper de deux enfants possédés par des fantômes malveillants. Cette thématique gothique peut orienter vers une vision horrifique du film de Penn. Aussi *Miracle en Alabama* peut-il être rapproché d'*Elephant Man* de David Lynch, que photographie en 1980 le chef opérateur des *Innocents* [cf. *Prolongements* p. 19].

1 Claude-Jean Philippe, *Cahiers du cinéma* n° 140, février 1963.



## Mise en scène

### Mouvements d'une émancipation

**La mise en scène s'appuie de façon frappante sur l'expression corporelle de ses actrices. C'est ainsi que le corps d'Helen et ses transformations dans le regard du spectateur guident le récit.**

L'enjeu de la mise en scène de *Miracle en Alabama* tient du défi : comment représenter un esprit en souffrance, l'apprentissage, l'illumination intérieure ? Si, par l'intensité de son jeu, Patty Duke apporte une réponse convaincante, Penn filme avant tout les mouvements d'une émancipation qui se joue à deux. N'est-ce pas là le cœur de la violence étonnante qui se déploie dans le film ? La brutalité de la césure que représentent l'arrivée d'Annie et ses exigences nouvelles est la clé d'un nouveau rapport au monde. Entre le sinistre début du film et l'extase de sa fin, l'expérience d'Helen est ainsi inséparable des expériences d'Annie.

#### ● Un corps incompris

Helen est un corps non-voyant, mais que nous observons agir et interagir. Au départ, ce corps paraît livré à lui-même et à tous les accidents. En famille, c'est un corps incompris, traité avec maladresse ou négligence, qu'il soit repoussé ou étreint. La séquence du salon [00:06:14 – 00:10:03] montre qu'il y a déjà un langage du corps chez Helen, mais qu'il se perd dans la mêlée affairée et « compétente » de son entourage. Ce corps devient un corps à discipliner — dans tous les sens du terme, il *dérange* —, mais avant tout un corps avec lequel il faut réussir à dialoguer : « *Elle m'échappe* », s'inquiète madame Keller. Faut-il l'éloigner ou le retenir ? Une troisième voie est l'émancipation : rejoindre Helen et allumer une étincelle en elle.

#### ● Avec Helen

Des plans larges présentent clairement les groupes de personnages et leurs interactions en chaque lieu. On observe aussi des variations dans le découpage du film, qui utilise de nombreux plans rapprochés et des champs-contrechamps marquant des oppositions de caractères ; malgré tout, ces individus font corps, société. La mise en scène permet de distinguer l'évolution d'Helen au sein du groupe familial qui l'entoure, par contraste avec le couple qu'elle forme avec Annie. Le duo central est en effet à part, partageant exclusivement le cadre. Les deux corps communiquent, se touchent, s'affrontent et développent tout un répertoire de gestes là où les autres gardent une façon d'être toujours « ce qu'on attend d'eux ». Annie est médiatrice entre les mondes, jetant des ponts entre l'enfance et l'âge adulte, le handicap et la prétendue normalité ; entre la rébellion et le conformisme, aussi. À l'image, elle évolue elle-même sans cesse du bas — à hauteur d'enfant, où elle se tient, avec une caméra à ras de terre — au monde adulte qui, lui, est debout — parfois monté sur ses ergots — et glose sans fin sur l'éducation d'Helen. Comment atteindre cette dernière ? En commençant par la rejoindre. Par lui saisir les mains, pour captiver son attention. Par plonger dans ce monde d'avant la parole.



## ● Césures

L'arrivée d'Annie marque une rupture capitale, nettement marquée par le montage: la jeune femme quitte le groupe familial pour s'approcher lentement de l'enfant, qui se tient en haut des marches; la caméra se rapproche avec elle, presque solennellement [00:15:52 – 00:16:23]. De manière saisissante, les plans se resserrent encore sur le contact des mains d'Annie et d'Helen; dès lors s'improvise un dialogue muet qui ne s'interrompra plus. Cette sollicitation du toucher ouvre une voie pour la mise en scène: les plans sur le couple Helen-Annie se multiplient, le visage de l'enfant se fait plus présent et familier, de son corps surgit un être qui exprime, imite, apprend. Autre césure, miroir de la précédente: emmenée en carriole, Helen est scrutée par la caméra [01:03:02 – 01:03:13]. Le plan suivant, amené par un lent fondu enchaîné, montre Helen, encadrée de ses parents, conduite à Annie au seuil du pavillon-école — mouvement inverse de la scène du perron, mais qui relance l'aventure de l'émancipation de la fillette. Ce plan en carriole est remarquable, car c'est l'un des rares où Helen est filmée absolument seule longuement. S'il s'agit en fait de tromper sa vigilance, c'est aussi le signe d'une action qui se déploie entièrement pour elle; le mouvement de la carriole exprime poétiquement un mouvement vers l'autonomie, même s'il n'a rien, encore, de volontaire. Dans le pavillon, séparée de ses parents, Helen bute comme un papillon affolé contre les parois de sa prison, puis apparaît résignée, attentive et même joyeuse. Elle est souvent filmée seule — elle ne partage plus systématiquement le plan avec Annie, bien qu'elle soit veillée par elle jusque dans son sommeil. Une solitude apprivoisée, d'avant l'éclaircie, vers l'autonomie.

## ● Laboratoires

La maison et le domaine sont découpés en plusieurs espaces déterminés, comme le salon où est discuté le sort d'Helen, le perron où a lieu la rencontre avec Annie, la salle à manger devenant la scène de batailles stratégiques, le pavillon où a lieu l'apprentissage, la fontaine du «miracle»... L'un des enjeux pour Annie est de soustraire Helen à sa famille pour déployer sa pédagogie. Annie doit donc réinventer l'espace. La salle à manger, le pavillon transformé en école deviennent des laboratoires protégés d'une intervention extérieure. Les membres de la famille gravitent autour du pavillon et Jimmy, le capitaine ou Kate Keller viennent s'encadrer dans la porte ou les fenêtres [01:26:18] sans en franchir le seuil. Quant au petit Percy, il est on ne peut plus clairement l'instrument d'une expérience [01:10:37 – 01:15:05].

## ● Un nouveau rapport au monde

Peu à peu s'esquisse un bouleversement intérieur, toujours capté par des signes extérieurs: les mains d'Helen bougent pendant son sommeil. L'environnement varie autour d'elle. Le lieu apparemment fermé du pavillon s'enrichit en fait d'une perpétuelle exploration. L'illumination du premier mot autour de la fontaine est représentée par une opposition, au montage, entre plusieurs plans fixes: le visage tendu d'Helen, sa paume ouverte pour recevoir l'eau, le visage également tendu d'Annie [01:39:37 – 01:39:43]. La joie qui s'empare d'Helen déborde ensuite à travers des plans qui accompagnent ses mouvements. Dans le même cadre sont alors saisis les objets, les mains qui les touchent et qui épellent, l'indispensable Annie, le visage extatique d'Helen, son corps ivre à la poursuite de tous les objets qui prennent vie autour d'elle. Ces plans se déploient dans tous les sens — le personnage touche la terre, sonne la cloche, court dans toutes les directions — et rompent la représentation verticale qui prévalait. L'enregistrement par la caméra de toutes ces relations et de la folle exubérance du corps d'Helen suffit à exprimer une complète renaissance au monde... à tel point qu'on peut

se demander si Helen ne sait pas quelque chose de plus que les autres. C'est toute la portée du film: quelle est la valeur profonde du langage? Jusqu'où regardons-nous le monde qui nous entoure? C'est pourquoi l'on ressent un certain malaise à voir le groupe familial envelopper Helen sans vraiment partager sa joie avec la subversive Annie, sa libératrice.



## ● Helen au fil des plans

On pourra proposer à la classe un exercice d'observation et de comparaison: repérer certains plans où Helen est filmée seule, et tenter de les caractériser selon leur place dans le récit. Seront relevés notamment:

- les plans du générique, semi-effrayants, où Helen est une ombre, un reflet, une silhouette solitaire;
- le plan sur le perron, césure qui marque l'arrivée d'Annie (avec son entrée dans le champ): une révolution qui s'avance vers Helen [00:15:52 – 00:16:23];
- le plan rapproché dans la carriole et son mouvement involontaire, ainsi que le plan suivant, miroir de la scène du perron [01:03:02 – 01:03:24];
- un plan en plongée sur Helen, dans le pavillon, qui doit se décider ou non à s'habiller: poupée de chiffon, elle n'inspire plus la pitié; elle incarne les balbutiements de l'autonomie [01:18:45 – 01:19:38];
- le très gros plan d'Helen, caressant un poussin, qui s'approche au plus près d'une intériorité non encore éclosée [01:23:54 – 01:23:59].

On notera qu'à la fin, à l'opposé du générique et de la séquence du salon, Penn filme Helen reliée aux choses et aux autres — un lien tissé grâce à sa conquête intérieure.



## Motifs

### Du concret au symbolique

VIDÉO  
EN  
LIGNE

**Mains, coquilles, lunettes, clés: quelle(s) signification(s) peut-on attribuer aux éléments récurrents liés aux protagonistes du film ?**

Helen doit se frayer un chemin, du toucher jusqu'à l'abstraction du langage; le film abonde ainsi de symboles qui relient le monde des choses et des actions à celui du sens. Retour sur quatre motifs remarquables, dont les occurrences permettent de souligner la valeur métaphorique.

#### ● Les mains, au carrefour des sens et du sens

Motif essentiel du film, les mains sont à l'intersection des rapports entre le monde concret et le monde symbolique, puisqu'elles deviennent pour Helen l'organe du toucher autant que du langage et de la substitution à la vue. On pourra ainsi relever l'ensemble des actions impliquant les mains: toucher, caresser, palper, renverser, pincer, frapper, et aussi imiter, épeler, nommer, rencontrer, dévisager... Les mains d'Helen semblent douées d'une vie propre, qu'on peut rapporter à son état intérieur: maladroites et incontrôlées, elles provoquent de nombreux accidents; tâtonnantes ou tendues en avant, elles lancent un appel muet; «concentrées» et au travail, elles enregistrent dans leur sommeil les mouvements appris. Elles peuvent être agressives ou tendres. Cumulant fonctions, sensations et savoirs, elles sont boulimiques lors de l'extase finale... La tirade d'Annie sur le pouvoir des mots invite au toucher [01:28:13 – 01:28:40]. Paumes ouvertes et tendues, Helen semble écouter Annie qui promet de déposer le monde dans sa main.

#### ● Voiles, prisons, coquilles...

Par le jeu d'une transition entre deux plans, les barreaux du berceau du petit bébé, lors du prologue, deviennent ceux de la rampe d'escalier dans lequel évolue Helen enfant. Elle

aurait ainsi passé toutes les premières années de son existence dans une même prison. Ce motif de l'enfermement, décliné au cours du film, est riche de plusieurs sens. Il figure bien sûr la cécité qui retient hors du monde, comme le suggère le plan-portrait d'Helen le visage entièrement recouvert d'un voile noir qu'Annie lui enlève dans un geste d'impatience [01:25:50 – 01:26:16]. Il peut pourtant être retourné et perçu comme positif. Ainsi, l'école improvisée où Helen est retenue est certes un lieu clos, mais destiné à éloigner l'enfant des habitudes prises auprès des siens. Helen n'est-elle pas comparée symboliquement au poussin qui sort de l'œuf [01:24:31]? Il lui faut briser sa coquille, dit Annie, mais peut-être d'abord gagner ce lieu protecteur où elle pourra se transformer. De même, si l'enfermement d'Helen dans la salle à manger est vécu comme une violence, il constitue aussi un premier pas vers l'émancipation [cf. Séquence, p.16]. La représentation des espaces fermés recèle donc une ambiguïté. On pourra observer comment la demeure familiale se trouve personnifiée: hantée par le malheur, isolée dans la nuit, elle apparaît pendant le prologue comme une vaste prison qui est aussi celle d'une éducation familiale défaillante; lors de l'épilogue, la maison, à nouveau filmée, paraît figée dans le temps, mais la personne d'Annie a pénétré le foyer et l'a transformé de l'intérieur.

#### ● Les lunettes d'Annie

Qu'est-ce que voir? La requête d'Helen — faire coudre des yeux à sa poupée — fend le cœur de sa mère par son évidente portée symbolique. La petite fille sera également fascinée par les yeux de sa nouvelle poupée qui s'ouvrent et se ferment. Helen se saisit des lunettes noires d'Annie dès leur rencontre — pour pouvoir tâter ses yeux —, puis s'en affuble, par jeu et par mimétisme. Si cet accessoire directement lié au regard caractérise Annie et lui donne son allure singulière, sa symbolique permet plusieurs lectures. Les lunettes sont d'abord pour l'enseignante un trait d'union avec son élève, puisqu'Annie et Helen souffrent d'un handicap lié à la vue. Elles font aussi d'elle une figure dérangeante: cachant son regard aux autres, Annie peut apparaître comme une juge au



sein d'une famille dont elle est venue modifier les croyances. Pourtant, quand le capitaine Keller lui demande instamment de dévoiler ses yeux, il ne peut supporter l'intensité de son regard nu [00:55:29 – 00:55:52]. « Ces lunettes qui protègent ses yeux d'une lumière qu'elle ne peut supporter sont aussi ce qui dispense les autres de son regard »<sup>1</sup>, écrit ainsi le critique Jean Gavril Sluka. « Voir », dans le film, ne doit donc pas s'entendre seulement au sens physique du terme. C'est un rapport au monde qui s'enracine dans la pensée et qui requiert la pleine émancipation d'un être humain. Annie, derrière ses lunettes noires, est véritablement voyante.

### ● Le trajet de la clé

VIDÉO  
EN  
LIGNE

Souvent évoquée dans ces pages, la clé est l'un des symboles les plus évidents du film. S'il y a plusieurs clés dans le récit, on peut s'attacher à lire leur trajet comme celui d'un unique objet. La possession de la clé figure la maîtrise et l'autorité. C'est d'abord Helen qui enferme Annie lors de son arrivée, comme pour se soustraire par avance à ses exigences. Elle laisse la clé tomber dans le puits, ce dont Annie fait une lecture très transparente... C'est ensuite Annie elle-même qui enferme Helen pour tenter de la faire manger à table et lui imposer de nouvelles règles de conduite, cette séquestration ouvrant paradoxalement une nouvelle phase de sa vie. Lors de son retour à la maison après son apprentissage dans le pavillon, Helen, en souvenir de cet épisode, remet à sa mère la clé de la salle à manger où la famille s'apprête à déjeuner, comme pour intervenir dans la lutte d'autorité légitime qui se joue justement entre ses parents et la professeure. À la fin, l'esprit délivré par son illumination soudaine près de la fontaine, Helen comprend toute l'importance du rôle d'Annie auprès d'elle et redemande la clé à sa mère pour la remettre, presque solennellement, à sa professeure [cf. Plans, p.10]. L'élève a appris à reconnaître et à décider ce qui est bon pour elle.

1 <https://www.dvdclassik.com/critique/miracle-en-alabama-penn>

**« Mon institutrice arriva et elle m'apprit à me servir de mes doigts comme d'une clé admirable qui a ouvert les portes de ma sombre prison et libéré mon esprit. »**

Helen Keller, *Sourde, muette, aveugle: Histoire de ma vie*

### ● Le générique

La séquence du générique, dont l'extrême stylisation facilite la description, témoigne de la veine expressionniste du film [cf. Image, p.11]. Son étude pourra montrer comment les objets concrets deviennent vecteurs de sens. Alternant plans d'intérieur et d'extérieur, la courte séquence [00:03:12 – 00:05:27] montre d'abord l'enfermement d'Helen, qu'elle évolue dans l'environnement clos de sa maison ou dehors, au grand air. Si la demeure des Keller est plutôt riche et confortable, les quelques plans du générique n'en laissent voir que des fragments presque hostiles, qu'on pourra recenser: les barreaux de la rampe d'escalier et leur ombre portée figurent un emprisonnement; la boule de Noël qui saisit le reflet déformé d'Helen et chute au contact de ses mains symbolisent une enfance brisée. De même, alors qu'Helen jouira plus tard avec Annie du contact avec la nature, les plans d'extérieur du générique manifestent l'empêchement et la confusion: les draps dans lesquels s'entortille la fillette entravent sa course; une butée oblique barre le premier plan d'une lande déserte. Helen apparaît d'abord comme une ombre, un reflet qui hante la maison, puis une silhouette errante et empêchée, poursuivie par une mère inquiète.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

## Séquence

### Deux lutteuses

Filmée à trois caméras pour permettre un montage dans le mouvement et un découpage dynamique de l'action, la scène du repas d'Helen, extraordinaire morceau de bravoure, est incontournable.

Grand moment de mise en scène, la séquence très découpée du repas forcé [00:39:38 – 00:47:55], étape emblématique des conditions d'émancipation de la fillette, est aussi un moment clé dans l'évolution des rapports entre l'éducatrice et son élève. Tout commence lorsqu'Annie, horrifiée par le spectacle d'Helen mangeant dans l'assiette des autres, et surtout par l'indifférence générale de la famille, a fait sortir les Keller et enfermé l'enfant avec elle, décidée à soumettre celle qui agit comme un tyran domestique. Il s'agit, en fait, de l'isoler de ce bain familial délétère, de « couper le cordon » pour tenter pour la première fois de donner forme humaine à son comportement, d'où l'importance du caractère formel du repas. Dans l'isolement de la salle à manger, dont les issues sont condamnées, Helen se trouve comme sortie d'un milieu qui lui est familier et plongée dans un autre, fait d'exigences nouvelles et inconnues. La peur, l'effort demandé sont donc immenses. Le combat qui s'engage est à la fois une dispute et une lutte extrêmement physique ; les gestes s'y enchaînent en une véritable suite coordonnée, avec ses injonctions implicites, ses refus, ses feintes, ses victoires et ses capitulations. Une bataille guerrière, où tout l'espace est convoqué, est menée en plusieurs assauts. Étonnamment, la démesure de la lutte donne aussi des accents burlesques à la scène. Les corps empruntent toutes les positions. Les visages expriment alternativement colère, surprise, ruse et résolution — attention et concentration, aussi. Dans ce contexte, le jeu des deux actrices est essentiel. Au son : des coups, des cris,

VIDÉO  
EN  
LIGNE

des grognements, des crachats de nourriture, des objets qui chutent ou sont jetés par les belligérantes ; l'absence de mots donne une intensité surprenante à la violence du combat. C'est d'ailleurs un martèlement aux accents guerriers qui assure le raccord sonore avec la séquence précédente.

#### ● Une détermination sans faille

Tel un grand bébé un peu monstrueux, Helen est allongée, trépidant de rage et tapant des pieds [1]. Elle finit par s'arrêter tandis qu'Annie attablée, toute à son rôle, feint d'abord de l'ignorer. Premier gag : Helen hors cadre dérobe sournoisement la chaise d'Annie pour la faire tomber, deux fois. Sur le visage de chacune apparaît une détermination sans faille. Helen, résolument agressive, pince Annie [2], lui tourne autour pour manger dans son assiette. Quand Helen tâte le visage d'Annie, l'institutrice se laisse faire [3], mais elle la réprime quand l'enfant tente de se servir dans l'assiette qui n'est pas la sienne. L'enjeu est bien de faire comprendre à Helen l'exigence du moment, et Annie reste à tout instant une pédagogue attentive et tournée vers son but. De fil en aiguille, l'enseignante va guider Helen vers l'acte qu'elle veut la voir accomplir. Elle remporte ainsi le combat des gifles en rendant coup pour coup, ce que soulignent les coupes du montage. Helen boude à nouveau comme un petit enfant [4].

#### ● Une scène de domptage

Helen cherche alors sa mère et découvre qu'elle est seule. Annie se précipite vers elle, mais est repoussée par Helen, qui se heurte à la porte fermée [5]. Annie la rattrape, la fait asseoir, Helen se relève : l'action est répétée pas moins de onze fois : Helen va vers la porte, fait le tour de la table dans les deux sens, passe par-dessus ou au-dessous [6], chaque fois ceinturée par Annie qui la rassied... Annie fait ensuite obstacle de ses bras, et Helen finit par s'épuiser : deuxième



10



11



12



13



14



15



16



17



18

combat gagné. Toujours attentive — plus qu'on pourrait croire — aux actions d'Annie, qui fait mine de continuer à manger, Helen réclame alors son assiette à grands coups frappés sur la table. Un plan montre Annie récupérant les morceaux de nourriture tombés sous la table, tandis que les pieds d'Helen battent frénétiquement [7]. L'image est à la fois drôle et osée, montrant qu'Annie est prête à servir une nourriture souillée à son élève pour arriver à ses fins. Plus de pitié pour la pauvre petite aveugle : Annie vise l'enfant qui doit grandir. Elle relève la tête d'Helen et lui passe l'assiette sous le nez, se servant de son odorat pour l'appâter [8]. Helen a quelque chose d'animal, à ce moment-là ; nous sommes bel et bien dans une scène de domptage. Annie laisse Helen se rassasier un peu et l'observe. Avec une fureur comique, Helen réclame la suite de son repas et Annie s'empresse de la servir, lui présentant cette fois une cuillère : une nouvelle lutte s'engage.

### ● Souillures

On observera la clarté des gestes d'Annie qui, à ce nouveau moment charnière, continue la leçon quoi qu'il advienne [9]. Elle fait recracher à Helen le contenu de la cuillère que l'élève a saisi dans ses doigts. Helen lui répond en jetant la cuillère au loin. Annie s'empare d'Helen comme d'un pantin et lui fait ramasser l'ustensile, ce qui se termine par une lutte au sol [10]. Annie replace Helen sur sa chaise, mais cette dernière s'enfuit à nouveau, fait un tour de la table et se retrouve assise dans la même position ; la voilà surprise et confuse. Nouvelle stratégie de l'enfant : se faisant inerte comme une pierre, ses mains agrippant sa chaise, Helen oblige Annie à la soulever de terre et à la détacher de son siège qui, en volant, entraîne un vase au premier plan [11]. Nouvelle fuite de l'élève : Annie se traîne à terre pour la rattraper. La scène est d'une grande violence : un plan montre Helen se saisir des pinces à feu et laisse penser qu'elle pourrait s'en servir [12].

Mais après une nouvelle lutte à terre, Annie ramène l'enfant à table. Filmée de face, le visage courroucé [13], Helen lance avec force la cuillère. Annie, stratège, revient alors avec une poignée de cuillères [14]. Nouvel effet de répétition : toutes les cuillères sont lancées par Helen. Symboliquement, Annie garde l'ultime cuillère en main et force Helen à la porter à sa bouche. Le montage s'attarde sur les deux lutteuses en plan large, de face — Annie derrière Helen —, alternant effort et pauses, essoufflées [15]. Semblant capituler et avaler la cuillère, Helen se tourne lentement vers Annie et lui recrache sa bouchée au visage [16]. C'est alors Annie qui, hors-champ, arrose Helen, laquelle se dresse, surprise, furieuse et dégoulinante [17]. Alors que l'enfant halète, Annie lui enfonce une nouvelle cuillerée et scande en hochant la tête : «GOOD GIRL!» (gentille fille). C'est une victoire à l'arrachée. Mais la guerre n'est pas terminée : Helen saisit sa professeure aux cheveux, la forçant à se mettre à terre, puis tente de se sauver par la cheminée [18]... Le fondu laisse le spectateur sur cette note délirante.

Saisissante et audacieuse, la séquence témoigne d'un refus d'abdiquer devant la nécessité de venir en aide à un être en déshérence. La matérialité triviale de la scène — corps à corps, souillures, éclaboussures, nourriture et objets — est proportionnelle à la haute idée que poursuit la pédagogue. La sauvagerie des comportements, comique parce qu'elle contredit l'aspect policé des bonnes manières qu'on veut faire acquérir à l'enfant, laisse voir le choc des volontés et le but réel poursuivi par Annie : comment, après une lutte si acharnée, pourrait-elle se contenter de n'avoir appris à sa jeune élève qu'à être «propre et sage»? Penn se garde bien de terminer la séquence sur l'image d'une Helen soumise, pliant sa serviette. On comprend qu'Annie aspire pour son élève à une autre illumination dans son rapport au monde... et que devant l'ampleur du saut à accomplir, l'enfant puisse reculer d'effroi.



## Prolongements

### Quand le miracle n'a pas lieu

L'enfant sauvage, le monstre et les lunettes de la lucidité sont des motifs qui permettent un dialogue parfois inattendu entre *Miracle en Alabama* et d'autres films singuliers.

Que se passe-t-il quand le miracle n'a pas lieu? En écho au film d'Arthur Penn, on pourra se pencher sur d'autres films qui se sont passionnés pour des relations pédagogiques, des tentatives d'intégration d'êtres hors normes, voire monstrueux, des héros fragiles — plus fragiles sans doute que le petit bulldozer Helen. Les ponts — formels et thématiques — sont nombreux pour faire dialoguer ces films.

#### ● *L'Enfant sauvage* de François Truffaut (1970)

Sorti trois ans seulement après *Miracle en Alabama*, filmé dans un beau et sobre noir et blanc, prenant lui aussi appui sur l'histoire vraie d'un enfant — le jeune Victor « de l'Aveyron » —, *L'Enfant sauvage* plonge dans les passions scientifiques, humanistes et intellectuelles de la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, après la Révolution française. C'est un passionnant contrepoint au film d'Arthur Penn. La tonalité de cette reconstitution, qui se focalise elle aussi sur le couple d'un professeur et de son élève, est quasi documentaire. François Truffaut y interprète lui-même le docteur Itard, qui recueille un « enfant sauvage », garçon abandonné portant les traces d'une tentative d'assassinat (dont ses parents sont probablement à l'origine) et qui a grandi seul dans les bois. Itard obtient de la jeune République française de pouvoir s'occuper, avec une gouvernante, de celui qu'il a nommé Victor, persuadé que le garçon, vite étiqueté comme idiot et pris pour sourd et muet — ce qu'en fait il n'est pas — pourrait au contraire, par un patient apprentissage, parvenir à s'ouvrir au langage et intégrer la société. Le film montre sans hâte les multiples tentatives pédagogiques du docteur, son

obstination, et la transformation progressive du garçon hirsute et incontrôlable en un garçon propre, discipliné, mais — comme Helen — butant sur l'apprentissage essentiel de la langue. Cet apprentissage est montré dans un faux calme très éloigné des scènes entre Helen et Annie, même s'il est également riche de tensions. Si Itard ne se dépare pas d'une réserve, que reflète la mise en scène du cinéaste, les deux films montrent des actions dans la durée, se penchent sur la matière documentaire des expériences pédagogiques. On pourra comparer l'intensité procurée par la sobriété rigoureuse de Truffaut et celle que produit la violence exubérante montrée par Penn.

Par ailleurs, *L'Enfant sauvage* révèle une forme de complication déchirante du rapport de l'élève au monde, même si la sensibilité du jeune Victor semble grandir. L'épiphanie qui a lieu pour Helen ne se produit pas pour le jeune garçon, qui jamais n'apprendra à parler. Quand celui-ci prend la fuite, éprouvé par les expériences de son protecteur (dont la bienveillance prend aussi la forme de rudesse, d'exigences démesurées, voire de cruauté) et nostalgique de plaisirs

*L'Enfant sauvage* de François Truffaut, 1970  
© Les Productions Artistes Associés



qu'il trouvait à une communion avec la nature, il se retrouve en fait aussi inadapté à la vie qu'il menait auparavant qu'à la vie en société. Il revient de lui-même chez le docteur, dans ce qui est devenu son foyer, mais cette victoire du lien créé garde un goût amer, révélant aussi une forme de dépendance, de domestication problématique, à rebours de l'émancipation par le savoir promise à Helen. La souffrance de Victor et la nature du lien qu'il a tissé avec Itard, père de substitution en même temps qu'involontaire persécuteur, restent insondables... et c'est sur cette note que Truffaut choisit de terminer son film.

● **Elephant Man de David Lynch (1980)**

Plongée dans l'Angleterre victorienne, *Elephant Man* est à nouveau l'adaptation d'un mémoire scientifique, celui du médecin Frederick Treves sur Joseph Merrick, rebaptisé John dans le film. Défiguré depuis l'enfance, l'homme est détenu par un forain qui l'exhibe et le maltraite, puis rencontre un médecin qui parvient à lui rendre confiance et l'usage de la parole. Merrick se fait des amis à l'hôpital et dans une certaine société philanthrope, mais son bonheur reste précaire, car son apparence physique déchaîne les mauvaises passions. L'atmosphère gothique en noir et blanc d'*Elephant Man*, ses visions en surimpression ou encore la présence d'Anne Bancroft dans un rôle de bienfaitrice créent des liens de diverses natures entre *Miracle en Alabama* et le chef-d'œuvre de David Lynch. Helen Keller et «l'homme éléphant» défiguré ont en commun l'apparence trompeuse d'une personne handicapée, offerte aux préjugés, et dont la sensibilité se trouve trop facilement ignorée. L'enfant dont la propre famille ne sait appréhender l'intelligence est donc proche du terrible monstre de foire qui se révèle, aux yeux de la haute société prise de passion pour son cas, un être de douceur à la sensibilité raffinée. Rappelons qu'Helen Keller a elle-même très tôt captivé certains artistes et intellectuels de son temps, qu'elle a pu rencontrer et avec lesquels elle a pu échanger dès son adolescence. Le destin commun aux deux personnages est de parvenir à intégrer la société. Mais si Helen acquiert le langage et rejoint une humanité faite aussi d'affirmation de soi, les liens tissés par Merrick avec l'extérieur comme avec lui-même sont extrêmement fragiles ; on le voit ainsi bâtir une petite cathédrale en papier et la signer de son nom, avant de mourir — délibérément : il s'est couché sans ses oreillers protecteurs. Même s'il bénéficie de la bienveillance et de l'intérêt professionnel des médecins, Merrick — comme le Victor de Truffaut — est seul, alors qu'Helen évolue dans une relation triangulaire où Annie sert de médiateur entre la fillette et un foyer prêt à l'accueillir. Le rôle émancipateur de la préceptrice permet à l'amour d'exister et de réenchanter la vie de l'enfant. Dans les deux films, les sentiments soutiennent et épanouissent les êtres, mais le trajet de John Merrick, où le doux rêve côtoie l'illusion, montre que la certitude du rapport aux autres n'est jamais établie.

Elephant Man de David Lynch, 1980 © Carlotta



Invasion Los Angeles de John Carpenter, 1988 © Studiocanal



● **Invasion Los Angeles de John Carpenter (1988)**

La séquence de *Miracle en Alabama* étudiée dans ce dossier [cf. *Séquence*, p. 16] pourra donner lieu à une comparaison beaucoup plus inattendue avec une autre longue séquence anthologique, issue du film d'anticipation de John Carpenter, *Invasion Los Angeles (They Live, 1988)* : un combat de chiffonniers au fond d'une ruelle, une scène d'action d'une durée démesurée de six minutes où le protagoniste, un ouvrier, lutte à poings nus contre son ami, qui cherche absolument à se dérober, pour faire accéder ce dernier à une forme de lucidité. Cette clairvoyance est attachée à des lunettes spéciales qui font voir à celui qui les porte la vraie nature de l'environnement urbain, empli d'injonctions subliminales à l'obéissance, à l'endormissement de toute vigilance citoyenne, à la consommation et au respect aveugle des valeurs traditionnelles. Pour qui chausse les lunettes, des slogans tels que «OBEY» (obéissez) ou «CONSUME» (consommez) apparaissent en lieu et place des publicités, dans un monde en noir et blanc. Les *yuppies* des années 1980 sont aussi démasqués, présentés comme des sortes de cadavres endimanchés dès qu'ils sont perçus à travers ces fameuses lunettes, c'est-à-dire via le regard d'un être décillé. Que peut avoir de commun ce pamphlet critique contre l'ère Reagan, qui préfigure également un film comme *Matrix* (1999), avec l'histoire d'Helen Keller ? Le détour par cette séquence pourra amener à aborder l'aspect le plus critique du film d'Arthur Penn et à envisager la dimension politique et subversive de l'action acharnée d'Annie, pour l'éducation et contre une certaine société. L'éducatrice le rappelle elle-même [cf. *Découpage narratif*, p. 6] : «Obéir sans comprendre, c'est être aveugle.» [01:32:17]

# Document

## Helen témoigne

Comment l'arrivée d'Annie a-t-elle été vécue par son élève ? Le contrechamp du point de vue de l'institutrice présenté dans le film peut se lire dans l'autobiographie d'Helen Keller.

Le travail sur le film d'Arthur Penn sera enrichi par la lecture de l'autobiographie d'Helen Keller, *The Story of My Life*, publiée en 1903 et parue en français sous le titre *Sourde, muette, aveugle : Histoire de ma vie*. Le point de vue du texte n'est évidemment pas celui du film, davantage centré sur Annie Sullivan, mais il est particulièrement intéressant de découvrir comment l'étape décisive qu'a été la découverte du langage a été mise en mots à l'âge de 22 ans par la jeune élève elle-même.

L'extrait ci-après, qui est le début du chapitre **IV**, correspond à un moment charnière du film puisqu'il relate l'arrivée d'Ann(i)e auprès d'Helen. La suite du chapitre résume d'ailleurs le film tout entier : y figurent non seulement la nouvelle poupée offerte par l'arrivante, les premiers mots épelés et l'intérêt immédiat d'Helen pour ce jeu, mais aussi les accès d'impatience, l'absence de sentiments forts et de tendresse dans un « monde de ténèbres et de silence ». L'étape décisive autour du puits et du mot « eau », l'esprit libéré « *empli de joie et d'espérance* », les choses qui semblent désormais « *palpiter de vie* », les mots « mère », « père », « sœur », « institutrice », qui pénètrent Helen « *de sentiments très doux, inconnus jusque-là* » font partie de ce même chapitre. C'est finalement un ensemble de quatre pages seulement qui est adapté dans *Miracle en Alabama* !

« Le jour le plus mémorable de ma vie est celui où mon institutrice, Anne Mansfield Sullivan, vint s'installer près de moi. Je demeure émerveillée quand je compare la triste période qui précéda cet événement à l'ère nouvelle qu'il inaugurait. Nous étions le 3 mars 1887, trois mois avant le septième anniversaire de ma naissance.

Dans l'après-midi de ce jour, je me tenais debout, silencieuse, sur le seuil de la maison. J'attendais je ne savais quoi. J'avais vaguement déduit des signes de ma mère et du mouvement inaccoutumé qui se faisait dans la maison qu'il s'y préparait quelque chose d'extraordinaire. C'est ce qui m'avait poussée à aller attendre sur le perron. Le soleil, filtrant à travers la masse de chèvrefeuille qui surplombait la porte, m'envoyait ses rayons. Mes doigts s'attardaient, presque sans que j'en eusse conscience, sur les feuilles familières et les fleurs qui venaient d'éclorre, comme pour saluer le doux printemps méridional. Je ne me doutais pas de ce que l'avenir me réservait de merveilleux et de surprenant. J'avais été, pendant des semaines, en proie à la colère et à l'amertume, et une langueur profonde avait succédé à cette crise.

Vous êtes-vous quelquefois trouvé en mer par un brouillard épais qui vous enveloppe d'un crépuscule blanchâtre, comme tangible ? Le grand navire vous semble pris d'inquiétude, tandis que la sonde tâtonne pour lui trouver un chemin et que vous vous sentez le cœur étroit d'angoisse.

Tel ce vaisseau, j'avais dans la vie avant que commençât mon éducation ; mais je n'avais ni sonde, ni boussole, ni aucun moyen de me rendre compte de la proximité du port. « De la lumière ! donnez-moi de la lumière », tel était le cri inexprimé de mon âme et, ce même jour, l'astre d'amour se leva sur moi.

J'eus tout à coup l'impression de pas se rapprochant. Je supposai que c'était ma mère et j'étendis la main vers elle. Quelqu'un qui n'était pas ma mère prit cette main et, l'instant d'après, je me sentais serrée dans les bras affectueux de celle qui devait lever pour moi le voile mystérieux enveloppant toutes choses. Elle allait faire mieux encore : m'aimer. »

Helen Keller, *Sourde, muette, aveugle : Histoire de ma vie*



Helen Keller et Anne Sullivan, circa 1893 © DR

« De mille façons différentes, [mes amis] ont transformé mes imperfections physiques en merveilleux privilèges et m'ont mise en état de marcher, sereine et heureuse, dans la nuit qui m'enveloppe. »

Helen Keller, *Sourde, muette, aveugle : Histoire de ma vie*

L'extrait proposé décrit ainsi le point de vue de la seule Helen, alors que le regard sur cet épisode, dans le film, est plutôt celui d'Annie : on rappellera son voyage, son arrivée à la gare, sa découverte de la petite fille en haut des marches du perron... Quels détails matériels de la scène racontée par Helen le film a-t-il repris ? Comment la mise en scène de Penn parvient-elle malgré tout à donner accès aux sentiments d'Helen ?

Dans le texte, colère, langueur, brouillard sont associés à la solitude quand, à l'opposé, chaleur, lumière et affection évoquent une proximité bénéfique. Helen Keller utilise des images tout en décrivant des sensations, des émotions et des sentiments précis. Parmi les impressions exprimées, certaines se rapportent à l'intériorité quand d'autres évoquent le contact avec le monde extérieur. On relèvera les métaphores et comparaisons utilisées par l'auteure. À quels dialogues ou épisodes de *Miracle en Alabama* pourrait-on les rapporter ? Sont-elles représentées telles quelles dans le film ?

On soulignera enfin la place privilégiée que les deux œuvres accordent à l'amour. Un rapprochement de l'extrait d'*Histoire de ma vie* avec la dernière séquence du film permettra de constater que ce sentiment, incarné par l'astre rayonnant qu'est Annie Sullivan, apparaît dans chacune des deux œuvres comme la fin et le moyen du miracle.

## FILMOGRAPHIE

### Films d'Arthur Penn

*Miracle en Alabama* (1962), DVD et Blu-ray, Rimini Éditions, 2019.

*Le Gaucher* (1958), DVD, Warner Bros., 2007.

*La Poursuite impitoyable* (1966), DVD et Blu-ray, Sidonis Calysta, 2020.

*Bonnie and Clyde* (1967), DVD et Blu-ray, Warner Bros., 2008.

*Little Big Man* (1970), DVD et Blu-ray, Carlotta Films, 2016.

*Georgia* (1981), DVD, Rimini Éditions, 2017.

### Autour du film

François Truffaut, *L'Enfant sauvage* (1970), DVD, MGM, 2008.

David Lynch, *Elephant Man* (1980), DVD et Blu-ray, Studiocanal, 2020.

John Carpenter, *Invasion Los Angeles* (1988), DVD et Blu-ray, Studiocanal, 2018.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages consacrés à Arthur Penn et au cinéma américain

- Gaston Haustrate, *Arthur Penn*, Edilig, 1986.
- Robin Wood, *Arthur Penn*, Seghers, 1973.
- Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, Cahiers du cinéma, 2006.
- Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 Ans de cinéma américain*, Omnibus, 1995.

### Articles de périodiques

- Claude-Jean Philippe, « Au commencement était le verbe », *Cahiers du cinéma* n°140, février 1963.
- André S. Labarthe, « Rencontre avec Arthur Penn », *Cahiers du cinéma* n°140, février 1963.
- Stéphane Delorme, « Éloge du langage », *Cahiers du cinéma* n°758, septembre 2019.
- Eithne O'Neill, « *Miracle en Alabama* : le péché originel », *Positif* n°604, juin 2011.

## Œuvre d'Helen Keller

- *Sourde, muette, aveugle : Histoire de ma vie* [1903], Payot et Rivages, 2001.

### Bande dessinée sur Helen Keller et Anne Sullivan

- Joseph Lambert, *Annie Sullivan & Helen Keller*, Ça et là, 2013.

## SITES INTERNET

### Critiques en ligne

Jean Gavril Sluka, *Dvdclassik*, 20 juin 2019 :  
↳ <https://www.dvdclassik.com/critique/miracle-en-alabama-penn>

Eugénie Filho, « *Miracle en Alabama* (1962) ou les sens de l'Amérique », *Revus et corrigés*, 12 septembre 2019 :  
↳ <https://revusetcorriges.com/2019/09/12/miracle-en-alabama-1962-ou-les-sens-de-l-amerique>

### Émission de radio

Antoine Guillot, « P comme Arthur Penn, l'Amérique en miroir », *France Culture*, 19 octobre 2019 :  
↳ <https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/p-comme-arthur-penn-lamerique-en-miroir>

## Étude en anglais

Adam Bingham, "Little Big Man", *Senses of Cinema*, décembre 2003 :  
↳ <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/penn>

## Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.  
↳ <https://www.transmettrelecinema.com>



- Mains d'actrices
- Enfermée, délivrée

## CNC

Tous les dossiers du programme Collège au cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.  
↳ <https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre>

## DEUX FEMMES ET UN MIRACLE

Helen Keller est une petite fille sourde, muette et aveugle, qui vit avec sa famille en Alabama. Elle grandit comme une herbe sauvage et ses parents sont impuissants à communiquer avec elle. L'arrivée d'Annie Sullivan auprès d'Helen va changer sa vie : elle-même malvoyante, la jeune femme de Boston veut apprendre le langage à la fillette par le contact des mains. Elle devra convaincre la famille d'Helen que son ambition n'a rien d'utopique, tout en se heurtant de plein fouet à la rébellion féroce de son élève. Dans cette œuvre majeure du cinéma américain des années soixante, Arthur Penn s'empare d'un épisode prodigieux de la vie d'Helen Keller et filme la résolution d'une éducatrice à sortir son élève des ténèbres comme un combat d'une intensité saisissante. Sa mise en scène dynamique se fait tour à tour expressionniste, réaliste et lyrique, au plus près des deux actrices. Anne Bancroft et Patty Duke s'engagent dans une lutte physique, aussi burlesque qu'éprouvante, qui fait de *Miracle en Alabama* un récit d'émancipation humaniste d'une portée universelle.



AVEC LE SOUTIEN  
DE VOTRE  
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS  
DU  
CINEMA