



<b>Fiche technique</b>	1
<b>Réalisateur</b>	2
Un antidote au glamour	
<b>Genèse</b>	3
En famille	
<b>Avant la séance</b>	4
Une femme qui s'affiche	
<b>Document</b>	6
La mode du jardinage atomique	
<b>Découpage narratif</b>	7
<b>Récit</b>	8
Comment bien pousser?	
<b>Mise en scène</b>	10
Habiter le monde	
<b>Séquence</b>	14
L'esprit d'escalier	
<b>Motif</b>	16
Crises de mères	
<b>Genre</b>	18
À la lisière du mélodrame	
<b>Technique</b>	20
L'arrêt sur image	

● Rédactrice du dossier

Charlotte Garson est critique. Elle dirige les pages cinéma d'*Études* et intervient sur France Culture (La Dispute, Plan large) ainsi que dans les salles et auprès des enseignants. Autrice des ouvrages *Le Cinéma hollywoodien* (Cahiers du cinéma/CNDP), *Jean Renoir* (Cahiers du cinéma/Le Monde) et *Amoureux* (Cinémathèque française/Actes Sud), elle a rédigé les livrets *Lycéens et apprentis au cinéma* sur *Adieu Philippine*, *Certains l'aiment chaud*, *Le Dictateur*, *Les Demoiselles de Rochefort*, *French Cancan* et *Laura*.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

# Fiche technique



© Splendor Films

## ● Générique

DE L'INFLUENCE DES RAYONS GAMMA SUR  
LE COMPORTEMENT DES MARGUERITES  
(THE EFFECT OF GAMMA RAYS ON MAN-IN-THE-MOON  
MARIGOLDS)  
États-Unis | 1972 | 1h 40

**Réalisation**

Paul Newman

**Scénario**

Alvin Sargent, d'après la pièce  
de Paul Zindel

**Directeur de la photographie**

Adam Holender

**Directeur artistique**

Gene Callahan

**Son**

Robert Fine, Al Nahmias,  
Katherine Wenning

**Musique**

Maurice Jarre

**Costumes**

Anna Hill Johnstone

**Décors**

Richard Merrell

**Montage**

Evan Lottman

**Directeur de production**

Roger M. Rothstein

**Producteur exécutif**

John Foreman

**Production**

20th Century Fox

Newman-Foreman Company

**Distribution**

20th Century Fox

Ressortie en France en version  
restaurée : Splendor Films

**Format**

1.85, couleur, 35 mm

**Sortie**

20 décembre 1972 (États-Unis)  
30 mai 1973 (France)

**Interprétation**

Joanne Woodward

*Beatrice Hunsdorfer*

Nell Potts

*Matilda Hunsdorfer*

Roberta Wallach

*Ruth Hunsdorfer*

Judith Lowry

*Nanny Annie*

David Spielberg

*John Goodman*

Richard Venture

*Floyd Hunsdorfer*

Carolyn Coates

*Mlle McKay*

Will Hare

*Le brocanteur*

Jess Osuna

*Le gendarme*

*Sonny Gunderson*

## ● Synopsis

Beatrice Hunsdorfer, veuve désillusionnée, élève seule ses filles adolescentes. La cadette timide, Matilda, se passionne pour un cours sur les atomes, s'occupe de son lapin domestique et conduit une expérience sur l'influence de la radioactivité sur les fleurs. Ruth, son aînée, majorette et épileptique, fréquente les garçons et caricature sa mère à l'atelier-théâtre du lycée. Pour accroître ses maigres revenus, Beatrice loue une chambre à une pensionnaire dont le grand âge dégoûte Ruth et attendrit Matilda. Elle rêve d'ouvrir un salon de thé, qu'elle nommera d'après la variété d'œillets d'Inde que fait pousser sa fille, «l'homme dans la lune». Incapable d'obtenir un prêt, elle se saoule au bar, rencontre un brocanteur et rentre au petit matin après une halte en rase campagne. Matilda est nommée finaliste au concours de sciences, mais le soir de la remise des prix, Ruth refuse de garder la vieille dame à la maison et reproche à sa mère sa «folie». Beatrice arrive en retard à l'auditorium, où elle apprend la victoire de Matilda. Titubante, elle polarise les regards: «Mon cœur est plein!» De retour à la maison, elle fait de nouveaux projets d'avenir; ses filles la laissent parler mais ne s'en laissent plus conter. Matilda a découvert son lapin mort. La voix de la jeune fille sur scène résonne *off*: son expérience sur l'influence des rayons gamma lui a donné espoir en la science — espoir qu'elle étend à l'avenir de l'humanité, faite des mêmes atomes que ceux du soleil.

# Réalisateur

## Un antidote au glamour

Pendant cinquante ans, Paul Newman a incarné un idéal américain de virilité vulnérable et humble : athlètes décatis, hors-la-loi désarmés, détectives en proie au doute. Éclipsés par son statut de star, les cinq films qu'il a réalisés révèlent une âpreté que les studios hollywoodiens refusaient à leur icône aux yeux bleus.

### ● Paul la main froide

Né dans la banlieue de Cleveland (Ohio) le 26 janvier 1925, fils d'un *self-made-man* juif dont il admirait l'éthique professionnelle, Paul Newman joue dans de nombreuses pièces de théâtre amateur, puis déçoit son père en choisissant d'étudier l'art dramatique à Yale. À l'Actors Studio de New York, association hors-norme cofondée par Elia Kazan, Newman est repéré alors qu'il donne la réplique à une amie lors d'une audition. Auparavant «terrorisé par ce que requiert émotionnellement le jeu d'acteur»<sup>1</sup>, il y apprend le métier. Sa persévérance chez les agents de Broadway et sa photogénie («Un si beau visage, c'est presque du gâchis pour un garçon», disait sa mère) lui permettent de décrocher ses premiers rôles à la télévision puis un contrat à Hollywood. La mort de James Dean, étoile filante de l'Actors Studio, lui vaut de récupérer les rôles du boxeur Rocky Graziano dans *Marqué par la haine* (Robert Wise, 1956) et de Billy the Kid dans *Le Gaucher* (Arthur Penn, 1958). Après ce film, son jeu de plus en plus retenu, débarrassé de tics surexpressifs, s'éloigne de la sensualité explosive de Marlon Brando, autre *Method actor* qui l'éclipsait. L'adaptation de *La Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams (Richard Brooks, 1958) puis l'épopée de la création d'*Israël Exodus* (Otto Preminger, 1960) lui apportent une immense reconnaissance publique et critique, même s'il n'obtient l'oscar que près de 30 ans plus tard pour *La Couleur de l'argent* (1986), où il reprend son rôle de *L'Arnaqueur* (Robert Rossen, 1961) que lui offre le cinéphile Martin Scorsese.

### ● Engagé et irréductible

Newman, très tôt, trouve inconfortable le glamour attaché à son statut de star et développe d'autres intérêts : sa famille (deux mariages, six enfants) ; la course automobile, pour laquelle il se prend de passion à 45 ans et remporte des victoires aux 24 Heures du Mans et à Daytona ; un engagement politique qui, de la protestation contre la guerre du Viêt Nam et la défense des droits civiques dans les années 1960, s'étend à la lutte contre la prolifération nucléaire puis à la défense des droits des homosexuels ; et la philanthropie : en 1982, il crée une société de produits alimentaires à son effigie qui génère plus de 250 millions de dollars pour diverses œuvres caritatives.

Lorsque sa femme, l'actrice Joanne Woodward, avec qui il a plusieurs fois joué à l'écran, peine à trouver des rôles relevant de ces «textes solides» qu'ils aiment tous les deux, Newman utilise sa renommée pour trouver des producteurs. Pour *Rachel, Rachel* (1968), portrait cru d'une institutrice célibataire qui s'émancipe de l'emprise de sa mère, il convainc la Warner en signant la réalisation, qu'il veut la «moins visible» possible, «dénuée d'effets techniques»<sup>2</sup>. Le «film américain le mieux écrit et le plus sérieusement joué depuis longtemps» selon le *New York Times* rapporte 10 fois son budget. De *l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites* (1972) et l'adaptation de *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams avec Woodward et John Malkovich (1987) creusent encore les rapports mère-fille, tandis que les deux films où Newman joue portent sur des pères veufs et leurs fils : dans *Le Clan des irréductibles* (1970) d'après le roman de Ken Kesey, Henry Fonda règne sur une fratrie de bûcherons de l'Oregon briseurs de grève, et dans *L'Affrontement* (1984), où il tombe amoureux d'un personnage joué par Joanne Woodward, Harry/Newman verse une larme pudique lorsque son fils, écrivain en herbe, apprend que sa nouvelle va être publiée. Tourné cinq ans après la mort par overdose de son seul fils, le film met en scène une reconnaissance paternelle que Newman, aspirant acteur, n'a jamais pu obtenir : mort trop tôt, son père aimant mais distant n'avait pas été témoin de son succès.

Contrairement à Clint Eastwood, qui se taille souvent des rôles à la mesure de sa persona d'acteur, ou à John Cassavetes, dont la modernité du style a éclipsé la carrière d'acteur au sein des studios, Paul Newman, en réalisant, ne cherche ni à se donner de bons rôles ni à innover esthétiquement, mais, résume-t-il en 1972, à «accrocher les spectateurs émotionnellement» — comme l'ont fait à leur manière ses deux films préférés, *Les Temps modernes* de Charles Chaplin et *Juliette des esprits* de Federico Fellini.

Paul Newman sur le tournage de *Rachel, Rachel* (1968) © D.R. Collection Christophe



1 Sauf indication contraire, les commentaires proviennent de la conférence donnée par Paul Newman à Londres en 1972, *The John Player Lecture*, reproduite en bonus audio du Blu-ray du film paru chez Powerhouse Films, 2018.

2 Marian Edelman Borden, *Paul Newman: A Biography*, Greenwood Press, 2010.

# Genèse En famille

*The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds*, pièce écrite en 1963 et jouée off-Broadway de 1970 à 1972, vaut un prix Pulitzer à son auteur, ancien professeur de chimie qui, dans ce qu'il qualifie de «lettre d'amour au système scolaire», a tenté de restituer «la souffrance, la solitude et le handicap que constitue une enfance privée de l'un des deux parents». Paul Newman trouve dans le portrait sans concession de Beatrice Hunsdorfer, mère célibataire *borderline*, un nouveau défi d'interprétation pour son épouse Joanne Woodward, rôle-titre des *Trois Visages d'Ève* de Nunnally Johnson qui lui a valu un oscar en 1957. Avec le scénariste Alvin Sargent, Newman décide de briser le huis clos théâtral: «La pièce bénéficiait du fait qu'elle était claustrophobe. La mère ne pouvait pas quitter la maison. En ouvrant le décor, on la rend plus contemporaine, moins "Tennessee Williams 1945".»

## ● La caméra au service du jeu

Produisant lui-même faute d'investisseurs intéressés, Newman s'entoure d'une équipe de congénères doués. Le chef opérateur Adam Holender vient de filmer le New York sans glamour de *Macadam Cowboy* et de *Panique à Needle Park*. Le compositeur Maurice Jarre, collaborateur de David Lean (*Le Docteur Jivago*, *Lawrence d'Arabie*), a signé la musique de *Juge et hors-la-loi* de John Huston, où joue Paul Newman. C'est la fille ainée des Newman, Elinor, sous le nom de Nell Potts (son surnom enfantin), qui jouera Matilda, ayant brillé dans quelques flashbacks de *Rachel, Rachel*. «La seule raison qui l'a poussée à faire le film, c'est de gagner de quoi construire un abri pour ses pigeons», remarque Newman. «Ma fille n'est pas une actrice, mais elle a des manières, des comportements qui jouent en sa faveur. Pour elle, faire du cinéma n'est pas plus important que d'être bibliothécaire ou livreur de lait.» Le rôle de la sœur ainée Ruth échoit à la débutante Roberta Wallach, fille des acteurs de l'Actors Studio Anne Jackson et Eli Wallach. Judith Lowry, qui jouait Nanny sur scène dans un rôle parlant, reprend du service malgré ses 83 ans.

Paul Newman dirige comme un acteur: de même qu'il exige par contrat deux semaines de répétitions avant chaque film, il les impose à ses comédiens avant le début du tournage en avril 1972. Il organise le contraire d'un «plateau sur lequel chaque plan est mis en place pour que ce soit pratique pour les techniciens» et instaure un principe: «L'acteur n'aurait jamais à aller vers la caméra, ce serait elle qui viendrait à lui. Comme à l'époque des dramatiques télévisées en direct.»<sup>1</sup>

## ● Un rôle perturbant

Si l'action de la pièce, située à Staten Island, est déplacée dans la ville ouvrière de Bridgeport (Connecticut), c'est surtout parce que la maison familiale des Newman est à un quart d'heure en voiture des dépendances de l'église désaffectée où est construit le décor principal. Malgré cette proximité, le cinéaste et son actrice vont vivre séparément pendant le tournage, tant Joanne Woodward, perturbée par son rôle, insupporte son entourage. Formée conjointement à l'Actors Studio par le partisan de la «méthode» Sanford Meisner et la danseuse Martha Graham, elle met à profit la



© Splendor Films

**«Joanne et moi avons des monstres en nous, mais personne ne nous demande de les sortir. Avec elle, pour ce film, le changement a été physique. Même son visage a changé.»**

Paul Newman

combinaison d'un jeu psychologique et d'un travail de composition corporelle, mais plus que le rôle de schizophrène qui lui valut l'oscar, celui de Beatrice Hunsdorfer la marque durablement: «Sa laideur m'atteignait. Une telle putréfaction intérieure. Je ne la comprenais que trop.»

Ce rôle honni lui vaudra tout de même le prix d'interprétation féminine à Cannes en 1973. Mais la critique est mitigée; Stephen Farber, du *New York Times*, salue «une expérience émotionnelle subtile» dans le flux de films violents du moment, tandis que le Britannique David Robinson, du *Times*, déplore que les marguerites du titre soient «la métaphore d'une vision fataliste de la nature humaine» et que le film soit gâché par «l'excès de théorie et le surjeu». Zindel, l'auteur de la pièce, trouve le film trop lent et regrette que Matilda ne soit pas jouée par une véritable actrice. C'est pourtant la présence à l'écran de la jeune fille, taciturne et intense, qui mettait d'accord les critiques par ailleurs partagés sur le jeu de Woodward ou la réalisation de Newman: «elle irradie» et «communique une force intérieure inébranlable». Sereine comme Matilda, Elinor Newman retourne dans le sillage des Marguerites à ses pigeons et à ses faucons, avant de faire carrière dans l'ingénierie environnementale.

<sup>1</sup> Joe Morella et Edward Z. Epstein, *Paul et Joanne, une biographie de Paul Newman et Joanne Woodward*, Denoël, 1990.

# Avant la séance

## Une femme qui s'affiche

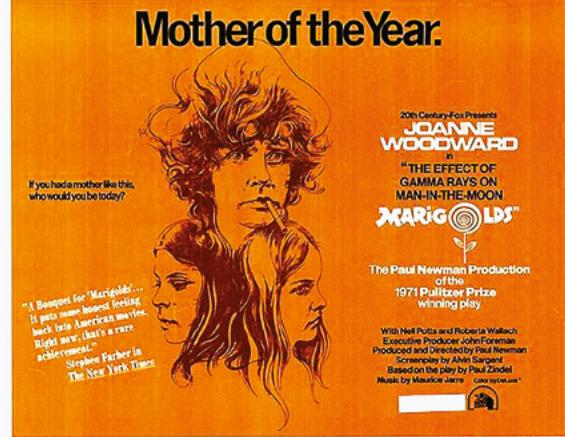
Quand *De l'influence...* ressort en France en 2008, l'affiche du distributeur Splendor Films utilise un photogramme recadré: seule au milieu de l'image (de même que Joanne Woodward est la seule actrice mentionnée), la silhouette droite de Beatrice, manteau-cape rouge et menton sur le poing dans une posture similaire à celle du *Penseur* de Rodin, se détache sur fond de verdure. Les marguerites géantes dessinées à ses pieds soulignent l'aspect bucolique du décor, dont on verra qu'il est exceptionnel dans ce film dominé par des intérieurs sombres [Mise en scène]. Le dessin illustre la traduction inexacte du mot *marigold*, en réalité «œillet d'Inde», mot composé d'une variété moins connue qui aurait entravé la compréhension d'un titre déjà inhabituellement long. La traduction supprime aussi la variété inventée des fleurs, *man-in-the-moon*, d'après le visage traditionnellement vu dans cet astre (cf. *Le Voyage dans la lune* de Georges Méliès, 1902) — une personnification enfantine qui annonce le lien établi dans l'expérience de Matilda entre botanique et astrophysique. Tournée vers la partie gauche de l'image, Beatrice Hunsdorfer embrasse du regard le passé plutôt que l'avenir, et le monde social (les qu'en-dira-t-on) plutôt que le ciel, vers lequel Matilda lèvera les yeux dans le dernier plan du film.

### ● De la violence des rayons mamma

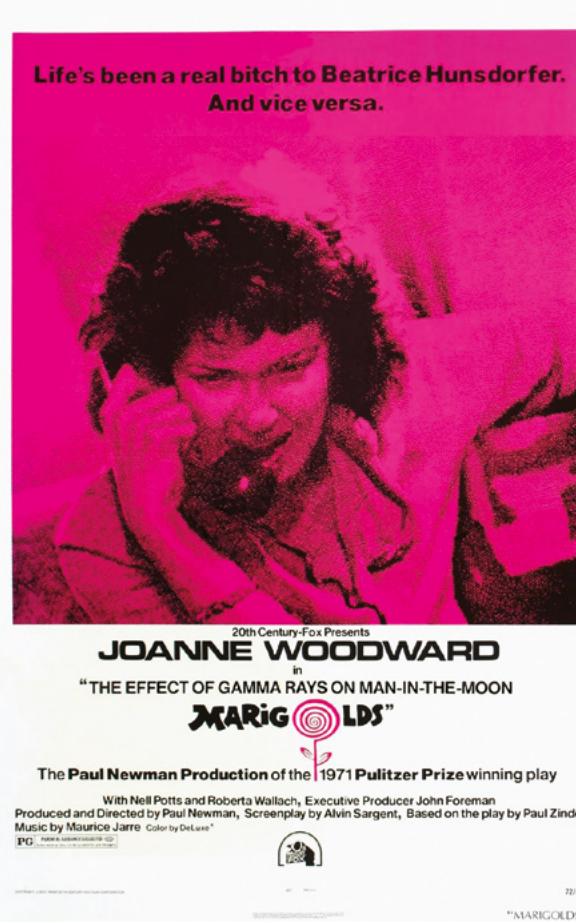
Avant la séance, on s'interrogera donc sur ce titre hors-norme qui est celui de la pièce. Le «De» initial, qui signifie «à propos de», caractérise l'essai ou le traité (*De la nature* de Lucrèce, *De la démocratie en Amérique* de Tocqueville...) et met sur la piste d'un documentaire scientifique. Est-ce une fausse piste? La fiction intègre effectivement les sciences, tout en y puisant une métaphore: comment deux jeunes filles en fleur réagissent-elles au comportement d'une mère azimutée, en surchauffe? On notera la proximité sonore de «gamma» et «mamma», quasi dernier mot du film: «No mamma, I don't hate the world» («Non Maman, je ne déteste pas le monde»).

Deux affiches d'époque permettent d'aborder la survie psychique qui est en jeu dans cette métaphore. Sur la première, le trait gris sur fond marron contraste avec le vert gazon de la ressortie française. À la place du titre (en petit, tout en bas) se déploie en gros caractères un slogan ironique, «Mère de l'année», explicité par une phrase: «Si vous aviez une mère comme ça, qui seriez-vous aujourd'hui?» Le spectateur est pris à partie et la question généalogique est posée directement, loin du mystère du regard dans le vague de l'affiche de 2008. Le visage de la mère, cigarette au bec, domine, fleur énorme flanquée de deux filles-feuilles plus petites — ce schéma floral (qui rappelle aussi le symbole de la femme) est repris dans le «O» de *Marigolds* transformé en une fleur-spirale qui évoque la folie ou la fascination hypnotique.

La seconde affiche, au générique plus fourni, recadre un photogramme où Beatrice est au téléphone, bouche ouverte, saisie dans un mouvement de colère (pendant l'appel acrimonieux au professeur de Matilda, seq. 8). Il faudra revenir, le film vu, sur les capacités verbales exceptionnelles de ce personnage dont l'humour recourt volontiers à des sous-entendus sexuels, ce que prolonge le slogan de cette affiche: «La vie a été chienne pour Beatrice Hunsdorfer, et vice versa», où *bitch* glisse de son sens initial, «chien femelle», à son sens péjoratif, « salope ». Ces affiches sont l'occasion de rappeler qu'un protagoniste peut être un antihéros. Mais elles pourront aussi se faire le support d'un questionnement sur l'écriture du personnage: n'est-il pas «chargé» à l'excès, réduit au rôle de repoussoir, au risque de la misogynie? Comment le jeu de Joanne Woodward confirme ou



© D.R.



© D.R.

infirme-t-il ce que la violence de ces deux affiches laisse craindre? Quelles attentes l'antiphrase «Mère de l'année» place-t-elle implicitement sur la figure maternelle? La vie (la société de l'époque) mais aussi le scénario (la pièce d'origine) frayent-ils un chemin à Beatrice? À ces questions, on verra que la mise en scène de Paul Newman répond, travaillant discrètement à faire contrepoids à l'énergie négative de son personnage et filmant un processus de rupture filiale avec une surprenante douceur [Mise en scène].

A color photograph of Joanne Woodward as a woman in a red cape, standing in a field of white daisies. She is looking off to the side with her hand near her chin. The background shows a green landscape with a stone wall and a blue sky.

**UN FILM DE  
PAUL NEWMAN**

**DE L' INFLUENCE  
DES RAYONS GAMMA  
SUR LE COMPORTEMENT  
DES MARGUERITES**

**AVEC JOANNE WOODWARD**

**Splendor**  
films



**CNC**

# Document

## La mode du jardinage atomique

L'expérience de Matilda qui donne son titre à *De l'influence...* est l'héritière de l'un des aspects les plus curieux de l'ère atomique initiée par les bombardements de Nagasaki et Hiroshima en 1945. Dès 1962, la maison d'édition Marvel Comics fait paraître les aventures d'un physicien nucléaire dont le corps, irradié par les rayons gamma lors d'une explosion atomique, acquiert des super-pouvoirs, une mue que la célèbre série télévisée *L'Incroyable Hulk* (1977-1982) psychologise et transforme en auto-expérience scientifique déviée accidentellement de son protocole.

Le jardinage atomique, mode éphémère des années 1950 et 60, est apparu à la faveur de la découverte de plantes deux fois plus grosses qu'à l'accoutumée dans les champs bombardés de Nagasaki et de l'atoll de Bikini. En 1949, un champ de rayonnement gamma expérimental est installé au laboratoire national de Brookhaven à Rhode Island. Jusqu'en 1958, d'autres sont mis en place dans divers États américains et divers pays, Norvège, Russie, Grande-Bretagne, Japon...

Dans les Marguerites, Matilda dit avoir obtenu ses graines à Oak Ridge. Oak Ridge Atom Industries a été fondé en 1960 par Clarence J. Speas, dentiste du Tennessee qui a acquis sa propre source de cobalt 60. Il irradie ses graines dans un bunker construit à cet usage et les commercialise en Angleterre et aux États-Unis. Des photos de *Life Magazine* montrent Speas faisant visiter son bunker en 1958 à des écoliers à qui il explique la radioactivité.

Le cobalt 60 est un isotope radioactif produit artificiellement dans des réacteurs nucléaires à partir du cobalt naturel. C'est un puissant émetteur de rayons gamma, qui pénètrent la matière sans la rendre radioactive. Speas présente ses graines comme l'occasion pour les jardiniers de prendre part à une expérience «mondiale» utilisant l'énergie atomique pour «créer en toute sécurité de nouvelles plantes dans [leur] jardin». En plus de graines en sachets individuels, il vend des «kits de contrôle expérimental». «Que pouvez-vous découvrir?», y lit-on. La réponse: «Personne ne le sait — c'est peut-être l'effet le plus excitant jamais découvert chez telle ou telle espèce. De nombreux types d'effets utiles pourraient être



**«Créez en toute sécurité de nouvelles plantes dans votre jardin !  
Participez à une expérience mondiale de grande envergure !»**

Oak Ridge Atom Industries

mis au jour. [...] Le vôtre sera peut-être unique.» Une liste d'effets déjà observés inclut des changements de couleur, de taille et de forme, ainsi qu'une résistance aux maladies. L'expérience de Matilda s'inscrit dans cette perspective. Elle rapporte ses résultats lors du concours de science: les fleurs issues des graines qui ont reçu peu de rayons gamma sont les plus «normales en apparence», celles exposées à une radiation modérée «ont muté pour donner des bourgeons doubles, des feuilles marbrées, des tiges épaisses» (même si, à strictement parler, une mutation ne peut s'observer que sur plusieurs générations). Les plus irradiées «ont été tuées ou ont donné des plants nains».

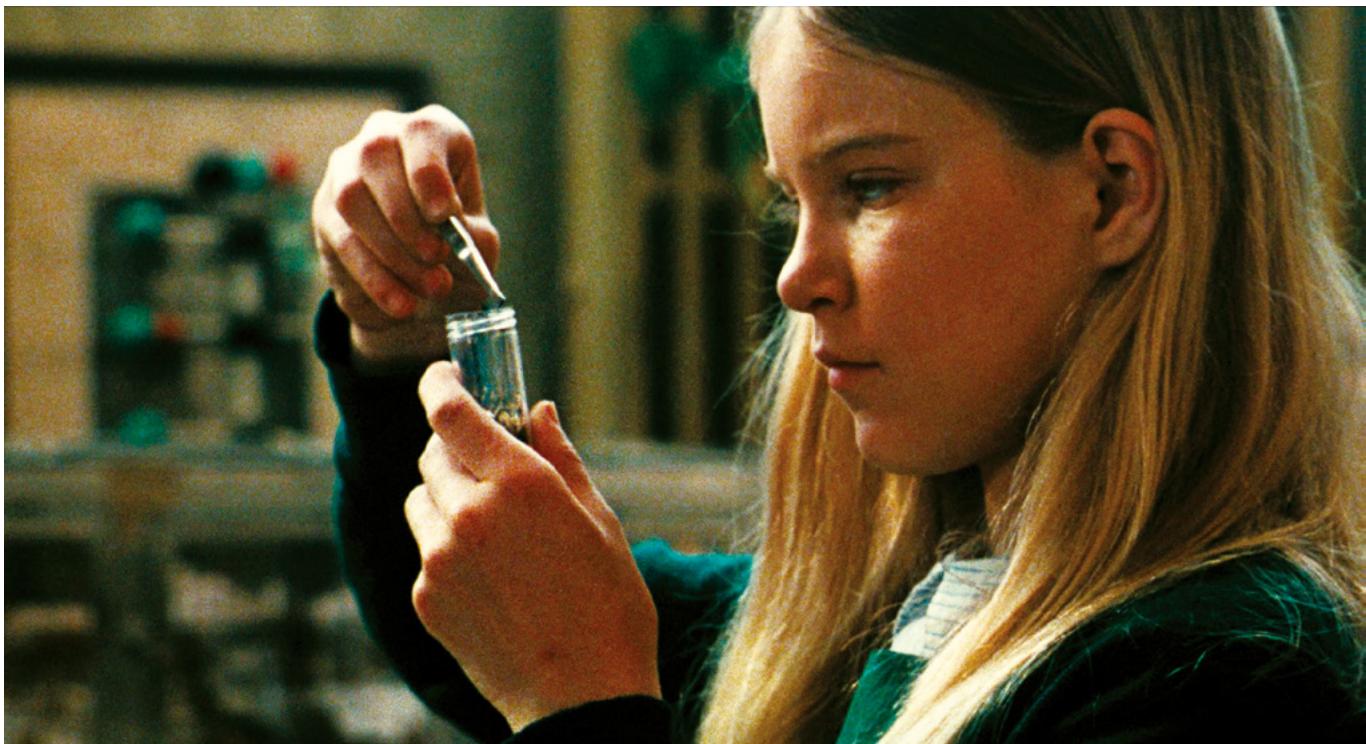
Le jardinage atomique et l'expérience de Matilda sont à résituer dans le contexte de la campagne «Atomes pour la Paix» lancée par le discours du même nom du président Eisenhower à l'Assemblée générale des Nations unies en 1953, et qui promeut un usage pacifique plutôt que destructeur de la puissance atomique, à un moment où la peur s'est installée après Nagasaki, Hiroshima et les tensions croissantes de la Guerre froide. Eisenhower fait le serment que les USA aideront «à résoudre l'inquiétant dilemme atomique — et mettront tout leur cœur et leur esprit à faire que l'inventivité miraculeuse de l'homme ne soit pas mise au service de sa destruction mais de sa vie». Les usages positifs de l'énergie atomique

dans l'agriculture, les technologies médicales, l'industrie et la production électrique sont vantés dans des livres, des films, des brochures, des conférences et une exposition itinérante. [...] Certaines écoles sont même pourvues de «gammateurs» qui contiennent du césium 137 pour des expériences de radiation en classe. En 1957, Walt Disney produit le dessin animé *Notre ami l'atome* qui, accompagné d'un livre du scientifique Heinz Haber, résume au grand public l'histoire de la physique atomique et montre comment ce qui a mené à la bombe atomique peut être employé à bon escient. La campagne «Atomes pour la Paix» relève du principe de Frederick Soddy — l'homme qui, avec Ernest Rutherford, a découvert que la radioactivité provient de la transmutation d'un élément en un autre —: «La nation qui peut transmuer la matière peut transformer un continent désertique, déclencher la fonte des glaces polaires et faire du monde un jardin d'Éden.» Le film et le livre Disney — et en un sens, les Marguerites — font contrepoids au grand nombre de romans et de films ancrés dans la peur du nucléaire, de *Godzilla* (Ishiro Honda, 1954) au *Dernier Rivage* (Stanley Kramer, 1959).

Bethan Roberts, «Atome. Atome. Quel beau mot», texte paru dans le livret de l'édition Blu-ray britannique de *De l'influence...*, Powerhouse Films, 2018.  
Traduit de l'anglais et adapté par Charlotte Garson.

# Découpage narratif

- 1 GÉNÉRIQUE**  
00:00:00 – 00:03:16  
Seule dans une classe, Matilda plante des graines. Aux grands magasins, Beatrice essaie des perruques et en achète une blonde.
- 2 LA VIE DOMESTIQUE**  
00:03:17 – 00:17:32  
Beatrice va chercher ses filles au lycée. Pendant le trajet et les courses à l'épicerie, elle leur parle des hommes, de leur père mort et de sa vie amoureuse passée. À la maison, elle reproche à Matilda la saleté de son lapin apprivoisé et le désordre ambiant. Elles observent la voisine d'en face immobile à sa fenêtre. Le lendemain, Beatrice, en robe de chambre, fait du marketing téléphonique, sans succès, et flirte de manière tout aussi infructueuse avec Charlie, le voisin.
- 3 POÉSIE DES ATOMES**  
00:17:33 – 00:30:06  
Au lycée, Ruth prend son cours de majorette sous les yeux de son petit ami. Matilda est impressionnée par une leçon de M. Goodman sur les étoiles dont les atomes composent nos propres corps. Quand elle aborde le sujet avec ses mère et sœur le soir à la maison, celles-ci, peu intéressées, préfèrent médire sur la vie sexuelle supposée du professeur. Terreur nocturne de Ruth. Beatrice la console puis reste éveillée toute la nuit.
- 4 NANNY ANNIE**  
00:30:07 – 00:35:42  
Mlle McKay vient déposer sa mère âgée et mutique, Annie, en pension chez Beatrice, qui la surnomme Nanny. Ruth trouve sa vieillesse repoussante, Matilda apporte son aide en silence. Regards chargés de sous-entendus entre la femme d'affaires qui se sent coupable de se débarrasser de sa mère et Beatrice, logeuse qui, derrière sa politesse, n'en pense pas moins.
- 5 LA DEMI-VIE**  
00:35:43 – 00:45:54  
Beatrice rêve à ses opportunités manquées en lisant les petites annonces et prend pour elle l'expression scientifique de « demi-vie » que lui apprend Matilda. Elle tire les cartes à Nanny et lui promet qu'elle « rencontrera un bel inconnu ténébreux ». Ruth a une crise d'épilepsie. Vie quotidienne avec Nanny, à qui Matilda raconte les expériences de M. Goodman.
- 6 BEATRICE SINGÉE**  
00:45:55 – 00:50:33  
À l'atelier théâtre du lycée, Ruth, en perruque et robe de chambre empruntées à Beatrice, parodie sa mère devant ses camarades hilares. Beatrice le lui reproche amèrement à son retour.
- 7 MAN-IN-THE-MOON TEASHOP**  
00:50:34 – 00:58:43  
Beatrice projette d'ouvrir un salon de thé spécialisé dans le cheesecake, le « Man-in-the-Moon Teashop ». Ses demandes de prêt auprès de la banque échouent. Entreprise pour les mêmes raisons, la visite à son beau-frère et à sa femme dans un quartier huppé et verdoyant se solde aussi par un échec et se clôt sur la colère ordurière de Beatrice.
- 8 ÉCHAPPÉE**  
00:58:44 – 01:14:22  
Rencontrant un brocanteur dans un bar, Beatrice le suit à son hangar, où ils dansent. Quand les avances de l'homme se font plus pressantes, elle s'emporte, vandalise le magasin et s'enfuit. Au petit matin, elle s'arrête pour respirer au bord d'une route de campagne. Le policier qui l'aborde n'est autre qu'un ancien camarade de classe, avec qui elle échange des nouvelles sur leur vie actuelle. À son retour, Matilda l'attend. Quand M. Goodman téléphone et s'étonne de son retard, Beatrice s'énerve contre l'enseignant et lui reproche, outre le don du lapin, d'impliquer sa fille dans des expériences qui pourraient la rendre stérile. Ruth entend la collègue de M. Goodman se souvenir du surnom de Beatrice au lycée : « Betty the loon » (« la dingue »).
- 9 BETTY THE LOON**  
01:14:23 – 01:22:44  
Matilda est l'une des cinq finalistes du concours de sciences annuel. Beatrice s'inquiète que l'école veuille venir la photographier, mais elle esquisse déjà le discours qu'elle dira sur scène en cas de victoire de sa fille. Ruth refuse de garder Nanny le soir de la remise des prix ; elle se dispute violemment avec sa mère, qu'elle appelle « Betty the loon », et quitte la maison.
- 10 « MON CŒUR EST PLEIN »**  
01:22:45 – 01:33:38  
Pendant les discours des finalistes auxquels assiste Ruth, Beatrice, saoule, téléphone à l'école, s'en prend au lapin domestique puis tente de déposer Nanny chez Mlle McKay, absente. Elle la laisse dans la voiture et entre dans l'auditorium du lycée, où les discours sont terminés et les participants rassemblés sur scène pour un buffet. Elle apprend la victoire de sa fille. En robe du soir, seule dans la salle, elle dit « Mon cœur est plein » devant les élèves et professeurs interdits, puis elle sort.
- 11 « LES ATOMES DE NOTRE CŒUR »**  
01:33:39 – 01:40:07  
De retour à la maison, Beatrice annonce qu'elle va faire nettoyer et réaménager la cour pour y installer son salon de thé. Matilda découvre son lapin mort et le dépose aux pieds de sa mère. En off, tandis qu'elle regarde le ciel depuis la cour sombre, son discours d'acceptation du prix évoque ce que l'expérience avec les rayons gamma et les marguerites lui a appris sur « les atomes de notre cœur » : « Non, maman, je ne déteste pas le monde. » L'image s'arrête sur un plan rapproché de Matilda puis devient floue.
- 12 GÉNÉRIQUE**  
01:40:08 – 01:40:35



## Récit Comment bien pousser?

L'expérience scientifique qui donne son titre et son premier plan au film lui fournit aussi un discret marquage temporel : l'évolution des graines du bac transporté entre l'école et la maison par Matilda constitue la seule indication que le récit progresse chronologiquement, pour se conclure sur une remise de prix coïncidant peut-être avec la fin de l'année scolaire. En l'absence d'événement notable, l'aspect répétitif de la vie domestique de Beatrice saute aux yeux, avec son lot de nuits d'insomnie et de journées passées entre réfrigérateur et téléphone, une cigarette, une bière ou un journal à la main. Ce flou temporel prévient aussi le spectateur que les péripéties importent peu : c'est à un triple portrait féminin qu'invite l'entrelacs initial du montage. Le seul suspense est existentiel, mais de taille : les filles parviendront-elles à échapper à l'influence de leur mère ?

### ● Les quatre visages d'Ève

Le montage alterné du générique oppose d'emblée deux âges et deux tempéraments : la solitude patiente de Matilda, qui reste après la classe pour planter ses graines, contraste avec le narcissisme affairé de sa mère, qui essaie des perruques avant de se fixer sur celle de la couleur de la chevelure de sa fille cadette. Ce rapprochement n'est que le premier nœud d'un tressage serré entre mère et filles qui fait tôt planer une menace d'emprise. La mère ne cesse de chercher en ses filles un miroir, telle la marâtre inquiète de *Blanche-Neige* : «Quand ils rient de toi, ils rient de moi !», dit-elle à Matilda dans la voiture — fantasme fusionnel et paranoïaque que Ruth prendra au pied de la lettre dans sa parodie théâtrale.

Dès que Ruth entre dans le champ visuel de sa mère, celle-ci expose en public sa sexualité supposée, en une ellipse comique et grossière («Va me chercher ta sœur avant qu'elle tombe enceinte !», lance-t-elle à Matilda) qu'elle prolonge par des souvenirs de son passé amoureux confiés dans la voiture et au supermarché. La relation en miroir est de plus en plus marquée : Ruth est *cheerleader* et danse devant un garçon comme sa mère jadis séduisit son père à un cours

de mambo. Devant la télévision [séq. 3], les rumeurs homophobes et antisémites que rapporte Beatrice et sur lesquelles Ruth, hilare, surenchérit, cristallisent l'alliance entre la mère et sa fille aînée autour d'un corps hystérisé, le leur qui ne ferait plus qu'un. Beatrice scelle cette fusion en étreignant Ruth, en la faisant fumer et en lui imposant un souvenir d'enfance lors de la terreur nocturne [séq. 3] puis de la crise d'épilepsie [séq. 5], tandis que Matilda se tient en retrait.

L'arrivée de «Nanny» au deuxième tiers du film ajoute un âge de la vie à ce portrait diffracté entre fin de l'enfance et maturité. En la personne de Mlle McKay, Beatrice reconnaît ce qu'elle aurait pu devenir : une femme financièrement indépendante qui travaille à l'extérieur. La transaction est filmée comme un abandon qui ne dit pas son nom. Au-delà de sa politesse de convention, Beatrice semble tenir à faire comprendre à sa «rivale» qu'elle n'est pas dupe : c'est chez elle que Nanny, comme auparavant ses autres pensionnaires, finira sa vie.

### ● Fausses sorties

Le récit avance selon un principe de rebond, chaque séquence en étant reprise et retravaillée — ou «mutée», pour filer la métaphore botanique. L'affirmation sarcastique de Beatrice, selon laquelle le magazine *House Beautiful* va débarquer avec ses photographes dans sa maison [séq. 2], revient à un autre tour de spirale lorsqu'elle apprend avec inquiétude que le lycée veut la prendre en photo [séq. 9]. Ce système d'échos narratifs porte aussi bien sur un personnage (les mésaventures du lapin blanc) que sur un mot (les emplois répétés du mot «cœur» [Encadré : Le cœur plein]), un détail (l'éternuement de Beatrice [séq. 1] semble répandre un virus qui touche plus tard Lloyd [séq. 7]), ou un élément dramaturgique plus large, comme les tentatives d'évasion de Beatrice hors de sa prison domestique.

À l'exact milieu du film, l'effondrement du projet de salon de thé et la brouille avec le beau-frère, double vivant mais mal en point du défunt mari, fonctionnent comme une rupture qui relance l'action. Les habits du dimanche de Beatrice, inutiles pour obtenir le prêt familial, sont en quelque sorte recyclés au bar, où ils attirent l'œil d'un bocancier entreprenant.

Là encore, l'échappée est découpée en deux temps, comme un bégaiement narratif: la sortie (au sens social du terme) ramène Beatrice à un intérieur paradoxal tant son haut plafond l'apparente à un hangar plutôt qu'à l'alcôve attendue [séq. 8]. Beatrice doit donc sortir de cette sortie. Au petit matin, après une nuit à cuver son whisky tête sur le volant, elle est filmée pour la première fois dans un paysage entièrement vert, agrémenté de chants d'oiseaux. Mais même au grand air, la loi et l'hermétisme de la petite ville se rappellent à elle. L'ancien camarade d'école devenu policier vient la rembarrer spatialement (même à la campagne, il faut garer sa voiture correctement) et temporellement (son passé la rattrape). Même la vie rangée du falot Sonny Gunderson et de sa femme au drôle de menton semble alors plus reluisante que les fins de mois difficiles de Beatrice.

Incapable de trouver à l'extérieur de quoi régénérer son espace et sa vie intérieurs, la mère envahit régulièrement celui de ses filles : le souhait de Ruth de rester discuter avec ses amis au lycée et de prendre ensuite le bus de ramassage scolaire est englouti dans une ellipse (on la retrouve dans la voiture familiale [séq. 2]), celui de Matilda de ne pas manquer de cours, écrasé sous des impératifs de ménage [séq. 2, 3, 8], et Beatrice parvient par ses questions à s'immiscer symboliquement dans l'atelier théâtre du lycée, avant d'interpeller Ruth dans sa chambre [séq. 6]. Pourtant, cette dynamique d'invasion s'inverse le matin de la nuit où Beatrice a découché : Matilda, contre son souhait, part à l'école [séq. 8], et ce sera Ruth qui viendra tambouriner à la porte de la chambre de sa mère avant de l'y abandonner, quittant la maison [séq. 9]. Si la scène à la campagne n'a ouvert que brièvement l'horizon de Beatrice, elle n'en constitue donc pas moins une respiration bienvenue pour le spectateur et un début de retournement de l'emprise initiale.

### ● Une ou deux émancipations

L'arrivée de Nanny [séq. 4] accentue le contraste entre les sœurs, qui réagissent différemment à sa présence mutique : violent dégoût pour Ruth, amitié pour Matilda, qui trouve en la vieille dame, sourde ou pas, une oreille à qui raconter ses expériences de chimie. La réaction de Ruth fait évoluer ses rapports avec sa mère, dont les regards pensifs se chargent d'une mélancolie quant à son futur : Ruth, à n'en pas douter, l'abandonnera, comme Mlle McKay se délestera de sa mère.

La parodie de Beatrice par Ruth [séq. 6] marque plus nettement la prise de distance : avec ce sketch, elle cesse d'imiter inconsciemment sa mère pour l'imiter volontairement. Inversement, cette trahison symbolique de Ruth, qui a tendu à sa mère un miroir déformant, pousse Beatrice vers de nouveaux projets : salon de thé, habits chics, rencontre au bar propulsent un temps le récit vers l'extérieur, avant un retour douloureux aux allures de gueule de bois, le coup de klaxon qui réveille la mère [séq. 8] s'offrant en écho à la sonnerie du lycée entendue de la voiture au début du film.

La dernière «sortie» de Beatrice (au double sens spatial et verbal du mot) est à la fois la plus ample et la plus ratée. Son histrionisme à l'œuvre dès l'essai de perruques y trouve son apogée : la séquence 6 y est rejouée et inversée. Betty la dingue, Betty aux plumes, fait écho au «zoo» du sketch de Ruth. Celle-ci achève d'une pointe verbale une différenciation salvatrice («C'est toi la folle, pas nous»). Aussi les plans de Ruth qui suivront, yeux brillants pendant le discours de Matilda ou silence dubitatif devant les nouveaux projets de sa mère, ne laissent que peu de doute quant à son positionnement. La majorette a changé de camp. L'aînée respecte désormais davantage sa cadette que sa mère.

La reprise narrative converge dans la dernière demi-heure vers le face-à-face entre Matilda et Beatrice, dont on notera surtout qu'il a lieu une fois la victoire de la jeune fille advenue : lorsque sa mère arrive à l'auditorium, il est trop tard pour qu'elle gâche le discours. L'humiliation qu'elle fait

subir à ses filles se retourne sur elle seule. L'épilogue dans la cour, écho au rêve avorté de la séquence 7, requalifie le discours de Beatrice. Le «salon de thé avec tables de ping-pong» ne relève plus d'un projet mais d'une parole tournant à vide devant un public qui sait désormais à quoi s'en tenir : les mots n'ont plus de poids devant les actes (le meurtre du lapin, dont le geste de Matilda, qui le dépose aux pieds de sa mère, indique qu'elle sait que Beatrice l'a commis). La mise en scène prend le relais en ramenant depuis l'espace off les mots finaux du discours de la cadette, puis sa réponse à une question rhétorique laissée en suspens : «Bon Dieu, tu ne détestes pas, le monde, Matilda?» [séq. 8]. «Non, maman, je ne déteste pas le monde» : la réponse, dernière étape d'une émancipation réussie, n'est même plus adressée physiquement à la mère ; elle la dépasse et peut aussi s'entendre comme l'«envoi» du film face au nihilisme ambiant.



### ● Ponts sonores

On pourra demander aux élèves d'être attentifs à la façon dont les séquences s'enchaînent (ellipses, échos) et les questionner après la séance sur le temps supposé qui s'est écoulé entre le début et la fin de l'action. L'avancée du récit par fragments du quotidien qui font glisser les jours les uns sur les autres fait ressortir de brusques ellipses, par exemple lorsque la phrase de Beatrice, «Si un imbécile réussit avec du poulet frit...», s'achève au téléphone avec le banquier [séq. 7]. On s'intéressera en particulier à un procédé de montage qui fait ressortir trois moments forts, le fondu enchaîné sonore, ou pont sonore, qui anticipe par le son sur la séquence suivante. Ce chevauchement intervient à partir du milieu du film, donnant un coup d'accélérateur au récit. Quand Beatrice évoque devant ses filles les 5000 dollars qu'il lui faut trouver pour créer son salon de thé, la musique off la propulse dans la séquence en accolade qui suit, où elle sillonne la ville pour aller repérer la boutique. Le deuxième pont sonore a un tour ironique : entendus sur un plan de Ruth qui écoute les médisances d'Edith Hanley sur sa mère, les rires des élèves devant un principal au micro défectueux semblent ponctuer les moqueries [séq. 8]. Le troisième et dernier fondu sonore jette Beatrice dans l'arène : la fanfare scolaire égrène une musique de cirque pour la remise des prix alors que nous voyons encore, en une plongée sans pitié, la mère esseulée dans sa chambre avant son apparition catastrophique au lycée [séq. 9-10]. Cette légère anticipation par la musique signe l'arrêt de l'efficacité verbale de Beatrice, discreditede avant même d'avoir pu dire que son «cœur est plein» [Encadré : Le cœur plein].



## Mise en scène Habiter le monde

Quand le film commence, décor dépeuplé, cadrage et musique concourent à montrer que la jeune fille qui plante des graines est manifestement à *sa place* dans la salle de classe. Quand il s'achève, le portrait s'est augmenté d'une affirmation : «Non, je ne déteste pas le monde, maman.» La pousse des graines et l'issue victorieuse du concours de sciences s'offrent en métaphore d'une évolution personnelle : il va s'agir pour Matilda, Ruth et leur mère, d'apprendre à mieux habiter le monde malgré les débordements émotionnels et verbaux de cette dernière. Tout fonctionne ici comme si Paul Newman, qui goûte peu les effets techniques, s'employait à adoucir par la mise en scène les arêtes coupantes de cette lutte.

### ● L'intérieur nuit

Fidèle à son origine théâtrale, *De l'influence...* plante un décor dominé par des intérieurs : la première action de Beatrice Hunsdorfer consiste à ramener ses filles à la maison, dont elles ne sortent que contre sa volonté, soit que Matilda insiste pour ne pas manquer l'école, soit que Ruth fugue pour retrouver son petit ami. La pièce principale révèle sa fonction polyvalente dans un pano-travelling circulaire qui suit Beatrice pendue au téléphone [séq.2] : d'un côté, une cuisine aux placards usés d'un vert grisâtre écaillé, au réfrigérateur d'un blanc douteux, à la porte d'entrée vitrée mais graisseuse qui ne laisse entrer que peu de lumière, et à la table du petit déjeuner toujours pas débarrassée au retour de l'école. De l'autre, un salon meublé avec un certain souci de décoration, signe que les jours ont été meilleurs avant le départ du père. Mais les fleurs de l'abat-jour ont viré au sépia, les fauteuils et le canapé, couverts de journaux et de vêtements, masquent un piano fermé, tandis que la cage de fortune du lapin côtoie la télévision déréglée. Plusieurs séquences parcourt les lieux sans coupe, révélant le champ de bataille du quotidien où sont juxtaposés un carton de lait ouvert et un spray buccal, une fourchette dans un pot à crayons, une perruque sur la cuisinière ou encore un bouquet de balais dans l'entrée. Le seul objet dont

Beatrice essaie de se débarrasser contre quelques sous est une lampe, la lumière faisant pourtant cruellement défaut. Selon une extériorisation classique que le cinéma expressionniste a en son temps poussée à l'extrême, la «porcherie», mot qu'elle emploie pour désigner cet intérieur, reflète une image dégradée d'elle-même, qui traîne la journée en robe de chambre et verse de la bière sur le lapin.



### ● Impossible intimité

Autant les deux chambres du haut, où entre la lumière du jour, garantissent une relative séparation mère-filles (même si Beatrice hèle Ruth depuis son lit [séq.2]) et un coin bien distinct pour chaque sœur (aquarium et carte de géographie versus coiffeuse et comics), autant le rez-de-chaussée est entièrement investi par la mère au foyer, qui, à l'aide du transistor et du téléphone, y replie sa vie sociale et politique (elle appelle un *talk show* pour «parler du budget fédéral»). La cour, sas entre intérieur et extérieur, où le rêve américain de Beatrice se transforme en projet, se révèle simple prolongement du bric-à-brac intérieur. La mise en scène travaille ainsi à amenuiser la dynamique intrinsèque aux déplacements. Le magasin de l'inconnu rencontré au bar relève d'une utilisation déceptive du décor : l'entrepôt se révèle un espace jumeau de la maison de Beatrice où s'entassent des objets d'un passé déprécié. Même les alentours campagnards de Bridgeport se resserrent quand l'ancien camarade devenu gendarme vient en borner les limites. Paul



Newman, en démultipliant le décor central de la pièce, n'a donc pas cassé le huis clos théâtral, qui au contraire fait tache d'huile — peut-être parce que l'intériorité étouffante a pris corps en la personne de cette mère : qu'elle poursuive Matilda dans l'escalier [Séquence], questionne Ruth depuis le seuil de sa chambre, arpente le centre-ville pour trouver un commerce à louer, ou harcèle son beau-frère jusque dans les toilettes, Beatrice couvre le plus de terrain possible, apportant le désordre partout. Elle s'agit horizontallement, tourne en rond à l'extérieur de la même manière qu'elle piétine dans sa cuisine ou — équivalent verbal de ce surplace — qu'elle ressasse sa haine des hommes. L'ultime regard de Matilda sera, lui, vertical, le cosmos s'offrant en seule échappatoire à cet univers sourdement carcéral.

### ● Le tombeau des rêves et des lapins blancs

Dans *Rachel, Rachel*, le premier film de Paul Newman avec Joanne Woodward, l'héroïne vivait au-dessus du funérarium familial, marquée à vie par le défilé quotidien des cadavres. L'atmosphère macabre se diffracte ici en mille détails qui, des dialogues au décor, assimilent la maison à un tombeau. Au sens figuratif d'abord, car les petites annonces qu'épluche Beatrice quotidiennement sont autant d'élegies miniatures à d'autres vies possibles, comme la maison de rêve («Ce que je ferais si j'avais huit garages!») ou les amours romantiques («Reviens, tout est pardonné»). Même quand elle promet, un sourire sardonique aux lèvres, fortune et amour à Nanny en lui tirant les cartes, la haine de soi suinte de ces perspectives barrées, de ces pans de vies fictives empruntées pour mieux être piétinées. Beatrice prélève aussi dans les propos de ses filles des mots qui lui évoquent sa propre mort sociale : un lapsus auditif lui fait entendre *maggots* (les asticots des cimetières) au lieu de *magnets* (aimants), et elle s'empare du terme scientifique de demi-vie, appris par Matilda, pour définir son existence. Ces réappropriations menacent de vampiriser jusqu'au lexique de la collégienne, sa capacité à faire sens du monde par les mots. Selon la logique projective de Beatrice, sa pulsion de mort se constate au-dehors, par exemple dans la voisine en vis-à-vis dont l'immobilité passagère est prise pour une rigidité cadavérique. Impossible de ne pas penser à une parodie d'une scène-clé de *Psychose* qui trouve un écho aussi

bien dans le récit de la mort de M. Hunsdorfer «dans un Holiday Inn» que dans la caractérisation de Nanny comme une «momie». Tombeau, la maison l'est enfin au sens littéral, puisque Beatrice, comme une ellipse le laisse supposer, y met à mort le lapin blanc et qu'elle ne loue sa chambre libre qu'à des personnes âgées ou incurables qui viennent y décéder — au grand dam de Ruth, moins encline à s'intéresser aux processus naturels que sa cadette. Or c'est justement cette *organicité* que Matilda, avec son bac de graines, a importée dans cet espace où tout dysfonctionne, se casse, s'use, agonise.



### ● Un festival d'auto-représentation

Débarrassé de son huis clos théâtral ainsi étendu au-dehors, *De l'influence...* travaille à créer une théâtralité propre au cinéma, impulsée par le cabotinage de sa protagoniste. Quel que soit le lieu qu'elle investit, Beatrice le transforme en théâtre de ses émotions. Une fois la perruque essayée comme une actrice se prépareraient dans sa loge, elle fait de sa voiture un café-théâtre de poche, et du palier du premier étage de la maison une estrade nocturne destinée à une chanson mêlant rêve et souvenir. Si sa fille aînée accepte le rôle de spectatrice, les hommes, eux, y sont rétifs : le voisin Charlie se montre perplexe devant son exhibition emperiuquée sur son perron, le beau-frère Lloyd, peu convaincu par le projet de salon de thé malgré une Beatrice endimanchée, le brocanteur ne voit dans sa danse qu'une promesse

de sexe, et le gendarme lui signifie que le talus herbeux, scène de campagne idéale pour un monologue au sommet, est quasiment hors-la-loi.

Seul l'auditorium du lycée pourvoit enfin à cette actrice sans scène un vrai théâtre. Dans sa chambre, à nouveau comme dans une loge, elle se pare, arborant un regard dans le vague, entre solennité et ébriété, puis demande à Ruth : «Comment je suis ?» — question qui, hors de son contexte vestimentaire, ne peut recevoir qu'un silence lourd de souffrance accumulée. Sa tenue trop habillée et son turban noir

rappellent Norma Desmond, l'ancienne star de cinéma muet de *Boulevard du Crépuscule* de Billy Wilder qui s'avance vers la caméra dans un final inquiétant et lance : «Je suis prête pour mon gros plan !» Beatrice a répété la phrase qu'elle voulait prononcer [Encadré : *Le cœur plein*], mais toute la mise en scène organise la déroute de cet ultime *show maternel*. Échelles de plans et éclairages contrastés se succèdent, frôlant le faux raccord : le hall de l'école où, regardant vers un hors-champ à droite, elle apprend que sa fille a gagné, fait office de coulisses ; elle y marque un temps d'arrêt hébété, mais le plan qui suit la montre entrant par le fond de l'auditorium, à contre-jour plutôt que sous les projecteurs — seul le signe «Exit» luit, comme un impératif qui lui serait intimé par le film lui-même. Si les regards se tournent vers elle, c'est parce que M. Goodman renverse des chaises bruyamment ; dès lors, son cheminement trébuchant est filmé en plan poitrine et en contre-plongée, et lorsqu'elle s'avance pour son gros plan, c'est pour un public dont la sidération fonctionne comme une force centrifuge qui la rejette au fond du champ, regagnant la sortie, nanifiée parmi les chaises vides. Matilda, elle, n'a pas bougé de la scène, terrain de sa victoire au concours ; la série de champs-contrechamps entre mère et fille est mise en scène comme un duel à bas bruit, dont la plus jeune vient discrètement de triompher.

### ● Trouées documentaires

Avec ses longues tirades et son huis clos domestique, le film ne cherche pas à cacher ses origines théâtrales, mises en abyme dans la séquence où Ruth parodie sa mère. Pourtant, on pourra évoquer avec les élèves les éléments qui témoignent des réalités contemporaines du tournage. En filmant une petite ville industrielle du Connecticut, Paul Newman ouvre le drame familial sur une Amérique à la veille de la crise pétrolière, où la classe moyenne est paupérisée : soupe en conserve, voiture *fifties* usée, ton maussade du chauffeur de bus qui appelle le talk show nocturne. Que reste-t-il du rêve américain, du droit constitutionnel de la «poursuite du bonheur», dans ce contexte de dépression larvée ? L'esprit d'entreprise de Beatrice se heurte à des statistiques débitées machinalement par l'employé de banque qui lui refuse un prêt : «Seules 29% des nouvelles entreprises survivent»... Reste la fortune déjà acquise du beau-frère et de sa femme qui joue au bridge un après-midi de semaine — leur maison cossue dans un quartier verdoyant. Mais même cette bourgeoisie-là est littéralement et métaphoriquement malade — friableuse, la Charité a la goutte au nez.

Une partie de la rage de Beatrice contre «le monde» relève de la lutte des classes. Quand on l'entend, la nuit, appeler l'animateur radio pour «parler du budget fédéral», l'écart entre son quotidien et cette question générale fait sourire, et pourtant, celle-ci montre qu'une conscience politique s'est développée dans les années 60 dans une Amérique échaudée par les guerres, en Corée (où est allé mourir le premier amour de Beatrice et à laquelle son ex-mari doit sa pension de G.I.) puis au Viêt Nam. Quant à la menace d'apocalypse nucléaire, elle n'a jamais disparu depuis le début de la guerre froide. Le titre du film s'en fait le lointain écho : les «marguerites» pourraient tout aussi bien être les créatures géantes d'un scénario de science-fiction fondé sur la crainte des radiations. Déformant les fantasmes du cinéma des années 50 au prisme du psychédélisme, l'utopique expérience de Matilda promet non une destruction de «tout» mais une construction de soi, dans un monde que, faute d'aimer, on peut au moins «ne pas détester».

### ● Donner voix au silence

Quand Matilda découvre son lapin mort, la séparation est déjà entérinée, et la peine (sa larme brille sous la lune) ne saurait stopper ce processus irréversible. Le montage de la scène finale dans la cour s'offre en somme de tous les silences qui caractérisaient la résistance secrète de Matilda, silencieuse quand sa mère l'appelle de la voiture au début, silencieuse encore quand, la nuit, sa sœur fait des crises, et à nouveau quand Beatrice l'humilie (et s'humilie) dans l'auditorium du lycée. Ces plans de coupe ne signent pas l'échec de la répartition du personnage ; ils parviennent au contraire par accumulation à faire contrepoids à la surprésence verbale de la mère et de la sœur. Ces contrechamps cois inscrivent aussi en miroir Matilda et la mutique Nanny, comme si les deux extrêmes de l'âge se rejoignaient dans une sagesse qui n'en pense pas moins, une énergie vitale qui persiste à se tenir debout et à avancer à son rythme (le très beau moment où seul se fait entendre le frottement régulier du déambulateur de Nanny, qui soudain stupéfie Beatrice).

Ces plans sur la jeune fille contribuent aussi à attirer l'attention du spectateur sur sa posture, ses gestes et son visage. Ils portent le parti pris «différencié» de Paul Newman concernant la direction d'acteurs. S'il sait que Joanne Woodward interprétera à merveille, en professionnelle du théâtre psychologique, la mère névrotique, il accueille l'amateurisme de sa fille Nell Potts avec une distance délibérée qui tient du tact, par exemple dans le choix des grossesurs de plans : «Mettez son visage à l'écran, laissez-la faire un petit mouvement de recul, ça suffit, vous avez une séquence.»<sup>1</sup>

### ● La force tranquille

Scénario, cadrage et montage orchestrent ainsi la fin d'une éclipse, le retour sur le devant de la scène d'une fille à laquelle sa mère faisait écran. Ce changement de protagoniste ne relève donc pas de l'attendrissement d'un père au cours du tournage ou d'attentions décoratives du chef opérateur : l'ensemble de la mise en scène s'affirme en art de la modulation. Par glissement, le portrait de mère en crise s'efface sous un passage à l'âge adulte tranquillement subversif. Cet équilibre entre violence des affects et discréption des



1 The Times (Louisiane) 16 juillet 1972, cité dans Johnny Mains, livret du Blu-ray de *The Effect of Gamma Rays...*, Powerhouse Films, 2018.

effets justifie l'oxymore «délicatesse furieuse» dont le critique Florent Guézengar qualifie le film à sa ressortie. Quant à Matilda, elle affiche une «hésitation déterminée» dans son discours final, pour employer un autre oxymore. Si Janice Vickory, le sourire carnassier, s'est engagée dans une entreprise d'extermination du monde animal (faire bouillir un chat vivant, recommencer avec un chien l'année suivante), Matilda ne déploie pour son auditoire que des possibles. À la toute fin, la réplique en *off*, «Non maman, je ne déteste pas le monde», est d'ailleurs une négation: rien n'est certain pour l'avenir des plantes irradiées ou pour celui des sœurs. La métamorphose paraît même complexe, comme la longueur du titre et sa complication syntaxique le suggèrent, ainsi que le choix de différer la réponse à la question «Tu ne le détestes pas, le monde, Matilda?». Le passage *off* de la phrase finale, l'arrêt sur image [Technique] et le flou, en un bouquet d'effets auparavant absents, parachève la légère

### ● Couleurs, matières, textures

Paul Newman était daltonien. Ce point biographique ne doit pas empêcher de relever avec les élèves un usage des couleurs significatif auquel ont contribué le directeur artistique Stanley Cappiello, le chef décorateur Gene Callahan et le chef opérateur Adam Holender. Point de fuite du film, les yeux «bleu Newman» de Matilda sont éclairés de façon à faire ressortir leur luminescence, qui tranche sur la grisaille du décor mais aussi sur l'aspect mat, rugueux, opaque de nombreux objets et vêtements (abat-jour encrassés, manteaux épais, tissus rigides).

Le jaune est lié à chacune des trois Hunsdorfer: perruques et têtes en plastique du magasin pour Beatrice, robe de majorette de Ruth et fleurs de Matilda ont en commun cette couleur primaire complémentaire du bleu-violet sur le cercle chromatique, c'est-à-dire de l'uniforme du gendarme: «Le bleu, c'est ta couleur!» lance Beatrice à un Sonny Gunderson persuadé qu'elle se moque; on note la même distance chez l'éigmatique Nanny, à la robe de chambre bleue, chez le voisin en ensemble bleu *denim* (dans une séquence où seules deux couleurs primaires, bleu et rouge, se font face

aura de merveilleux qui entourait déjà Matilda, lointaine cousine de Cendrillon (la souillon qui doit nettoyer la maison), mais aussi de l'Alice de Lewis Carroll (cheveux blonds et lapin blanc) et peut-être de «l'homme dans la lune» de ses fleurs. Délicatement laissée à l'état de graines, la féerie tenue hors-champ renvoie à l'homophonie entre la prononciation américaine du mot *atom* («Quel beau mot», remarque Matilda) et le nom du premier homme selon la Bible, Adam. La douceur de la mise en scène aboutit ainsi, *in fine*, à une naissance aux proportions mythiques qui excède le seul devenir des Hunsdorfer.

sur fond de grisaille), et du côté de Floyd, en pyjama bleu. Le réalisme chromatique vibre d'un réseau d'interactions et d'oppositions, comme les tenues unies de Beatrice dont la simplicité démodée contraste avec les robes à motifs des amies de sa belle-sœur ou les carreaux du costume de M. Goodman, ou encore la robe de majorette moutarde qui rapproche *in fine* Ruth de sa sœur via le jaune des fleurs irradiées.

Le vert, dominant dans la garde-robe de Matilda et facilement attribuable à son amour de la nature, apparaît aussi successivement les deux sœurs (Ruth se prépare devant la glace en chemise verte), elles et leur mère (la dispute avant la soirée de remise des prix à venir), et le duo Matilda-Beatrice (la robe verte à broche de la mère). Mais le vert-Matilda s'oppose aux rouges, roses et bruns pulsionnels le plus souvent portés par Beatrice, qui n'a pas de couleur attitrée. Perruques rose fluorescent, mauve brillant et orangé, ensemble composé d'un manteau rouge et d'un chapeau vert à fleurs rouges... La mère est bigarrée, à l'image de son éparpillement spatial et psychique. Son désespoir et son histrionisme convergent dans le noir brillant de sa dernière toilette qui, *in extremis*, fait discrètement écho aux propos de sa fille sur les mystères du cosmos.





1



5



2



6



3



7



4



8

## Séquence

### L'esprit d'escalier [00:20:50 – 00:24:05]

Trois minutes suffisent à brosser le quotidien apparemment routinier des Hunsdorfer après le retour de l'école. Narrativement, c'est un temps mort, sans événement notable, contrairement à la séquence suivante, ouverte sur le cri de Ruth qui secoue la maisonnée par une terreur nocturne. Mais dans la trajectoire de Matilda, une épiphanie vient de se produire : le cours de M. Goodman sur la permanence des atomes l'a bouleversée, révélant que le passé immémorial est relié au présent, et les espaces infinis de la galaxie au corps de chacun. Ce changement de perspective dans sa vision du monde trouvera-t-il une place dans l'espace domestique ?

#### ● Un manque apparent d'écoute

Le contraste frappe avec la séquence qui précède, où le professeur, porte fermée, s'exprimait devant un auditoire que des plans rapprochés montraient intensément attentif. À l'intérieur jour rehaussé de vert et de jaune vif de la salle de classe succède désormais l'espace aveugle du salon, éclairé par une lampe à l'abat-jour opaque [3] et la lueur bleutée du poste de télévision déréglé [1], les images s'offrant en version dégradée des explosions pulvérulentes d'astres qui faisaient rêver les lycéens. Matilda, hors-champ, reformule la leçon qui l'a marquée. La coupe saisit le dialogue au beau milieu d'une phrase qui semble prolonger naturellement le cours : « Et donc quand on y pense, cette partie de moi est si petite qu'on ne peut pas la voir... » Personne ne porte à la jeune fille

l'attention que ses élèves portaient à M. Goodman : la mère lui tourne le dos, penchée sur la télévision [1].

Un panoramique vers la gauche la suit vers la cuisine, où elle débarrasse un plateau télé, recadrant les deux sœurs pour un dialogue de sourdes : Ruth, dont tête, buste et genou, en amorce, encadrent le plan rapproché de Matilda, dirige son regard vers le poste [2]. Son écoute est aussi flottante que son image est floue. Malgré le mouvement impulsé par le bâton de majorette que fait tourner Matilda, elle lui répond distraitemment, et de manière symptomatique relève une invisibilité (« On ne peut pas la voir, hein ? ») qui désigne la situation de Matilda, cadette invisible et inaudible.

#### ● D'un spectacle l'autre

Une coupe ponctue le déplacement de Matilda, dont l'enthousiasme vient d'être refroidi par Ruth : « "Atome", c'est un mot banal, tout le monde le connaît ! » Tête baissée à côté de sa sœur, rencongrée dans le canapé, sa gestuelle évoque une résignation.

Une coupe sur un plan plus large fait réapparaître la mère au milieu des sœurs, à l'arrière-plan, dans l'embrasure de la cuisine [3]. Elle brandit justement un terme qui s'y rapporte : « Dommage que tu n'aimes pas plutôt le mot "évier" ! » Quand Ruth se lève pour aller téléphoner, Beatrice enfonce le clou des nécessités ménagères, contre toute envolée cosmique, en se baissant et en ramassant le lapin blanc, jusque-là inaperçu dans ce décor si désordonné et chargé qu'il révèle des doubles-fonds [4]. Matilda et son lapin apparaissent ainsi « rangés », remis à leur place. Un panoramique vers la droite boucle spatialement ce mouvement en retournant vers la télévision, tropisme des regards oblige. À côté d'elle, la cage



9



13



10



14



11



15



12



16

de l'animal, de même taille, figure une alternative vivante : d'un côté les chevaux agités du western, de l'autre le lapin immobilisé [5, 6].

Le changement de plan semble revenir à la situation de départ, Beatrice cherchant toujours à «obtenir la 6», mais cette fois-ci la caméra cadre Matilda et c'est la mère que l'on entend d'abord hors-champ [7]. Après son échec à faire résonner le mot «atome», Matilda en met en valeur un autre : le «poétique» M. Goodman. Peine perdue : maîtresse des jeux de mots et des sous-entendus, sa mère lui substitue un adjectif chargé de préjugés, «efféminé», lançant la conversation sur la sexualité supposée du professeur, l'œil rivé sur la bataille virile qui se déroule à l'écran [8, 9]. Ruth, que le film a déjà montrée bon public envers les plaisanteries sexuelles de sa mère, revient à cet instant sur le canapé, un esquimaï à la main comme au spectacle [10]. Le *one-woman-show* lui plaît davantage que le film, auquel personne ne semble s'intéresser.

### ● Prendre de la hauteur

C'est le mot «pédé» (*"faggot"*) qui, tel un interrupteur, éjecte Matilda du canapé, tandis que Ruth jubile de cette salve de médisances salaces. Le départ de la cadette provoque un changement d'axe [11]. La caméra l'attend désormais dans la cuisine, qu'aucune télévision n'éclaire. Beatrice, marquant un temps d'arrêt dans l'embrasure comme une comédienne avant d'entrer en scène, lâche une exclamtion qui va hanter le film jusqu'à la fin : «Eh ben, bonne chance avec le monde, Matilda!» La mère avance du fond du champ pour réaffirmer une certitude, narcissiquement : «J'AI TOUJOURS ÉTÉ TRÈS DRÔLE!» avant de crier le nom

de sa cadette. Le cri souligne pourtant une distance spatiale, une perte de terrain pour Beatrice, dont le mouvement évoque une actrice poursuivant une spectatrice qui quitterait la salle.

Le dernier temps de la séquence se déroule dans l'entrée de la maison, au pied de l'escalier qui conduit aux chambres — et dont le palier, dans la séquence suivante, sera le théâtre de la crise de Ruth. À droite, une lampe du même rouge que la robe de chambre de Beatrice figure comme sa présence en miniature, derrière la jeune fille qui la dépasse et monte les marches [12]. La fin de la séquence, non parasitée par la présence de la télévision ou de Ruth, resserre en une série de champs-contrechamps le dialogue tendu entre mère et fille et anticipe leur «duel» dans l'auditorium. La mère reste en bas, littéralement et figurativement, repartant de «merde de lapin dans l'évier», ramenant toujours plus vers le terre-à-terre le discours cosmique, métaphysique et poétique de Matilda [13]. La plongée qui la cadre mimant le fait de «s'en sortir ensemble» (*"to pull us all together"* [15]) décrédibilise son geste, comme emprunté aux ficelles d'un mélodrame social éculé [Genre]. Un effet de perspective montre le contrechamp sur Matilda en contre-plongée comme éloignée [14] : la jeune fille a réussi, en montant l'escalier, à tenir bon dans les hautes sphères. Le plan rapproché final où elle dit «Je comprends, Maman» [16] est lesté de cet éloignement discret mais ferme. C'est cette même distance qui caractérisera son regard vers la lune (ou «l'homme-dans-la-lune») à la fin du film et l'extraira de l'espace sombre et encombré de la cour, débarras des rêves déchus de sa mère.



## Motif Crises de mères

Pleine de bruit et de fureur, la décennie 1970 du cinéma américain offre une série de portraits de femmes en crise. Phagocytées par les contraintes de la maternité et de la tenue d'un foyer, visuellement enfouies sous un drap (les premiers plans de *Wanda* de Barbara Loden) ou scrutées en des inserts intrusifs (*Opening Night* de John Cassavetes), ces héroïnes font symptôme dans une culture qui tarde à changer. Filmer leur dérive, c'est accompagner leur geste de rupture.

### ● «Je ne vaux rien»

En réalisant *Wanda* (1970), Barbara Loden, 38 ans, actrice et épouse du cinéaste Elia Kazan, tourne résolument le dos à Hollywood — l'ancien (les mélodrames flamboyants des années 1950) comme le Nouvel Hollywood (la violence glamour de *Bonnie and Clyde*). En 16 mm, avec une équipe réduite, elle tourne dans les décors réels de Pennsylvanie et du Connecticut et interprète elle-même, principalement aux côtés de non-professionnels du cru, une mère qui abandonne mari et enfants, vit d'expédients et emboîte le pas à un braqueur à la manque. *Wanda wanders* (erre), sans projet ni ambition, pas même celle de s'en sortir. «Le héros d'un *road movie* peut aller à la dérive, mais il impose l'attention, c'est sa volonté qui structure l'espace. Il n'y a pas de comparaison avec la solitude, la désolation, suggérée par la marche quasi surréaliste de *Wanda*.»<sup>1</sup> «Je ne vaux rien», répète-t-elle; «Mes enfants sont mieux avec leur père»; «Si j'étais morte...». Les plans d'ensemble dans des terrils d'aspect apocalyptique où elle s'avance au début, minuscule, traduisent de manière saisissante ce «rien» existentiel et social.

Avec cette anti-héroïne dont elle partage un temps la blondeur, Beatrice Hunsdorfer a en commun de ressentir l'inertie de sa «demi-vie». Mais si *Wanda* se laisse glisser passivement d'un lieu et d'un homme à l'autre, Beatrice, insomniacque et alcoolique, n'est pas cette femme sans

qualités: *borderline* depuis l'adolescence, «Betty la dingue» tient son territoire. Elle lutte pour contenir ses débordements, affichant une volonté de maîtrise et un reliquat de respectabilité petite-bourgeoise. Elle ne répugne pas à s'endimancher pour aller quérir de l'argent auprès de sa belle-famille et se met sur son trente-et-un pour la soirée au lycée.

Interprétée par Gena Rowlands, agitée par des troubles mentaux qui la rendent tantôt fantasque, tantôt paranoïaque, et la conduisent à l'hôpital psychiatrique, la Mabel d'*'Une femme sous influence* de John Cassavetes (1974) tient aussi à prouver qu'elle est «une mère formidable». Mais son comportement imprévisible déroute son entourage. À table, les contrechamps sur les collègues de son mari ou sur sa famille venue fêter sa sortie d'hôpital rappellent ceux des lycéens et enseignants médusés devant le show final de Mme Hunsdorfer.

### ● Hors limites

Comme Beatrice qui drague dans un bar par désœuvrement, Mabel, en l'absence de sa famille, ramène chez elle un inconnu qui profite de son ébriété. Focales longues et caméra mobile épousent l'agitation de ses crises et de ses chutes, embarquant le spectateur dans les montagnes russes émotionnelles de Mabel mais aussi de son mari (Peter Falk), dont le film brosse un splendide portrait. Dans *De l'influence...*, Paul Newman alterne entre une caméra elle aussi mobile (quand Beatrice tourne en rond au téléphone) et des cadrages délibérément «bordants», qui accueillent les excès avec une empathie discrète, bornent les déplacements de cet être pour lequel les limites sont parfois floues, voire leur offrent un écrin de verdure [séq. 8]. Il pallie en cela l'absence d'hommes aimants, que Beatrice, contrairement à Mabel, n'a jamais pu rencontrer ou garder auprès d'elle.

### ● Héroïnes dévastées, humour dévastateur

Cassavetes et Rowlands s'allient encore deux ans plus tard dans *Opening Night* pour un nouveau portrait de femme en crise. Certes l'actrice Myrtle Gordon (Rowlands) clame à la cantonade qu'elle n'a ni mari ni enfants, pour mieux s'investir pleinement dans son art. Mais juste avant la première de la pièce *The Second Woman*, qu'elle doit interpréter à New York, la star est troublée par la mort accidentelle

1 Bérénice Reynaud, citée in Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road movie*, USA, Hoëbeke, 2011.

d'une admiratrice de 17 ans renversée devant elle. Cette «*seconde femme*», qui a l'âge d'être sa fille ou son double jeune, l'obsède et (l'alcool aidant) lui apparaît lors d'hallucinations. L'actrice, comme possédée, met en péril la vie de la troupe et la tenue du spectacle. «Je semble avoir perdu contact avec... la réalité!» constate-t-elle lors des répétitions, avant de préciser que c'est son personnage, une femme mûre, qui la trouble, la menace d'être cataloguée et pour finir, lui donne l'impression de n'être «plus [elle]-même» — des propos qui rappellent les confessions de Joanne Woodward après le tournage de *De l'influence...*, qui l'a fortement perturbée [*Genèse*]. Mais Myrtle a aussi un point commun avec Beatrice : au seuil de la quarantaine, elle ne fait plus rire ceux qui la trouvaient «si drôle». «JE SUIS TOUJOURS DRÔLE!», hurle Beatrice à Matilda. Myrtle, elle, reconnaît un bouleversement : «Je ne suis plus drôle parce que je ne me prends plus au sérieux.»

«Que manque-t-il à ma pièce?», demandait la dramaturge vexée à l'actrice, qui répondait : «L'espoir.» À la fois acteur, cinéaste et époux, Cassavetes offre à son héroïne une fin enlevée, presque burlesque, où l'amour du métier transcende la folie. Paul Newman ne souligne pas moins l'intelligence et l'humour ravageur de Beatrice, de même qu'il la montre présente auprès de ses filles, fût-ce maladroitement ou de manière envahissante. Elle découche mais ne prend pas la route. Son surplace est à la fois un enfer et une forme d'endurance.

### ● Quand le corps fait des siennes

De quelles manières le cinéma représente-t-il des corps en crise ? Du *teen movie* au film d'horreur ou aux superhéros, on reviendra avec les élèves sur certains films de genre qu'ils connaissent, avant d'en venir au traitement du corps dans *De l'influence...*, où sous le même toit sont réunis des corps en pleine croissance et d'autres à l'agonie. Les locataires successifs offrent en effet au trio une corruption des chairs «en direct». L'anodin éternuel du début contamine de manière virale Nanny, puis le beau-frère victime d'une grippe que Beatrice parodie en parlant du nez comme lui.

De même qu'elle s'agit en parlant des sécrétions de Nanny («ON LUI MOUCHERA TOUTES LE NEZ!»), Beatrice canalise sa frustration dans un langage hypersexualisé et se montre aux aguets quant aux «frottements» entre M. Goodman et Mlle Hanley, et à leurs supposées «expériences dans le noir». Ses insultes suprêmes, «homo», «pédé» et «hermaphrodite», traduisent une inquiétude quant à la fluctuation foncière de toute identité. Le dégoût qu'elle arbore envers les crottes de lapin masque la raison de sa violence envers l'animal de Matilda : le lapin incarne une forme de pureté, d'enfance, tout comme le chat infortuné que la lycéenne Janice Vickory a dépecé «jusqu'à l'os» — autant de corps innocents sacrifiés comme gages du pouvoir dérisoire de leurs bourreaux.

Si Ruth est révulsée par les corps malades de M. Mayo ou de Nanny, c'est parce que le sien fait aussi symptôme, qu'il est hystérisé, agité de terreurs nocturnes et de crises d'épilepsie. «Je déteste les corps!», confiait à sa mère l'héroïne du *Fleuve* de Jean Renoir (1951), Harriet, 12 ans, anticipant sur «les corps dégoûtants» des pensionnaires selon Ruth. En 1976, *Carrie* de Brian De Palma révolutionnera le *teen movie* dans un bain de sang : terrorisée par l'apparition de ses règles, que sa mère puritaire et possessive ne lui a jamais expliquées, Carrie se découvre des capacités paranormales et littéralise «l'horreur» de la puberté.



De haut en bas:  
*Wanda* (1970) © DVD M6 Vidéo  
*Opening Night* (1979) © Blu-ray Orange Studio  
*Une femme sous influence* (1974) © Blu-ray Orange Studio

**«Je suis démolie  
par la cruauté  
de cette  
maudite pièce !»**

Myrtle Gordon dans *Opening Night*



De haut en bas:  
*Tout ce que le ciel permet* (1955) © DVD/Blu-ray Elephant Films  
*Mirage de la vie* (1959) © DVD/Blu-ray Elephant Films  
*Le Roman de Mildred Pierce* (1945) © DVD Warner Bros.  
*Images de la vie* (1934) © DVD Universal Pictures France

## Genre

### À la lisière du mélodrame

Si *De l'influence...* ne se présente pas comme relevant d'un genre cinématographique précis, plusieurs éléments narratifs mais aussi gestuels et chromatiques pointent vers le mélodrame — moins un genre à proprement parler que ce que l'universitaire Peter Brooks a appelé «un mode» qui, du théâtre du dix-huitième siècle au cinéma, en passant par le roman du dix-neuvième siècle, traverse et infuse différentes formes pour leur insuffler une logique fondée sur l'antinomie (riches/pauvres, bons/méchants, bonheur/malheur) et une forte intensité émotionnelle. Ce «mode de l'excès» caractérise le théâtre américain du vingtième siècle dont Paul Newman et Joanne Woodward ont été nourris, en particulier les drames psychologiques de Tennessee Williams (Newman, qui a joué dans *La Chatte sur un toit brûlant* et *Doux oiseau de jeunesse*, adaptera en 1987 *La Ménagerie de verre* avec Woodward, qui jouait quant à elle dans *L'Homme à la peau de serpent* en 1960), ainsi que ceux de William Inge, dont *Picnic* (qui réunit pour la première fois à Broadway Newman et Woodward en 1953), et *Les Loups et l'Agneau* (1963, où Woodward joue le rôle d'une ancienne strip-teaseuse qui tombe amoureuse d'un adolescent). Ces pièces et leurs adaptations ont en commun des personnages enlisés familialement, socialement et/ou psychiquement, dont les tentatives de se libérer échouent.

Mais si ces deux dramaturges ont inspiré la génération des John Huston et Elia Kazan, le mélodrame ne les a pas attendus pour s'imposer au cinéma, où, dans la lignée d'un D. W. Griffith et de l'actrice Lillian Gish (*Les Deux Orphelines*, *Le Lys brisé*), il s'est focalisé sur des portraits de femmes malmenées par le patriarcat ambiant et ses avatars. Une fois le cinéma devenu parlant, voix off et flashbacks mettent en scène une subjectivité féminine autour de stars comme Barbara Stanwyck (*Stella Dallas*: une femme pauvre épouse un petit-bourgeois, mais le mariage ne tient pas et Stella reporte ses espoirs sur sa fille, qu'elle élève seule), Joan Crawford (*Le Roman de Mildred Pierce*: une mère divorcée ouvre un restaurant à succès, mais sa fille la paie d'ingratitude et de mépris) ou Bette Davis (*Une femme cherche son destin*: étouffée par une mère possessive, une vieille fille s'émancipe en tombant amoureuse d'un homme mal marié). L'intrigue se noue autour du désir féminin, que l'héroïne méconnaît parfois elle-même avant de se battre pour qu'il trouve son objet. Impératifs commerciaux obligent, Hollywood fait plus souvent le choix du *happy end* que les textes littéraires.

#### ● De l'influence des mélos sur la femme au foyer américaine

Dans *De l'influence...*, on peut supposer que Beatrice, née vers 1930, a vu dans sa jeunesse ces *tear-jerkers* (tire-larmes) ou *women's pictures* (films de femmes). Son fantasme de salon de thé avec cheesecake savoureux rappelle le scénario d'*Images de la vie* de John Stahl (une veuve blanche se lance avec succès dans un commerce de pancakes d'après la recette de son amie et nounrice noire). Douglas Sirk, qui a signé les remakes en couleurs de quatre des mélodrames de Stahl au milieu des années 1950, aime à filmer des femmes que la société des Trente Glorieuses assigne à une respectabilité confite (la veuve de *Tout ce que le ciel permet*, mal vue parce qu'elle tombe amoureuse d'un jardinier plus jeune qu'elle) ou persécute d'un racisme subreptice (*Mirage de la vie*). Le sombre capharnaüm où vit Beatrice n'est pas sans rappeler la chambre aux allures de crypte funéraire de Jane Wyman dans le premier de ces films, et son rêve de calèche maraîchère bleue tirée par des chevaux de cirque blancs résonne fortement avec le final du second, où de

blancs destriers tirent un luxueux corbillard. Comme leurs héroïnes, Beatrice est une idéaliste, mais son désir d'ascension sociale («Huit garages!») est entravé par son cynisme et son tropisme vers les hommes : tous haïs, les personnages masculins du film continuent d'envahir sa vie mentale.

Pourtant, il lui suffirait d'un léger changement de perspective pour faire se rejoindre la logique des mélodrames qu'elle connaît et le principe physique qui émerveille Matilda : «On respire toujours un atome du passé», résume en classe M. Goodman. Mais «un jour tu es la meilleure danseuse de l'école, le lendemain on t'a oubliée» : Beatrice, opposant expérience vécue et vérité scientifique, oublie d'appliquer à son projet de vie la plasticité infinie de la matière, le fait que «rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme».

«Un jour tu es la meilleure danseuse de l'école, le lendemain on t'a oubliée.»

Beatrice Hunsdorfer



### ● Le cœur plein

Un acmé émotionnel est atteint lorsque Beatrice, au pied de la scène de l'auditorium du lycée, murmure puis déclame et enfin, crie, la phrase qu'elle avait planifiée de prononcer sur scène en cas de victoire de Matilda au concours de sciences : «Mon cœur est plein.» On pourra relever avec les élèves les autres occurrences du mot «cœur» dans le film et creuser les résonances de cette phrase, en lien avec la tradition du mélodrame. Opposé aux très physiques viscères de l'autre expérience à laquelle Matilda raconte avoir participé en classe (un exposé sur la digestion de son camarade Herbie Fox), le cœur s'invite tardivement dans le film et tout d'abord sur un mode critique. Furieuse au téléphone contre M. Goodman, Beatrice ironise : «Vous vouliez rassurer mon pauvre cœur de mère, hein?», expression qui renvoie directement à l'archétype maternel des récits mélodramatiques. La maîtrise verbale de Beatrice lui permet de filer la métaphore (le cœur comme lieu du sentiment) pour évoquer d'un euphémisme antiphrastique «une conversation cœur à cœur» qui s'impose avec l'enseignant et qui a plutôt

des allures de passage de savon unilatéral. On peut se demander si ce vif échange ne lui a pas donné l'idée du mantra qu'elle compte débiter en public, et qu'elle caractérise comme «classieux» : enjeu narcissique donc que ce «Mon cœur est plein», comme si Beatrice se préparait à interpréter sur scène la protagoniste d'un mélodrame maternel. Son retard à la soirée scolaire ne la décourage pas : elle s'avance et prononce le texte prévu, mais le silence général, suivi du gloussement de Janice, donne au cliché une amplitude inattendue : ce «cœur plein de paroles vides que la répétition emplit malgré tout d'une émotion vraie»<sup>1</sup>, écrit Stéphane Delorme, vaut alors comme un aveu attendu de longue date par le spectateur : enfin le personnage met un mot sur son débordement, que la caméra attentive s'employait tant bien que mal à cadrer (l'écran vert que lui apporte le paysage champêtre de la séquence 8) et que Matilda, en faisant usage du même mot, a déjà intégré, comme pour inscrire secrètement la persistance d'un lien avec sa mère, dans son éloge de l'origine astrale de tout atome, y compris «les atomes de nos coeurs».

1 «Trois femmes sur la lune», *Cahiers du cinéma* n°637, sept. 2008.

# Technique

## L'arrêt sur image

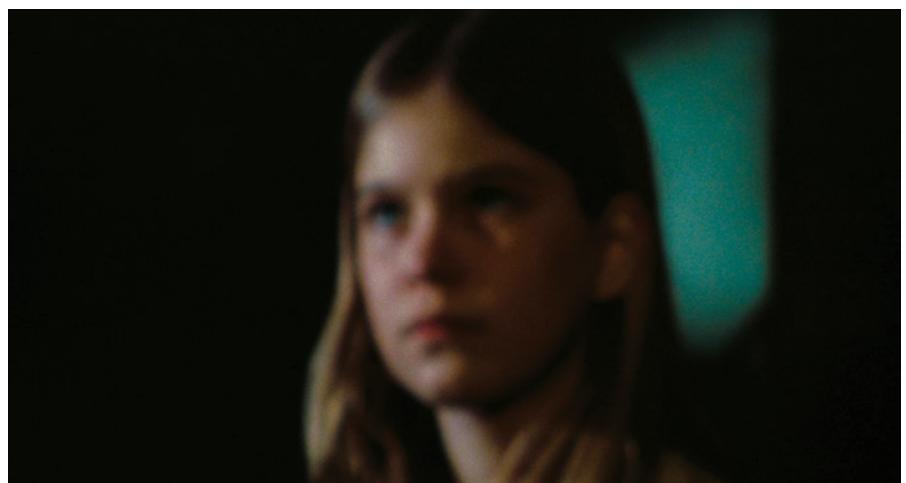
«Non Maman, je ne déteste pas le monde»: longuement différée, la réponse de Matilda à sa mère, bref monologue intérieur entendu off, enrichit et complexifie le plan final du film, prolongé par un arrêt sur image. Ce gel (*frezze frame* en anglais) est un effet de montage obtenu en laboratoire en dupliquant une image fixe sur la pellicule. À la fin d'un film, il constitue une alternative à l'effet de «rideau» que donnerait un banc-titre de générique qui surgirait ou un fondu au noir. Ce qu'il provoque chez le spectateur n'est pas univoque, mais son utilisation confère souvent à la fin d'un récit une dimension de mise en suspens qui souligne combien le fait même de finir relève de l'arbitraire. Il crée ainsi un effet de hors-champ narratif: la vie continue par-delà cet instantané. Le regard sadique de son rival qui vient de barrer à Eddie (Paul Newman) toute carrière de joueur de poker professionnel (*L'Arnaqueur* de Robert Rossen, 1961), la main que tend à sa femme le mari qui a appris qu'elle en a aimé un autre (*Charulata* de Satyajit Ray, 1964), ou les yeux baissés de Wanda, momentanément protégée par la convivialité anonyme d'une fête où elle s'est immiscée (*Wanda* de Barbara Loden, 1971), tous ces arrêts sur image finaux

ont une fonction narrative de points de suspension: le sort des personnages n'est pas fixé, la notion même de dénouement est évacuée.

L'avenir de Matilda est a priori tout aussi incertain: sa mère est en train d'échafauder de nouveaux projets (installer un salon de thé dans la cour), mais Matilda vient de la voir se couvrir de ridicule devant les élèves et professeurs de son lycée. Le regard grave, frontal et soutenu qu'elle a lancé à Beatrice ne laisse aucun doute: la fille sait que sa mère a tué son lapin. Pourtant, sur la bande-son, c'est son discours d'acceptation du prix que l'on entend. On peut faire l'hypothèse que la jeune fille se le remémore quelques heures plus tard comme pour transposer dans sa vie «l'espoir» qu'elle a ressenti pour le monde au vu des résultats de son expérience. La phrase finale, dialogue non prononcé ramené à l'état plus intime de monologue intérieur, est elle-même empreinte de sérénité, même si, à l'image, c'est un visage en larmes que nous voyons. L'arrêt sur image participe ainsi d'une cristallisation temporelle qui détache Matilda de son environnement immédiat. Si le passage au flou du plan rapproché souligne le caractère incertain de l'avenir des sœurs-«marguerites», cette fin suspendue est montrée également comme une ouverture — au monde et à ce qui pourra advenir.

### ● Une fin-déclic

En stoppant le défilement, l'arrêt sur image ramène enfin le cinéma à son ancêtre et médium «constitutif», à son unité première: l'image photographique, l'éloignant de la vocation illusionniste de l'animation, ou du moins la montrant du doigt. Dans le dernier plan des *Quatre Cents Coups* de François Truffaut (1959), Antoine Doinel, échappé d'un centre pour mineurs délinquants, s'enfuit sur une plage



normande et campe son regard directement dans l'objectif: dans l'arrêt sur image, le personnage et l'acteur Jean-Pierre Léaud sont alors indiscernables. La teneur documentaire du film, marquée dans une séquence antérieure (l'entretien de l'adolescent avec une psychologue laissée hors-champ), prend pour finir le pas sur la fiction. Ce regard caméra pris sur le vif a marqué durablement des générations de cinéphiles et de cinéastes, et jusqu'au monteur virtuose de Francis Ford Coppola, Walter Murch, qui confie en avoir gardé «un souvenir viscéral»: «C'était électrisant, dramatiquement mais aussi quant à ce qu'on pouvait faire techniquement au cinéma<sup>1</sup>.»

Dans *De l'influence...*, le procédé vient lui aussi résoudre la tension qui existe entre la mère extravertie et la fille introvertie, entre la mère actrice (Joanne Woodward) et la fille amateur (Nell Potts), et entre la fiction (celle du film mais aussi les fictions échafaudées par Beatrice) et le documentaire (le film «sur» sa femme et sa fille que tourne, de fait, Paul Newman). Le gel final parachève une subversion qui s'opère à bas bruit depuis le début du film: c'est bien la jeune fille qui prend le pas sur la mère, le plan rapproché entérinant le passage d'une génération à l'autre. Si Matilda reste assise sur les marches du perron, la direction de son regard, sa parole off et l'arrêt sur image concourent à lui ménager, plutôt qu'une fin, une possibilité de sortie.

<sup>1</sup> Michael Ondaatje, *Conversations avec Walter Murch*, Ramsay, 2009.

# FILMOGRAPHIE

## Éditions du film

*De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites*,  
DVD, Potemkine Films/  
Agnès b. Riche et clair  
entretien en bonus avec  
Jean-Baptiste Thoret,  
critique et spécialiste  
du cinéma américain des  
années 1970.

*The Effect of Gamma Rays on  
Man-in-the-Moon Marigolds*,  
Blu-ray, Powerhouse Films.  
Nombreux bonus dont  
la conférence donnée par  
Paul Newman à la sortie  
du film et un commentaire  
audio du critique australien  
Adrian Martin [en anglais].

## Quelques films avec Paul Newman et/ou Joanne Woodward

*La Chatte sur un toit brûlant*  
(1958) de Richard Brooks,  
DVD, Warner Bros.

*Butch Cassidy et le Kid*  
(1969) de George Roy Hill,  
DVD et Blu-ray,  
20th Century Fox.

*Les Feux de l'été* (1958)  
de Martin Ritt,  
DVD, BQHL Éditions.

*L'Arnaqueur* (1961) de Robert  
Rossen, DVD et Blu-ray,  
20th Century Fox.

*La Couleur de l'argent* (1986)  
de Martin Scorsese,  
DVD et Blu-ray,  
Touchstone Home Video.

## Femmes en crise

*Opening Night* (1979)  
de John Cassavetes,  
Blu-ray, Orange Studio ;  
DVD, TF1 Vidéo.

*Une femme sous influence*  
(1974) de John Cassavetes,  
Blu-ray, Orange Studio ;  
DVD, TF1 Vidéo.

*Carrie* (1976) de  
Brian De Palma, DVD et  
Blu-Ray, Carlotta Films.

*Les Trois Visages d'Ève* (1957)  
de Nunnally Johnson,  
DVD, 20th Century Fox.

*Wanda* (1970) de Barbara  
Loden, DVD, M6 Vidéo.

*Alice n'est plus ici* (1974)  
de Martin Scorsese,  
DVD, Warner Bros.

## Mélodrames

*Le Roman de Mildred Pierce*  
(1945) de Michael Curtiz,  
DVD, Warner Bros.

*La Fièvre dans le sang* (1961)  
d'Elia Kazan, DVD,  
Warner Bros.

*Une femme cherche son  
destin* (1942) d'Irving Rapper,  
DVD, Warner Bros.

*Mirage de la vie* (1959) de  
Douglas Sirk, DVD et Blu-ray,  
Elephant Films.

*Tout ce que le ciel permet*  
(1955) de Douglas Sirk, DVD  
et Blu-ray, Elephant Films.

*Images de la vie* (1934)  
de John M. Stahl, DVD,  
Universal Pictures France.

# BIBLIOGRAPHIE

## Sur le film

- Stéphane Delorme,  
«Trois femmes sur la lune»,  
*Cahiers du cinéma* n°637,  
septembre 2008.
- Guillaume Guéraud,  
«Matilda», dans *Enfance et  
cinéma. D'Antoine à Zazie*,  
Cinémathèque française/  
Actes Sud, 2017.
- Florent Guézengar,  
«Opening Light», *Cahiers du  
cinéma* n°690, juin 2013.

- Maylis de Kerangal,  
«De l'influence des rayons  
gamma sur le comportement  
des marguerites», *So Film*  
n°10, mai 2013.
- Serge Le Péron, «Pesaro  
79», *Cahiers du cinéma*  
n°303, septembre 1979.
- Michel Sineux, «De  
l'influence des rayons  
gamma sur le comportement  
des marguerites», *Positif*  
n°152-153, juillet 1973.

- Aldo Naouri, *Les Filles et  
leurs mères*, Odile Jacob,  
1998.

## Expériences botaniques

- Ferdinand Faideau,  
*La Botanique amusante,  
récréations scientifiques  
en plein air et dans  
l'appartement* (1874),  
Hachette/BNF, 2016.

## SITE INTERNET

Christophe Damour, frise  
«Histoire de l'Actors  
Studio», Upopi, Ciclic, 2017:  
↳ [upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-de-l-actors-studio](http://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-de-l-actors-studio)

## Transmettre le cinéma

Des extraits de films,  
des vidéos pédagogiques,  
des entretiens avec  
des réalisateurs et des  
professionnels du cinéma.  
↳ [transmettrelecinema.com/film/de-l-influence-des-rayons-gamma-sur-le-comportement-des-marguerites](http://transmettrelecinema.com/film/de-l-influence-des-rayons-gamma-sur-le-comportement-des-marguerites)



- L'échappée verte
- Grandir sous les étoiles

## CNC

Tous les dossiers du  
programme *Lycéens et  
apprentis au cinéma* sur le  
site du Centre national du  
cinéma et de l'image animée.  
↳ [cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre](http://cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre)

## Sur la psychologie des relations mère-fille

- Caroline Eliacheff, Nathalie  
Heinich, *Mères-filles, une  
relation à trois*, Albin Michel,  
2003.

On le sait peu, mais Paul Newman, loin des rôles hollywoodiens qui lui ont valu son statut d'icône dès les années 1950, a lui-même réalisé quelques films — des portraits âpres et touchants de relations entre père et fils ou mère et fille. Tourné avec sa femme, l'actrice Joanne Woodward, et leur fille aînée Nell Potts, *De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites* raconte le quotidien d'une mère veuve au bord de la crise de nerfs et de ses deux filles adolescentes qui aimeraient bien grandir sereinement. La cadette, passionnée de sciences à l'école, se lance dans une expérience sur les effets de la radioactivité sur les fleurs. Paul Zindel, l'auteur de la pièce qu'adapte Newman, a trouvé dans ce jardinage sous rayons une métaphore idéale : comment échapper aux névroses de ses parents ? Ancré dans un réalisme psychologique hérité du théâtre de Tennessee Williams que Newman et Woodward connaissaient bien, le rôle de Beatrice Hunsdorfer, mère possessive et femme désillusionnée, prêtait au huis clos théâtral. Mais Newman l'aère pour saisir sur pellicule une Amérique nixonienne à la veille d'une crise économique. Le film ne transige pas avec la violence des relations humaines qu'il met en jeu, mais il invente par la mise en scène, entièrement tournée vers les actrices, une douceur qui tranche avec les spécimens les plus « rentre-dedans » du cinéma du Nouvel Hollywood.



AVEC LE SOUTIEN  
DE VOTRE  
CONSEIL RÉGIONAL

MINISTÈRE  
DE LA CULTURE

MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE

**capricci**  
ÉDITEUR DE CINÉMA