

He was 25 years old • He combed his hair like James Dean •
He was very fastidious • People who littered bothered him •
She was 15 • She took music lessons and could twirl a
baton • She wasn't very popular at school • For awhile they
lived together in a tree house.

In 1959, she watched while he killed a lot of people.



Badlands

PRESSMAN-WILLIAMS Presents A JILL JAKES PRODUCTION "BADLANDS"

Starring MARTIN SHEEN • SISSY SPACEK

RAMON BIER and WARREN OATES • Executive Producer EDWARD PRESSMAN

Written, Produced and Directed by TERRENCE MALICK • From Warner Bros.  A Warner Communications Company **PG** PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED

La Balade Sauvage Terrence Malick, 1973

Générique technique

Réalisation : Terrence Malick
Scénario : Terrence Malick
Production : Terrence Malick
Société de distribution : Warner Bros.
Musique : George Tipton, Carl Orff, James Taylor
Photographie : Tak Fujimoto, Stevan Lerner, Brian Probyn
Montage : Robert Estrin
Budget : 300 000 / 350 000 dollars

Générique artistique

Martin Sheen : Kit Carruthers
Sissy Spacek : Holly Sargis
Warren Oates : Le père d'Holly
Ramon Bieri : Cato
John Carter : M. Scarborough
Dona Baldwin : La domestique sourde
Gary Littlejohn : Le shérif
Alan Vint : Tom, le shérif adjoint
Terrence Malick : L'homme qui sonne à la porte
Bryan Montgomery : Jack
Gail Threlkeld : La petite amie de Jack

Pays de production : États-Unis
Sortie le 13 octobre 1973 (Festival de New-York)
Durée : 94 minutes
Genre : Road Movie, Drame, Thriller



Histoire du cinéma américain : Le Nouvel Hollywood

Les années soixante marquent la fin de l'hégémonie des studios. Néanmoins, en parallèle, un nouveau cinéma va émerger dans le contexte de la contre culture. En 1967, la sortie de *Bonnie et Clyde* d'Arthur Penn, sur un scénario de Robert Benton et David Newman, va insuffler un vent de nouveauté sur les écrans américains. Cette œuvre, produite entre autre par son acteur principal Warren Beatty, est distribué par la Warner Bros. *Bonnie et Clyde* va marquer son époque notamment en faisant sauter les tabous de la violence et du sexe un an avant la fin du code de censure Hays. Pour la première fois, des « squib », c'est à dire des petites bombes miniatures, sont placées avec une poche de faux sang sous les vêtements des acteurs pour simuler l'impact des balles sur leur corps. Il en résulte une représentation réaliste de la violence montrée à l'écran. Ce film et sa représentation graphique de la violence va porter à controverse chez les critiques cinématographiques de l'époque. Bosley Crowther, auteur d'une critique négative pour le *New York Times*, est d'ailleurs viré au profit de la critique Pauline Kael, ayant rédigé un essai engagé pour défendre ce film. *Bonnie et Clyde*, qui s'inspire grandement de la modernité du cinéma de la Nouvelle Vague française, va causer un véritable séisme et, dans la foulée, de nom-

breux autres réalisateurs vont s'engouffrer dans la brèche en réalisant des films comme *Easy Rider*, *M.A.S.H...*

Enfanté par une nouvelle génération de réalisateurs, la fin des années soixante marque le début du Nouvel Hollywood. Pour la première fois dans l'histoire du cinéma américain, les réalisateurs dérobent le pouvoir aux studios et aux producteurs. La décennie soixante-dix est donc celle des réalisateurs qui bénéficient d'un plus grand pouvoir de décision et de plus de prestige.

Avant, les grands metteurs en scène traditionnels de l'époque des studios comme John Ford ou Howard Hawks se considéraient comme des salariés surpayés destinés à produire du divertissement. Des fabricants d'histoire, dépendants d'un patron, mais qui potentiellement, dès que possible, imprimaient leur patte, en douce, sur les films.

Durant le Nouvel Hollywood, les réalisateurs vont se considérer comme des artistes, ayant comme intérêt premier l'intégrité de leur style.

On peut diviser en deux ces nouveaux réalisateurs qui s'emparent du pouvoir. Les réalisateurs nés dans les années trente : Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Mike Nichols, Woody Allen, Arthur Penn, John Cas-



John Voight, Dustin Hoffman dans *Maverick*, John Schlesinger, 1969

savetes, Bob Rafelson, Hal Ashby, Robert Altman, William Friedkin ; Et les réalisateurs, issus de la génération du baby boom, cinéphiles (car ayant grandi avec la télévision, et provenant, pour beaucoup, des écoles de cinéma récemment ouvertes) : Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, Brian De Palma, Michael Cimino, Paul Schrader ou encore Terrence Malick.

Cette révolution facilite également l'accès à Hollywood et aux studios de distribution pour des cinéastes européens comme Ken Russell, Milos Forman, Roman Polanski ou Bernardo Bertolucci. Des vétérans d'Hollywood, comme Don Siegel ou Sam Peckinpah vont également bénéficier de plus de liberté et réaliseront des chef d'oeuvres comme *L'Inspecteur Harry* ou *Billy the Kid*. Des cinéastes indépendants comme Sidney Pollack ou Sidney Lumet sont mis en valeur.

Ce nouveau pouvoir des réalisateurs à Hollywood se fonde sur la notion de cinéma d'auteur propagée par les critiques français de la fin des années cinquante. Selon la politique des auteurs, le metteur en scène est au film ce que le poète est à son poème et les contributions des scénaristes, des producteurs ou des acteurs sont marginales. Andrew Sarris, à travers sa colonne dans *Village Voice*, sera le porte drapeau du versant américain de cette théorie et, comme en France, effectuera des classements et hiérarchies de metteurs en scène célèbres.

Ces réalisateurs du Nouvel Hollywood font également jouer une nouvelle génération d'acteurs, pour beaucoup issus de l'actor studio de Lee Strasberg ou formés par de célèbres pro-

fesseurs comme Stela Adler : Jack Nicholson, Robert De Niro, Harvey Keitel, Dustin Hoffman, Al Pacino, Faye Dunaway, Ellen Burstyn, Diane Keaton...

Contrairement à la Nouvelle Vague française qui rejetait le « cinéma de qualité française », les cinéastes du Nouvel Hollywood ne sont pas en rupture totale avec le classicisme Hollywoodien. John Ford ou Alfred Hitchcock demeurent admirés (la Nouvelle Vague française ne marquait d'ailleurs pas de rupture totale avec le cinéma américain). Ainsi les cinéastes du Nouvel Hollywood réinventent les codes du cinéma américain sans pour autant rentrer en rupture totale avec leurs prédécesseurs.

Et puisque beaucoup des cinéastes du Nouvel Hollywood sont cinéphiles, ils revisitent les grands genres américains comme l'horreur, le film noir ou de gangster, le western ou encore la science fiction dans lesquels ils intègrent des codes du néoréalisme ou du giallo italien, de la Nouvelle Vague française ou Allemande, ce qui conduit à la naissance du cinéma Hollywoodien moderne.

Dans ces films, on remet en question les grands mythes américains. Les anti-héros sont légion, on évoque le doute, les désillusions, une certaine peur de la modernité. Puisque la télévision parle au plus grand nombre, le cinéma retrouve un petit espace disponible pour parler des minorités.

Le cinéma du Nouvel Hollywood se fait porte parole de la jeunesse américaine et est un miroir qui reflète les mutations du pays dans cette décennie de contestation et de violence.



Bud Cort et Ruth Gordon dans *Harold et Maude*, Hal Ashby, 1971

Le Nouvel Hollywood : période faste du Road Movie américain

Héritier des films de voyage et des travelogues américains ou européens, le Road Movie américain déferle sur les écrans avec la sortie flamboyante d'*Easy Rider* de Dennis Hopper en 1969. Ce film peu coûteux parle à une nouvelle génération et engrange de l'argent (350 000 dollars de budget pour 20 millions de dollars de recette). Ainsi, produit indépendamment et distribué par la Columbia Pictures, *Easy Rider* est un exemple parfait du nouveau modèle économique imposé par le Nouvel Hollywood.

Souvent considéré comme un sous genre du western (monture mécanique, traversé des espaces, des frontières, monde hostile) le Road Movie reste un genre hybride. Un Road movie n'est jamais qu'un road movie, il peut être également un drame, un film noir, de gangster, une comédie. Le point commun reste que ses héros sont bien souvent des anti-héros, dans la marge, déphasés.

Les héros ne partent pas juste d'un point A pour rejoindre un point B, c'est le voyage, la route, qui demeure au centre du scénario et qui fait avancer la psychologie des personnages. La route est un symbole de la trajectoire, de la marche des hommes dans le monde. Les questions de l'identité et de la place des hommes au sein d'un territoire sont au cœur de ces productions.

Le Road Movie contient également en lui une contradiction. Les voitures ou motos, les routes goudronnées sont des symboles de la moderni-

té et ils contrastent avec les paysages naturels, les montagnes rocheuses et les déserts. Les héros du Road Movie, qui tentent bien souvent d'échapper à cette modernité, utilisent ainsi les outils de cette même modernité. Quête impossible donc et qui conduit bien souvent les personnages vers une fin dramatique.

Si les Road Movies et les films du Nouvel Hollywood finissent rarement en "happy end", c'est aussi parce qu'en ce début des années soixante-dix le constat est amer. Les idéaux de la contre culture, dont Woodstock (1969) est bien souvent considéré comme l'apogée, s'effacent progressivement. Les idéaux hippies sont vieillissants et les américains se rendent compte que cette révolution (qui rejetait en grande partie les idéaux capitalistes) est étouffée dans l'oeuf. Le président Nixon succède à Johnson et lance son plan de désengagement progressif au Vietnam. La guerre touche à sa fin et les américains sont en quête d'un avenir plus radieux, loin des doutes et de la culpabilité. L'Amérique est en transition et l'errance, la route, deviennent les symboles d'un cheminement collectif et personnel. On va vers un avenir mais lequel ?

Ainsi, pour le cinéma américain, les années soixante-dix sont une période de transition, de crise entre le cinéma classique et le cinéma moderne et c'est par le tâtonnement que les cinéastes vont tenter de réinventer les codes, n'étant ni encore dans la post-modernité ou dans le néo-classicisme.



Histoire du cinéma américain : le renouvellement des studios

La crise des studios

Comme évoqué précédemment, les années soixante marquent la fin de l'hégémonie des studios hollywoodiens. Les réglementations anti-trust de 1949 forcent les studios à abandonner leurs parcs de salles de cinéma. Aussi, il interdit la pratique du block booking (pratique consistant à vendre des films en lot aux salles de cinéma) sur le territoire américain. À cela s'ajoute l'arrivée de la télévision (en 1954, on comptabilise 32 millions de postes dans les foyers). Bien souvent, la télévision est accusée de tous les maux mais la migration des populations en banlieue et le fait que la profession cinématographique vieillissante ignore la génération du baby boom en continuant à appliquer les recettes qui avait fait sa gloire d'antan font que les salles de cinéma se vident. Rare sont les producteurs qui comprennent que la télévision n'est pas seulement une concurrente mais également une alliée potentielle puisqu'elle a besoin du savoir faire des studios.

Ainsi, pour tenter de garder la tête hors de l'eau, les studios hollywoodiens inventent de nouveaux formats (cinérama, cinémascope, film stéréoscopiques) pour continuer à faire venir la foule en salle. Si cela marche un moment, à la fin des années cinquante, les entrées chutent à nouveau.

Les studios vont alors s'appuyer sur des indépendants pour survivre.

Dans les années soixante, les studios hollywoodiens subissent une crise violente sur le marché domestique. À la fin de cette décennie, les cinq principales majors ont perdu à elles seules environ 200 millions de dollars. Cette période marque alors la fin des « moguls » (des magnats du cinéma) et les studios sont rachetés. Les studios changent de mains selon une logique purement financière et la valeur de ces studios s'appuie non plus sur les projets à venir ou la réputation du studio mais sur son terrain, son catalogue immobilier et son catalogue de films exploitables pour la télévision.

En 1962, Universal est revendu à Music Corporation of America. En 1966, la Paramount est racheté par le trust pétrolier Gulf + Western tandis qu'en 1967 la United Artists est transférée à la holding immobilière Transamerica Corp. En 1969 La Warner passe dans les mains du groupe Kinney national Services tandis que l'homme d'affaire Kirk Kerkorian rachète 40% des parts de la M.G.M. La Columbia et la Fox ne changent pas de propriétaire mais diversifient leurs activités. Cette période pourrait être considérée comme celle de la fin des moguls autoocrates mais visionnaire au profit d'actionnaires financiers sans âme ni goût pour le cinéma. Néanmoins, la finance était déjà au cœur des studios depuis les années vingt et trente, quand les banques investissaient dans les studios.



Linda Blair, Max von Sydow, and Jason Miller dans *L'Exorciste*, 1973

Le renouveau des studios

Le renouveau des studios va venir de cette génération de cinéphiles qui font tourner des acteurs inconnus. Ces réalisateurs du Nouvel Hollywood vont devenir les nouveaux rois des studios. Avec eux, la violence, le sexe, la contre culture et la politique vont déferler sur Hollywood.

Évidemment, les studios ne deviennent pas tous « gauchistes » du jour au lendemain. Le système reste rationnel : les nouveaux réalisateurs font des films peu coûteux mais qui rapportent beaucoup. Ainsi, la liberté de ton l'emporte sur le salaire des stars. Un profond virage artistique est tout de même notable, néanmoins, celui-ci se retrouvera rapidement étouffé dans l'œuf.

En effet, les réalisateurs du Nouvel Hollywood ne sont pas infaillibles. Francis Ford Coppola, en créant sa société de production American Zoetrope, échoue à créer un studio indépendant et rentable et mettra ainsi des années à honorer des commandes pour rembourser ses dettes. Ainsi, avec l'échec du film *THX 1138* (1971) de son protégé George Lucas, Coppola perd le marché qu'il avait obtenu avec la Warner. Endetté, il réalise *Le Parrain* pour la Paramount. Ce film au budget de 5 millions va en rapporter entre 245 et 286 millions faisant ainsi basculer positivement les comptes profits/pertes de la division cinématographique de Gulf + Western.

Après *Le Parrain*, Coppola a assez de poids pour convaincre Universal de réaliser *American Graffiti* de George Lucas. Ainsi, l'intérêt pour les studios et les réalisateurs du Nouvel Holly-

wood de travailler main dans la main est mutuel.

Les studios appellent également les cinéastes indépendants ou provenant de la télévision comme William Friedkin qui avait réalisé en 1971 *French Connection*. En 1974, Friedkin réalise pour la Warner *L'Exorciste*, un film d'horreur ciblant un public jeune. Avec 441,3 millions de recette dans le monde entier, *L'Exorciste* demeure encore aujourd'hui l'un des films d'horreur les plus rentables de l'histoire du cinéma.

En 1975, *Les Dents de la mer* de Steven Spielberg, produit par Universal, dépasse *L'Exorciste* avec 470,7 millions de recette (pour un budget de 9 millions). Avec ce film, Spielberg réalise le prototype du blockbuster qui deviendra légion à Hollywood.

Pour réaliser ce film, l'équipe achète les droits de la nouvelle éponyme de Peter Benchley. Pour booster les ventes du livre et ainsi établir la futur promotion du film, l'auteur et les producteurs d'Universal vont à la radio ou à la télévision. Cela fonctionne puisque le livre atteint 7,6 millions de ventes. Le film est réalisé, et sa sortie est prévue au début de l'été, chose rarissime à l'époque. 1,8 millions de dollars sont dépensés pour le marketing du film. Trois jours avant la sortie du film une campagne publicitaire agressive présente le film sur les écrans de la télévision américaine. Si la télévision fait baisser la fréquentation des cinémas, elle est aussi un excellent moyen de promotion. Pour faire le « buzz », le film est programmé, dès sa sortie, dans plus de 450 salles de cinéma, ce qui est énorme pour l'époque. En effet, avant, pour limiter les frais (copies, affiches), les salles étaient divisées en trois zones et projetaient le film les



Les Dents de la mer, Steven Spielberg, 1975

unes après les autres. Pour *Les dents de la mer*, les producteurs font le choix d'une programmation massive, mais limitée (les films sont visibles en salles moins longtemps). Cela fonctionne puisqu'en seulement 38 semaines, un américain sur huit a vu *Les Dents de la mer*. À la sortie du film, une myriade de produits dérivés (glaces, jouets, jeux vidéos) voient le jour. Le film de Spielberg devient l'un des films les plus rentables de l'histoire du cinéma, jusqu'à la sortie de *Star Wars*.

Après la sortie de son film *American Graffiti*, George Lucas fonde sa société de production LucasFilm. Il réalise en 1977 *Star Wars : Un nouvel espoir* qui est distribué par la Fox. *Star Wars* est né dans l'esprit de Lucas qui s'est inspiré de différentes mythologies, épopées, tragédies célèbres. Ce space opera est un hommage aux films de pirates et de séries B qu'il regardait dans sa jeunesse. Dans *Star Wars*, les véritables vedettes sont les effets spéciaux. Avec un budget de 11 millions de dollars est une recette de 775,5 millions de dollars, *Star Wars* est un énorme succès. De plus, l'aspect sériel s'adapte parfaitement à la vente de produits dérivés. À l'aube des années quatre-vingt, les films retournent vers l'action. Les studios visent un public jeune et familial. C'est la fin des doutes et des remises en question à travers des anti-héros. Dans *Stars Wars*, le méchant et le héros sont facilement reconnaissables, et le film en est automatiquement moins clivant.

Ainsi, un nouveau virage vers la normalisation s'amorce. Les « petits » films indépendants diminuent et on constate le retour de superproductions soutenues par de gros budgets publicitaires et capables de susciter de nombreux et lucratifs produits dérivés. Le Nouvel Hollywood se dilue ainsi dans le vieil Hollywood qui bénéficie ainsi du coup de jeune dont il avait besoin.

Autre innovation, Steve Ross, le patron de la Warner, décide de s'appuyer sur la notoriété des films de son catalogue pour vendre une télévision payante et expérimente avec succès la chaîne pionnière HBO (Home Box Office) à la fin des années soixante-dix.

À l'orée des années quatre-vingt, on sonne la fin de la liberté totale des réalisateurs à Hollywood. En 1980, le fiasco au box office du film *La Porte du Paradis* de Cimino sonne le glas de l'âme créatrice du Nouvel Hollywood. Avec un budget de 44 millions de dollars, le film vide la trésorerie de la United Artist qui met la clé sous la porte. Cette société qui, historiquement, était le refuge des réalisateurs indépendants est rachetée par la M.G.M. L'énergie revigorante et créatrice de ces nouveaux réalisateurs se voit poser des limites par les studios et financiers qui veulent avant tout des films utilisant une formule qui marche.

En 1981, L'élection de Reagan, ancien acteur, annonce le retour de la figure du héros américain dans un pays qui ne souhaite plus laisser une place aux doutes.



Mark Hamill dans *Star Wars*, 1977

Terrence Malick (né en 1943) : Les débuts

Sur plus de 45 ans de carrière, Terrence Malick a réalisé environ dix films, teintés de philosophie et d'expérimentations. Son absence de la scène médiatique et sa disparition d'Hollywood pendant presque vingt ans en font un cinéaste rare et mystérieux. En recoupant des fragments biographiques, parfois contradictoires, il est possible d'esquisser les grandes lignes de son existence.

Terrence Frederick Malick est né le 30 novembre 1943 probablement à Ottawa (Illinois). Son père, Emil A. Malick est un géologue et sa mère, Irène (née Thompson) a grandi dans une ferme, près de Chicago. Les grands parents paternels de Malick étaient des assyriens libanais de confession chrétienne. En janvier 1917, ils sont partis d'Ourmia (Iran) vers les États-Unis pour fuir les massacres commis par l'Empire Ottoman à l'encontre de la population assyrienne. Terrence Malick est le fils aîné d'une fratrie de trois enfants. Ses frères, Chris et Larry sont tous les deux musiciens. Semblable au patriarche dans son film *The Tree of life*, le père de Malick est exigeant. La famille sera d'ailleurs profondément marquée par la mort de Larry qui, parti en Espagne pour travailler avec le virtuose de la guitare Andrés Segovia Torres, se brise les deux mains volontairement avant de se suicider en 1968.

Terrence Malick a grandi dans les villes texanes de Waco et d'Austin. Il fait ses études au lycée épiscopalien d'Austin. Il rentre ensuite à l'Université d'Harvard où il étudie la philosophie. Il suit les cours de Stanley Carvell, un philosophe américain spécialiste de la pensée des transcendentalistes américains Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau. Il est également connu pour ses ouvrages sur le septième art comme *La Projection du monde* (1971), ou encore *Le Cinéma nous rend-il meilleur* (2003).

Malick soutient sa thèse en 1965. Celle-ci porte sur le concept d'Horizon chez Martin Heidegger et Edmund Husserl, deux philosophes phénoménologues contemporains allemands. Il remporte la prestigieuse bourse Rhodes et se rend ainsi au Magdalen College, illustre collège de l'Université d'Oxford (Angleterre). Il travaille sur une seconde thèse portant sur le concept de « monde » dans la philosophie de Soren Kierkegaard, Martin Heidegger et Ludwig Wittgenstein mais un différent avec son directeur de recherche, Gilbert Ryle, avorte son projet de soutenance.

Terrence Malick quitte alors l'Angleterre et travaille pour l'hebdomadaire *The New Yorker* (ainsi que *Life* et *Newsweek*). Il part six mois en Bolivie afin de rendre compte du procès de Régis Debray, un philosophe français s'étant



The Tree of life, Terrence Malick, 2011

engagé auprès du Che et tenu comme responsable de l'arrestation, et donc de la mort du Che. Malick ne publie rien mais continue de travailler comme reporter. Il rédige des papiers sur les morts de Martin Luther King et de Robert Kennedy.

En 1968, il est recruté par le prestigieux Massachusetts Institute of Technology (MIT) et débute une carrière d'enseignant de philosophie. Il publie un an plus tard une traduction de l'ouvrage de Martin Heidegger *Le Principe de Raison* (1929). Néanmoins, Malick n'a pas le goût pour l'enseignement.

Il se lance ainsi dans le cinéma est intègre le Center for Advanced Film and Television Studies de l'American Film Institute. Il y côtoie David Lynch et George Stevens Jr, futur producteur de *La Ligne Rouge*.

En 1969, Malick écrit, produit et réalise son premier court métrage, *Lanton Mills*, dans lequel il joue aux côtés de Harry Dean Stanton

et de Warren Oates. Le film relate l'histoire de deux cow-boys quittant l'Ouest des Etats-Unis pour le monde moderne. Malick n'est pas satisfait et encore aujourd'hui, seul les élèves de AFI ont accès à *Lanton Mills*.

En parallèle, Malick corrige et réécrit des scénarios pour la Warner. Il rencontre Mike Medavoy (futur PDG de la société de production Phoenix Pictures cofondée en 1995 avec Arnold Messer et ayant produit *Black Swan* (Aronofsky, 2010), *Shutter Island* (Scorcese, 2010) ou encore *Zodiac* (Fincher, 2007)) qui devient son agent.

La vie de Malick est ainsi rythmée avec les cours à l'AFI le matin et son travail de script l'après-midi. Il travaille notamment sur les scénarios de *Vas-y Fonce* (Nicholson, 1971), *Deadhead Miles* (1972) ou encore *Les Indésirables* (Rosenberg, 1972). On trouve dans ces deux derniers films des séquences méditatives et contemplatives qui, aujourd'hui encore, sont des marques de l'esthétique du réalisateur.



Terrence Malick dans *La Balade Sauvage*, 1973

La Balade Sauvage, 1973 : Genèse et production

C'est durant sa deuxième année d'étude à l'AFI que Malick se met à l'écriture de son premier long métrage, *La Balade Sauvage*. Malick reprend le concept du couple d'amants criminels comme un lointain écho au *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn (qui est d'ailleurs remercié au générique). Il s'inspire également de l'histoire du tueur à la chaîne Charles Starkweather (18 ans) et de sa compagne, Caril Ann Fugate (13 ans). C'est en 1956 que le couple se rencontre. Ils feront en tout onze victimes, dont la famille de Caril Ann Fugate (sa mère, son beau-père et sa demie sœur qui n'était encore qu'un bébé). Après une fuite dans le Nebraska, Starkweather, qui croit être blessé, se rend. Il est arrêté et condamné à la chaise électrique. Il est exécuté en 1959. Fugate, elle, écope de la prison à perpétuité mais est libérée en 1976. Elle est consultée pour apporter son aide à la production de *La Balade Sauvage*.

Pour mener à bien son projet de long métrage, Malick bénéficie de l'aide de Mike Medavoy, de son frère Chris qui demande à son employeur (un industriel du gaz de L'Oklahoma) de financer une partie du film et d'Edouard R Pressman, qui est également le producteur des deux premiers films de Brian De Palma. En tout, le film bénéficie d'un budget d'entre 300 000 et 350 000 dollars.

Pour les acteurs, Malick choisit d'abord Sissy Spacek pour son accent Texan. Il choisit ensuite Martin Sheen, qui bien que trop vieux pour le rôle (l'acteur est âgé de 31 ans), convient totalement à l'idée que ce fait Malick du personnage de Kit.

Le tournage se déroule sur treize semaines durant l'été 1972 dans le sud Est du Colorado puis dans le Dakota du Sud. Terrence Malick est un réalisateur à la technique intuitive. Il modifie les plannings, tourne sans autorisation dans les décors naturels, interrompt des prises de vues pour saisir sur le vif des scènes de nature...Le producteur ignore la date de fin du tournage et Malick travaille sans salaire tandis que l'équipe du film, elle, travaille pour une somme symbolique. Cette méthode de travail ne plaît pas à tous les collaborateurs du film.

Brian Probyn, à la photographie, tient tête à Malick sur certains aspects du film. Il est viré et remplacé par son assistant Tak Fujimoto. Ce dernier jettera l'éponge à la suite d'un incident. Durant le tournage de la scène de l'incendie, le feu se propage détruisant ainsi une partie du matériel et blessant grièvement le responsable des effets spéciaux. Terrence Malick, qui n'a pas les moyens de faire venir un hélicoptère, emmène lui-même en voiture le blessé vers



Charles Starkweather et Caril Ann Fugate

l'hôpital le plus proche. L'équipe se met alors en grève. Selon David Handelman, durant la dernière semaine de tournage, il ne restait de l'équipe que Terrence Malick, sa femme et des élèves du lycée du coin. Par la suite, au montage, Malick entre en désaccord avec son monteur Robert Estrin qui est viré. Malick termine lui-même le montage en collaboration avec Billy Weber.

La Warner Bros achète *La Balade Sauvage* pour un million de dollars et distribue le film. Il

est projeté pour la première fois en clôture du Festival de New-York, le 13 octobre 1972, et y est salué par la critique. Néanmoins, son effet est limité par un autre succès diffusé ce jour là : *Mainstreets* de Martin Scorsese. *La Balade Sauvage* ne fait finalement l'objet que d'une exploitation partielle et limitée sur le sol américain. Il reçoit tout de même la coquille d'or du Festival International du Film de Saint Sebastian, tandis que Martin Sheen est salué par le prix du meilleur acteur. En France, le film ne sort qu'en 1975.



Warren Beatty et Faye Dunaway in *Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967

La Balade Sauvage, 1973 : Analyse

La Mort de L'innocence

Le film s'ouvre sur Holly (dont le prénom signifie « Saint » en Anglais) qui est posée sur son lit et joue avec son chien. En voix off, Holly se présente : elle explique que sa mère est morte et qu'elle et son père vivent à Fort Dupree. Cette séquence d'ouverture dans la chambre d'Holly rappelle celle de *Bonnie and Clyde* (1967) qui nous présente Bonnie attendant dans sa chambre qu'il se passe quelque chose. La musique qui accompagne la voix off donne une tonalité de conte de fée au film, tonalité qui sera présente tout au long de *La Balade Sauvage*. Holly ressemble d'ailleurs à Dorothy du *Magicien d'Oz* (1939) ou à Alice (*Alice au Pays des merveilles*, 1951). L'apparence innocence de Sissy Spacek est teintée d'étrangeté. En voix off, son discours est particulier (utilisation de phrases clichées, rappelant les romans de la culture populaire) et il est énoncé avec un ton plat, détaché. Le film semble se dérouler dans les années cinquante, Holly a quinze ans et est issue de la classe moyenne, bien éduquée. Elle possède tous les traits de l'innocence mais la présence du gros chien à ses côtés nous laisse deviner qu'Holly n'est pas si inoffensive que ça.

Par la suite le film nous présente Kit, la première fois que nous le voyions il se trouve

au dessus d'un chien mort et propose à son collègue de le manger pour un dollar. Ce chien mort peut être perçu comme un présage pour la suite des événements. La particularité de Kit, visible dès le premier regard, est qu'il ressemble à James Dean (1931-1955), star du film *La Fureur de Vivre* (*Rebel without a cause*) et symbole d'une jeunesse en désarroi. Star de la jeunesse des années cinquante, James Dean trouve la mort dans une course automobile à l'âge de 24 ans. Dans *La Balade Sauvage*, Kit est un éboueur qui devient ensuite « cow-boy ». Son travail ne lui apporte pas le respect des autres et d'ailleurs, c'est parce qu'il est éboueur que le père d'Holly n'apprécie pas la relation que sa fille entretient avec lui.

Kit et Holly se rencontre, Holly l'admire car il ressemble à James Dean. Kit, lui, est attiré par elle alors qu'il la voit au loin lancer son bâton de majorette. Holly nous explique en voix off qu'elle ne comprend pas pourquoi il l'a choisit, elle qui ne se trouve pas belle. Les deux semblent n'avoir rien en commun si ce n'est l'absence de figures parentales et un ennui profond. Cette distance entre les deux protagonistes est régulièrement soulignée à l'écran, notamment dans le plan où les protagonistes sont assis sous des arbres aux troncs éloignés.



Holly et Kit débutent leur liaison à l'insu du père de celle-ci qui n'approuve pas la relation. Si le film commence comme un conte de fée ou un film romantique, dans ces lotissements de l'Amérique des années cinquante, les protagonistes vivent sans entrain. Ils ne semblent pas animés par le désir et d'ailleurs, leur première relation sexuelle semble être plus un passage obligé qu'une étreinte passionnée. Kit, lui, semble étouffer et être écrasé par ses différents jobs comme le suggère les nombreux plans serrés sur les machines. Les émotions ressenties par les protagonistes de *La Balade Sauvage* sont difficiles à décoder. Lorsqu'Holly jette son poison malade, nous comprenons néanmoins qu'elle s'interroge sur les notions de bien et de mal. Kit quant à lui est un personnage drôle, décalé et aux combines étranges (comme le fait de ne jamais utiliser la même signature pour éviter les faussaires).

Le père d'Holly finit par apprendre la liaison de sa fille. Celui-ci, incapable de communiquer autrement que par la violence, abat le chien d'Holly. Ce geste, ici, semble justifier le meurtre du père. Kit, qui comme le père s'exprime avant tout par l'action et la violence, tue le patriarche. Holly change de main. Elle ne semble pas désespérée par la situation. Terrence Malick justifie cela par son caractère texan. Au Texas, par convenance, on ne pleure pas. Ce sens des convenances et de la politesse sont des traits

de caractères constant chez les personnages.

Kit met le feu à la maison d'Holly. Cette maison rose, c'est le monde d'Holly qui brûle. Il marque la fin de l'innocence. Pour avoir désobéi au père, celle-ci sort de l'enfance et débute sa cavale. Sur la musique de Carl Orff, les deux protagonistes sont chassés de l'Eden, devant désormais faire face aux conséquences de leurs actes. Le motif de l'innocence perdue est récurrent dans les films de Malick, que ce soit dans *Les Moissons du ciel* (1978), *La Ligne Rouge* (1998) ou encore *Le Nouveau Monde* (2005).

Le Paradis Perdu

Après l'incendie qui ravage la maison d'Holly et qui semble être une métaphore de l'Eden Perdu, les protagonistes tentent de retourner à la nature. Durant cette courte période, on ne dénombre aucun meurtre. Holly et Kit vivent en autosuffisance, dans une cabane en bois qui rappelle encore une fois l'enfance et les contes ou histoires pour enfants comme Tom Sawyer. Ils vivent de la nature, de la pêche, de quelques vols également. Holly et Kit travaillent chaque jour pour subsister et dompter la nature.

Ce mode de vie n'est pas sans rappeler celui des colons et d'ailleurs, les photographies victorienne qu'observe Holly peuvent être comprises comme un clin d'oeil à l'histoire de l'Amérique et à ses nombreux ancêtres britanniques.



On retrouve dans tout les cas le thème de la nature que Malick affectionne particulièrement. Les inserts sur les animaux et/ou insectes filmés en gros plans sont annonciateurs d'un style qu'on retrouvera par la suite dans la totalité de la filmographie du réalisateur. Chez Malick, Dieu s'exprime à travers la nature, sa grandeur et son impassibilité. On retrouve ici la marque de la philosophie transcendentalistes qui stipule que l'homme ne peut pas être pensé autrement que comme faisant parti du monde qui l'entoure.

Dans cette nature, Kit se fait principalement remarquer par ses actions. Il tente de pêcher, construit des pièges...Holly quant à elle s'exprime en voix off. Durant tout le film, c'est sa forme privilégié de communication. Elle nous narre l'histoire, commente les actions de Kit. Si le personnage de Kit est profondément ancré dans le présent, Holly, elle, à travers le discours, se vit dans le passé ou le futur. Kit l'accuse de n'être près de lui que pour la balade. Ses craintes sont confirmés lorsqu'en voix off, toujours sur le ton détaché qui lui est propre, Holly se demande à quoi ressemble son futur mari.

Par la suite, nous assistons à une courte séquence de danse qui évoque une certaine liberté pour les deux protagonistes. Cela n'est pas sans rappeler le mouvement hippie des années soixante. D'ailleurs, plus rien n'indique l'époque de l'intrigue, nous sommes ainsi propulsé dans une sorte de mythe de la contre-culture.

Cette courte période pacifique s'achève avec l'arrivée des chasseurs de prime. Les deux protagonistes ne peuvent échapper à la civilisation et à sa violence. Les personnages sont rattrapés par leurs méfaits et la nature se transforme en scène de violence, caractéristiques que l'on retrouvera dans le film de guerre de Terrence Malick, *La Ligne Rouge* (1998). L'imagerie de la guerre du Vietnam succède à celle du flower power. Kit semble se métamorphoser en guérillero et tire dans le dos des chasseurs de prime. Holly justifie les actes de Kit en expliquant que si ces hommes avaient été des policiers, Kit leur aurait laissé une chance. Encore une fois nous observons le respect que Kit semble avoir pour les figures d'autorités. En cela, il se rapproche du personnage de *Taxi Driver* (Martin Scorcese, 1976) car, comme lui, Kit déplore les mauvaises conduites comme le fait de jeter ses papiers sur les trottoirs, de ne pas payer ses factures... ironie acerbe quand on sait combien Kit est un personnage violent. Mais sa violence semble se déchaîner sur les pauvres ou sur ses semblables. Ainsi, plus tard, il laissera la vie sauve à l'homme riche et à sa gouvernante sourde.

Kit et Holly sont donc rattrapés par leurs actes et la violence qu'ils ont engendré. Ils se retrouvent forcés de quitter cette vie en autosuffisance et c'est ainsi que débute leur errance.



Errance dans les Badlands

Holly et Kit se rendent chez Kato, l'ancien collègue de Kit. Celui-ci les accueille, ils mangent et rient ensemble. Néanmoins, celui-ci tente de fuir ou bien de les trahir. La réponse de Kit est sans appel et il lui tire dessus. La scène est surréaliste à cause des réactions détachées d'Holly et de Kit : « *Il t'en veut ?* » demande Holly, « *Je ne sais pas il ne m'a rien dit* » rétorque Kit. Ce ton plat et cette innocence déplacée engendrent chez le spectateur une sensation de malaise qui vient s'accumuler à l'horreur. Holly explique que Kit ne veut pas expliquer son acte car « *ça porte malheur d'en parler* ». Holly tente de lui trouver des excuses, explique qu'il ne paraissait pourtant pas violent. Holly se justifie ensuite auprès de deux jeunes gens qu'ils enferment dans un abris, « *Il fait le beau et j'aboie* ». Par ces mots, elle s'absout de toute responsabilité.

La violence de cette série de meurtres est accentuée par la politesse et la froideur des protagonistes. Malick critique la fascination du spectateur pour la souffrance et la violence (pulsion scopique) à l'instar de Michael Haneke dans *Funny Games* (1997). Cependant, la particularité de ces personnages est qu'ils ne semblent pas prendre du plaisir à tuer. Kit tue seulement ceux qui se trouvent sur son chemin. Ni Holly, ni Kit ne semblent touchés par ce qu'il se passe en dehors d'eux, voire même ils ne sont touchés

par rien. Ces personnages apathiques sont loin de la fureur de vivre incarnée par James Dean dans les années cinquante.

C'est après les meurtres de ces trois personnes que l'errance dans les Badlands commence pour Holly et Kit. Cette errance s'ouvre sur une séquence en noir et blanc qui rappelle les actualités. Cela permet d'informer le spectateur sur la réputation médiatique des deux jeunes gens. Ainsi recherchés, la cavale des deux protagonistes commence.

Ils font d'abord une escale dans la maison d'un homme riche. Kit fait preuve d'un profond respect pour cet homme. Terrence Malick, dans l'une des rares interviews qu'il a donné, explique qu'au fond, Kit croit être un anti-héros mais son respect des riches, de la police et de l'ordre font de lui un homme plus proche des valeurs républicaines du président Dwight D. Eisenhower que de la rébellion. La violence de Kit se déchaîne ainsi sur l'Amérique du bas. Holly, quant à elle, s'échappe un moment pour la première fois. Elle revient tout de même aux côtés de Kit et, tous les deux dans la maison, ils errent, s'assoient puis se relèvent, touchent à tout...ce qui n'est pas sans rappeler le conte *Boucle d'or et les trois ours*.

Alors qu'ils quittent la maison, Kit sait qu'il va devoir faire face un jour ou l'autre à la responsabilité de ses actes. Les deux protagonistes n'ont



nul part où aller. Le film entre ainsi dans un Road Movie plus classique, celui de l'errance et de la cavale, très en vogue dans les années soixante-dix. Kit et Holly, dans un dernier espoir, s'engouffrent dans les badlands, à l'Ouest, vers la frontière Canadienne.

Ils quittent la modernité et la nature fertile pour des terres arides et hostiles. Kit laisse le hasard dicter sa route en jetant une bouteille mais, avec ironie, celle-ci l'encourage à faire demi-tour. Le désintérêt d'Holly pour Kit se fait croissant, la balade touche à sa fin. Les paysages désertiques, qui d'habitude évoquent la liberté, semblent ici évoquer davantage le vide, la perte de sens, le néant émotionnel des personnages. La cavale des protagonistes ne tend vers rien, entravée par les limites de la frontière. Alors que les deux protagonistes se trouvent à la limite, sur le bord de l'espace américain, ils dansent une dernière fois ensemble sur la musique de Nat King Cole. Ce morceau annonce la trahison à venir, évoquant « *deux lèvres qui mentent* ».

Portrait de l'Amérique

Le lendemain, alors qu'ils font un arrêt près d'une pipeline, les deux protagonistes sont pris en chasse. Holly se désolidarise de Kit. Kit donne rendez-vous à Holly au grand barrage de l'état de Washington, le soir du nouvel an 1964. Ce barrage construit en 1942 a permis d'apporter de l'électricité à l'Ouest et donc, d'apporter la

modernité. Il s'agit également de la seule date présente dans le film, date porteuse de signification puisque c'est un mois après l'assassinat du président Kennedy.

Holly s'élève dans l'hélicoptère tandis que Kit, lui, reste collé au sol. S'en suit une course poursuite en voiture qui évoque le film *Limite point zéro* de Sarafian (1971). Alors qu'il est en pleine course, Kit s'arrête, prenant comme prétexte une roue crevée (qu'il crève lui-même d'une balle). Kit prend le temps de réaliser une sorte de sculpture avec des pierres, un mémorial en Land Art destiné à sacrifier le moment de son arrestation. D'ailleurs, le personnage de Kit donne, cache ou détruit ses affaires tout au long du film dans une sorte de démarche anti-matérialiste où les objets ne sont là que comme des reliques, pour faire mémoire. Kit, qui vit dans le présent, construit donc tout de même son propre mythe.

Alors que Kit est arrêté par les policiers, ces derniers sont fascinés par sa ressemblance avec James Dean. On discerne ici la starification des hors la loi, faisant parti du mythe américain (Jessie James, Bonnie et Clyde...). Les policiers se montrent très familiers avec lui, ils se comparent également à lui (« *il n'est pas plus grand que moi* »). Les policiers s'identifient et on voit alors que les policiers et Kit sont en fait les deux faces d'une même pièce, comme dans *Chien Enragé* de Kurosawa. Policiers et criminels sont dans une recherche similaire de



l'héroïsme, qui se traduit par la valorisation de la violence.

Lors de la séquence finale, Kit est entouré par les policiers auxquels il offre ses affaires. Ceux-ci semblent l'admirer et le traitent comme une star. Ils autorisent Kit à parler avec Holly. Lors de cette dernière discussion, les personnages sont distants et on a la confirmation qu'Holly n'était là que pour la balade tandis que Kit, lui, voulait avant tout « *faire des vagues* ». À aucun moment du film l'amour n'aura semblé être au cœur de la relation entre les deux personnages, contrairement à *Bonnie et Clyde*.

Alors que Kit s'achemine vers l'avion qui le rendra à la justice, il est entouré par une masse derrière lui. Au loin, on voit un père qui le pointe du doigt pour le montrer à son fils. Kit est devenu quelqu'un. Alors que les protagonistes sont dans l'avion, Holly nous informe en voix off de ce qui se passe ensuite. Kit s'endort à son procès et est condamné à mort. Elle, elle est blanchi et se marie avec le fils de son avocat. Holly passe ainsi aisément la frontière crime/loi. Elle apparaît finalement comme la plus sociopathe des deux, sentiment exacerbé par le fait qu'elle échappe totalement aux conséquences de ses actes. Le film s'achève sur son sourire dans une sorte de regard caméra. Holly n'est pas sans rappelé la passivité des femmes américaines des années cinquante qui, mortes d'ennui par la vie au foyer qu'impose le modèle de la famille

américaine, cherchent désespérément une échappatoire. D'ailleurs la voix off d'Holly fait régulièrement penser à un journal intime, pratique que les psychologues de l'époque recommandaient aux femmes pour les arracher de la dépression (Must Read After my death, Morgan Dews, 2009).

Le mythe du rêve américain

Il est impossible de ne pas voir dans le film de Terrence Malick une critique acerbe de la société américaine et de sa violence intrinsèque. Contrairement aux personnages de *Wanda* (Barbara Loden, 1970), Kit n'est pas un perdant du rêve américain. Pour Malick, le rêve américain est inaccessible puisqu'il n'existe pas. À l'image du portrait faussement nostalgique des années cinquante que nous fait le réalisateur au début du film, le rêve américain n'est qu'un mythe vide. Comme des images, les personnages sont plats, sans passion, sans vie.

Puisque, nous dit Malick, le rêve américain n'est qu'une image, la seule façon de l'atteindre est de devenir soit même un mythe, une image.

Malick critique également l'hypocrisie américaine qui starifie les criminels, criminels qui d'ailleurs, ne font rien d'autre que ce qu'a fait l'Amérique elle-même, c'est à dire tuer ceux qui se trouvent sur son chemin.

En poussant l'analyse de *La Balade Sauvage* dans ce sens, Holly pourrait ainsi être la person-



ification du spectateur et de son attachement, de sa fascination pour les mauvais garçons. Comme un spectateur elle n'est là que pour la balade, n'agit pas et se contente d'observer la violence de Kit sans réaction. Elle se détache d'ailleurs de lui quand l'ennui la reprend et que le film entre dans l'errance, la non action. En ce sens elle préfigure les spectateurs du milieu des années soixante-dix qui répondront présent au retour des héros et de l'action dans les blockbuster qui feront le succès des studios Hollywoodien dans les années quatre-vingt. Aussi, comme un spectateur, après cette balade, elle retourne à une vie rangée qu'elle n'a jamais vrai-

ment quitté. Le regard caméra final et le sourire qui l'accompagne font véritablement penser à ceux des deux adolescents tueurs de *Funny Games* (Haneke, 1997) qui s'adressent au spectateur comme pour lui demander « *C'est ça que vous voulez ? De la violence ?* ».

Au final, les Badlands ne font pas seulement références aux terres hostiles et arides du territoire américain mais aussi à l'Amérique tout entière : terre de culpabilité, de déception et de rêves ternis dans laquelle le scandale du WaterGate va bientôt succéder à l'horreur du Vietnam.



Annexe

Filmographie Terrence Malick : Longs métrages en tant que réalisateur

1973	La Balade Sauvage (Badlands)	2012	À la Merveille (To the Wonder)
1978	Les Moissons du Ciel (Days of Heaven)	2015	Knight of Cups
1998	La Ligne Rouge (The Thin Red Line)	2016	Voyage of Time : au fil de la vie
2005	Le Nouveau Monde (The New World)	2017	Song to Song
2011	The Tree of Life	2019	Une Vie Cachée (A Hidden Life)

Bibliographie :

Ouvrages disponibles à La Bibliothèque de Caen La Mer :

- Un jardin parmi les flammes, Fraisse Philippe
- Le nouvel Hollywood, Biskind Peter
- Terrence Malick et l'Amérique, Mathis Alexandre
- Road Movie USA, Jean-Baptiste Thoret, Bernard Bénoliel

Liens Internet :

- Making Badlands (Vidéo en Anglais) : <https://www.youtube.com/watch?v=F1RgxACJ-44>
- Le cinéma US des années 70 (podcast, français) : <https://www.youtube.com/watch?v=mIUfXcEWCXo>
- La lumière du nouvel hollywood (1967-1980) : une voie originale, à la croisée du classicisme et de la modernité Baptiste Villenave, Université de Caen : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue1/22_Villenave.pdf
- La Figure du marginal dans le cinéma du Nouvel Hollywood : Les cas notoires de Little Big Man, Badlands et Taxi Driver, Gabriel Paprosky: <https://archipel.uqam.ca/10951/1/M15071.pdf>
- Dehée Yannick, « L'argent d'Hollywood », Le Temps des médias, 2006/1 (n° 6), p. 129-142. : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2006-1-page-129.htm>

