

## **Badlands** Un auteur est né

Sami Gnaba

---

Numéro 272, mai-juin 2011

Terrence Malick

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64766ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Gnaba, S. (2011). Badlands : un auteur est né. *Séquences*, (272), 24–27.

## Badlands

### Un auteur est né

*S'il est aujourd'hui un artiste mythique — et probablement le cinéaste américain qui exerce le plus de fascination, autant chez le public que chez les critiques –, Terrence Malick aura parcouru de longues routes houleuses avant d'accéder à ce statut, passant par plusieurs aspirations professionnelles avant de tourner son premier film, **Badlands**, un coup d'essai créé dans la marge (tournage sans permission, un budget d'à peine 300 000 dollars), révélateur déjà d'une forte identité artistique.*

SAMI GNABA

Jeune, alors dans sa fraîche vingtaine, il est journaliste pendant une courte période pour le prestigieux journal *The New Yorker*, pour lequel il part en Bolivie avec notamment l'intention de rédiger un article sur le Che. Les mois passent et le projet avorte (comme celui de retracer le destin du Che au cinéma d'ailleurs, longtemps rêvé). Jamais à l'étroit dans ses errements existentiels et professionnels, Malick retourne aux États-Unis, alors sous l'emprise de la vague contestataire des sixties, et commence à rédiger un mémoire sur Heidegger qui restera inachevé, avant de se lancer dans l'enseignement de la philosophie, tâche professionnelle qu'il ne maîtrise pas très bien, selon ses propres dires. Au tournant des années 70, le «Nouvel Hollywood» bien implanté (les Coppola, De Palma, Schatzberg, Spielberg, Scorsese ont déjà tous signé leur premier film), il valide ses aspirations cinématographiques en s'inscrivant à l'American Film Institute. Là, il étudie tout en s'attelant à écrire — et à réécrire — les scénarios des autres (dont la première version de *Dirty Harry*, promis alors à Marlon Brando, avant que Don Siegel et Eastwood prennent le relais!) pour finir par mettre en scène un court métrage intitulé *Lonton Mills*.

*Badlands* prend forme au cours de 1972, prolongeant en quelque sorte la prémisse de *Lonton Mills*, qui racontait les pérégrinations de deux cow-boys à travers l'Ouest qui cherchent à faire fortune en volant les banques. Un matériau scénaristique que le western portera à son apogée, avant qu'Arthur Penn vienne revitaliser le thème avec *Bonnie and Clyde*, œuvre majeure du cinéma américain certes, mais qui, à mon souvenir lointain, ne pouvait s'empêcher d'épouser de trop près les conventions du genre criminel, tout en adoptant un romantisme, une explication sociopolitique et un psychologisme qu'on tiendrait aujourd'hui comme convenus, voire clichés. Il en sera tout autrement dans le cas de Terrence Malick, chez qui le drame criminel n'aspire qu'à être transgressé, arraché et mis à plat par le poids d'une inspiration, d'une originalité et d'une ambition cinématographique qui gardent toute leur fraîcheur, même quarante ans plus tard.

Cette tentative de cinéma éminemment malickienne (cette large portion du récit qu'il prête à la voix off, aux grands espaces, aux animaux...) arrive à un moment charnière dans l'histoire du cinéma américain, comme dans celle de la société américaine. Pour ainsi dire, elle prend appui sur un autre genre, nouvellement né,



Badlands | L'emprise angoissante du décor rural américain



Des personnages confinés à un sentiment de vide

le *road movie*, genre faisant miroiter les échappées contestatrices et les ruptures brutales avec l'*establishment* exacerbées par les années 60, et qui se verra légitimé par des œuvres phares, comme *Vanishing Point* ou *Easy Rider*. La route américaine y est déclinée dans toute sa plénitude, sa richesse, initiant là un désir de liberté, de détachement social auquel aspire toute une génération marquée par la guerre du Vietnam. Une génération dont les premiers balbutiements remontent au mythique *On the Road* de Jack Kerouac et qui se sent prise entre deux feux (d'une part, le respect des traditions, d'un certain conservatisme et, de l'autre, la volonté d'émancipation, de transgression); une génération qui entrevoit au bout de la route la promesse de jours meilleurs (*Scarecrow*, *Easy Rider*). Il n'empêche que cette fuite vers l'avant reste illusoire, comme l'attestera Holly: «J'aimerais être transportée dans un pays magique, mais ce n'est jamais arrivé.»

Avec *Badlands*, Malick ne se réclame pas particulièrement du *road movie*, pas plus qu'il ne le fera du film historique (*The New World*) ou de guerre (*The Thin Red Line*), mais il fait s'entrechoquer ici les exigences du genre (route prédominante, quête personnelle, personnages de hors la loi) avec une esthétique personnelle éclatante. Un éclat que paradoxalement les deux personnages principaux échoueront à embrasser au bout de leur errance criminelle, promise à l'échec — un des grands sujets fondateurs du cinéma de Malick, avec celui de la sauvagerie perpétrée par l'homme, comme nous le démontreront *The New World* et *The Thin Red Line*.

À la fois film criminel, ballade poétique et constat de la brutalité inhérente à l'*American way of life* (la tension entre ceux acculés à la misère et les autres, prospères), *Badlands* suit à distance la cavale d'un couple d'amoureux hors la loi, Kit et Holly, tous deux inspirés par Charles Starweather et Caril Ann Fugate, un couple bien réel qui, au cours de l'année 1958, a perpétré onze meurtres avant de se faire arrêter et condamner. Contrairement à ce que la version de Malick peut prétendre, Fugate, source d'inspiration du personnage de Holly, incarné par une Sissy Spacek pleine de charme juvénile, sera condamnée à vie.

S'il se tient loin de certaines vérités factuelles, Malick résiste aussi à tout envahissement psychologisant ou moralisateur. Il est moins enclin à expliquer la cruauté de leurs agissements, qu'à nous présenter ses personnages en train d'avancer, tout simplement («comme des apparences», dirait Pierrot le fou), en discordance avec un environnement leur étant hostile ou indifférent. Par leur petitesse (cet inoubliable plan de Kit, de dos, contemplant un soleil couchant), les personnages de *Badlands* donnent l'impression d'être figés, sous l'emprise angoissante du décor rural américain, cherchant constamment des repères dans le dessein d'affirmer leur être, leur présence physique.

*Badlands* nous présente en effet des personnages confinés quotidiennement dans un sentiment de vide, d'ennui. Ballotée par l'emprise d'un père autoritaire, Holly passe ses jours à jouer avec son chien, se permettant quelques bouffées d'air extérieur quand son père travaille. Kit, quant à lui, se rêve comme un «rebelle sans cause», alors qu'il n'est rien d'autre qu'un éboueur des rues, ramassant les miettes du rêve américain, confiné dans l'anonymat citoyen et dans l'invisibilité. «I should not be seen with someone who collects garbage», lui lance inconfortablement Holly à leur première rencontre.

Tous deux négligés par un père *absent*, au fin fond du Dakota du Sud, Kit et Holly se consolent de leur ennui et partent à l'aventure, dans un amour naissant néanmoins *innocent*. Un amour que Malick regarde naître dans toute sa tendresse, ses chocs (leur première relation consommée n'a pas l'effet escompté chez Holly), sa maturation, ses silences pas toujours partagés et finalement sa dissolution tranquille. Une installation des personnages et de leur idylle qui est passablement brève, rapidement chamboulée par le premier meurtre commis par Kit, celui du père de Holly qui offrait trop de résistance face à leur amour et à leur volonté de partir.

Épris de liberté, tels des Bonnie et Clyde, ils s'enlissent dans les grands espaces déserts; la destination compte à l'évidence moins que l'itinéraire, qui, lui, se fonde sur une instabilité grandissante et une «mécanique» meurtrière gratuite. On poursuit là la même logique de l'espace puisée dans le western (comme preuve, la poursuite finale), hormis le fait que cette fois les hommes ne sont pas motivés par le gain ou la conquête, mais plutôt par le désir de trouver place dans la civilisation contemporaine, quitte à y perdre leur humanité en route.

Très tôt, on aura l'impression que Malick, avare d'action et de dialogues, cherche à s'écarter le plus possible de toute représentation psychologisante ou manichéenne. Ses personnages ne sont soumis à aucun modèle moral. Tous deux font preuve d'une sérénité inquiétante face à leurs actes, ils sont sans jugement, sans autocritique, sans morale,

entretenant par rapport à leurs crimes, ou victimes même, une attitude naturelle et décomplexée.

Se confessant sur un disque enregistré, après son premier meurtre, Kit énonce lapidairement : « Il me provoquait bêtement. Alors, il l'a cherché et c'est parti. » Un manque aberrant de discernement qui révèle immanquablement le comportement pathologique de ce dernier, sur lequel Tarantino modèlera son personnage de Mickey Knox pour son scénario de *Natural Born Killers*, trip meurtrier et halluciné mis en images par Oliver Stone, vingt ans après celui de Malick. Dans l'une de ses très rares entrevues (dans *Sight and Sound*), Terrence Malick légitimera le comportement de Kit en ces termes : « Comme un enfant, il ne croit qu'à ce qui se passe au-dedans de lui. La mort, les émotions des autres, la conséquence de ses actes, tout cela est abstrait pour lui. » Un jeu, serions-nous tentés de dire, qui le placerait au-delà des lois et qu'il ne tente pas de remettre en cause, au contraire de Holly... Sur le tard.

À cette froideur, à cette insouciance déconnectée de toute logique psychologique, la voix narratrice offre un contrepoint singulier. Quand, par exemple, Kit et Holly cheminent sur les *badlands* du Montana, fuyant les autorités, cette voix adopte un récit quasi trivial de leurs crimes, négligeant ainsi la violence qui les sous-tend : Kit écrasant une vache pour s'alimenter, le plein d'essence fait à partir d'un pipeline... Au récit de Kit en train de tirer sur un ballon, Holly ne peut avancer aucune explication hormis un judicieux « je ne sais pas pourquoi ». Mais rien de bien concret, rien qui parviendrait à légitimer les meurtres ou les émotions qui les traversent. De toute évidence, Malick est plus motivé par le « comment » que par le « pourquoi », se soumettant à une approche comportementaliste, minimaliste à souhait, qui a toujours imprégné son cinéma; un cinéma qui se concentre sur l'homme, bon ou mauvais (« un peu ange, un peu démon », pour citer Linda dans *Moissons du ciel*), faible ou puissant, soumis aux lois impérieuses de la nature; force sublime et périlleuse à la fois, envoûtante et pourtant échappant à tout contrôle.

À distance, la caméra immobile, souvent agissant à titre de témoin, Malick les regarde suivre leur propre itinéraire, tantôt fluide, tantôt incertain, moins déterminé à expliquer leurs agissements qu'à « respecter leur intégrité, leur singularité ». À ses yeux de cinéaste, Kit et Holly « savent seulement agir à ce qui se passe en eux... ils ne comprennent pas ce que les autres ressentent ». Comme absents du monde, ils accourent vers la nature, tenant lieu de refuge autarcique (véritable séquence-clé et sans contredit la plus belle de tout le film) sans entraves, dans lequel ils se réinventent (lui James, elle Priscilla) personnages, dépositaires d'un nouvel ordre... naturel, néanmoins momentanément. Séquence magnifique nouée dans une sensation de mélancolie palpable qui, en quelques brèves minutes, pose les fondements de tout l'univers malickien.

Ce détachement ancré chez Kit et Holly participe immanquablement à l'esthétique froide et opaque de ce premier film, où s'interpénètrent une vision plus générale du déroulement des événements et une plus méditative, collée au personnage de Holly, celle qui prend en charge le récit narré en voix off. Une disparité entre la voix et l'image permanente qui illustre



L'action se voit délaissée au profit de temps suspendus

cette distance préconisée par la mise en scène de Malick, mais aussi celle qui se creuse entre les deux amants en fuite, figurants absents du monde environnant et de leur propre histoire.

Il y a un réel intérêt à suivre l'itinéraire de Kit et Holly, tant l'instabilité et le contraste affirmé de ces personnages intrigant, fascinant. En premier lieu, il y a Kit bien sûr, cet exclu du rêve américain rêvant à sa propre légende qui marque le lieu de son arrestation pour la postérité avec un tas de pierres ! Avec ses airs de James Dean, ce dernier affiche une assurance indélébile, un sens plutôt pointu des convenances (cette apparente cordialité qu'il laisse entrevoir quand il discute avec le père, son indignation devant les gens qui jettent leurs déchets sur les trottoirs) qui contredisent, à première vue, ses pulsions meurtrières. D'une contradiction saisissante, Kit transgresse les lois, mais peut se montrer tout à fait affable et respectueux devant les policiers le mettant en état d'arrestation.

En deuxième lieu, on trouve Holly, énonciatrice du déroulement des événements, et dont l'origine même de sa narration elliptique ne nous sera jamais divulguée. On peut tout de même émettre l'hypothèse qu'une telle prise en charge du récit résulte d'un aveu qu'elle aurait donné devant la cour, à son arrestation. Cette dernière, quoique passive, demeure sans aucun doute l'élément le plus mystérieux du film. Car si elle ne participe pas activement aux meurtres, de par sa passivité outrageuse, elle n'en tient pas moins sa part de responsabilité. Et, plus le film avance, plus son retrait (son « hébètement ») découvre ses limites. C'est par petites touches minimales (les questions lancées à Cato, alors agonisant) que Malick parvient à porter le film et son sujet vers le champ de la réflexion, de façon à pousser le spectateur à reconsidérer sans cesse le regard qu'il pose sur elle; qu'il se mette à interroger son état d'esprit, sa passivité inquiétante, criminelle même.

Une absence de finition psychologique assumée dans les personnages que vient épouser la mise en scène, composée quant à elle sur un rythme déambatoire et ponctuée de « trous » narratifs, d'ellipses. Une forme en l'occurrence libérée des conventions usuelles, qui incline le genre dans une direction très personnelle, donnant ainsi à *Badlands* toute sa modernité,

sa beauté onirique (ses champs dorés qui se découvrent à l'infini, ne manquant pas de faire réverbérer la quête de Kit et Holly), son caractère inclassable (les motifs musicaux de Carl Orff), hors norme.

À l'instar des Antonioni, Godard, rois incontestés de la modernité cinématographique, le cinéaste novice cherche à se désengager de la narration dite classique au profit de nouveaux modes narratifs (menés à leur apogée dans *The Thin Red Line*), notamment par le recours à des plans contemplatifs et silencieux qui donnent la pleine mesure de cette disharmonie du monde représenté. Segments de récit autonomes joints entre eux non selon une logique causale, mais plutôt poétique, et par laquelle l'action se voit délaissée au profit de temps suspendus, préservant l'opacité des personnages, leur instabilité. Les voir là au milieu de ces espaces vides ne fait que nous démontrer comment Kit et Holly n'ont aucune emprise sur leur destin, sont livrés à eux-mêmes. Toujours à la poursuite d'un ailleurs... improbable.

En bousculant le modèle classique, le cinéaste américain convertit ainsi cette « désobéissance sociale » à laquelle se livrent Kit et Holly en argument formel. En évacuant de sa mise en scène le spectaculaire, en conduisant l'action et ses personnages au fond des bois, le temps de nouer des liens fragiles sous le règne majestueux de la nature, par coups d'inserts sur les animaux et le mouvement du vent (annonciateurs de ce qui est à venir avec *Les Moissons du ciel*), Terrence Malick transgresse les impératifs du genre criminel. Plus encore, il confère à son film une *respiration* toute particulière, au souffle éminemment américain (les panneaux d'affichage dominant le paysage aride, Nat King Cole en musique) et une tonalité lyrique qui détonnent par rapport à ce scénario violent.

Si Malick ne s'essayera plus jamais au film de genre comme il le fit dans *Badlands*, il n'en reste pas moins que sa première tentative au cinéma témoigne déjà d'une maturité artistique indéniable. Tout y est déjà en place, le style élaboré, les obsessions et la confirmation d'une vision du monde qui, en 40 ans de cinéma (de vie), ne faiblira jamais en termes de cohérence ou d'engagement. En effet, il est impossible de ne pas voir dans les quatre films de l'auteur (on passe du colonialisme à l'impérialisme, en passant par les laissés-pour-compte de la révolution industrielle) la trace d'un engagement à la fois affirmé et modéré. Et *Badlands* ne manque pas à la règle, car il réussit à s'imposer comme un brillant portrait de l'Amérique contemporaine, un document d'une véracité encore actuelle sur un pays d'images, de grands espaces, promettant la possibilité à chacun de se réaliser, néanmoins enlisé dans le repliement, la pauvreté et la paranoïa (la menace des Soviétiques dans les années 50 fait écho aux traumatismes du Vietnam, fort prégnants à l'époque du tournage)... Une Amérique à l'image de Kit, malade. Telle est l'acuité de cette balade désenchantée qui, quarante ans plus tard, trouve encore résonance dans une Amérique hantée par les ombres d'un rêve américain délité, brisé au tournant des *seventies*.

Encore plus stupéfiantes sont l'originalité, la force mystérieuse de ce film qui jusqu'à ce jour a trouvé peu d'héritiers sur sa route. Si on peut discerner quelques réminiscences ici et là (*Natural Born Killers*, *Undertow*, *The Assassination of Jesse James by the Coward Richard Ford*, ou même *Seven*), force est de constater que rares sont les films ou cinéastes qui ont pu ravir à Malick sa touche singulière. Signe incontesté de son génie solitaire.



L'acuité d'une balade désenchantée