



# La balade sauvage

*Badlands*

de Terrence Malick

## Fiche technique

USA - 1974 - 1h35

Couleur

Réalisation et scénario :

**Terrence Malick**

Effets spéciaux :

**Sam Shaw**

Montage :

**Robert Estrin**

**William Weber**

Musique :

**George Tipton** + extraits de *Musica Poetica* de **Carl Orff** et Trois morceaux en forme de poire d'**Erik Satie**

Interprètes :

**Martin Sheen**

(Kit Carruthers)

**Sissy Spacek**

(Holly)

**Warren Oates**

(Père de Holly)

**Ramon Bieri**

(Cato)

**Alan Vint**

(Adjoint du shérif)



## Résumé

Kit Carruthers ramasse tous les matins, avec son ami Cato, les poubelles d'une petite ville du Dakota du Sud, jusqu'au jour où il rencontre une jeune fille de 16 ans, de 10 ans plus jeune que lui, Holly Sargis, orpheline de mère, et une tendre idylle se noue entre eux. Mais le père, peintre en panneaux publicitaires, n'entend pas que sa fille se promène avec un éboueur, et pour punir Holly, il lui tue son chien. Menaçant d'appeler la police lorsque Kit vient chez eux chercher Holly, il est abattu par le jeune homme...

## Critique

S'inspirant de l'histoire authentique de Charlie Starkweather, délinquant des années 50 imprégné du mythe de James Dean, Terrence Malick reprend le thème de la fuite romantique et désœuvrée du couple de jeunes amants victimes d'une fatalité sociale. Ne cédant en rien à la mode rétro, il réalise une œuvre lucide, sans amertume complaisante ni lyrisme nostalgique. Peu d'éléments situent chronologiquement l'action. Ce premier film, réalisé à 29 ans par un ancien journaliste et ancien universitaire, a les qualités d'un regard sensible, mais pudique et réaliste, sur une réalité humaine contemporaine. Issus de la mythologie des « rebelles sans cause » de toute une jeunesse américaine des années 50 dont James Dean fut le symbole, les deux protagonistes apparaissent en fait déphasés par rapport à leur propre mythologie, et même victimes de celle-ci. Kit vit dans une mythomanie révélatrice d'un inconscient collectif en proie au malaise d'une affirma-

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA  
ARC

tion de soi inassouvie et transférée sur une personnalité mimétiste, qui se manifeste par la violence. Il n'est en rien un révolté contre l'ordre social établi, sa violence n'est dirigée sur rien ni personne, elle est simplement la manifestation concrète du conflit chez le personnage entre son désir, réel bien qu'inconscient, de s'intégrer aux codes sociaux, et son impossibilité à y parvenir. Il tue son ami Cato, qui n'est en fait pour lui qu'une «relation de poubelle», et laisse la vie sauve à l'homme riche, qui symbolise à ses yeux la réussite sociale, une certaine idée des valeurs américaines. Personnage anachronique, il est victime à la fois de son mythe de «rebelle» et de son arrivisme, de son conservatisme. C'est là une notion nouvelle dans cette tradition cinématographique. Et le film n'est ni un réquisitoire, ni un saut psychanalytique. Sans mystification à rebours, c'est un constat clinique et romanesque en même temps, un conte poétique moderne reprenant le thème de l'itinéraire vers un ailleurs mal défini mais idéalisé et salvateur, et rendu inaccessible. Vivant dans les bois une aventure robinsonne et quasi rousseauiste, Kit et Holly en sont délogés, et leur paisible refuge sylvestre se transforme soudainement en piège de guérilla, métaphore évidente avec la guerre du Vietnam. Cet autre conflit est révélé par le contraste entre cette impossibilité d'insertion à la beauté et la pureté de la nature et précisément les exceptionnelles vertus plastiques de l'image, très lumineuse, sans, cependant, aucun raccolage esthétisant. Et Malick se refuse à tout aspect spectaculaire de l'acte violent dans son instantanéité, accentuant davantage les motivations puis les prolongements de cette violence meurtrière, se différenciant en cela d'un **Bonnie and Clyde**. Cette distanciation dans la représentation se joint à celle du récit, off, fait par l'héroïne, dans une neutralité de ton parfaitement intégrée, car elle suit les événements d'une façon passive.

Cette balade sobre et désenchantée, réalisée avec une rare exigence professionnelle,

a été justement récompensée par le Prix du meilleur film au Festival de San Sebastian 1974, de même que fut couronné le talent de Martin Sheen par le Prix d'Interprétation Masculine.

Gilles Colpart

*Saison cinématographique 1975*

Rarement un «premier film» a donné une impression de maîtrise aussi parfaite que le **Badlands** de Terrence Malick. L'originalité d'un créateur se dégage souvent difficilement, dans ses premiers essais, d'une gangue d'influences ou de mal-adresses. Dans le cinéma américain des dernières années je ne vois guère que **Puzzle of a downfall child** de Jerry Schatzberg, **Dirty Little Billy** de Stan Dragoti ou **Honeymoon killers** de Leonard Kastle qui échappent aussi totalement à cette constante. J'ajouterai que la réussite de Malick est d'autant plus stupéfiante qu'elle ne cherche pas son originalité au stade premier du contenu, mais dans le renouvellement de thèmes qui risquaient de l'ensevelir sous la multitude autant que la qualité des précédents. A travers l'odyssée dérisoire de ses «deux rebelles sans cause», basée, semble-t-il, sur l'histoire véridique de Charles Starkweather et Caril Fugate (Dakota - 1958), **Badlands** récapitule, décape et finalement inverse les significations d'une mythologie de la révolte, de l'exil et de la violence qui, même dans ses plus remarquables représentations, ne fut jamais totalement exempte d'une certaine complaisance romantique de mauvais aloi, l'explication socio-politique, la problématique esthétique ou parfois, comme dans **Bonnie and Clyde**, les deux à la fois, faussant in extremis la perspective.

Ici Kit et Holly ne consomment aucune révolte, n'assument aucune rupture avec la civilisation dont ils sont issus. Malick nous les montre, dès le prologue, absents du monde, mais sans révolte contre une société dont ils adoptent,

ainsi qu'on le verra ensuite, la plupart des canons, à commencer par son langage. A cet effet, Malick réintroduit magistralement dans son récit le procédé narratif de la voix-off qui, en soulignant le rapport d'indifférence et de froideur que Holly entretient avec les événements, multiplie de façon inversement proportionnelle la terreur du spectateur, témoin desdits événements. Cette forme littéraire nous instruit d'entrée sur l'unique motivation qui poussera Holly sur les pas de Kit, la solitude, ainsi que sur la dominante de son comportement, l'indifférence, la non-participation. La froideur sophistiquée et pseudo-poétique qui caractérise l'attitude de l'adolescente dans l'aventure qu'elle traverse, définit aussi le regard qu'elle pose rétrospectivement sur elle-même, aussi dépourvu de nostalgie que de remords, et qui préfigure sa réintégration finale au sein d'un corps social qu'elle n'a en fait jamais rejeté, mais dont elle s'est momentanément *absentée*. Ce qui frappe, en effet, dès les premiers plans du film, c'est l'isolement des deux protagonistes au sein d'une cité dont la population se résume à quelques rares silhouettes, sans que l'on sache si cette absence traduit autre chose que l'absence au monde réel de deux adolescents mythomanes. Quoique plus «actif», le repliement sur soi de Kit n'est pas moins évident. Sa fuite devant toute possible insertion dans un métier ne correspond également à aucun refus conscient. La démesure aberrante de sa conduite sera, au contraire, sous-tendue toute entière par une volonté plus ou moins consciente de laisser sa marque dans un ordre qui continue de lui servir de repère, même s'il n'en saisit plus les critères et se contente d'en reprendre certains clichés, d'en singer certaines idées reçues. Le marginalisme de Kit ne se réclame, même inconsciemment, d'aucune *contre-culture* ; il n'est que le reflet grimaçant, contrefait jusqu'à la monstruosité, du corps social qui l'a produit. Il respecte l'ordre policier et se laisse bluffer par la

richesse, épargnant la vie du propriétaire chez qui il a trouvé refuge et dont le décor de vie trahit une puissance qui l'impressionne. C'est donc au premier degré qu'il convient de prendre ses apartés sur la valeur de l'enseignement que peut transmettre aux jeunes la génération précédente : de même sa sincérité est tout aussi évidente lorsqu'il incite Holly à emporter avec elle dans leur fuite ses livres de classe afin de ne pas prendre de retard... La monstruosité des personnages, active chez Kit, passive chez Holly, résulte en dernier ressort du fait qu'ils égrènent, en marge de leur comportement aberrant, les lambeaux d'un code social dont ils ne saisissent ni le sens global ni la nécessité. Mythomane (il cultive sa ressemblance avec James Dean), Kit cherche à se forger une image mythique par rapport à ce code, et non contre lui.

Terrence Malick donne dans son film une image de la violence qui résout peut-être pour la première fois l'antinomie du réalisme et de la fascination, qui reste liée à la représentation de ce phénomène. Les meurtres commis par Kit restent toujours tenus à distance du spectateur, qui ne participe pas physiquement à l'explosion de la violence, mais parfois seulement à ses prolongements. Ainsi du meurtre de Cato, dont l'horreur provient beaucoup moins du geste initial, pourtant inattendu, que de l'étrange sérénité de son agonie, tandis qu'il répond aux questions anodines que lui pose Holly. Au contraire d'un Peckinpah (tous ses films) ou même d'un Arthur Penn (**Bonnie and Clyde**), Malick exclut sans équivoque le spectateur de toute implication directe ambiguë dans la violence, mais le terrifie a posteriori en soulignant la gratuité de l'acte par l'innocence du comportement de ses auteurs que vient encore renforcer l'étrange soumission des victimes. Et, quoiqu'il ne justifie ni ne condamne à aucun moment ses personnages, Malick suggère néanmoins tout l'acquis inconscient qui peut motiver le comportement de Kit, restreignant par là-même sa

dimension strictement pathologique : découvert dans son refuge forestier, il tue ses trois poursuivants d'une fosse camouflée dans le réseau de tunnels qu'il a lui-même édifié au préalable pour sa défense, et dont on est inévitablement tenté de chercher le modèle dans la guérilla vietnamienne, cette autre manifestation de la violence qui, des années durant, s'est imposée au quotidien des Américains par le truchement de leur télévision, au point d'émousser à la longue en eux toute espèce de réaction. Malick suggère là peut-être le rôle joué par une certaine forme d'intoxication dans la régression des tabous préservateurs de la vie humaine contre les agressions instinctives. Le comportement de Kit participerait ainsi d'un inconscient collectif, dont l'instinct de conservation aurait été en quelque sorte perverti par la hantise d'une agression entretenue systématiquement par des méthodes d'intoxication psychologique : de même qu'il est convaincu que les communistes peuvent lâcher la bombe sur les Etats-Unis - et dans cette hypothèse il préfère que ce soit sur Rapid City - Kit pense sérieusement que toute violence est justifiée quand il s'agit de défendre sa vie. S'il se garde de toute explication manichéenne du comportement de ses personnages, hormis les rares suggestions précitées, Malick préserve également son film de toute récupération esthétique, sans pour autant renoncer aux séductions plastiques. Il use au contraire largement d'un contrepoint entre la beauté du monde et l'impossibilité pour ses personnages d'y trouver leur insertion, autrement qu'à travers de rares exclamations où ils trouvent soudain, pour la reperdre aussitôt, la faille qui leur permettrait d'entrer en symbiose avec l'univers, de communiquer entre eux et donc de comprendre leur destin. Il est remarquable que l'amour qui lie soudain Holly à Kit n'existe en fait que dans le récit littéraire qu'elle donne rétrospectivement de leur aventure. Planètes qui se cherchent, Kit et Holly ne

se trouvent en fait jamais et, chez ces «enfants terribles», la sexualité n'est même pas un moyen fugitif de communication. Représentatifs à ce titre de l'adolescence contemporaine, ils sont ensemble moins pour communiquer entre eux que pour communier simultanément avec un ailleurs qui leur fournirait la clé de leur destinée ou simplement l'oubli de ce qu'ils sont. Kit et Holly ne dialoguent presque jamais ; ils égrènent des monologues que leur action contredit et sèment concrètement les jalons d'une aventure au terme de laquelle ils espèrent inconsciemment trouver rétrospectivement une signification. On sait qu'ils échoueront. Kit exécuté, Holly opérera sa réintégration dans la société, vraisemblablement pour s'installer dans une misère métaphysique d'autant plus terrifiante que l'on croit deviner qu'elle sera indolore. (...)

Michel Sineux  
*Positif n°170 - Juin 1975*

Terrence Malick a des **Badlands**, et des êtres qui s'y meuvent, une vision clinique. Les vivants, leurs gestes, les lieux et les décors sont déshumanisés. Ils sont vides et seuls mais pas uniques. Il n'y a ni complaisance ni haine dans ce regard. L'objectif braqué sur Kit et Holly ne comprend pas, n'accuse pas, ne pardonne pas. Il n'en extrait aucun romantisme, on n'y trouve aucune sociologie, pas la moindre tentative de démystification sociale. Du Texas au Montana **La balade sauvage** se poursuit dans sa normalité quotidienne : violences, meurtres, errances, incommunicabilité, solitude. Sans passion ni exceptions. Kit et Holly ne sont pas des asociaux. Assassins, fuyards, victimes, poursuivants, pauvres et riches se fondent dans l'uniformité d'une middle-class de personnages sans laideur ni beauté. C'est la société entière qui n'est qu'une absence d'humanité. Le père de Holly tue son chien comme Kit tuera son meilleur ami. Il n'y a

aucune protestation dans les yeux glauques et abrutis des victimes, il n'y a aucun reproche dans l'attitude des policiers. Les gestes rituels qu'accumule Kit ne sont pas le fruit de superstitions mythologiques mais les tics dus à un mimétisme dévitalisé. L'intérieur coûteux de l'homme riche à la servante sourde n'est aussi qu'imitation d'une brillance mal parodiée. Le blouson de Kit est la copie de celui de James Dean et l'homme riche reproduit sans esprit dans son intérieur les formes d'une culture "aisée". A chacun son mythe, mais le vide est de même nature, même si Kit répète souvent d'une voix morne : "On s'amuse... on s'amuse..." Kit et Holly ne sont pas une nouvelle version de ces couples maudits dont Bonnie Parker et Clyde Barrow sont le parfait exemple. D'abord parce qu'ils ne sont pas un couple, ils sont ensemble par hasard, par manque d'imagination, par ennui, parce que quelquefois les insectes se rassemblent. Il n'y a pas d'amour entre eux, pas de complicité, ils sont asexués. Ensuite parce qu'ils ne sont pas maudits, ils ne sont pas révoltés, la violence qu'ils pratiquent est sans objet, ils n'inspirent ni sympathie ni antipathie, ils foncent sans conviction vers un terrain-paradis vague. Les modes ont largement exploité le thème des rebelles et celui de la route : les hors-la-loi fuient en avant vers un Eden quelconque, le déplacement géographique servant à masquer (ou à préserver) leur vide intérieur. Mais ici rien ne reste de ce qui a pu faire le piment ou l'attrait de ce genre d'aventures.

On pourrait plutôt penser aux dernières séquences de **The last picture show** quand les amitiés se sont défaites, quand la petite ville du sud est vide, que le vent balaye la rue et fait grincer la porte du drugstore. Mais dans le film de Bodganovitch ce vide est transitoire, il s'inscrit dans une histoire, il est la période charnière entre une civilisation mourante fautive d'avoir su s'adapter et l'Amérique d'aujourd'hui, il peut faire regretter ou espérer. **La balade sauvage** est une séquence complètement anhistorique de

la vie de Kit et Holly, le temps est flou, même si quelques indications situent les événements dans les années soixante. Le regard porté sur ces événements n'est pas celui d'un historien, c'est un regard d'un autre temps, situé hors de l'évolution, un regard venu d'ailleurs. **La balade sauvage** est un film remarquable parce que la technique du regard adhère parfaitement au sujet. Le partage des plans désunit les personnages, accentue leur isolement. L'œil du spectateur ne s'identifie jamais aux mouvements des personnages montrés, mais toujours au regard de cet autre spectateur qui a déjà vu et montre : Terrence Malick. L'objectif est comme bardé d'un filtre inconnu qui ne modifie ni le grain ni la couleur mais qui nous situe à cette juste distance : derrière la paroi de verre de l'aquarium.

Cette distance effrayante qui nous fait peut-être défaut pour saisir notre propre vide, pour jeter aussi un regard froid sur ce monde froid, dévitalisé, qui ne sait plus que compiler, imiter et reproduire des formes exsangues.

La bande son, composée avec une extrême rigueur, est aussi toujours juste. Contrairement aux inévitables ballades qui entraînent follement au rythme de la course en avant (voir **Bonnie end Clyde**, **Butch Cassidy et le Kid**, **Easy Rider**, etc.), la musique frappe par son austérité et sa beauté (Erik Satie et Carl Orff). La voix de Sissy Spacek raconte mollement l'histoire de l'histoire qu'on voit, mais elle n'explique pas, elle débite platement les impressions creuses ressenties par Holly, de même qu'on ne voit de Kit que des gestes primaires et impulsifs. Le film est la vision désengagée d'un chercheur curieux, d'un entomologiste, qui se penche sur des corps animés, les observe et les grossit à travers ses optiques, mais ne soupçonne jamais qu'ils aient pu être habités.

Pierre Maraval

*Cinématographe n°14 - Août/Septembre 75*

## Le réalisateur

**Badlands** : Des débuts prometteurs avec l'un de ces films-poursuites dont les Américains ont le secret. **Les moissons du ciel** : Ici le décor avait un rôle important : des terres de désolation accentuaient encore le caractère tragique de l'équipée des deux héros. **Days of heaven**, autre image de la réalité américaine, apparut comme une œuvre plus apaisée.

Jean Tulard

*Dictionnaire des réalisateurs*

## Filmographie

<b>Badlands</b> La balade sauvage	1974
<b>Days of heaven</b> Les moissons du ciel	1978
<b>The thin red line</b> La ligne rouge	1998

### Documents disponibles au France

Positif n°170 - Juin 1975  
Cahiers du Cinéma n°537 -  
Juillet/Août 1999  
La Gazette Utopia n°194  
Articles de presse