

LE XXXII<sup>e</sup> FESTIVAL DE CANNES

## Un entretien avec Terrence Malick, réalisateur de «Days of Heaven»...

## Le paradis, entre les doigts

J'É suis né en 1943, dans l'Illinois, dit Terrence Malick, mais j'ai passé mon enfance dans l'Oklahoma et au Texas, le pays du film. Quand j'étais jeune, j'ai moissonné avec ces ouvriers saisonniers qui montaient ensuite dans leurs camions pour reprendre la route vers le Nord. Ma mère avait été élevée dans une ferme, j'ai donc avec *Days of Heaven* (les Moissons du ciel) un lien naturel.

Après le lycée, je suis allé à l'université, sur la côte Est. J'étudiais la philosophie et, l'été, je faisais du journalisme. J'ai écrit pour *Life*, *Newsweek* et pour le *New Yorker*, qui m'avait envoyé en Bolivie, où je suis arrivé juste avant la mort du « Che ». J'ai vécu six mois là-bas ; je devais « couvrir » le procès de Régis Debray.

Je suis devenu professeur à MIT (1), mes cours étaient surtout consacrés aux philosophes européens du vingtième siècle. Un jour du printemps 1969, j'ai arrêté, je me posais trop de questions sur quoi et comment enseigner. Ce métier ne semblait pas me convenir ni celui de journaliste. Je n'ai

## Linda bouleverse le rôle

A l'origine, je devais tourner en Amérique. Mais le film a été retardé, et nous nous sommes retrouvés au Canada, dans l'Alberta, accueillis par les Hutterites, une secte qui pratique une sorte de communisme religieux. Les Hutterites savaient faire sur leur terre le travail agricole tel qu'on le faisait autrefois, et ils possédaient encore ces grands champs ouverts qui n'existent presque plus aux États-Unis, aujourd'hui cassés en par-

Jamais achevé mon article sur Régis Debray : ce qui avait lieu en Bolivie, je me suis aperçu, à la fin, que je ne l'avais pas tout à fait compris.

Je suis entré alors à l'American Film Institute, j'y suis resté deux ans et, pendant ce temps, je récrivais les scénarios des films en cours de production. Puis, en 1972, j'ai cherché de l'argent pour réaliser *Badlands*. Je ne savais pas très bien ce que j'allais entreprendre, mais j'avais toujours aimé le cinéma. Je n'étais pas un cinéphile, j'aimais le cinéma en « movie goer », en « habitué » ; je voyais environ trois films par semaine.

J'ai abordé *Badlands* de façon un peu rustre : je me lançais dans mon premier film comme dans une grande aventure. La production s'est montée à la manière d'une pièce de théâtre à Broadway, c'est-à-dire que beaucoup de gens ont apporté de l'argent. Il s'agissait d'un petit budget, *Badlands* n'a coûté que 300 000 dollars. Le film est sorti en 1974, j'ai pris une pause, et je suis retourné au Texas. Là, j'ai pensé à *Days of Heaven* et j'ai commencé à en écrire le sujet.

C'est à Austin (Texas) que j'ai eu l'idée de *Days of Heaven*. Je me trouvais seul, pour un été, dans la ville que j'avais quittée lycéen, il y avait ces collines vertes, vallonnées, et cette rivière très belle, le Colorado. L'endroit est inspiré, inspirant, et le film m'est venu tout ensemble.

Je n'avais pas aimé travailler aux moissons, j'en gardais pourtant un souvenir très chaud. Le souvenir du blé, de son va-et-vient dans les

terre, mais des citadins qui avaient délaissé leur ville, leur usine.

Plutôt que petits criminels, ce serait plus juste de dire qu'ils vivaient à la limite du crime, nourris d'espoirs qui leur échappaient. A l'époque du film, les saisonniers détestaient leur travail et les fermiers n'avaient pas confiance en eux. Ils ne pouvaient pas toucher au matériel : si quelque chose se cassait, ils devaient le signaler en levant leur chapeau sur un bâton. Pour se distinguer, ils mettaient toujours leurs plus beaux vêtements, je l'avais remarqué moi-même lorsque j'étais adolescent. Aux fermiers, ils apportaient — et c'est encore vrai — leur goût des régions lointaines, des horizons nouveaux. Et les fermiers s'asseyaient pour écouter — charmés — l'histoire de ces ouvriers.

Déjà les fermiers n'étaient presque plus que des hommes d'affaires et ils éprouvaient de la nostalgie pour ces jours d'antan où eux-mêmes s'occupaient des richesses de la terre. Ouvriers et fermiers incarnaient des peuples dont les espoirs étaient en train de périr, et, les uns autant que les autres, dans l'opulence ou la misère, tous étaient pleins des désirs, des songes, des appétits qui, je l'espère, imprègnent le film. Pour ces gens, le bonheur arrive et repart — il n'y a que des moments. Pourquoi ? Ils l'ignorent, de même qu'ils ne savent pas de quoi ce bonheur est fait. S'ils voient devant eux la prochaine saison, le prochain champ, ils n'ont pas le sentiment de pouvoir construire une vie.

Familier pour un Européen, ce mouvement peut paraître aux Américains énigmatique. Car les Américains pensent avoir droit au bonheur, ou, ayant réussi à le gagner, ils le considèrent en propriétaires. Aussi, quand ils en sont privés, ils

existe un lieu qu'on pourrait atteindre et qui serait sûr. Un lieu où la maison ne reposera pas sur du sable, où on ne deviendra plus fou à force de se battre contre l'irréalisable.

Linda, l'adolescente, est le cœur du film. Elle était une sorte de gamine des rues, nous l'avons découverte dans une laverie. Pour le rôle, elle aurait dû être moins jeune, mais dès que je lui ai parlé, j'ai trouvé en elle la maturité d'une femme de quarante ans. Libre de tout jugement, abandonnée à son imagination, elle avait ses propres idées, elle donnait l'impression de vivre sa vie au lieu d'en inventer et d'en jouer une autre. Au début, c'était un peu frustrant de travailler avec elle : elle ne retenait pas une ligne, ne savait pas s'inter-

rompre, ne pouvait pas s'empêcher de fixer la caméra. Malgré ça, je me suis mis à l'aimer et j'ai cru en elle plus que dans tout le reste.

Elle a bouleversé le rôle. J'étais content que ce soit elle la narratrice et que sa personnalité traverse l'objectivité du film. Chaque fois que je lui proposais un texte, elle l'interprétait à sa manière ; lorsqu'elle évoque le paradis et l'enfer, qu'elle dit que tout le monde va éclater en flammes, c'est sa propre réponse au film, le jour où elle en a vu les rushes. Ce commentaire-là, je l'ai introduit dans la version finale, mais Linda a dit tant de choses que je me désespérais de ne pouvoir conserver... J'ai l'impression de n'avoir même pas pu saisir une fraction de ce qu'elle est vraiment.

## Sans intentions secrètes

Avec Nestor Almendros, nous avions décidé de filmer sans aucun artifice. Ce n'était pas possible dans les maisons, la nuit, mais à l'extérieur, nous avons tourné avec la lumière naturelle ou avec celle des feux. Quand l'équipe américaine disait : « Ce n'est pas comme ça qu'on doit procéder », Nestor Almendros, très courageux, insistait. Et on a filmé, et l'équipe a découvert que c'était techniquement plus facile, et j'ai pu capter la réalité telle qu'elle était. C'était cela mon vœu : éviter que la technique apparaisse, que la photo soit traitée pour faire beau. Et faire en sorte que, à l'intérieur du monde que j'essayais de montrer, je puisse

suggérer ce qui était en train de se perdre, ce qui échappait. Parce qu'il est aussi un cinéaste, Nestor Almendros comprenait *Days of Heaven* dans tous ses aspects.

J'avais envie que le son soit très présent, c'est pourquoi j'ai utilisé le système Dolby. Le Dolby purifie le son et permet d'enregistrer plusieurs couches (par exemple le vent, le crissement des tiges de blé, le battement des grillons). Ainsi j'ai voulu réduire cette distance avec le public, abolir ce qui pourrait relever de l'intention secrète, rendre l'expérience même du film plus concrète, plus directe. Et, aux spectateurs, je serais tenté de dire : soyez ici comme pour une

promenade à la campagne ; vous allez peut-être vous ennuyer ou avoir d'autres choses en tête, mais peut-être que vous serez frappés soudain par un sentiment, par un fait, par une image d'une nature particulière. Voilà ce que je souhaite, voilà en quoi le Dolby et tout perfectionnement technique peuvent améliorer notre travail.

Ce serait difficile pour moi de faire un film sur l'Amérique actuelle. Nous vivons des moments tellement sombres et nous perdons peu à peu nos espaces ouverts. Nous avons toujours l'espoir, l'illusion qu'il y avait un endroit où l'on pourrait vivre, où l'on pourrait émigrer et aller encore plus loin. La terre vierge (wilderness), c'est l'endroit où tout semble possible, où la solidarité existe — et la justice, — où les vertus sont de quelque manière liées à cette justice. Dans la région où j'ai été élevé, chacun ressentait cela très fort.

Ce sentiment d'espace (en train de disparaître), on peut néanmoins le trouver dans le cinéma, qui nous le transmettra à son tour. Il y a tant à faire : c'est comme si nous étions sur le territoire du Mississippi, au dix-huitième siècle. Pour une heure, pour deux jours, pour longtemps, les films peuvent provoquer des petits changements de cœur, ces changements qui reviennent à la même chose : vivre mieux, aimer plus. Et un vieux film, en mauvais état et tout battu, peut aussi nous donner ça. Que demander d'autre ?

Propos recueillis par  
YVONNE BABY.

(1) Massachusetts Institute of Technology.



nage en novembre 1976, ce qui a l'air d'être le printemps dans *Days of Heaven* est en vérité l'automne où on plante le blé d'hiver qui pousse très vite, très vert. Et la neige, qui a été pour nous l'imprévu, est un accident heureux du film.

champs de tous les gens que j'avais rencontrés. C'étaient pour la plupart des petits criminels qui travaillaient dans des fermes entre quatre et six mois, puis s'en allaient à Phoenix (Arizona) ou à Las Vegas afin de jouer le reste de l'année. Comme ceux du film, ces gens n'étaient pas des hommes de la

se croient trompés et si on leur ôte, ils s'imaginent avoir mal agi. Cette culpabilité, je l'ai ressentie chez tous ceux que j'ai connus. C'est un peu comme dans une chanson de Dylan : ils ont tenu le monde dans leur main et ils l'ont laissé glisser à travers leurs doigts. Quant au paradis, c'est le sentiment qu'il

## ...et avec Nestor Almendros

### A l'heure magique

**D'**ORIGINE espagnole, Nestor Almendros, après une adolescence passée à Cuba, où il réalisa plusieurs courts métrages, et des études au New York City College, a travaillé à Paris, dès 1964, comme directeur de la photographie des films d'Eric Rohmer, de Jean Eustache et, depuis *L'Enfant sauvage*, de tous les films de François Truffaut. *Days of Heaven* (« les Moissons du ciel »), de Terrence Malick, pour lequel il vient de recevoir l'Oscar de la meilleure photographie, était son premier film tourné aux Etats-Unis.

« C'est Bert Schneider, le producteur, dit Nestor Almendros, qui a fait appel à moi. Nous

avons travaillé ensemble en Suisse, pour un film de montage sur l'œuvre de Chaplin, *Gentleman Tramp*. D'un autre côté, Malick avait beaucoup aimé *L'Enfant sauvage*, ce côté Feuillade, vieille photo brute, pas glacée. Ils m'ont envoyé le scénario. Je ne connaissais pas Malick. J'ai demandé à voir *Badlands*, son premier film : j'ai été ébloui. J'ai tout de suite senti que j'aimerais travailler avec lui. Il a un sens de l'image qui se rapproche du grand cinéma américain : celui de John Ford, de King Vidor, de Joseph von Sternberg. Un sens un peu perdu du paysage, de la nature. Avec lui, la prise de vues est la mise en scène.

du souci de productivité. Nous ne faisons rien de la journée, et la grosse équipe américaine s'impatientait. Ensuite, en cinq minutes, on rattrapait le temps perdu.

« J'avais toujours été dérangé, au cinéma, dans les westerns, même dans *Dersou Ouzala*, quand on voit des gens autour d'un feu, de remarquer que la lumière qu'on ajoute pour les éclairer dépasse celle de la flamme, qu'elle est plus blanchâtre que la lumière du feu. Nous avions beaucoup de scènes qui se passaient la nuit : les ouvriers n'avaient pas l'électricité, ils s'éclairaient avec des lanternes et des feux de bois. Je n'ai voulu éclairer qu'avec du feu, mais, pour augmenter les flammes naturelles, j'ai utilisé un système qu'on a découvert par hasard, en propageant le feu dans les champs avec des bouteilles de gaz propane. J'éclairais le feu avec le feu : j'obtenais la même température de couleur et le même mouvement que le feu, qui n'est pas stable.

« Quand on tourne à pleine ouverture se pose un problème de profondeur de champ. Malick faisait sa mise en scène en fonction de ce manque de profondeur de champ. Il mettait les acteurs sur le même plan. Il tenait compte de la prise de vues, alors que les metteurs en scène ne s'attachent généralement qu'à la direction d'acteurs. N'importe quel touriste sait faire des photos de sa famille, mais les metteurs en scène ne savent même pas se servir d'une caméra ou d'un Instamatic. Ils ont une espèce de refus, de peur de l'image. Malick, comme Truffaut, déteste le bleu du ciel : il lui trouve un côté



« cheap » et mexichrome. Nous avons donc placé les scènes en extérieur inévitablement à contre-jour. On exposait les acteurs dans l'ombre, de façon à ce que le fond brûle, perde sa coloration. C'était une manière d'éviter les couleurs. Dans les

séquences en champ contre-champ, il y a généralement un choc de transition quand on passe d'un personnage à l'autre. Pour l'adoucir, nous avons placé les deux acteurs en contre-jour, comme s'il y avait deux soleils sur la planète Terre.

### Un homme entre deux mondes

« Quand j'ai accepté de faire ce film, j'avais un engagement antérieur avec Truffaut. J'ai dû m'en aller une semaine avant la fin du tournage. J'ai été remplacé par Haskell Wexler, pour l'épilogue et pour le « pick-up », ce qui restait du plan de travail, comme les scènes du champ enneigé. Il est venu une semaine avant mon départ, il a vu comment je travaillais, on a regardé les vieux rushes pour qu'il s'im-bibe bien du film, et je lui suis très reconnaissant. Le tournage a duré trois mois. Nous avions un plan de travail assez détendu, qui alternait les moments de perte et de récupération. Le film se passe au Texas, mais nous avons tourné à l'ouest du Canada, dans l'Alberta, qui ressemble plus au Texas que le Texas. Dans cette région, les champs de blé immenses appartiennent aux Hutterites. Ils ne connaissent pas la radio ni la télévision. Ils fabriquent leurs meubles, ils s'ha-

billent d'une façon très austère. Beaucoup jouent dans le film comme figurants, ils n'ont pas des têtes d'aujourd'hui. Dans cette communauté, tout est comme en 1918, même le blé n'est pas pareil, il est beaucoup plus long. Nous avons loué à des collectionneurs les énormes moissonneuses à vapeur du début du siècle. L'équipe habitait à une heure en voiture de cet endroit, dans un hôtel moderne, et nous passions en une heure du dix-neuvième siècle au vingtième siècle. Malick, le producteur, le décorateur, l'assistant, nous nous retrouvions tous les matins dans une camionnette de bois jaune et pendant le trajet nous faisons une espèce de meeting de production, nous parlons du travail de la journée.

« Malick a mis quatre ans à réaliser son film, et presque deux ans à le monter. La première version durait trois heures, il l'a raccourcie, puis il l'a rallongée.

Il travaille beaucoup au montage, très méticuleusement. Il a finalement réussi à tout mettre en une heure trente-quatre minutes. Le film n'est pas long, mais il donne l'impression du temps qui passe. Malick est un homme entre deux mondes, qui a une culture européenne (il connaît très bien la peinture, la philosophie), et qui travaille dans un système de production américaine. Mais il ne joue pas ce jeu. La différence d'avec un tournage de Truffaut n'était pas grande : seul le nombre de gens change. A cause des syndicats, il y avait toute une armée d'électriciens qui ne faisaient rien. En Europe, on peut rarement se payer quatre cents figurants et deux catastrophes. Nous avons tourné l'incendie en dix nuits, chaque nuit on brûlait un nouveau champ de blé.

« J'ai eu avec Malick un rapport d'amitié et de compréhension. Je l'admire énormément, je crois que le cinéma américain n'a pas connu un metteur en scène de cette taille depuis longtemps. De plus, c'est un auteur : il écrit ses propres scénarios, ce qui, en Amérique, est rarissime. Ce n'est pas un commerçant. Il a une ferveur, une élégance. Il fait son œuvre, et puis c'est tout. C'est un artiste pur. »

Propos recueillis par  
**HERVÉ GUIBERT.**

(Jeudi 17 mai.)

du 17 au 23 mai 1979

Sélection hebdomadaire du journal « Le Monde »