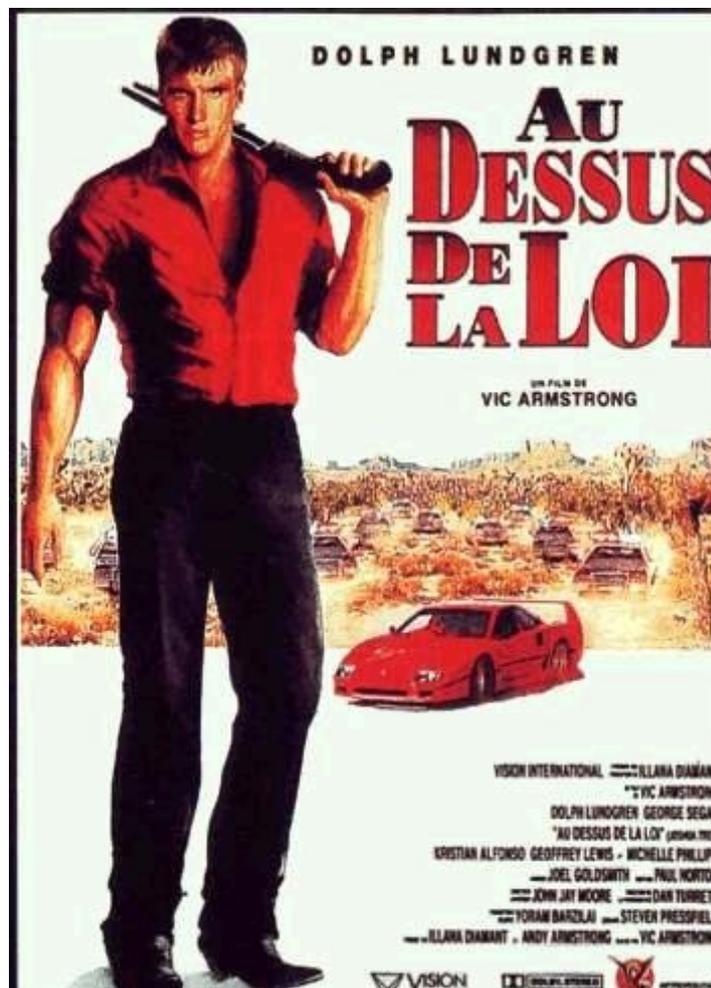


Jérémie Damoiseau
Maîtrise Cinéma
UFR 04
Séminaire Le Cinéma de Genre

J O S H U A T R E E

(Au-dessus de la loi)
de Vic Armstrong



Mai 2001

S O M M A I R E :

INTRODUCTION

I. *HIGH SIERRA*, ASCENDANT DE *JOSHUA TREE* ?

A. CITATION

B. SÉQUENCES FINALES

C. RETOUR AUX SOURCES

II. FILIATIONS

A. TROIS GÉNÉRATIONS DE CINÉASTES

B. ESPÈCE INTERMÉDIAIRE

C. L'IDENTIFICATION COMME PHÉNOMÈNE DE RÉPÉTITION.

CONCLUSION : HOMMAGE OU PLAGIAT ?

INTRODUCTION

Le cinéma donne souvent l'envie paradoxale de voir à la fois du "déjà vu" et du nouveau. Le cinéma fonctionne sur le plaisir de répétition et d'inédit. Pour le cinéaste, la tentation de refaire et de retrouver ce qu'il a aimé peut être grande. Et l'on peut dire que l'émergence des genres et de la standardisation (surtout hollywoodienne) vient en partie de ces phénomènes.

Les films se font écho mutuellement et se renvoient constamment les uns aux autres par des répétitions incessantes. On peut dire que pratiquement tous les films sont sous influence, de manière plus ou moins consciente et honnête. Cela peut aller de la ré-appropriation personnelle du cinéaste au plagiat, en passant par l'hommage.

En ce sens, le cinéma dit d'action est un cas intéressant car c'est peut-être le type de films qui s'est le plus standardisé et auto-plagié, depuis les origines du cinéma jusqu'à aujourd'hui, en passant par l'âge d'or de la série B. *Joshua Tree*¹ (*Au-dessus de la Loi*), film méconnu sorti en 1993, se présente comme une curiosité de ce point de vue. A priori c'est un sous-produit, vendu comme un western contemporain avec le géant suédois Dolph Lundgren.

Injustement accusé du meurtre d'un policier, un hors-la-loi (Santee) s'enfuit à travers le désert de Mojave, entraînant une otage (Rita)

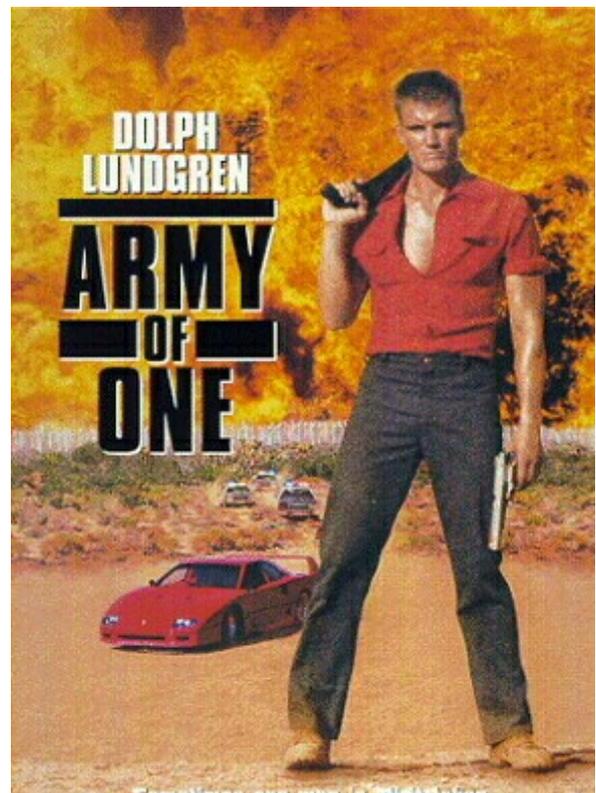
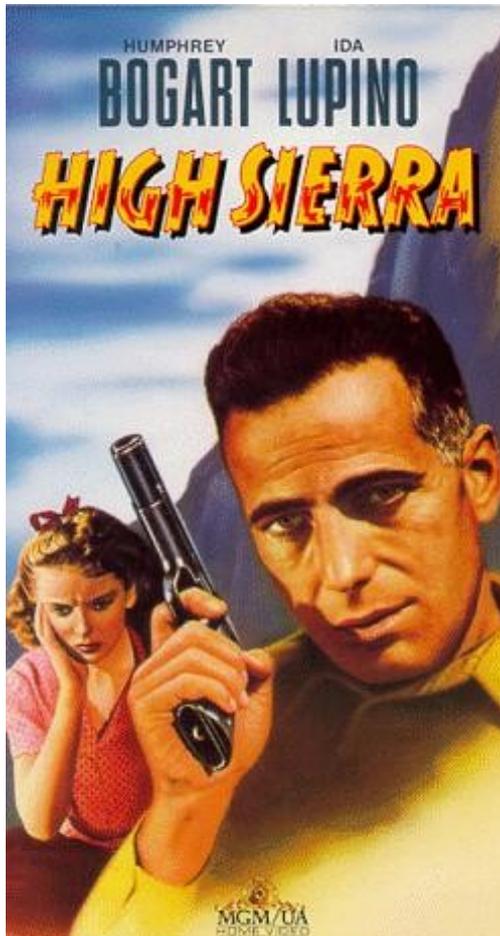
appartenant en fait aux forces de police. Pris comme tel, le film n'est pas exempt de défauts mais possède un certain charme qui ne le rend pas déplaisant, probablement pour les raisons suivantes.

Le film est en fait réalisé par un coordinateur de cascades d'origine anglaise devenu indispensable à Hollywood, Vic Armstrong (près de 200 films dont *La fille de Ryan* de David Lean, quelques *James Bond*, les *Indiana Jones*, *Total Recall* de Paul Verhoeven). Et pour son premier long métrage, le réalisateur cite et s'inspire du sublime *High Sierra* (1941) de Raoul Walsh, du film de Sam Peckinpah *The Getaway* (*Guet-apens*, 1972) et de *Hard Boiled* (*A toute épreuve*, 1992) de John Woo. Ce qui peut paraître à la fois humble et prétentieux pour une première réalisation. Mais ces références et allusions projettent le film dans une autre dimension et demande à être étudiée, à travers l'hypothétique ascendance d'*High Sierra* sur *Joshua Tree* dont les filiations posent la question de l'hommage ou du plagiat par Vic Armstrong.

1. Le film est intitulé *Army of One* aux Etats-Unis mais il a été tourné et distribué mondialement sous le titre *Joshua Tree* qui est donc le titre original.

I. *HIGH SIERRA*, ASCENDANT DE *JOSHUA TREE* ?

Le renvoi de *Joshua Tree* à *High Sierra* n'est pas une simple fantaisie. On peut voir quelques similitudes entre les deux films, mais l'œuvre de Raoul Walsh est avant tout citée dans *Joshua Tree*.



A. CITATION

Dans sa fuite, le personnage interprété par Dolph Lundgren, Wellman Santee, se repose un moment dans un motel avec son otage. La séquence

est entrecoupée d'une scène annexe. La deuxième partie de la séquence débute sur un poste de télévision diffusant le générique d'ouverture d'*High Sierra* (le fait que l'on voit le générique confère presque à la citation une seconde marque d'énonciation). Un panoramique amène le regard sur Rita. L'enchaînement du panoramique sur un assez gros plan du visage de Rita ne laisse pas le temps de voir Santee regarder le film, ce qui nous fait adopter le regard de Rita. C'est donc à travers elle que nous voyons ensuite Santee, la caméra dévoilant d'abord son abdomen blessé, puis son visage concentré. S'il n'exprime rien, il semble en fait dévoiler d'avantage, laissant entrevoir une vulnérabilité et une sensibilité passées inaperçues, qu'il ne pouvait se permettre jusqu'à cet instant. Il a presque l'air d'un enfant qui regarde son feuilleton télévisé. C'est peut-être ce que perçoit Rita lorsqu'elle lui dit : "C'est ton héros, hein? Le hors-la-loi qui se fait descendre. Pourquoi tu veux mourir? Tu trouves ça romantique? Tu espères que des filles viendront pleurer sur ton cadavre?" Ce à quoi Santee ne répond rien, mais l'on peut penser qu'il existe bien un lien d'identification entre Santee lui et Roy Earle, le malfrat incarné par Humphrey Bogart. A mesure que la scène se poursuit, on entend la bande sonore d'*High Sierra*, dont les dialogues indiquent que le film avance (évidemment de manière irréaliste). Peu après, on voit la scène du meurtre du policier par Roy Earle faisant écho à la trame de *Joshua Tree*, à la différence que cet événement de l'intrigue constitue comme le point d'orgue d'*High Sierra* alors qu'il ouvre

le film de Vic Armstrong (et Hollywood oblige, Santee est innocent). Le plan de la télé est entrecoupé par un plan de discussion entre Santee et Rita, puis on voit la scène qui se déroule après le braquage, où la voiture des complices de Earle dévie, se "crache", et explose. Peut-on dire que cela renvoie à une scène ultérieure où une Rolls Royce similaire s'enflamme de la même façon (après avoir été mitraillée)? En tout cas, il est intéressant de voir comment le réalisateur Vic Armstrong nous renvoie d'une certaine façon à sa propre citation d'*High Sierra*, lorsqu'on aperçoit à travers des moniteurs vidéo en noir et blanc, cette vieille Rolls Royce.

High Sierra est cité de nouveau, au moment où Rita (en réalité shérif adjoint), après avoir été relâchée, se décide à en savoir plus sur son ravisseur, qui lui semble de moins en moins coupable. Elle le suit donc au ranch de Severance (George Segal), le policier ripoux aux troussees de Santee et y tombe nez à nez avec un poste de télévision dévoilant le visage d'Ida Lupino, qui découvre le sens de la liberté dans la très belle fin du film de Walsh. On peut y voir une résonance dans le film de Vic Armstrong. En effet, c'est juste au moment où Rita commence à faire ses propres choix et à les assumer. D'une certaine façon, à se propos, même Esther, la femme du flic se montre plus libre et se sert de son mari à sa guise. Ces deux personnages féminins présentés d'abord comme des clichés de la femme objet (représentée au cinéma) trouvent en fait leur liberté alors que les

hommes se font rouler ou restent enfermés dans des schémas qui les empêchent d'être libres.

La citation d'*High Sierra* nous confirme l'idée que la séquence finale de *Joshua Tree* est bien inspirée de celle du film de Walsh.

B. SÉQUENCES FINALES

Malgré une différence de style notable, *Joshua Tree* semble proposer une course poursuite et un final similaires à ceux de *High Sierra*. La fuite de Santee ressemble en effet à la cavale sans issue de Roy Earle. Et on peut probablement dire que la séquence finale de *Joshua Tree* tient à la fois du remake partiel et du remake élargi. Le film s'inspire d'*High Sierra* tout comme il en transpose des éléments dans un autre genre. Son style et sa forme ne l'apparentent pas à un "néo-film de gangster". Et son contenu n'en possède pas assez qui puisse le lier au film de gangster.

Du film de Walsh, Vic Armstrong reprend la scène de poursuite, (dans la deuxième partie) et s'inspire du final dans la Sierra Nevada. Il faut dire que les deux films ont été tournés autour de Alabama Hills et Lone Pine, d'où l'impression sur certains plans, qu'Armstrong a posé sa caméra sur les marques de Raoul Walsh, comme gravées et inaltérables, tellement la correspondance semble évidente. La différence d'âge des deux films implique pourtant un écart entre les moyens techniques disponibles pour tourner une poursuite en voiture. Mais même les images tournées d'un

hélicoptère rappellent les plans de Walsh. Les deux films se rejoignent surtout lorsque les deux poursuites prennent place sur la montagne. Les plans de virages sur les routes montagneuses semblent presque identiques.

Les plans de Santee gravissant les rochers au-dessus du vide renvoient au tireur d'élite arrivant par les hauteurs pour abattre Roy Earle, et Santee se poste derrière un rocher tel Earle tirant sur les forces de police.

Dans le film de Walsh, où Earle n'a pas de comptes à régler avec un ennemi en particulier, la séquence n'est pas très longue, les forces de police attendant qu'il sorte de sa tanière. Cette chasse à l'homme a une dimension plus mythique, plus courte en durée, elle se déroule en fait dans une temporalité plus longue.

Le final de *Joshua Tree* est surtout prétexte à utiliser les mêmes décors naturels tout en gardant une certaine réminiscence du film de Walsh, mais il s'en éloigne en étant allongé de combats hypertrophiés et interminables (éternels / pérennité de la lutte?). On remarque que la scène n'est pas médiatisée comme l'est le film de Walsh, c'est un règlement de comptes "familial" entre trois personnages.

Lorsque l'on voit ça, on peut s'interroger sur l'intertextualité essentiellement scénaristique des deux films, qui lorsqu'ils sont le plus proches (c'est à dire sur des éléments quasiment identiques) ne disent pas la même chose. En effet, dans *High Sierra*, le barrage de police, la route barrée puis l'avancée des policiers entre les arbres, excluent tout espoir, de

fuite comme de survie. Dans *Joshua Tree* (dans lequel la route barrée apparaît de manière plus fugitive), ils symbolisent plutôt l'immuabilité des choses, ils indiquent que rien n'a changé, que ce soit le désert, les policiers ou les hors-la-loi. Depuis l'époque du western, seuls les hennissements des mustangs ont été remplacés par le vrombissement des voitures. Mais les luttes qui séparent les hommes tournent inlassablement autour de la même chose et n'ont pas changé. Curieusement, Walsh évoque au contraire un changement, et son film lui-même se situe à la transition entre le film de gangster et le film noir.

La différence réside aussi dans la vitesse qui n'était déjà pas le point faible du film de 1941 pour l'époque. La vitesse et le rythme frénétiques de *Joshua Tree*, qui peuvent sembler lourds ou agaçants, ne se justifient pas tant par les capacités d'ancien pilote de course du héros, que par son manque de temps qu'il évoque lui-même.

S'il reste un rebelle et un hors-la-loi, Santee n'est pas totalement coupable et sa rédemption est moins lourde. Le détournement de sa mort par son arrestation éloigne donc un peu plus *Joshua Tree* de la portée d'*High Sierra*.

C. RETOUR AUX SOURCES

En citant Walsh dans son premier film, *Vic Armstrong*, revient sur un cinéma classique américain dont l'influence ressort encore dans les films d'aujourd'hui.

Se présentant comme un western « contemporain », l'ambition avouée de *Joshua Tree* n'est rien de moins qu'un retour aux sources du cinéma américain. On remarque que les deux héros se dirigent vers l'Est (paradoxal pour un western!): or dans la mythologie du western, l'Ouest représente comme un inconnu à découvrir, soit un avenir. On peut donc considérer la direction de l'est comme un retour vers le passé, donc aux sources. Comme *High Sierra*, le titre du film de Vic Armstrong est un nom de lieu, le parc national de Joshua Tree qui se trouve dans la même région. Dans *High Sierra*, Earle veut retourner au pays, c'est le personnage qui veut effectuer un retour aux sources. Dans *Joshua Tree*, c'est le film qui se cherche des racines (au sens propre et figuré), même si le héros aussi retourne sur son territoire.

Les deux personnages sont tous les deux des anti-héros venant de prison qui ne penchent pas forcément du côté de la loi. L'un est un braqueur de banques, l'autre un convoyeur de voitures volées. Ce sont tous les deux des durs, des héros meurtris à l'honneur bafoué qui cachent une affectivité, marquée de manière involontaire dans leurs cauchemars respectifs ; or détail intéressant, chacun reçoit une balle dans la poitrine côté gauche c'est à dire celui du cœur. Il y a dans ces deux personnages, le besoin de racines

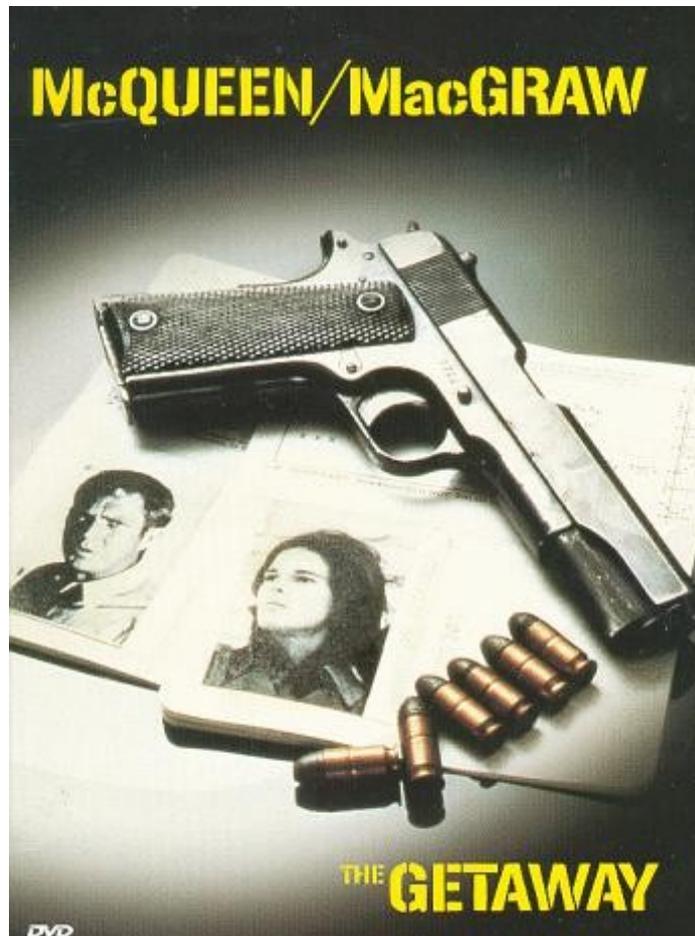
qui s'effectue par un retour aux sources (et aux sources du cinéma américain pour *Joshua Tree*)

D'une certaine façon on peut dire que les deux films sont des « road movies » et évoquent la traversée du désert, élément emblématique de la rédemption et qui s'accompagne d'un retour aux sources symbolisé aussi dans le film d'Armstrong par des costumes, accessoires ou des décors rappelant les films des années quarante.

Il y a dans les deux films un conflit de générations mais de manière inversée : Earle contre ses jeunes complices, Santee contre le lieutenant vétérane Severance, qui se considère d'ailleurs comme son père. Or on peut dire que le film aussi porte en lui-même un conflit de générations, puisqu'il est "habité" à la fois par Raoul Walsh, Sam Peckinpah et John Woo.

II. FILIATIONS

A. TROIS GÉNÉRATIONS DE CINÉASTES.

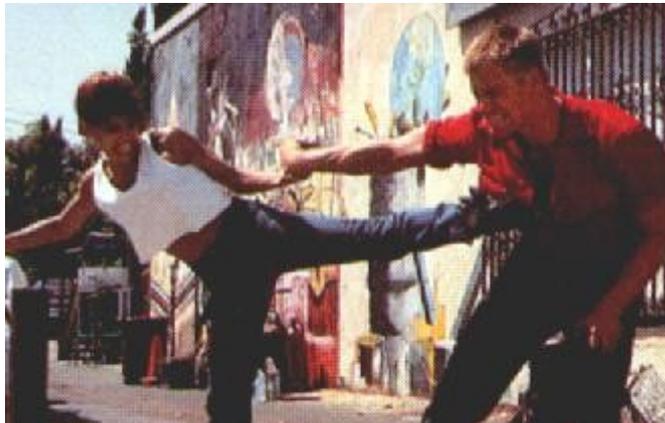


On pourrait trouver nombre d'influences¹ au film de Vic Armstrong, qui se situe dans la lignée de films comme *Nevada Smith*, les westerns avec Randolph Scott, ou même des séries tel que *Le fugitif* ou *Au nom de loi* avec Steve McQueen. Mais si le renvoi à Raoul Walsh semble le plus appuyé, les références à Sam Peckinpah et à John Woo n'en demeurent pas moins importantes dans *Joshua Tree*. Il est intéressant de constater que Vic Armstrong fait allusion dans son film à trois cinéastes de différentes

1. La poursuite finale passe à un moment par une gare minuscule où s'est tourné *Bad Day at Black Rock* (*Un Homme est passé*, 1955) avec Spencer Tracy.

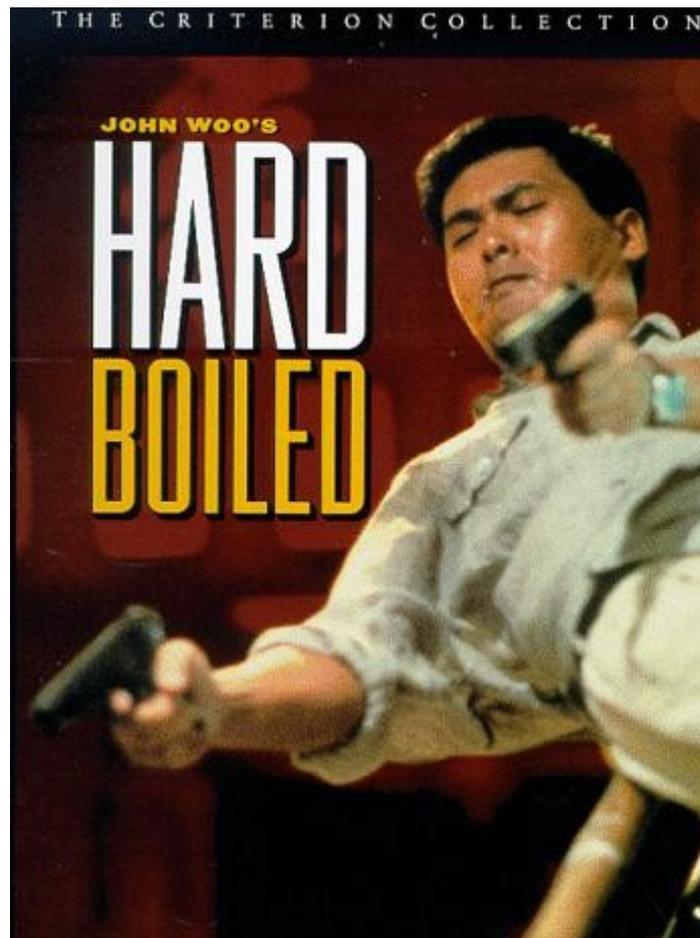
génération, qui ont chacune marqué le cinéma d'action (quatre si l'on y inclut un clin d'œil à William Wellman par le prénom du héros, Wellman).

Les références utilisées par Armstrong ont au moins le mérite d'être assez sensées, et il est évident que *Joshua Tree* se situe là dans la veine du road movie de Sam Peckinpah *The Getaway* (*Guet-apens*, 1972). Par contre, le renvoi qu'il effectue entre les deux films est nettement moins productif et intéressant que son utilisation du film de Walsh. On peut d'ailleurs douter du choix de la scène à laquelle il fait allusion. Elle se situe dans le premier quart du film, alors que Santee et son otage sont en plein centre ville à Los Angeles.



Rita surprend son ravisseur en dévoilant ses capacités martiales pour lui échapper et attirer l'attention des policiers environnant. Santee sort alors son fusils en tirant sur les étagères d'une épicerie afin de mettre les forces de l'ordre à terre, puis il crève les pneus de leurs voitures tel Steve

McQueen dans *The Getaway*¹. On pourrait presque la considérer comme une citation, mais aucun élément concret ne nous l'indique à l'écran. *Joshua Tree* se veut être un descendant de *The Getaway*, tant par son sujet que par sa forme, tout comme on peut dire que le cinéma de Sam Peckinpah a fortement imprégné celui de John Woo.



La séquence se référant à John Woo constitue le point d'orgue du film. C'est un " gunfight " situé dans un hangar entre Santee et les hommes d'un ancien complice appartenant à la pègre (japonaise ou de Hong Kong), qui renvoi directement à la fusillade du garage de *Hard Boiled* (A toute

épreuve, 1992). Vic Armstrong n'a pas copié Woo plan par plan comme il l'a été dit dans certaines critiques, mais il en a conservé les ficelles (et les figurants asiatiques, qui font un peu figure d'intrus au milieu du film). La séquence est beaucoup plus appuyée et dramatisée, par le filmage comme par la musique. La fusillade prend donc un caractère épique, mythifié, qu'on ne lui prête pas forcément chez John Woo, dont chaque mouvement chorégraphié découle d'une cohérence spatiale et temporelle. Les ralentis sont plus maladroits et donnent à la grande violence de ce "spectacle" un caractère ennuyeux voire désagréable. Ça se passe dans un lieu plus petit ce qui a amené le réalisateur à construire sa scène dans la verticalité alors que celle de Woo est beaucoup plus "horizontale", donc plus aérée. Dans *Joshua Tree*, la scène semble un petit peu déplacée et constitue un élément singulier. On peut douter de son utilité, à part de demander au pauvre Dolph Lundgren de tuer encore une fois un maximum de figurants et de ramener le film à sa condition première de film d'action basique et violent. Son mérite est au moins de faire partie de la première vague de films américains à reprendre les scènes d'action de Hong Kong. *Hard Boiled* étant d'ailleurs à peine plus vieux que *Joshua Tree*.



B. ESPÈCE INTERMÉDIAIRE

Le titre fait référence à l'arbre de Joshua (nommé ainsi par les Mormons de par sa "ressemblance" au prophète), une espèce intermédiaire entre l'arbre et le cactus, métaphore du film qui à force de mêler les influences et les genres, devient aussi une espèce intermédiaire. On peut donc dire que cet arbre est en quelque sorte une peu hybride, intermédiaire, essayant de croiser le passé et le présent, le vieux et le neuf (notons par exemple dans les accessoires, des éléments disparates comme la concurrence entre la Rolls des années quarante et les Ferrari neuves, les mitraillettes datant de la prohibition, la Winchester et l'artillerie plus moderne, George Segal ressemblant à un Spencer Tracy détective). L'arbre de Joshua vit normalement en groupe et il est rare d'en trouver un isolé, or

celui qui ouvre et qui clôt le film est un solitaire. On peut noter que les deux principaux protagonistes, Santee et Rita sont finalement tous deux des rebelles rejetés par la société (Rita est mal intégrée en tant que femme dans la police) et cherchent une reconnaissance. Et on peut aller jusqu'à dire que les trois influences majeures de Vic Armstrong sont des cinéastes marginaux.

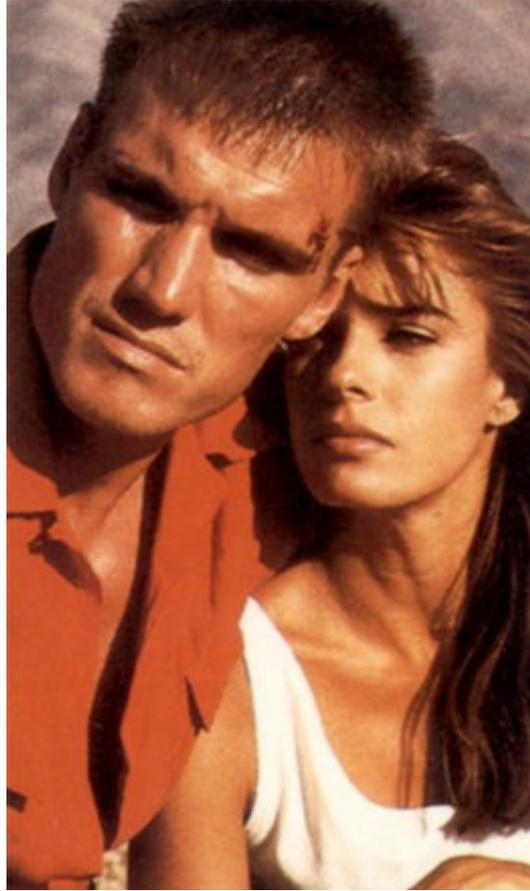
C. L'IDENTIFICATION COMME PHÉNOMÈNE DE RÉPÉTITION.

Si la répétition peut se manifester par la citation ou le remake (partiel ou élargi comme ici ou sous toute autre forme), elle peut aussi ressortir de l'identification, ce qui peut bien sûr s'appliquer à d'autres films mais plus particulièrement à *Joshua Tree*, dans lequel elle s'exprime de manière multiple. L'identification y est externe et interne à la diégèse du film qui, en s'identifiant à d'autres, en fait presque son sujet. Il peut y avoir identification à un type de film, à un cinéaste (ce que nous avons vu précédemment), et puis d'un personnage à l'autre, à un héros ou une personne.

Il y a une correspondance intéressante par rapport à la figure du héros. Dans la première partie de *Joshua Tree*, Santee fait la morale au fils de son partenaire tué parce qu'il a volé une voiture, ce à quoi le jeune noir répond qu'il l'a fait pour lui, parce qu'il veut être comme lui. Embarrassé,

Santee fait comprendre de manière convaincante au gamin que non seulement il n'est pas un exemple très malin mais qu'en plus il doit être exécuté dans quelques jours. Cette relation devient plus intéressante quand on la compare avec celle entretenue par Santee lui-même avec le personnage d'Humphrey Bogart dans *High Sierra*. Rita a très clairement un problème d'identification avec son père et son frère, policiers eux aussi et répète donc leur schémas. Severance, non seulement avoue une admiration pour son adversaire Santee qu'il voit comme un fils.

 Finalement la signification de *Joshua Tree* (sûrement inconsciemment) porte plus sur la source et l'identification, le fait d'avoir un héros, un modèle. Notons à nouveau le dialogue suivant du personnage de Rita : "C'est ton héros, hein? Le hors-la-loi qui se fait descendre. Pourquoi tu veux mourir?" Finalement, quel est le sens de tout ça? A quoi bon avoir un héros? Et surtout à quoi sert un héros?



CONCLUSION : HOMMAGE RATE OU PLAGIAT REUSSI ?

Il semble que Vic Armstrong ait voulu remettre au goût du jour un certain cinéma classique américain. L'ambition avouée de *Joshua Tree* est en effet de toiletter le film d'action américain tout en mettant l'accent sur ses vertus antédiluviennes. Le film a été pour cela teinté de Raoul Walsh, Sam Peckinpah et John Woo. Il semble évident que Vic Armstrong ne s'est pas totalement réapproprié les oeuvres de ses prédécesseurs. A la vision du film il ne fait pas non plus figure de tâcheron oeuvrant pour un cinéma américain de seconde zone. Son film tient-il donc plus de l'hommage ou du plagiat?

On peut dire en fait qu'il entretient avec les cinéastes qui l'ont inspiré une relation de maître à élève qu'il n'a pas sûit dépasser. Armstrong a clairement avoué son admiration pour *Hard Boiled* auquel il se devait de rendre hommage. La légende veut même qu'il se soit excusé auprès du maître hong kongais qui lui aurait répondu "Ne te tracasse pas, Vic, ça fait des années que je te pique des idées."¹ Il n'est pas si courant qu'un réalisateur s'excuse auprès d'un autre pour l'avoir copié. Le problème ici, c'est que la translation entre les films est assez brutale. Si la copie est bonne, il lui manque au moins un commentaire (si ce n'est plus de transformations), surtout en ce qui concerne les emprunts à *The Getaway* et *Hard Boiled*, la relation à *High Sierra* étant plus riche et intéressante. Il semble que les

1. Dossier Cascades, Cine-News n°48, Octobre 1993.

oeuvres source ont été mal "digérées", comme c'est souvent le cas pour les remakes. L'hommage est rempli de bonnes intentions mais maladroit. Par exemple, les flash-backs de Santee en noir et blanc rendent maladroitement hommage au film de Raoul Walsh ; seul le premier flash-back semble justifié parce qu'il constitue un rêve qui prolonge les extraits d'*High Sierra* (on s'attend d'ailleurs à un extrait juste après). Si *Joshua Tree* n'est donc qu'un hommage raté, peut-on parler de plagiat réussi? La notion est-elle concevable?

Dans le type de productions auxquelles *Joshua Tree* appartient, les influences de cinéastes comme Raoul Walsh ou Sam Peckinpah (omettons Woo qui est désormais revendiqué dans tout film d'action qui se respecte) se font plutôt rares aujourd'hui et sont donc les bienvenues. *Joshua Tree* n'est après tout qu'un premier film et la copie peut être une bonne école.

