

24 images

24 iMAGES

Walter Hill Le Western partout

Julien Fonfrède

Numéro 186, mars 2018

Western – Histoires parallèles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87970ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fonfrède, J. (2018). Walter Hill : le Western partout. *24 images*, (186), 20–21.

WALTER HILL

LE WESTERN PARTOUT

par Julien Fonfrède



Streets of Fire (1984)

Figure culte du cinéma américain, pierre angulaire d'un renouveau du cinéma d'action dans les années 1980, Walter Hill l'a dit : tous ses films sont des westerns, insinuant, par la même occasion, que tout film est un western. Une affirmation qui définit particulièrement bien la manière dont le cinéaste pense son (et plus largement le) cinéma. Une démarche ancrée dans un genre célèbre qui structure tous les mythes de l'Amérique, utilisant les codes narratifs et archétypes psychologiques de celui-ci, tout en restant attaché à un cinéma de maîtres (Sam Peckinpah, Howard Hawks, Anthony Mann, John Ford, Akira Kurosawa). Il se nourrit donc de ses prédécesseurs, mais rejette néanmoins tout passéisme, évitant les clins d'œil référentiels pour aborder différemment les grandes questions de la violence, de la morale, de la justice et surtout, comme chez Peckinpah, de la liberté. Concrètement, quasi seul, le cinéaste a su garder le Western vivant à la fin des années 1970. Un défi de taille, alors que public et créateurs rajeunissaient, et que tous cherchaient de nouvelles formules instantanées en matière de divertissement populaire. Walter Hill a réussi brillamment à tordre le genre pour mieux l'amener partout. Que ce soit dans le film d'action pur (*The Warriors*, 1979, *Southern Comfort*, 1981 et *Streets of Fire*, 1984) ou le polar d'action tendance néonoir (*Extreme Prejudice*, 1987, *Johnny Handsome*, 1989 et *Last Man Standing*, 1996), tout en continuant parallèlement à faire de vrais westerns (*The Long Riders*, 1981, *Geronimo: An American Legend*, 1993, *Wild Bill*, 1995, *Broken Trail*, 2006). Là est la force d'un artiste qui, non seulement, transforme le Western pour mieux se l'approprier face à de nouvelles réalités sociales et esthétiques, mais permet aussi à d'autres genres commerciaux de se réinventer pour continuer à divertir de nouveaux spectateurs. Avec toujours deux règles en

tête : 1) ne jamais perdre de vue les leçons des grands cinéastes venus avant lui, 2) ne jamais retourner en arrière.

Au diable les puristes ! Au diable la noblesse du genre ! Revoir *Streets of Fire*, c'est comprendre qu'un western n'est pas qu'une histoire de cowboys. Que c'est, aussi et avant tout, une question d'attitude, un état d'esprit, des psychologies héroïques pour ne parler que d'un seul thème : la liberté. Dans ce film culte et ô combien stimulant pour les plaisirs pop qu'il véhicule, un costaud silencieux et solitaire revient parmi les siens d'un ailleurs peu défini (l'armée, la guerre, la violence), pour aider un quartier de Chicago où l'ordre et la morale ne font que plier sous les attaques constantes d'un gang de *bikers* hors-la-loi, tous de cuir vêtus. Son ex, une séduisante rock star, a été kidnappée par le chef du gang (l'une des plus marquantes interprétations de Willem Dafoe). Accompagné d'un binoclard verbomoteur et d'une *marine* spécialiste de la carabine, il sauvera la belle, remettra de l'ordre dans le quartier, affrontera en duel son antagoniste et repartira, seul, vers d'autres horizons, d'autres conflits, d'autres violences. Revisiter ce classique, c'est reconnaître la maestria d'un cinéaste à faire prévaloir le Western dans une fable rock'n'roll parasitée par le film noir (le tout premier film du genre pour la génération MTV qui émergeait alors), dans un monde hors du temps où les années 1950, 1980 et un futur fantasmé coexistent. La preuve flagrante que les motos peuvent bien remplacer les chevaux (*Easy Rider*, différemment, nous l'avait certes déjà montré), et que si le Western peut rencontrer le film d'action urbain, le film noir, la comédie, le vidéo clip et la BD, dans un seul et même film, tout est encore possible pour lui.

Pour la grande histoire du genre, il faut mentionner que Walter Hill est cinématographiquement né sous de bonnes étoiles, avec

la bénédiction d'un géant. À l'époque, nul autre que John Wayne aurait en effet vu et adoré son premier film, *Hard Times* (1975). Une création sensiblement différente des films de l'époque, déjà un faux western où tous les codes du genre étaient réinterprétés. Un conte urbain sur des bagarreurs de rue, où Charles Bronson et James Coburn survivent comme ils peuvent dans l'Amérique en crise des années 1930. Wayne voulait alors que le jeune cinéaste réalise son dernier film, *The Shootist* (1976), offre que celui-ci refusera pour ne pas avoir à filmer la mort d'une de ses idoles (Don Siegel reprendra le projet). Un choix de carrière beau et courageux pour un autodidacte passé par l'assistantat (*Bullit* de Peter Yates et *The Thomas Crown Affair* de Norman Jewison), la scénarisation (*The Getaway* de Peckinpah et une partie de *The Mackintosh Man* de John Huston), la réalisation de deuxième équipe et le travail de *script doctor*. Cette anecdote d'Hollywood en dit long sur l'amour du cinéaste pour le Western.

Dès ses débuts, Hill mélange les genres et bouscule les codes du Western. On le voit avec *The Warriors*, sur la course impossible d'un gang de Coney Island (neuf voyous et une fille) obligé de traverser New York pour retourner chez eux (leur *turf*) alors que tous les gangs de la ville sont à leurs trousses. On le voit davantage avec le magnifique western crépusculaire *The Long Riders*. Ce film sur les derniers jours du gang de Jesse James montre les états d'âme de rebelles devenus criminels (héros du sud, ennemis d'une société en transition), hors-la-loi rêvant d'amour et de normalité : un hommage au cinéma de Sam Peckinpah qui parle de violence et de la fin d'une époque. L'utilisation des ralentis, ici, met la puce à l'oreille, annonçant une rupture de ton, de style et d'idéologie. Contrairement à ceux, célèbres, de *The Wild Bunch*, les ralentis du film ne cherchent pas l'hyperréalisme de la violence, cet instant présent sublimé qui arrête le temps ; dans *The Long Riders*, ils visent plutôt à déréaliser l'action et l'héroïsme. Ils font basculer le film vers un onirisme poétique frôlant l'abstraction, cherchant le cauchemar et l'angoisse paranoïaque. Soudainement, et contre toute attente, Walter Hill fait entrer le genre dans les années 1980.

Revisiter la filmographie du cinéaste, c'est voir le Western évoluer et s'adapter de tous bords aux changements esthétiques et thématiques de plusieurs décennies de cinéma. Ainsi, *Southern Comfort* reprend magnifiquement l'idée d'une patrouille perdue bien *fordienne*, jouant aux cowboys (ici des militaires réservistes) et aux Indiens (ici des Cajuns) en Louisiane. Walter Hill déplace les grands espaces du Western dans les bayous pour mieux embourber ses héros dans un univers de survie où les fantômes du Vietnam sont partout. *Extreme Prejudice* va, lui, du côté des désillusions de l'armée par le biais de soldats fantômes (des hors-la-loi travaillant secrètement pour le gouvernement états-unien) trahis par leur chef, manipulés pour aller voler l'argent d'un trafiquant de drogue mexicain. Entre Rambo, Melville et Peckinpah, le film est incontestablement l'un des plus beaux (faux) westerns de ces quarante dernières années. Quant à *Last Man Standing*, il s'agit d'une reprise du *Yojimbo* d'Akira Kurosawa avec Bruce Willis en Toshirō Mifune. Le classique japonais est transposé façon western sale à l'italienne, à l'époque de la prohibition, dans le désert du Nouveau-Mexique. Hill y réinterprète aussi toutes les fulgurances stylistiques d'un nouveau cinéma d'action que l'Occident est alors en train de découvrir : le cinéma de Hong Kong et son cinéaste vedette John Woo.

Mentionnons, enfin, la manière bien distincte que le cinéaste a de s'attaquer aux grandes légendes de l'Ouest dans ses « vrais » westerns. En parfait connaisseur du Western classique comme du Western moderne, il se greffe là encore à la grande histoire du genre en cherchant la continuité dans un cinéma où la poésie du réel est dorénavant ailleurs. Cette fois, c'est l'emprise de John Ford qu'il interroge. La fameuse et magnifique réplique de *The*



The Long Riders (1980) et *Extreme Prejudice* (1987)

Man Who Shot Liberty Valance (1962) qui aura si longtemps pesé sur le Western : « quand la légende dépasse la réalité, on imprime la légende ». Chez Hill, la proposition devient : lorsque la légende dépasse la réalité, dès lors, on filme la mort des légendes. Ainsi, voir Wild Bill Hickok (Jeff Bridges) dans *Wild Bill* (1995) choisir sa légende en cherchant la mort pour en finir avec une vie misérable, c'est aussi voir l'autopsychanalyse d'un genre tout entier. Idem pour le cowboy fatigué Prentice Ritter (Robert Duval) qui parle de ses problèmes d'hémorroïdes dans *Broken Trail* (2006). Ce n'est pas pour rien que l'on retrouve le cinéaste aussi à la barre du premier épisode de la série western très réaliste *Deadwood* (2004-2006).

Pour toutes ces raisons, Walter Hill est probablement le seul qui pourrait bien filmer de nos jours la mort de John Wayne. Et, non, vous l'aurez compris, contrairement ce que l'on entend trop souvent, le Western n'est pas mort dans les années 1980. À voir l'influence de Walter Hill sur certains cinéastes d'aujourd'hui (Nicholas Winding Refn, Michael Mann, Quentin Tarantino, Edgar Wright, etc.), il suffit d'observer jusqu'à quel point le genre s'est tout naturellement déplacé ailleurs. 24