



HAL
open science

L'imaginaire postmoderne de la romance dans six films de Cameron Crowe : Say Anything, Singles, Jerry Maguire, Almost Famous, Vanilla Sky et Elizabethtown

Geoffroy Ganzin

► To cite this version:

Geoffroy Ganzin. L'imaginaire postmoderne de la romance dans six films de Cameron Crowe : Say Anything, Singles, Jerry Maguire, Almost Famous, Vanilla Sky et Elizabethtown. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-02940765

HAL Id: dumas-02940765

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02940765>

Submitted on 16 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2 – Haute Bretagne
UFR Arts, Lettres, Communication
Département Arts du Spectacle et Etudes Cinématographiques
Mémoire de Master recherche
Histoire et esthétique du cinéma

**L’imaginaire postmoderne de la romance dans six films de Cameron
Crowe : *Say Anything*, *Singles*, *Jerry Maguire*, *Almost Famous*, *Vanilla Sky*
et *Elizabethtown***



Geoffroy GANZIN

Sous la direction de Jean-Baptiste Massuet

Année universitaire 2019-2020

**L’imaginaire postmoderne de la romance dans six films de Cameron
Crowe : *Say Anything*, *Singles*, *Jerry Maguire*, *Almost Famous*, *Vanilla Sky*
et *Elizabethtown*.**

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	p. 6
INTRODUCTION	p. 7
Partie 1 : L'amour-fusion : le classicisme de la romance hollywoodienne reconduit par Cameron Crowe à l'aune d'un regard postmoderne	p. 21
<i>Chapitre 1 : L'idéal fusionnel de l'amour romantique chez Cameron Crowe : un chemin semé d'embûches ?</i>	p. 24
1.1 Le coup de foudre : l'amour au premier regard ?.....	p. 25
1.2 Faire le bon choix : Éros ou Agapè ?.....	p. 33
1.3 La société comme dernier rempart à l'accomplissement de la fusion ?.....	p. 41
<i>Chapitre 2 : les motifs narratifs et plastiques traditionnels de la romance revisités par Cameron Crowe</i>	p. 45
2.1 La formule « Boy meets girl ».....	p. 45
2.2 Penny, Sofia et Claire : « Manic Pixie Dream Girls » ?.....	p. 51
2.3 Le monde matériel de la comédie romantique : l'atmosphère romantique de la romance « crowienne ».....	p. 62
Conclusion partie 1.....	p. 78
Partie 2 : L'amour-fission : l'attitude postmoderne comme brisure des attentes de la romance hollywoodienne chez Cameron Crowe ?	p. 79
<i>Chapitre 3 : La distance postmoderne vis-à-vis de l'amour</i>	p. 82
3.1 L'attitude « romantique-cool » : la « coolitude » revue par Cameron Crowe.....	p. 82
3.2 De la fusion à la fission : la « relation pure » ou l'idée un amour libre ?.....	p. 91
<i>Chapitre 4 : La hantise postmoderne du spectre romantique chez Cameron Crowe</i>	p. 99

4.1 La « séquence-clip » : réveiller le romantisme hollywoodien avec la musique rock.....	p. 99
4.2 La rêverie sentimentale ou la persistance de l'amour romantique dans l'imaginaire contemporain	p. 114
Conclusion partie 2.....	p. 121
Partie 3 : L'amour-fiction : la déhiérarchisation postmoderne « crowienne » des références culturelles comme outil de construction romanesque de soi dans le monde.....	p. 123
<i>Chapitre 5 : l'imaginaire postmoderne de la romance de Cameron Crowe : un imaginaire « pop-culturel » ?.....</i>	<i>p. 126</i>
5.1 Représentations et modèles culturels : comment les médias structurent notre « univers mental ».....	p. 127
5.2 Romance intertextuelle : <i>Vanilla Sky</i> ou « l'amour trans-temporel ».....	p. 139
<i>Chapitre 6 : L'errance romantique « crowienne »: une (re)découverte de soi enracinée dans les mythes américains.....</i>	<i>p. 147</i>
6.1 Nomadisme citadin : égarement et solitude de l'homme moderne.....	p. 148
6.2 Prendre la route : le voyage initiatique romanesque comme moyen de se (re)construire.....	p. 153
Conclusion partie 3.....	p. 162
CONCLUSION.....	p.164
Annexes.....	p.169
Bibliographie.....	p. 177
Filmographie.....	p. 186

REMERCIEMENTS

À l'issue de ce mémoire, il me tient à cœur de remercier Jean-Baptiste Massuet, Lorraine et Fabian de Monjoye pour leurs nombreuses relectures, leur soutien, leurs conseils, mais aussi leur patience et leur bienveillance.

Mes remerciements vont également à Gregory Mariotti pour avoir bien voulu prendre le temps de partager avec moi sa vision très riche de l'œuvre de Cameron Crowe.

Finalement, toute ma gratitude à Guillaume Simonneau pour avoir pris soin de ma santé mentale en période de rédaction.

INTRODUCTION

Cameron Crowe est un journaliste et cinéaste américain né en 1957 à Palm Springs, en Californie. C'est par le biais de la littérature que Crowe va arriver, un peu par hasard, au cinéma, en écrivant, en 1981, *Fast Times at Ridgemont High : A True Story*, une chronique sentimentale qui relate la vie d'un groupe de jeunes étudiants dans le sud de la Californie. En raison du succès que connaît le roman lors de sa parution, Crowe se voit offrir la possibilité d'en superviser l'adaptation dans le film réalisé par Amy Hackerling : *Fast Times at Ridgemont High* (*Ça chauffe au lycée Ridgemont*, A. Hackerling, 1982)¹. Il passe à la réalisation en 1989 avec *Un monde pour nous* (*Say Anything*) une comédie romantique adolescente dans le même ton que *Fast Times*. Depuis lors, il a réalisé en tout neuf films : *Un monde pour nous* (*Say Anything*, 1989), *Singles* (1992), *Jerry Maguire* (1995), *Presque Célèbre* (*Almost Famous*, 1999), *Vanilla Sky* (2001), *Rencontres à Elizabethtown* (*Elizabethtown*, 2005), *Nouveau départ* (*We Bought a Zoo*, 2011), *The Union* - un documentaire sur Elton John - (2012) et *Welcome Back* (*Aloha*, 2016). Il travaille aujourd'hui sur *Roadies*, une série télé, coproduite par J.J. Abrams, dédiée à un monde bien connu du réalisateur : celui de la musique et du voyage.

Dans sa biographie retranscrite par Gregory Mariotti (qui dirige la société de production *Vinyl Films* produisant les films de Cameron Crowe) sur le site *The Uncool*² dédié à Cameron Crowe, le cinéaste raconte son histoire de façon très romanesque. On y retrouve tous les éléments d'un film, à commencer par le conflit parental qui le pousse à quitter son foyer pour vivre une aventure, un peu à la manière du *Héros aux mille et un visages*³ de Joseph Campbell pour lequel tous les grands récits héroïques débutent par une jeune personne se trouvant dans l'obligation de quitter son monde ordinaire pour affronter une série d'épreuves dans un monde extraordinaire. Crowe explique en l'occurrence comment il lui a fallu lutter pour vivre sa passion pour la musique rock, interdite chez lui, mais pour laquelle il éprouvait une grande attirance (il a écrit des articles divers sur la musique pour le journal de son lycée et un journal local indépendant : *The San Diego Door*). Cette première épreuve, Crowe et son biographe la présentent comme un conflit entre l'éducation stricte que le futur

¹ The Uncool, the official site for everything Cameron Crowe, [consulté en ligne le 04/05/2020].

² *Ibid.*

³ Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, J'ai lu, 2008, p. 335.

cinéaste reçoit lors de son enfance à San Diego, et son désir de dépasser ou de s'extraire de cette dernière par le biais de la contre-culture. L'épreuve est d'autant plus ardue que, par ses capacités scolaires exceptionnelles qui l'amènent à sauter plusieurs classes, Cameron semble promis à une grande carrière dans le droit et sa mère, Alice Marie Crowe enseignante en littérature, ne veut pas qu'il gâche son potentiel.

D'une certaine manière, Crowe se construit un personnage : celui du romantique solitaire, exclu socialement⁴, mais porté par sa passion. Toujours selon cette biographie, sans doute en partie romancée (ce qui ne veut pas dire « inventée »), il finit le lycée à 15 ans, et rentre dans la foulée à l'université, mais perçoit son avance comme pénalisante, car, étant beaucoup plus jeune que le reste de ses camarades, il est exclu de la vie sociale. La maladie héréditaire des reins dont il souffre handicape aussi beaucoup son quotidien. Pour combler ce manque d'activités sociales, il crée son propre journal, le *Common Sense*. Enfin, la biographie présente sa rencontre avec un mentor, le célèbre critique rock Lester Bangs qui permet à Crowe de se constituer un réseau. Ainsi, il se voit offrir l'opportunité d'écrire pour des rédactions plus prestigieuses telles *The Creem*, *Penthouse*, *Circus* et le *Los Angeles Times*. Sa rencontre avec Ben Fong-Thorres en 1972 est un tournant : il rejoint la rédaction du magazine *Rolling Stone* et collabore avec de nombreux artistes, des légendes du rock telles que Bob Dylan, David Bowie, Neil Young, Eric Clapton et Jimmy Paige⁵. On peut déjà voir dans ce parcours une préfiguration de certaines thématiques, comme la musique et la popularité (le fait d'être « cool », comme nous le verrons par la suite), que le futur cinéaste abordera dans ses films. Mais surtout, comme le remarque le critique Philippe Azoury⁶, on retrouve quasiment mot pour mot le scénario de *Presque Célèbre (Almost Famous)* qui, à travers le personnage de William Miller (Patrick Fugit), retrace avec nostalgie la jeunesse de Cameron Crowe dans une Amérique des années 1970 très idéalisée⁷. Encore une preuve, s'il

⁴ La littérature romantique qui découle des changements socio-culturels de la fin du XVIII^e siècle a contribué à faire du marginal une figure romantique : « Ces changements dans les codes sentimentaux symbolisés par le jeune Werther dans la fiction ont représenté, néanmoins, des conflits réels de jeunes gens qui s'étaient marginalisées de la société à cause de leurs chagrins de cœur », Martin Moruno Dolorès, « Réflexions sur le suicide : Mélancolie noire, ennui et chagrin d'amour à l'âge romantique », *The Emotions*, 28-30 juin 2014, p. 5.

⁵ *The Uncool*, *op. cit.* [consulté en ligne le 15/05/20].

⁶ « Cameron Crowe [...] ne filme là rien d'autre que sa propre adolescence : introduit à 15 ans à *Creem*, fameux magazine rock, il a très vite fini par signer de longs papiers pour *Rolling Stone*, à l'âge où d'autres embrassaient leur première fille. Il a grandi happé par ces figures à peine masquées, si peu fictives, qui déambulent le long du film : les Stones, Neil Young, Allman Brothers, Led Zeppelin, Free ou Lynyrd Skynyrd », Philippe Azoury, *Libération* [en ligne], 21 mars 2001, https://next.liberation.fr/culture/2001/03/21/presque-celebre-presque-critique_358511 [consulté en ligne le 20/05/20].

⁷ Que Justin Harrison souligne : « Cameron Crowe's *Almost Famous*, are fictionalized memoirs of their authors' 70s youths [...] all three films aim to make the audience feel sentimental, in particular about its youth. In

en fallait une, de la manière dont Crowe paraît conférer à sa vie une aura et une trajectoire romanesque, que ses films lui permettent de traduire.

La romance et le romanesque - deux notions contenant en elles l'idée de l'exaltation de l'imagination et de l'expression de sentiments intimes⁸ - sont des thèmes essentiels dans l'œuvre de Cameron Crowe. Ce dernier présente, en effet, des battants sentimentaux de comédie douce-amère confrontés à des difficultés - du même ordre que celles qu'a connues le cinéaste dans son parcours - liées aux cercles dans lesquels ils évoluent ou voudraient évoluer. Les héros « crowiens » cherchent à vivre une grande romance et - qu'ils le veuillent ou non - sont souvent amenés à s'extraire de leur condition sociale, à l'instar du cinéaste. Jerry (Tom Cruise), par exemple, dans *Jerry Maguire*, semble parfaitement à l'aise dans son environnement, mais il vit une crise existentielle qui l'oblige à recommencer sa carrière d'agent sportif non plus dans une grande compagnie mais en tant qu'indépendant. C'est à cette occasion qu'il rencontre sa femme. Lloyd Dobler (John Cusack), dans *Say Anything*, est un garçon ordinaire qui rêve de sortir avec la fille la plus populaire (notamment parce qu'elle est une élève brillante) du lycée. Cliff Poncier (Matt Dillon), un des personnages de cette chronique amoureuse qu'est *Singles*, est un artiste imbu de lui-même qui lutte pour la reconnaissance dans le monde de la musique rock. Son égo est un frein à sa relation amoureuse avec sa petite amie Janet qu'il délaisse souvent au profit de sa carrière. Dans *Presque Célèbre*, William Miller, un adolescent timide et peu aimé par ses camarades à l'école, suit *Stillwater*, un groupe de rock sur le point de percer, pendant leur tournée nommée à juste titre « presque célèbre », afin d'écrire un article pour le magazine *Rolling Stone*. Au cours de son voyage, William tombe amoureux de Penny Lane, une groupie

delivering pleasant nostalgia », Justin Harrison, *Pleasures of Nostalgia, Problems of Authenticity: 1970s America in Crowe's Almost Famous, Linklater's Dazed and Confused, and Scorsese's The Last Waltz*, mémoire, London, Film and Media Studies Conference, 2013.

⁸ Les termes de romance et de romanesque viennent du romantisme. Le dictionnaire en ligne Toupie.org, qui revient sur les origines étymologiques du terme romantique et les différentes notions auxquelles il renvoie, identifie le goût pour l'imagination et l'exaltation de sentiments intimes comme une racine commune de ce mot. C'est de cette manière que nous envisagerons le romantisme dans ce mémoire : « de l'anglais *romantic*, qualifiant le genre littéraire du roman, qui parle à l'imagination, venant de l'ancien français *romans*, relatif aux langues dérivées du latin, issu du latin *romanus*, romain, de Rome [...] L'adjectif romantique est apparu au XVII^e siècle avec le sens de romanesque [...] Dans les années 1820-1850, le romantisme a diffusé dans toute l'Europe. Il est devenu un mouvement intellectuel, littéraire, artistique qui cherche à renouveler les formes de pensée et d'expression en rejetant les règles classiques et le rationalisme. Il prône la nature, l'individualisme, la sensibilité, le sentiment, l'imagination, le rêve, la mélancolie, la spiritualité [...] D'abord apparu en littérature, il influence bientôt d'autres domaines, comme la peinture, la musique et la sculpture », Romantisme, <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Romantisme.htm>, Dictionnaire en ligne Toupie.org [consulté en ligne le 19/05/20].

follement éprise de Russell Hammond, le guitariste du groupe. Enfin, Jerry (*Jerry Maguire*), David (*Vanilla Sky*) [Tom Cruise] et Drew [Orlando Bloom] (*Elizabethtown*) s'engagent dans une aventure où ils seront amenés à découvrir le grand amour, ainsi qu'à se réinventer eux-même⁹. En puisant à l'intérieur d'eux-mêmes et en étant soutenu par leur âme soeur, ces personnages se découvrent des forces insoupçonnées qui leur permettent d'écrire les pages de leur nouvelle vie.

À première vue, Cameron Crowe est un réalisateur de comédies romantiques très ordinaires, s'inscrivant dans une tradition du classicisme hollywoodien¹⁰. L'auteur et théoricien David Bordwell parle du cinéma hollywoodien comme étant celui de la transparence. Il affirme que malgré les évolutions techniques et esthétiques qu'a connues le cinéma, la manière dont les films racontent des histoires aujourd'hui est la même que celle utilisée par Hollywood à l'époque de l'Âge d'or des studios. Autrement dit, il y aurait une persistance du style classique. Voilà de quelle manière Bordwell décrit ce dernier : « L'intrigue repose essentiellement sur les mouvements physiques, des conflits très marqués, des enjeux dramatiques prenants, un dénouement final qui sonne comme une course contre la montre. Le style visuel doit rendre le film limpide et accentuer au maximum l'impact émotionnel¹¹ ». Pour Bordwell, donc, les films sont des objets transparents reposant essentiellement sur des principes, visuels et narratifs, établis à l'époque classique d'Hollywood. Il inscrit à cet égard *Jerry Maguire*, auquel il consacre une analyse dans son ouvrage *The Way Hollywood Tells It - Story and Style in Modern Movies*¹², dans cette tradition de la transparence hollywoodienne. Selon lui, le film de Cameron Crowe est l'archétype du film contemporain qui revitalise les principes de la narration classique de

⁹ Ce serait, d'après cette critique de *L'express*, la thématique centrale de l'œuvre de Cameron Crowe : « Le style Cameron Crowe se distingue par sa thématique. Une seule et même notion revient tout au long de sa filmographie, de *Un monde pour nous* à *Rencontres à Elizabethtown*, en passant par *Jerry Maguire* et *Vanilla Sky* : la réinvention de soi », « De Un monde pour nous à Nouveau départ, Cameron Crowe ou la réinvention de soi », *L'express*, [en ligne], 17 avril 2012, https://www.lexpress.fr/culture/cinema/nouveau-depart-cameron-crowe-ou-la-reinvention-du-soi_1105106.html [consulté en ligne le 24/05/20].

¹⁰ On parle d'époque classique d'Hollywood (ou d'Âge d'or) pour désigner une période allant généralement de 1930 à 1960. Pierre Berthomieu explique que dans cette portion de temps, le cinéma d'Hollywood s'est imposé comme « l'art populaire par excellence, un art porteur de sens pour le large public avec lequel il entrait en écho », Pierre Berthomieu, *Hollywood classique - Le temps des géants*, Rouge profond, coll. « Raccords », 2009, p. 15.

¹¹ « The plots rely on physical movement, vigorous conflicts, escalating dramatic stakes, and a climax driven by pressure. The visual style, contoured to maximize dramatic impact, is likewise easily understood », (traduction personnelle de l'anglais), David Bordwell, *The way Hollywood tells it – Story and Style in Modern Movies*, op. cit., p.14.

¹² *Ibid.*, p. 63.

manière imaginative¹³. *Jerry Maguire*, sous ses airs de comédie romantique « tape-à-l'œil », serait un film bien plus complexe qu'il n'en a l'air : « Derrière les prémisses d'une construction classique, l'auteur-réalisateur Cameron Crowe a façonné une intrigue complexe et une intensité rare d'implication et de motifs. Son film est un chef-d'œuvre de récit hyperclassique s'inscrivant dans la lignée des œuvres d'Ernst Lubitsch et de Billy Wilder¹⁴ ». Le style classique est rattaché à la notion de transparence. À quoi cette dernière renvoie-t-elle exactement ? Dans leur *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Jacques Aumont et Michel Marie la définissent ainsi : « Ce terme désigne une tendance esthétique générale du cinéma, sa tendance réaliste : un cinéma "transparent" au monde représenté, c'est-à-dire, un cinéma où le travail signifiant, cadrage, montage, jeu de l'acteur, soit le moins perceptible comme tel, se laisse en quelque sorte oublier, au profit d'une illusion de réalité accrue¹⁵ ». Les films hollywoodiens classiques, bien qu'ils comprennent une pluralité de formes et de styles esthétiques¹⁶, racontent des récits de manière claire et linéaire, se déroulant au premier degré, dans lesquels les personnages et les enjeux sont nettement définis. Ces films exaltent l'héroïsme et la beauté des archétypes : « Le style classique dégage une impression de clarté et de linéarité, où les choses se distinguent les unes des autres. Et ces frontières nettes des êtres et des choses créent une impression de sécurité¹⁷ ». Les films de l'époque dite classique s'efforcent ainsi de ne jamais briser la linéarité et la clarté du récit. Il ne fait aucun doute que Cameron Crowe s'insère dans la transparence hollywoodienne et dans une logique de genre¹⁸.

¹³ « Some films revitalize classical principles in imaginative ways ; my chief example of this is *Jerry Maguire* », (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ « Yet it is far more complex than any time-killing romantic comedy needs to be. Out of the premises of classical construction, writer-director Cameron-Crowe has fashioned an intricate plot and a rare density of implication and motif [...] he hasn't betrayed the legacy of Ernst Lubitsch and Billy Wilder. *Jerry Maguire* is a masterpiece of tight "hyperclassical" storytelling » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p. 63.

¹⁵ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, (2nd édition), Paris, Armand Colin, 2008, p. 251.

¹⁶ Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge, Genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien: Genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*, (2nd édition), Armand Colin, coll. « Cahiers du cinéma », 2016, p. 4.

¹⁷ Pierre Berthomieu, *Hollywood classique - Le temps des géants, op.cit.*, p. 19.

¹⁸ La production cinématographique hollywoodienne fonctionne selon une logique de genres. Le genre le plus enclin à communier avec la société est la comédie sociale comme par exemple *La Garçonnière*, (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960). Les genres sont des catégories formelles regroupant des films qui obéissent à un ensemble de règles narratives, dramatiques, stylistiques, mettant en image un certain type de récit, mettant en scène certains types de personnages. Ces genres, comme dans d'autres formes artistiques, tels que la peinture et la littérature par exemple, font l'objet d'une certaine hiérarchie dont le drame - mélodrame se trouve au sommet. La comédie, à l'inverse n'est pas considérée comme noble mais plutôt comme triviale et populaire, et des cinéastes comme Frank Capra connaissent le succès en s'illustrant dans ces deux genres. On qualifie certains de ces films tels que *New York-Miami* (1934) de *screwball comedy*. (Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, p. 9). Ces films avaient vocation à remonter le moral des gens durant la grande dépression de 1929 : « "screwball comedy", the term used for Depression-era films that worked frenetically to dispel the gloom of the outside world », p. 83, Cohen Marantz Paula. « What Have Clothes Got to Do with It? Romantic Comedy and the Female Gaze », *Southwest Review*, vol. 95, n° 1/2, 2010, p. 78-88). Le dédain à l'égard de ce genre persiste

Ses films sont dans la continuité de la comédie traditionnelle ainsi que dans celle de la comédie romantique pour adolescents (*romantic teen comedy*, un sous-genre de la comédie romantique classique¹⁹ très en vogue chez le jeune public dans les années 1980²⁰), qu'il a d'une certaine façon aidé à construire²¹.

Dans la filmographie du réalisateur, un film nous interpelle cependant : *Vanilla Sky*. Dans celui-ci, le héros construit un rêve romantique à partir d'œuvres populaires qui lui sont chères. Ce propos est explicité par les personnages de Rebecca Dearborn et d'Edmond Ventura que David rencontre lorsqu'il se rend au siège de L.E (Life Extension) à la fin du film. Ils lui expliquent qu'il est d'une part prisonnier d'un rêve dont il a préalablement choisi le scénario, d'autre part que son rêve est nourri par les films et les chansons qui comptent pour lui. Dearborn convoque Sean Connery dans *James Bond contre Dr No* (Terence Young, 1962), et la chanteuse Bjork dans le clip *Big Time Sensuality* à travers un mini-film destiné à David : « Votre vie sera comme un tableau réaliste que vous peindrez. Vous vivrez le romantique abandon d'un jour d'été, les émotions d'un grand film ou d'une chanson que vous avez aimée²² ». La séquence finale dans laquelle David, pour se réveiller et vaincre sa peur du vide, doit se jeter du haut du building est l'occasion d'insérer des plans subliminaux (tel un mort qui verrait sa vie défiler devant ses yeux) ne durant parfois pas plus d'une fraction de seconde, extraits de films d'Audrey Hepburn, des courts métrages d'animation *Betty Boop* et *Koko le clown*, des couvertures d'albums de Frank Sinatra, Bruce Springsteen et des images d'archive de Martin Luther King [Fig. 07]. Ce moment s'avère être un véritable « zapping postmoderne » fonctionnant selon une logique du recyclage d'images de type *found footage*²³.

d'ailleurs encore aujourd'hui, ce que Cameron Crowe et Billy Wilder, dans un entretien qu'il réalisent ensemble, observent qu'un drame pompeux sera a fortiori mieux perçu que certaines des plus grandes comédies (Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, op. cit., p. 117).

¹⁹ Erin Nicole Ford le met par exemple en évidence : « As the label indicates, the teen romantic comedies of the 80s are actually a subgenre of both the teen film and romantic comedy genres [...] Being a subgenre of the romantic comedy », Erin Nicole Ford, *Fast Times : The Rise and Fall of the Teen Romantic comedies of the 1980s*, University of Tennessee Honors Thesis Projects, 1999, p. 10-24.

²⁰ Comme Erin Nicole Ford l'énonce : « Films made especially for teens were extremely popular during the 1980s [...] The teen film took a new direction beginning in the early 80s that continued through the decade : the teen romantic comedy », *Ibid.*, p. 4-9.

²¹ Erin Nicole Ford le met en avant : « In 1982, the first film of the teen comedy subgenre, *Fast Times at Ridgemont High*, was released », *Ibid.*, p. 11.

²² Cameron Crowe, *Vanilla Sky*, 2001, passage à 1h, 46 minutes, 23 secondes.

²³ Terme anglais signifiant « qu'on utilise une pellicule antérieurement impressionnée, trouvée, pour l'insérer dans un film telle quelle ou en retravaillant sa surface », Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, (4^e édition), Armand Colin, coll. « Focus Cinéma », 2015, p. 73. Dans cette séquence de *Vanilla Sky*, la manière dont Crowe insère des images très disparates correspond à l'idée selon laquelle les images *found footage* seraient de vieilles archives trouvées dans un grenier auxquelles le cinéaste donne une « deuxième vie ».



Fig. 01 florilège de plans précédant le réveil de David à la fin de *Vanilla Sky* (2h. 3min. 31sec. à 2h. 3min.45sec.)

Dans son ouvrage *L'ombre d'un doute - Le cinéma américain contemporain et ses trompes-l'œil*²⁴, Aurélie Ledoux reprend cette idée :

« La version américaine multiplie les références à la culture occidentale contemporaine [...] En effet, *Vanilla Sky* ajoute un élément complètement absent d'*Ouvre les yeux* : l'idée que le rêve du héros est d'abord le recyclage d'images de films ou de la culture occidentale en général [...] Il est expliqué à Tom Cruise que les épisodes comme les personnages de son rêve étaient issus d'autres images : la carrure rassurante de Gregory Peck, la photo de la pochette d'un album de Bob Dylan, le rire de Jeanne Moreau dans *Jules et Jim* sont mis en parallèle avec les images du rêve. *Vanilla Sky* fait de la culture une sorte d'inconscient collectif, un vaste réservoir d'images stockées, oubliées, mais capable d'être réactivées selon nos fantasmes²⁵ ».

Cameron Crowe reconnaît volontiers que le traitement de l'image est devenu une préoccupation majeure lorsqu'il a réalisé *Vanilla Sky* : « *Almost Famous* était empreint du style coulant du documentaire, alors que ce film était plus astreignant. Chaque plan était planifié. Chaque image utilisée. Le but était de faire un film rempli d'indices et de panneaux comme la couverture de "*Sergent Pepper*". Chaque fois qu'on le regarde, on y trouve quelque chose de différent²⁶ ». Crowe explique encore :

« Dans ce film, plus que dans tout ce que j'ai fait, chaque détail comptait. Quand on retirait un élément, tout le film était affecté. Des *trucs* bien plus tard prenaient un autre sens. C'était un

D'autant que parmi ces images recyclées se trouvent de réelles archives personnelles appartenant à Tom Cruise et Cameron Crowe.

²⁴ Aurélie Ledoux, *L'ombre d'un doute - Le cinéma américain contemporain et ses trompes-l'œil*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2012.

²⁵ *Ibid.*, p. 108-109.

²⁶ « While *Almost Famous* has a free-flowing documentary feel, this one would be even more demanding. Not a shot would be unplanned. Not an image wasted. The goal was to make a movie filled with clues and signposts like the cover of *Sergent Pepper*. Every time you look at it, you might see something different », (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, *Prélude d'un rêve*, DVD de *Vanilla Sky*, 2002, passage à 2 minutes, 27 secondes.

château de cartes. Une tente de dominos [...] Pour moi, cette séquence, en tant que réalisateur, marquait le début d'un nouveau chapitre où l'histoire était davantage basée sur les images. C'est ce que nous voulions faire avec John Toll²⁷. A partir de *Presque Célèbre*, on a parlé de la possibilité d'utiliser davantage les images²⁸ ».

Vanilla Sky semble constituer un moment de postmodernité par excellence dans la filmographie de Cameron Crowe. Le film sous-entend que nous sommes immergés dans une galaxie d'images et de sons qui influencent nos rêves, nos vies. Un peu comme dans *(500) jours ensemble ((500) Days of Summer* Marc Webb, 2009) qui établit d'entrée de jeu que l'image que le héros, Tom Hansen (Joseph Gordon-Levitt), s'est faite de l'amour a été influencée par la culture populaire, notamment la musique mélancolique britannique qu'il écoute depuis son enfance ainsi que par une interprétation erronée de *Le Lauréat (The Graduate*, Mike Nichols, 1967). Tom Cruise, lui-même, identifie l'influence de la culture populaire sur notre style de vie et nos mentalités comme l'un des sous thèmes du film de Crowe²⁹.

Nous pensons qu'il serait sans doute judicieux d'étendre cette perspective à d'autres films de Cameron Crowe. *Vanilla Sky* nous apparaît, en effet, comme l'arbre cachant la forêt d'une multitude d'allusions à la culture populaire³⁰ (cinéma, musique, photographie, peinture, etc.) dans l'ensemble de l'œuvre du cinéaste : *Say Anything*, *Singles*, *Jerry Maguire*, *Almost Famous* et *Elizabethtown*. Or, d'une manière ou d'une autre, ces références sont toujours liées à la romance et renvoient à une vision très idéalisée de celle-ci. Par exemple, Steve, dans *Singles*, explique qu'il souhaiterait que la vie amoureuse soit aussi simple que sur la photographie *Baiser devant l'hôtel de ville* du célèbre photographe Robert Doisneau, qu'il

²⁷ Chef opérateur avec lequel Cameron Crowe collabore souvent, notamment dans *Presque Célèbre*, *Vanilla Sky* et *Elizabethtown*.

²⁸ « In this movie more than anything else I've been a part of, every little thing mattered. When you took one thing out, the whole movie was affected. Things way down the line meant something else. It was a house of cards. It was a tent of dominoes [...] This sequence was the beginning of a new chapter of using visuals to tell the story even more than I had before. That was something John Toll and I wanted to do. From the middle of "Almost Famous" we talked about the potential of using visuals even more », (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 1h, 13 minutes, 27 secondes et à 47 minutes, 5 secondes.

²⁹ « *Vanilla Sky* se situe de plain-pied dans la culture pop. Un de ses sous thèmes est précisément l'influence de cette culture sur notre style de vie et nos mentalités », Tom Cruise, Auteur inconnu, Dossier de presse *Vanilla Sky*, 2001.

³⁰ Selon Patrick, « La culture populaire est l'ensemble des pratiques interprétatives à travers lesquelles les gens fabriquent leurs propres significations, incontrôlables et résistantes, à partir des produits uniformes de la culture de masse », Patrick Mignon, « De Richard Hoggart aux *cultural studies* : de la culture populaire à la culture commune », *Esprit*, vol. 3/4, n° 283, 2002, p. 187.

nous montre à nous, spectateurs [Fig. 02]. Jerry, dans *Jerry Maguire*, est subjugué par la beauté de Dorothy lorsqu'il la voit avant leur rendez-vous : « C'est plus qu'une robe, c'est un film d'Audrey Hepburn³¹ » [Fig. 03]. Au début de *Vanilla Sky*, l'écran de télévision qui diffuse *Sabrina* [Fig. 04] (Billy Wilder, 1954) dans la chambre de David souligne à quel point ce dernier rêve d'une grande romance qui comblerait le vide qu'il ressent dans cette vie d'amusements et de plaisirs qui est la sienne. Parmi les autres références drainées par le film - et elles sont nombreuses - on retrouve Bob Dylan sur la couverture de *The Freewheelin'* (1963) [Fig. 05] et Jeanne Moreau dans *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962) [Fig. 06] qui se révéleront une source d'inspiration romantique pour David. Enfin, Claire, dans *Elizabethtown*, au lendemain d'une nuit d'amour passée avec Drew, retrouve sa chaussure sous le lit pendant que se joue parallèlement à télévision *Vacances Romaines* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953), précisément la scène où il manque une chaussure à Audrey Hepburn [Fig. 07].



Fig. 02 : *Singles*, 9min. 19sec.

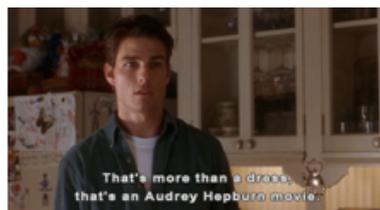


Fig. 03 : *Jerry Maguire*, 1h. 10min. 40sec.



Fig. 04 : *Vanilla Sky*, 1min.



Fig. 05 : *Vanilla Sky*, 1h. 52min. 20sec.



Fig. 06 : *Vanilla Sky*, 1h. 52min. 40sec.



Fig. 07 : *Elizabethtown*, 1h. 16min. 53sec.

Par ce seul fait d'utiliser l'artifice d'une image renvoyant à une image préexistante, le cinéma de Cameron Crowe possède une dimension postmoderne³² qui, pour autant, n'implique pas nécessairement une rupture avec la transparence hollywoodienne. Au contraire même : parce que nous avons conscience d'avoir à faire à de l'image et que cette

³¹ « That's more than a dress, that's an Audrey Hepburn movie, Cameron Crowe, *Jerry Maguire*, passage à 1h, 10 minutes, 40 secondes.

³² Jean-Baptiste Thoret considère effectivement la citation comme une pratique fondamentalement postmoderne : « "La citation, écrit Antoine Compagnon, est la plus puissante figure post-moderne [...] en empruntant un terme à la critique littéraire, disons que le post-modernisme vise à un "dialogue" entre des éléments hétérogènes" », Jean-Baptiste Thoret, « D'un psycho à l'autre, l'original n'a pas eu lieu : le mythe de l'original et la (presque) fin du maniérisme », in Véronique Campan et Gilles Menelgado (dir.), Poitiers, *Du maniérisme au cinéma*, La licorne, 2003, p. 66.

conscience est désormais *intégrée* (post-modernité), nous pouvons désormais être pris dans un récit alors même que ce dernier multiplie les appels du pied et les clins d'œil³³.

Que faut-il entendre au juste par postmodernité? Plusieurs choses en réalité, ce qui rend cette notion extrêmement ambiguë. Elle fut notamment popularisée par le philosophe Jean-François Lyotard qui s'est penché sur ce sujet en se concentrant principalement sur le domaine architectural³⁴. Plutôt que d'en donner une définition globale, nous en retiendrons deux idées autour desquelles nous axerons notre réflexion sur les films de Cameron Crowe. D'abord, la postmodernité se caractérise par une réaction aux valeurs de la modernité, comme l'expliquent Jacques Aumont et Michel Marie³⁵, même si, dans les faits, elle ne peut totalement s'en affranchir. Crowe s'éloigne, en effet, parfois du classicisme au profit d'autres modes d'écriture plus postmodernes. C'est par exemple le cas dans *Singles* où, par le biais du regard-caméra, Crowe fait s'adresser les personnages, comme par exemple Janet et Linda [Fig. 08, Fig. 09], directement aux spectateurs. C'est une pratique héritée de la modernité.



Fig. 08 : *Singles*, 12min. 1sec.



Fig. 09 : *Singles*, 2min. 8sec.

³³ Noël Carroll, dans son article « The Future of Allusion : Hollywood in the Seventies (And Beyond) » explique que dans les années 1970 et 1980, l'allusion (qui peut prendre bien des formes) est devenu un phénomène qui a atteint une ampleur jamais égalée auparavant à Hollywood. Il convoque *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981) pour illustrer son propos en expliquant qu'il s'efforce d'évoquer la nostalgie des films noir des années 1940 en recréant leur atmosphère pessimiste : « It tries to evoke the old films, films of the forties, that the plot was part of [...] The lightning extensively apes the film noir style of the forties, thereby enhancing its mood of pessimism ». Carroll montre aussi que le film de Kasdan est une réécriture de films préexistants : *The postman Always Rings Twice* (1946) et *Double Indemnity* (1944) : « It's an old story. Or to be more exact, it's an old movie - shades of *The Postman Always Rings Twice* ('46) and *Double Indemnity* ('44). And yet, of course, it is also a new movie - *Body Heat* ('81), directed by Lawrence Kasdan [...] Nor *Body Heat* merely rework an old plot ». Selon Carroll, nous serions passé d'une forme d'expression organique à une forme d'expression iconographique : « What had been organic expression for a Hawks was translated into an iconographic code by a Walter Hill or a John Carpenter ». Les films comporteraient désormais deux niveaux de lectures : une histoire centrée sur l'action pour les spectateurs ordinaires, et les références et les clins d'œil pour les cinéphiles : « Increasingly, Corman's cinema came to built with the notion of two audiences in mind - special grace notes for insiders, *appogiatura* for the *cognoscenti*, and a soaring, action-charged melody for the rest », Noël Carroll, « The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond) », *October*, vol. 20, printemps 1982, p. 51, 55 et 77.

³⁴ Notamment dans son ouvrage *La condition postmoderne, rapport sur le savoir*, Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne, rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1994.

³⁵ « Le postmoderne est alors conçu comme une réaction contre les valeurs de la modernité », Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., p. 197.

La modernité joue sur la brisure des règles du classicisme, permettant de comprendre que le cinéma n'a pas à redonner sens à la réalité (que ce soit par le récit ou par la technique) mais bien à la retranscrire telle quelle, dans toute sa crudité. Le cinéma moderne se veut plus réaliste dans sa manière de représenter le monde. Il en découle une esthétique « brute³⁶ » - presque documentaire - provenant de ce qu'on appelle le « cinéma-direct » (ou « cinéma-vérité³⁷ ») qui permet justement le renouveau du cinéma documentaire grâce à un certain nombre de progrès techniques³⁸. Le film moderne nous confronte alors à des blocs de réel, parfois dénués de sens, mais plus proches de notre condition moderne en quelque sorte³⁹. L'attitude postmoderne, elle, est ambivalente car elle veut renouer avec les formes classiques du récit et de la représentation tout en conservant des éléments de la modernité qui voulait contourner le classicisme⁴⁰. L'utilisation du regard caméra - qui est à l'origine une déconstruction moderne du film, mais qui aujourd'hui s'intègre au récit classique et transparent - que l'on retrouve chez Crowe, en est un bon exemple. Il y a aussi une ambiguïté dans la façon dont le cinéaste traite ses personnages. Il se moque, en effet, souvent de ses héros qu'il présente comme « parfaits » mais qui sont aussi ridicules par certains aspects. On dirait presque qu'il prend plaisir à les malmenés comme si, d'une certaine manière, il se moquait un peu du héros classique. Nous verrons comment Crowe, en adoptant une forme spécifique de ce que Jullier appelle « l'esprit cool⁴¹ » (une sorte de scepticisme postmoderne

³⁶ Michèle Garneau explique : « Une nouvelle esthétique se met en place qui ne se fonde plus sur une "identité du monde et de la fiction", mais fait se rencontrer (se confronter/s'affronter) deux dimensions : fictionnelle et documentaire. "À partir du moment, écrit Ishagpour, où tout ce qui entre dans le film n'est plus surdéterminé par la fiction, mais où la fiction est un élément dans le monde, des brèches s'ouvrent de plus en plus dans la clôture" (Youssef Ishagpour, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, La Différence, 1995, p. 73). Il y a désormais un monde de la réalité hétérogène, ou encore, extérieur au monde de la fiction. C'est par là que l'esthétique des studios, fondée sur l'homogénéité fictionnelle, se défait. C'est la quête d'une réalité de l'image, et l'invention d'un nouveau réalisme. Un nouveau réalisme qui s'oppose à l'ancien, puisqu'il entend désormais ne plus éviter la question de la réalité impliquée dans celle de l'art », Michèle Graneau, « Effets de théâtralité et modernité cinématographique », *L'annuaire théâtral*, vol. 30, 2001, p. 29.

³⁷ Séverine Graff s'est consacré à cette question dans son ouvrage *Le cinéma-vérité. Films et controverses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

³⁸ Garneau revient sur les circonstances qui ont permis au cinéma d'entrer dans la modernité : « Il nous faut partir, pour comprendre ce qui précipite le cinéma dans la modernité, d'un événement proprement cinématographique, dont la portée esthétique est aussi importante que le passage du muet au parlant. Cet événement, c'est ce qu'on a appelé le « cinéma-direct », une nouvelle pratique rendue possible par toute une série d'innovations techniques entourant la caméra et qui feront de cette dernière un outil beaucoup plus mobile (bien qu'encore très lourde, on peut désormais la porter sur soi) et autonome (on peut enfin enregistrer le son en même temps que l'image) [...] Avec le cinéma-direct, le monde de la réalité va s'immiscer peu à peu dans l'"univers de la fiction", venant ainsi saper son étanchéité », *Ibid.*, p. 28.

³⁹ « Des œuvres reposant plutôt sur les personnages que sur l'intrigue, défiant les conventions traditionnelles du récit et le techniquement correct, brisant les tabous du langage cinématographique et n'hésitant pas à rompre avec le manichéisme et le happy end », Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, p. 12 et 13.

⁴⁰ Laurent Jullier écrit : « Le film post-moderne joue double jeu : il se moque gentiment (C. James 1990) du classicisme mais convoque ses avantages et du même coup les revitalise », Jullier Laurent, *L'écran postmoderne - Un cinéma du recyclage et du feu d'artifice*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 18.

⁴¹ Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2004, p. 249.

que nous qualifierons « d'attitude cool » chez Crowe), tente de renouer avec l'innocence et la naïveté du classicisme. Ensuite, nous nous arrêtons sur ce que Jullier nomme « le recyclage de figures anciennes » :

« Le recyclage [...] consiste à utiliser des formes préexistantes de manière “intelligente”, en faisant comprendre que la citation est parfaitement volontaire du côté concepteur et en postulant symétriquement un spectateur averti sachant “reconnaître et apprécier” (*recognize & enjoy* est un slogan éminemment postmoderne), c'est-à-dire sachant lire le pillage comme un clin d'œil⁴² ».

À la lumière des écrits de Jullier, Cameron Crowe s'inscrirait dans cette tendance au recyclage propre au cinéma postmoderne.

Nous voulons montrer que ces références dans les films de Cameron Crowe constituent une forme d'imaginaire postmoderne qui viendrait nourrir les films de l'intérieur. Cet imaginaire - entendons par imaginaire le fait de poser des représentations sensibles sur des idées⁴³ (l'idée qu'on se fait de l'amour en l'occurrence chez Crowe) - peut se résumer par l'explication que le personnage d'Edmond Ventura donne à David dans *Vanilla Sky* : « Vous avez sculpté votre rêve d'après des images de votre jeunesse, une pochette d'album qui vous avait ému, un film qui vous a montré ce que pouvait être un père, ou ce qu'était l'amour⁴⁴ ». Dans l'imaginaire de Cameron Crowe, les films, la musique rock, les vidéoclips, les affiches de film, les magazines, les vinyles - autant d'éléments tant disparates que postmodernes - sont associés à la romance. Toute manifestation culturelle peut être l'objet d'une rêverie sentimentale. Crowe ne se contente donc pas seulement de recycler des images, il interroge aussi la culture populaire de manière générale. Il n'est pas étonnant de constater que la musique occupe une place fondamentale dans l'univers fictionnel de Cameron Crowe, au regard de son parcours personnel et professionnel. Crowe envisage, en effet, souvent ses films d'un point de vue musical. Il considère ainsi son adaptation *Vanilla Sky* comme un « remix » plutôt qu'un « remake⁴⁵ ». Il compare encore *Abre Los Ojos* à une chanson folklorique⁴⁶.

⁴² Jullier Laurent, *L'écran postmoderne - Un cinéma du recyclage et du feu d'artifice*, op. cit., p. 7.

⁴³ Or, comme le dit Cristiane Freitas Gutfreind, le cinéma est une représentation de l'esprit en images. Cristiane Freitas Gutfreind, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », *Sociétés*, n° 94, 2006, p. 111 à 119.

⁴⁴ Cameron Crowe, *Vanilla Sky*, passage à 1h, 52 minutes, 15 secondes.

⁴⁵ *The Uncool*, *Vanilla Sky*, op. cit. [consulté en ligne le 06/12/19].

⁴⁶ « The movie felt like a folk song to me », (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, *Prélude d'un rêve*, passage à 10 secondes.

Faire de la filmographie de Crowe, qui n'a jamais été envisagée comme un objet d'étude à part entière, un sujet de recherche s'avère pour nous pertinent dans la mesure où il n'existe, mise à part l'analyse de *Jerry Maguire* par David Bordwell, que des travaux portant sur *Vanilla Sky* comme l'analyse d'Anne M. White⁴⁷ et l'ouvrage d'Aurélie Ledoux⁴⁸. L'hypothèse que nous voulons défendre est que la postmodernité par laquelle passe le cinéaste est un moyen de produire un discours sur l'amour et la romance. Cameron Crowe ne pose pas des questions de cinéma - contrairement à son homologue Quentin Tarantino qui, en se prêtant à la relecture formelle de certains genres, notamment le Western, le film de gangster et le film de sabre japonais, véhicule des interrogations sur le médium cinématographique (son dernier film *Once upon a time... in Hollywood* [2019]) en est probablement l'exemple le plus significatif en termes de métadiscours sur le cinéma) - il interroge des images qui parlent d'amour et scrute, en se servant de son expérience dans le monde du journalisme et de la musique, le traitement de la romance par cette culture populaire à travers ses films. Crowe ne cherche donc pas à commenter le cinéma mais simplement à nous toucher par une simple reconnaissance de codes, de motifs et de références qui nous constituent sans même que nous nous en apercevions. Les films de Crowe révèlent que nous sommes, nous spectateurs, des constructions culturelles.

L'oeuvre de Cameron Crowe fait écho à des imaginaires de la romance et de l'amour qui s'inscrivent dans des contextes singuliers dont nous analyserons les enjeux à l'aune de leur répercussion dans les films. Pour ce qui a trait la méthodologie, nous partirons à chaque fois des films de Crowe pour déterminer à quels types d'imaginaires socioculturels ils renvoient. Nous voulons mettre en évidence que les films du cinéaste révèlent la comédie romantique comme n'étant pas un donné mais bien une construction socio-culturelle que nous aidons parfois à modeler et à laquelle nous adhérons plus ou moins selon les époques.

S'il est effectivement indéniable que certaines œuvres ont considérablement influencé la manière dont le cinéaste se représente l'amour et nous le donne à voir, il n'en est pas moins déconcertant de constater l'hétérogénéité de cette vision. Cameron Crowe renvoie, en effet,

⁴⁷ Qui compare le film à son original espagnol en développant la notion d'intertextualité (c'est-à-dire le processus de relecture et de réécriture). Anne M. White, « Seeing double? The remaking of Alejandro's Amenábar's *Abre los ojos* as Cameron Crowe's *Vanilla Sky* », *Intellect*, 2003, p.187-196.

⁴⁸ Qui aborde le remake de Cameron Crowe comme un trompe l'œil cinématographique, en l'intégrant dans un corpus comportant des films contemporains comme *Matrix* (1999, Lana et Lilly Wachowski) et *Mulholland Drive* (2000, David Lynch). Aurélie Ledoux, *L'ombre d'un doute : le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2012.

aussi bien à une culture classique (notamment les films de Billy Wilder avec Audrey Hepburn, ou encore des films comme *Du silence et des ombres* [*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962]) qu'à une culture davantage rattachée à la modernité - les films de la Nouvelle Vague de François Truffaut (*Baisers volés*, 1968, *Jules et Jim*, 1962), de Jean-Luc Godard (*A Bout de Souffle*, 1960) ainsi que certains films de Woody Allen (*Manhattan*, 1979) et la musique rock - voire à la postmodernité (le vidéo-clip, l'affiche de film, la télévision). La manière dont Crowe digère des influences très diverses et souvent lointaines en termes de contexte historique, impose une certaine vision ou définition de la culture populaire qui reposerait sur une forme de décroisement, voire de déhiérarchisation (à la fois historique et culturelle), où toutes les occurrences culturelles, esthétiques ou artistiques, tous médias confondus, auraient la même valeur, celle d'un outil de construction romanesque de soi dans le monde. Les personnages des films de Crowe construisent leur vie sentimentale, voire leur vie tout court, en se nourrissant de bribes de culture populaire. C'est cela, en définitive, que le mémoire ambitionne de questionner.

Nous proposons d'explorer cet imaginaire de la romance dans les films de Cameron Crowe, en en soulignant la dimension à la fois classique et postmoderne. Dans une première partie, nous montrerons de quelle manière Cameron Crowe met en scène la romance dans une perspective classique (l'équivalent sociologique de l'amour-fusion). Puis, dans une deuxième partie, nous essaierons d'établir dans quelle mesure il représente aussi la romance d'une autre manière qui s'apparenterait plutôt à une conception postmoderne (que nous nommerons amour-fission). Enfin, dans une troisième et dernière partie, nous tâcherons de déterminer en quoi la postmodernité « crowienne » propose un commentaire sur la culture populaire qui serait à voir, pour le cinéaste, comme un outil de construction romantique de soi dans le monde (l'amour-fiction). Notre approche essentiellement esthétique et dramaturgique des films fera se croiser l'histoire des formes du cinéma (le genre de la comédie romantique hollywoodienne en particulier) et des analyses sociologiques liées aux pratiques concrètes de l'amour, ainsi qu'aux modèles culturels alimentés par certains médias. Nous utiliserons souvent la parole de Crowe (ses interviews, ses entretiens avec Billy Wilder, les commentaires audio se trouvant sur les DVD de ses films, etc.) qui est un précieux indice sur la façon dont il perçoit l'amour et la romance.

1^{ère} partie :

L'amour-fusion : le classicisme de la romance hollywoodienne reconduit par Cameron Crowe à l'aune d'un regard postmoderne

Dans un entretien qu'il réalise avec Billy Wilder, Cameron Crowe demande à ce dernier comment il définit l'amour (le simple fait que Crowe pose cette question à Wilder montre l'obsession du cinéaste pour cette thématique, ou en tout cas témoigne du fait qu'elle est centrale dans sa conception du monde et du cinéma⁴⁹). Ce à quoi le cinéaste répond : « L'amour a bien des visages, bien des aspects. L'amour pour un garçon, l'amour pour une femme... Si au bout de cinq ans vous aimez une femme autant que la nuit de noces, alors c'est vraiment l'amour. Vous avez fait le plus dur, tomber amoureux et être amoureux⁵⁰ ».

Au cinéma, bien qu'il y ait dans de nombreux films une romance en toile de fond, le genre le plus à même de parler de l'amour est sans doute la comédie romantique car, comme l'explique Jeffers McDonald, dans cette dernière, l'amour est le moteur central du film⁵¹. Dans ce genre spécifique, la quête de l'amour est représentée de manière légère et se concluant presque toujours positivement⁵². On pourrait résumer ce genre de film par la formule suivante : « le garçon rencontre la fille, la perd, puis la retrouve⁵³ ». Les écrits consacrés à ce genre spécifique décrivent le plus souvent une évolution chronologique et linéaire allant de la « screwball comedy » dans les années 1930, jusqu'à la « neo-traditional romantic comedy », en passant par la « sex comedy » et la « radical romantic comedy » dans les années 1960 et 1970⁵⁴. Chacun de ces sous-genres de la comédie romantique renverrait

⁴⁹ L'amour revient très souvent dans les questions que Crowe pose à Wilder : « L'amour est-il le sujet le plus intéressant à traiter ? », Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, op. cit. p. 230. Ou encore : « Je voulais vous demander : la première fois qu'une fille vous a fait souffrir... [...] Ne croyez-vous pas que, souvent, ce sont les femmes qui vous ont dit non dont on se souvient le plus clairement ? », *Ibid.*, p. 102.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 218.

⁵¹ « Une comédie romantique est un film dont le moteur narratif central repose sur la quête de l'amour » (« A romantic comedy is a film which has as its central narrative motor a quest for love », traduction personnelle de l'anglais), Tamar McDonald Jeffers, *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*, Columbia University Press, 2007, p. 9.

⁵² « Which portrays this quest in a light-hearted way and almost always to a successful conclusion », *Ibid.*, p. 9.

⁵³ « Boy meets, loses, regains girl », *Ibid.*, p. 85.

⁵⁴ « McDonald captures what the long history of different romantic comedies have in common, from the screwball comedies to the radical romantic comedy and the neo-traditional romantic comedies », Sheryl Tuttle Ross, « (500) Days of Summer: A postmodern Romantic Comedy? », *The Polish Journal of Aesthetics*, vol. 41, n° 2, 2016, p. 147.

ainsi à une réalité sociologique (une manière précise dont l'amour et la sexualité sont vécus dans la société à un moment donné) ainsi qu'à un contexte idéologico-esthétique (les conventions narratives et esthétiques cinématographiques, elles-mêmes liées aux innovations techniques d'une certaine époque)⁵⁵. À chaque époque correspond donc une vision précise de l'amour et une manière particulière de le représenter.

Cameron Crowe, pour qui l'amour est une préoccupation majeure, semble adhérer à une approche tout à fait classique de la romance. Le cinéaste se réfère en effet souvent à Audrey Hepburn et Shirley MacLaine qui jouent les héroïnes de certaines comédies romantiques de l'Âge d'or réalisées par Billy Wilder (Hepburn joue Sabrina dans *Sabrina* [Billy Wilder, 1954] et Ariane dans *Ariane* [*Love in the Afternoon*, Billy Wilder, 1957], MacLaine joue Fran Kubelik dans *La Garçonnière* [*The Apartment*, Billy Wilder, 1960]). Ces actrices apparaissent aux yeux de Crowe comme des piliers incontournables de la romance hollywoodienne. Elles définissent la façon dont Crowe imagine la comédie romantique idéale dans sa forme classique. Dans une interview, il explique :

« Audrey Hepburn représente ce qu'il y a de meilleur dans la romance cinématographique et à bien des égards. Définitivement, sa mystique, la classe, et la dignité de son immense âme romantique, cela parle puissamment. Maintenant, chaque fois que j'écris un rôle féminin, c'est toujours une conversation entre Audrey Hepburn et Shirley MacLaine, qui nous aide à déterminer où nous allons lorsque nous tournons notre film, et ce sont en quelque sorte les piliers de grandes visions romantiques. Audrey Hepburn, dans un film comme *Roman Holiday*, peut vous donner ce moment où elle ... Vous la connaissez si bien [...] sous cette dignité et cette classe il y a comme un océan de désir dans un océan d'appréciation de l'amour. Et c'est le meilleur endroit où commencer lorsque vous faites un film aujourd'hui : parler d'un moment comme celui-là⁵⁶ ».

⁵⁵ « Some of the differences are informed by general social trends as the meaning of love and the sexual mores change drastically, whereas other changes in the genre are due to ever-evolving technological capabilities that allow for different artistic choices for how the film looks on screen », *Ibid.* , p. 168.

⁵⁶ « Audrey Hepburn is the best of romance in movies and many ways, and definitely, her mystic and the class and dignity of her huge romantic soul. It speaks powerfully, now everytime I've written a female lead or something and start meeting actresses for who's going to play it, it's always a conversation about Shirley MacLaine and Audrey Hepburn that gets us going on where we're going to be when we make our movie. And they are kind of the twin pillars of great romantic leads, and Audrey Hepburn, in a movie like *Roman Holiday* can give you that moment where she... you know her so well, you know the front she's holding up, and you know the cover she has. Beneath that dignity and class is like an ocean of longing in an ocean of appreciation for love. And it's the greatest to start when you're making a movie today, talking about moment like that » (traduction personnelle de l'anglais), Cameron Crowe, *Cameron Crowe on Audrey Hepburn*, American Film Institute, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=-B2NHCcmZ8Q> [consulté en ligne le 02/06/20].

Ces romances de Billy Wilder devant lesquelles s'émerveille Cameron Crowe décrivent l'idéal fusionnel de l'amour romantique qui consiste à ne faire qu'un avec l'autre⁵⁷. Le sentiment amoureux qu'elles décrivent est enveloppé d'une part de mystère car il dépasse l'entendement⁵⁸. C'est une « passion indéfinissable qui, comme l'écrivait André Chapelain, est “un je ne sais quoi, qui vient de je ne sais où et qui s'en va je ne sais comment”⁵⁹ ». Une puissance romantique très forte se dégage des personnages qui luttent sans cesse contre leurs sentiments. Deux exemples (parmi d'autres) peuvent en témoigner : Sabrina, dans *Sabrina*, est désespérément éprise de David, le jeune dernier de la famille Larrabee pour laquelle son père travaille comme chauffeur. Du haut d'un arbre, Sabrina observe les moindres faits et gestes de son adoré qui collectionne les conquêtes lors des nombreuses fêtes données dans la demeure familiale. Inconsolable car inexistante à ses yeux, la jeune fille tente de se suicider mais échoue. Conscient de son désarroi, son père l'envoie passer un an à Paris (une ville souvent associée à la romance chez Wilder) pour étudier la gastronomie française dans l'espoir de la guérir, peut-être, de cet amour à sens unique. De même, Fran dans *The Apartment* se trouve dans une impasse. Elle est la maîtresse d'un homme marié qu'elle aime profondément bien que celui-ci la traite négligemment. Un jour de fragilité, ne pouvant plus supporter cette situation, elle tente de mettre fin à ses jours mais rate, elle aussi, sa tentative.

La comédie romantique, dans sa composition, révèle que l'amour romantique est souvent synonyme de souffrance, sûrement parce qu'il renvoie à la passion et que nous n'avons pas d'emprise sur elle. La fusion qui est la finalité de l'amour romantique⁶⁰, à laquelle aspirent les personnages est loin d'être acquise (nombreux sont les obstacles dans ce qui s'apparente à un vrai parcours du combattant⁶¹). Nous verrons dans cette partie comment

⁵⁷ Il s'agit, selon Eugène Enriquez, d'une aliénation qui ne serait pas incompatible avec la liberté : « Dans l'amour, au contraire, si un individu s'aliène à l'autre il se rend libre et il rend libre. Aliénation et liberté ne sont pas antinomiques. L'homme libre n'est pas malade [...] en s'aimant, les amants se reconnaissent simultanément et reconnaissent leur altérité irréductible. L'un et l'autre sont donc donnés ensemble, plus exactement ils naissent ensemble. Comme ils sont définis par la mort l'un comme l'autre, ils comprennent que c'est leur propre finitude qui les rend libres et disponibles à cette aventure exceptionnelle », Eugène Enriquez, « Qu'est devenu l'amour dans les sociétés libérales avancées », *Le Coq-Héron*, n° 183, 2005, p. 36.

⁵⁸ Laurent Jullier souligne à cet égard : « La langue française porte d'ailleurs la trace de la connotation surnaturelle de l'attraction amoureuse, avec les deux sens du mot “charme”, l'un désignant le pouvoir séduire, l'autre le sort jeté par la sorcière ou le magicien. », Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2004, p. 29.

⁵⁹ Eugène Enriquez, « Qu'est devenu l'amour dans les sociétés libérales avancées », *op. cit.*, p. 34-41.

⁶⁰ Comme le précise Jacques Marquet : « le modèle de l'amour romantique, c'est-à-dire de l'unité, [est celui] de la fusion », Jacques Marquet, « L'amour romantique à l'épreuve d'internet », *Dialogue*, vol. 4, n° 186, 2009, p. 13.

⁶¹ Laurent Jullier explique : « Tant pis pour les écorchures [...] l'accès à éros s'accompagne de souffrance », Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, *op. cit.*, p. 55.

Cameron Crowe représente le chemin compliqué qui mène à la fusion de l'amour romantique qu'il construit comme un idéal à atteindre. Idéal qui repose sur des stéréotypes que le cinéaste reprend à son compte pour témoigner de ce qu'est, de ce que devrait être (et parfois de ce que n'est plus) le rôle de la comédie romantique dans la société. Le premier chapitre est consacré aux difficultés rencontrées par les personnages dans leur quête amoureuse. Nous montrerons dans un deuxième temps aussi dans quelle mesure les motifs, visuels et narratifs, repris par le cinéaste s'inscrivent dans une vision particulièrement stéréotypée et idéalisée de la romance qu'ils définissent tout autant et qui font se rencontrer des imaginaires historiquement et culturellement éloignés.

Chapitre 1 : l'idéal fusionnel de l'amour romantique chez Cameron Crowe : un chemin semé d'embûches ?

Nous analyserons ici certaines difficultés dites « classiques » qui contrarient les personnages dans leur recherche de fusion amoureuse. La conception romantique de Cameron Crowe implique une certaine difficulté d'aimer, l'histoire amoureuse est vue comme une épreuve presque insurmontable⁶². Nous verrons que le cinéaste traduit la réussite des personnages qui arrivent à surmonter ces complications par une consécration de l'amour ce qui est une spécificité de l'amour romantique⁶³. Les amants victorieux, comme l'écrit Stefano Zuffi, « apparaissent transfigurés, unis, invincibles. Le monde entier tourne autour de leur harmonie amoureuse⁶⁴ ». Dans le cas contraire, la vie des personnages qui n'arrivent pas à réaliser la fusion prend des allures de drame (au même titre que les héroïnes de *Sabrina* et *Ariane*) dont l'issue se révèle parfois fatale.

⁶² Comme l'énonce Stefano Zuffi : « l'amour contrarié, clandestin, périlleux, renverse le scénario : autour des amants se profilent les obstacles, les menaces, l'adversité. Les tonalités se font plus sombres soulignant le contraste entre le désir d'aimer et l'hostilité du monde environnant », Stefano Zuffi, *Amour et érotisme*, Paris, Hazan, 2010, p. 170.

⁶³ « La valorisation de la pérennité conjugale interprétée comme la victoire de l'amour dans sa lutte contre les obstacles qu'il rencontre, et comme signe du lien amoureux véritable », Jacques Marquet, « L'amour romantique à l'épreuve d'internet », *op. cit.*, p. 13.

⁶⁴ Stefano Zuffi, *Amour et érotisme*, *op. cit.*, p. 170.

1.1 Le coup de foudre : l'amour au premier regard ?

Dans un film racontant une histoire d'amour, la rencontre se présente comme un moment crucial. Cameron Crowe semble en être parfaitement conscient, comme il le fait bien remarquer à Billy Wilder : « La rencontre d'un homme et d'une femme est généralement un moment magique dans vos films⁶⁵ ». Pour exprimer cet aspect merveilleux de la rencontre, Crowe, comme tant d'autres cinéastes avant lui⁶⁶, utilise ce qui se rapproche du motif du coup de foudre qui, comme l'explique Jean-Claude Kaufmann, correspond à une « conception céleste de l'amour conjugal⁶⁷ », une « représentation de l'amour tombé du ciel⁶⁸ ». Nous retrouvons le caractère magique (à entendre comme inexplicable) du coup de foudre dans cette définition qu'en donne Jacques Marquet :

« Le coup de foudre est marquant dans la vie de celui qui le vit (vs passe sans laisser de trace) ; il produit un sentiment de sacré ou de magique (vs perçu comme matériel, profane) ; il apporte (vs enlève) quelque chose ; il est inattendu, non programmé (vs recherché) ; il est rare (vs fréquent) ; il est bénéfique, positif (vs maléfique et destructeur) ; il est inexplicable et échappe à la rationalisation (vs explicable, rationalisable)⁶⁹ ».

Le coup de foudre passe par ce que l'on voit avec les yeux, c'est-à-dire le regard. Or, montrer des regards serait, selon Laurent Jullier, une spécialité du cinéma⁷⁰. Cet auteur estime que la manière la plus courante de mettre en scène cette situation serait de montrer « un raccord-regard suivi d'un plan qui dure un tout petit peu trop longtemps⁷¹ ». C'est en effet de cette façon que Cameron Crowe choisit de représenter la rencontre entre Linda Powell (Kyra Sedgwick) et Steve Dunne (Campbell Scott) dans *Singles* [Fig. 08] et entre Sofia Serrano (Penélope Cruz) et David Aames dans *Vanilla Sky* [Fig. 09] : « La tête s'incline légèrement

⁶⁵ Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁶ N. T. Binh et Francis Bordat estiment que si l'expérience du coup de foudre est rare dans la vie de tous les jours, elle est très fréquente au cinéma : « La plupart des hommes et des femmes ne l'ont pas connue, ou n'en signalent qu'une seule occurrence dans leurs souvenirs. Elle est au contraire banale au cinéma. Au point de décourager toute tentative de filmographe : qui s'y attèlent finit par se demander s'il ne doit pas plutôt dresser la liste des films (de fictions) où on n'assiste pas à un "coup de foudre" », Binh N. T et Francis Bordat, « Le coup de foudre à l'écran, une (ré) invention du cinéma », *CinéCouple*, n° 3, automne 2017, p. 5.

⁶⁷ Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 72.

⁶⁸ *Ibid.* p. 69.

⁶⁹ Jacques Marquet, « L'amour romantique à l'épreuve d'internet », *op. cit.*, p. 20.

⁷⁰ « Montrer des regards est par essence l'une des spécialités du cinéma », Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, *op. cit.*, p.66.

⁷¹ *Ibid.*, p. 66.

de côté, les paupières s'abaissent plus que de coutume, les yeux se tournent doucement vers l'objet, les lèvres s'entrouvrent, la respiration se ralentit⁷² ».



Fig. 08 : (de gauche à droite) *Singles*, passage de 16 minutes, 4 secondes à 17 minutes, 21 secondes.



Fig. 09 : (de gauche à droite) *Vanilla Sky*, passage de 16 minutes, 2 secondes à 16 minutes 10 secondes.

On a l'impression que le temps s'est arrêté pour les personnages, surtout dans *Vanilla Sky* où David ne prête aucune attention à son ami Brian qui s'exclame : « J'ai cessé d'exister !⁷³ » Ils ont beau se trouver dans une pièce remplie de monde (un concert de rock dans *Singles*, la fête d'anniversaire de David dans *Vanilla Sky*), ils n'ont d'yeux que pour la personne qui se trouve dans leur champ de vision. Les modalités de représentation du coup de foudre chez Crowe font écho au travail de chercheurs s'intéressant à la question, comme par exemple l'anthropologue Helen Fisher⁷⁴ qui appelle ce phénomène la focalisation de l'attention : « Quand il/elle est là, plus rien ne compte. "Ils étaient l'un pour l'autre tout l'univers écrit Schlegel, dans son *Lucinde*. Cette attention exclusive s'accompagne d'une recherche de fusion ("je voudrais me fondre en lui")⁷⁵ ». Crowe a recours, à peu de choses près, à ce que Roland Barthes dans *Les fragments du discours amoureux* considère comme un classique de la « machinerie hollywoodienne », c'est-à-dire aux « gros plans à faible profondeur de champ (plutôt des plans rapprochés-épaule en l'occurrence chez Crowe) et aux rétro-éclairages décollant les actrices du décor ». Cependant, les « orchestres symphoniques occupés à jouer des mélodies truffées d'accords parfaits » évoqués par Barthes ont cédé la place aux guitares électriques du répertoire pop-rock. C'est en cela que Cameron Crowe se trouve à un carrefour où se croisent la comédie romantique traditionnelle et la « romantic teen

⁷² *Ibid.*, p.67.

⁷³ « I've ceased to exist ! » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Vanilla Sky*, passage à 16 minutes, 3 secondes.

⁷⁴ Helen Fischer, *Pourquoi nous aimons*, Paris, Robert Laffont, 2006.

⁷⁵ Dortier Jean-François, « L'amour romantique décrypté », *Les Humains*, 2009, p. 196.

comedy » (cette dernière, nous l'avons vu, est un sous-genre de la comédie romantique et du « teen movie⁷⁶ » dont la bande musicale est essentiellement constituée de musique pop-rock⁷⁷).

Les films de Crowe apparaissent au premier abord comme des petits « modes d'emploi » de la romance, ou tout du moins des petits manuels, permettant de mettre à jour un fonctionnement classique de la romance dans un cadre narratif et cinématographique, hérité non seulement du travail de ses maîtres, mais aussi d'une certaine image de l'amour construite par les discours. La scène de la rencontre entre Sofia et David dans *Vanilla Sky* correspond par exemple en tout point aux cinq étapes de la rencontre amoureuse que distingue Helen Fisher⁷⁸. Il s'agit d'un rituel de séduction qui consiste à charmer sans en avoir l'air. Une fois que l'on a capté l'attention de l'autre en envoyant de subtils signaux non verbaux (« le corps envoie des signaux qui disent "Je suis ici. Je suis important(e)", tout en faisant croire qu'il n'y a de notre part aucune stratégie de séduction⁷⁹ »), il faut engager la conversation de manière décontractée : « Ensuite, intervient le bavardage sans importance (*grooming talk*) avec ses brises glace, phrases toutes faites qui sont surtout des compliments et des questions⁸⁰ ». David et Sofia échangent en effet des banalités (David la complimente sur son manteau, etc.), puis, Sofia donne à David son cadeau d'anniversaire, permettant ainsi un contact physique (ils s'effleurent légèrement⁸¹). Cinquième et dernière étape : la synchronie interactionnelle⁸² qui repose ici dans l'alignement des regards. Sofia et David ne se quittent, en effet, pas des yeux pendant tout le temps que dure leur échange.

⁷⁶ S'adressant spécifiquement aux adolescents, les mettant en scène dans des lieux spécifiques qu'ils ont l'habitude de fréquenter, comme le lycée (parfois la fac) ou le centre commercial, souvent centré autour d'une quête amoureuse, et où les parents sont relativement absents. *Fast Times at Ridgemont High* est souvent présenté comme un pionnier de ce genre : « *Fast Times at Ridgemont High* was a clear continuation of the teen film genre, containing many of the same elements, like central teen characters, high school setting, etc., but it also established some of the newer elements, such as shopping mall setting, absent or ineffective authority figures, and the search of love », Erin Nicole Ford, *Fast Times: The Rise and Fall of the Teen Romantic Comedies of the 1980s*, op. cit., p. 11.

⁷⁷ Ainsi que le montre Erin Nicole Ford : « In the 1980s the use of popular music on film soundtracks became common practice: In 1984, 10 film soundtracks sold more than a million copies - more than any previous year - and only one, *Yentl*, was not rock and roll. The use of rock in films was effective largely because the majority of the audience had grown up on rock and roll », *Ibid.*, p. 17.

⁷⁸ Helen Fischer, *Anatomy of Love - The Natural History of Minogamy, Audltery and Divorce*, New York - Londres, W. W. Norton and Company, 2002.

⁷⁹ Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, op. cit., p. 73-74.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 73-74.

⁸¹ « Ensuite il sera temps de toucher un des endroits socialement disponibles du corps de l'Autre, comme de lui effleurer l'épaule pour l'inviter à passer », *Ibid.*, p. 74.

⁸² *Ibid.*, p. 74.

Un autre lieu commun que relève Fisher dans l'épisode de la rencontre est celui de la musique : « Si vous acceptez une invitation à dîner chez lui ou chez elle, à coup sûr, il y aura davantage qu'un steak ou une pizza, il y aura de la musique⁸³ ». Là encore, on retrouve cet élément lorsque Sofia demande à David, qu'elle a invité chez elle, s'il préfère écouter Jeff Buckley ou Vicki Carr. Ce dernier répond avec humour : « les deux en même temps⁸⁴ ». Nous aurons l'occasion de revenir par la suite de manière plus approfondie sur cette musicalité des premiers moments forts du couple en devenir.

Les choses sont un peu différentes dans *Say Anything* et *Jerry Maguire*, ce qui montre que la représentation de la romance dans les comédies romantiques de Crowe ne renvoie pas toujours à une approche telle que celle relatée par Jullier. Certaines scènes se rapprochent du coup de foudre : le plan rapproché sur l'expression de Lloyd qui regarde Diane (Ione Skye) habillée de manière très chic à l'occasion d'une soirée à laquelle ils vont ensemble (*Say Anything*) nous laisse penser qu'il est comme pétrifié [Fig. 10], ce qui est un trait caractéristique du coup de foudre⁸⁵. Dans une scène identique, Jerry (*Jerry Maguire*) a littéralement l'air foudroyé quand il voit Dorothy pour la première fois dans une robe de soirée particulièrement élégante [Fig. 11]. Lloyd et Jerry réagissent d'ailleurs de la même manière en laissant tous les deux échapper un « Ouah », traduisant une « profonde stupéfaction similaire à l'engourdissement produit par l'électricité⁸⁶ » propre au coup de foudre.



Fig. 10 : *Say Anything*, 9min. 31sec.



Jerry Maguire, 1h. 10min. 33sec.

⁸³ *Ibid.*, p. 74.

⁸⁴ « Both simultaneously » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Vanilla Sky*, passage à 28 minutes, 34 secondes.

⁸⁵ « Du côté de l'interprétation, le choc amoureux se traduit presque toujours par une neutralisation de l'expression. Pour dire que Cupidon nous terrasse, il suffit d'être pétrifié. Dès débuts de l'âge classique jusqu'à l'Actors Studio et au-delà, le non-jeu est la règle. Face à Ava Gardner ou à Kim Novak, Burt Lancaster et William Holden affichent le même visage médusé (*The Killers*, 1946 ; *Picnic*, 1955) », Binh N. T., Francis Bordat, « Le coup de foudre à l'écran, une (ré) invention du cinéma », *op. cit.*, p. 5.

⁸⁶ Dolores Martin Moruno, « Le coup de foudre : L'histoire d'une émotion électrique dans le monde francophone (XVIIIe-XIXe siècles) », *Influxus*, mis en ligne le 10 novembre 2015, [consulté en ligne le 28/01/20].

Cependant, les personnages se connaissaient déjà avant (tout du moins, le récit laisse entendre qu'ils se connaissent mais ne se sont jamais réellement adressé la parole). Quand Jerry a cet air si émerveillé quand il voit Dorothy habillée de cette manière, les personnages se côtoient depuis une heure de film (ce qui équivaut à plusieurs jours en temps diégétique). Or le coup de foudre ne semble possible que lorsqu'il est imprévu⁸⁷ et surtout lié au premier regard. Ces scènes, bien qu'elles en reprennent les codes⁸⁸, ne sont donc pas des coups de foudre à proprement parler, mais elles reflètent tout de même une vision fantasmée de la romance qui commencerait le jour où les personnages commencent à se voir autrement. Ces scènes appuient le fantasme d'un « changement de regard », qui opère comme un basculement dans la fiction, et qui joue sur une « prise de conscience » - un motif qui traverse d'ailleurs l'œuvre de Cameron Crowe (chaque film présente un personnage qui, à un moment donné, a une révélation lui faisant changer sa vision du monde⁸⁹). Cette « prise de conscience » est justement mise en scène en empruntant les codes du coup de foudre et en les déplaçant. Il y a donc bien chez Cameron Crowe un contexte très idéalisé favorable à la naissance de l'amour romantique où les personnages se découvrent (ou se redécouvrent).

Au cinéma, la représentation du coup de foudre est un stéréotype de l'imaginaire amoureux qui remonterait à la fin des années 1920 et qui reflète une vision particulièrement utopiste de l'amour :

« À la fin des années 1920, le public de cinéma sait exactement à quoi ressemble un coup de foudre - comment il se manifeste, de quelle façon il s'exprime - et il a intégré sa représentation à son imaginaire amoureux. Sans doute n'est-ce pas là l'amour comme il survient dans la vraie vie, mais c'est sûrement comme ça qu'on rêve de tomber amoureux⁹⁰ ».

⁸⁷ « Privé de mots pour exprimer l'«attirance irrésistible que nous éprouvons envers un objet ou une personne que l'on vient de rencontrer d'une manière inattendue» », Binh N. T., Francis Bordat, « Le coup de foudre à l'écran, une (ré)invention du cinéma », *op. cit.*, p. 7. Ou bien encore : « Avoir un coup de foudre est une expression courante en français pour exprimer l'attirance irrésistible que nous éprouvons envers un objet ou une personne que l'on vient de rencontrer d'une manière inattendue », Dolores Martin Moruno, « Le coup de foudre : L'histoire d'une émotion électrique dans le monde francophone (XVIIIe-XIXe siècles) », *op. cit.*

⁸⁸ La stupéfaction du personnage qui vit le coup de foudre est mise en avant par des gros plans (ou plans rapprochés) insistants et/ou des zooms et des travellings : « Du côté de la mise en scène, l'arsenal est plus varié, mais non moins systématique : travelling ou zoom avant ou gros plan prolongé sur chacun des protagonistes », Binh N. T., Francis Bordat, « Le coup de foudre à l'écran, une (ré)invention du cinéma », *op. cit.*, p. 5.

⁸⁹ Ceci renvoie à la critique de *L'express* que nous avons mentionnée en introduction : « Il s'agit de ces courtes périodes de temps, qu'elles durent 20 secondes ou bien quelques mois, où l'on change durablement, souvent suite à un choc, un décès, une rencontre. On a beau évoluer tout au long de sa vie, il y a des moments où l'on change brusquement, soudain l'on devient autre. Et c'est cela qui fascine Cameron Crowe », « De Un monde pour nous à Nouveau départ, Cameron Crowe ou la réinvention de soi », *L'express* [en ligne], *op. cit.*

⁹⁰ Binh N. T., Francis Bordat, « Le coup de foudre à l'écran, une (ré)invention du cinéma », *op. cit.*, p. 7.

Cameron Crowe perpétue cette façon dont « on rêve de tomber amoureux » en s'insérant dans une longue tradition cinématographique de représentation du choc amoureux dont les codes remonteraient au temps du muet⁹¹ et que les films parlants ne feraient que reprendre :

« Le parlant a apporté de nouveaux moyens d'expression au cinéma. Mais le coup de foudre, si l'on peut dire ainsi, n'en a pas profité, car les films des années trente ont repris à la lettre la rhétorique "muette" de sa représentation et l'ont pérennisée [...] Les films d'aujourd'hui, les meilleurs comme les moins bons, répètent la même imagerie et la même dramaturgie⁹² ».

Cette imagerie se caractérise par un instant photogénique insistant sur un visage qui se fige parfois dans un sourire. La mise en scène, quant à elle, consiste à faire se rapprocher la caméra de ce visage pour ne rien manquer de la force qui se dégage de son expression, en usant pour cela du travelling avant (ou du zoom) et du plan rapproché (voire du gros plan). Le raccord regard nous dévoile en contrechamp ce que voit le personnage en proie au coup de foudre.

Ce dernier serait le paradigme de rencontre typique de l'amour romantique⁹³ et renvoie à l'imaginaire du conte de fée : « Le thème principal dans cette idéologie de l'amour romantique consiste à trouver celui qui sera le bon choix, à être choisie par le prince, le "chevalier immaculé"⁹⁴ ». D'une certaine manière, il y a un peu de ça dans *Jerry Maguire* : Dorothy est la jeune fille de condition modeste qui se retrouve quasiment du jour au lendemain dans les bras de Jerry, le prince charmant, comme dans *Cendrillon*, le fameux conte de Charles Perrault (1697). Dans le film d'animation *Cendrillon (Cinderella)*, Clyde Geronimi, Walt Disney, Wilfred Jackson, 1950) de Walt Disney, la discussion pleine de second degré (qui montre que c'est un cliché) entre le roi - qui désespère que son fils ne trouve une épouse - et le duc illustre parfaitement cet aspect féerique de la rencontre romantique :

⁹¹ Plus précisément, certains films de Charlie Chaplin et de Greta Garbo : « Voyez le visage de Charlot dans *L'émigrant* (1917), qui se fige dans un sourire à l'entrée d'Edna dans le réfectoire du bateau [...] C'est toutefois dans les films de Greta Garbo que se constitue véritablement l'archétype du coup de foudre au cinéma », *Ibid.*, p. 7.

⁹² *Ibid.*, p. 8.

⁹³ « [Le] modèle romantique dont le coup de foudre représente le mode de rencontre par excellence », Jacques Marquet, « L'amour romantique à l'épreuve d'internet », *op. cit.*, p. 20.

⁹⁴ Hanna Olson et Renée Bridel, « L'amour, la femme et le pouvoir », *Nouvelles questions Féministes*, n° 8, hiver 1984, p. 87-95.

« Je vois d'ici le scénario charmant que vous vous êtes imaginé : le jeune prince s'incline devant l'assemblée. Brusquement, il s'arrête, lève son regard ébloui. Elle est là, la jeune fille de ses rêves vient de faire son apparition. Qui est-elle ? D'où vient-elle ? Il l'ignore, et c'est le cadet de ses soucis puisque son cœur qui bondit de sa poitrine lui dit que c'est elle que le ciel lui destinait pour compagne. On voit ça dans les contes de fée, sire, mais pas dans la vie. Allons donc, majesté, ne rêvons pas⁹⁵ ».

Cameron Crowe, dans ses films, continue d'alimenter le modèle romantique (qui serait aujourd'hui affaibli mais encore très présent dans les représentations contemporaines de la rencontre amoureuse⁹⁶) en faisant de la rencontre un moment poétique et sentimental qui sublime le partenaire.

L'amour romantique, qui fut le modèle de référence des relations amoureuses pendant une grande partie des XIX^e et XX^e siècles⁹⁷, est un phénomène universel et idéalisé⁹⁸ qui a comme particularité d'inclure une narration réflexive de l'évènement subjectif⁹⁹, c'est-à-dire une mise en récit de la romance : « Il faut qu'il y ait un décor, des personnages, une intrigue surtout, que l'on se trouve emportée par son déroulement, que l'on puisse raconter (à son journal intime et aux copines) ce qu'il s'est passé¹⁰⁰ ». C'est pour cela que l'on peut facilement rapprocher la romance du conte de fée qui commence par « il était une fois » et qui est avant tout une belle histoire que l'on aime raconter. L'amour romantique associe *Éros* et *Agapè*, c'est-à-dire la sexualité et le sentiment amoureux (nous reviendrons en détail sur ces deux conceptions). C'est un amour qui produit une histoire romancée du couple, un « roman de la romance¹⁰¹ » qui prédestine la rencontre et idéalise le partenaire¹⁰² :

⁹⁵ Dialogue issu de la version française du DVD de *Cendrillon* (Clyde Geronimi, Walt Disney, Wilfred Jackson, 1950), passage de 48 minutes, 8 secondes à 48 minutes, 51 secondes.

⁹⁶ « Bien qu'en baisse, ce modèle n'est cependant pas exclu des représentations contemporaines de la rencontre amoureuse », *Ibid.*, p. 11.

⁹⁷ « En Europe, l'amour romantique a opéré comme modèle de référence des relations amoureuses pendant une grande partie des XIX^e et XX^e siècles », Jacques Marquet, « L'amour romantique à l'épreuve d'internet », *op. cit.*, p. 13.

⁹⁸ Arce Ross German, « Le nouvel ordre de l'intime À propos de... "La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes" d'Anthony Giddens », *L'évolution psychiatrique*, vol. 71, n° 3, juillet-septembre 2006, p. 595.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 595.

¹⁰⁰ Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰¹ C'est pour cela qu'Anthony Giddens date la naissance de l'amour romantique au même moment où apparaît le roman comme forme littéraire reconnue : « l'auteur situe la naissance de l'amour romantique à la même période où apparaît le roman comme forme littéraire reconnue », *Ibid.*, p. 595.

« On peut avoir un coup de foudre [...] pour un(e) inconnu(e) qui apparait comme LA PERSONNE avec qui l'on a toujours rêvé de passer le reste de sa vie. Le coup de foudre amoureux est la découverte de cette moitié attendue depuis le plus jeune âge, de ce double qui nous renvoie notre propre image comme s'il s'agissait du reflet d'un miroir. C'est un phénomène mystérieux qui nous montre les limites de ce que l'on peut expliquer¹⁰³ ».

Vanilla Sky est construit pour faire en sorte que David, quand il fait connaissance avec Sofia, soit convaincu qu'elle est l'âme sœur qu'il recherche : dans le rêve qu'il fait au début du film, ce n'est pas la voix de Julie qui dit « ouvre les yeux » par le biais de son réveil-radio mais bien celle de Sofia, qu'il n'a pas encore rencontré à ce moment-là. Cela fait penser au mythe de l'Androgyne, décrit Platon dans *Symposium*, selon lequel nous serions tous à la recherche de notre « moitié » : l'origine du mythe de l'amour daterait du temps où les hommes étaient des créatures prospères possédant deux faces ainsi que huit bras et huit jambes. Dieu se fâcha quand ces êtres devinrent imbus d'eux-mêmes et constamment en quête de pouvoir. Il les sépara donc en deux, les condamnant de cette manière à passer le reste de leur vie à retrouver leur partie manquante¹⁰⁴. Cette idée vient d'une étude sur un film romantique post-moderne dans la lignée du travail de Crowe. Crowe ne déroge pas à cette règle selon laquelle l'amour romantique est « une idéalisation, c'est-à-dire que le couple-fusion est une idée de l'imagination (Kant), un irréel, un imaginaire (Sartre)¹⁰⁵ ». Il en fait même un enjeu fort de son cinéma en montrant par la reprise de certains codes - comme celui du coup de foudre que nous venons de voir - que l'idéal romantique est une fabrication alimentée par un imaginaire culturel renvoyant, par exemple, aux mythes Grecs de l'Antiquité et aux contes de fée européens.

¹⁰² « L'idéalisation du partenaire, la prédestination et les sentiments comme force fondatrice du couple sont quelques traits essentiels de l'amour romantique », Jacques Marquet, « L'amour romantique à l'épreuve d'internet », *op. cit.*, p. 13.

¹⁰³ Dolores Martin Moruno, « Le coup de foudre : L'histoire d'une émotion électrique dans le monde francophone (XVIIIe-XIXe siècles) », *op. cit.*

¹⁰⁴ « A philosophical origin of the idea that there is the one or that one should be searching for one's other half is found in the speech of Aristophanes in Plato's *Symposium*. Aristophanes suggests a mythical account of the origin of love, in which at one time humans were creatures with two faces and eight arms and legs who were completely happy and powerful. These human-like creatures were becoming haughty with power. The gods were not amused and cut these creatures in half so that they would spend the rest of their days condemned to search for their other half, and this searching is deemed the origin of love », Sheryl Tuttle Ross, « (500) Days of Summer: A postmodern Romantic Comedy? », *op. cit.*, p. 157.

¹⁰⁵ Citot Vincent, « Les tribulations du couple dans la société contemporaine et l'idée d'un amour libre », *op. cit.*, p. 88.

1.2 Faire le bon choix : *Éros* ou *Agapè* ?

Une fois l'étape de la rencontre passée, les personnages des films de Cameron Crowe doivent encore déterminer sa nature¹⁰⁶ : que ressentent-ils exactement ? S'agit-il de romantisme ? D'attirance sexuelle ? Quelle chance ont-ils que leurs sentiments soient partagés ? Quel est le degré d'engagement et de sincérité de cette relation, aussi bien de leur part que de celle de l'autre ?

Comme l'explique le personnage de Lester Bangs à William, dans *Presque Célèbre*, il semblerait que l'une des grandes difficultés soit d'arriver à ne pas confondre sexe et amour (« *sex disguised as love and love disguised as sex* »). Bangs poursuit en disant que, selon lui, tout le grand art ne traite précisément que de cela¹⁰⁷. De nombreuses romances de l'Âge d'or dépeignent l'amour à géométrie variable : ce sont les romances asymétriques¹⁰⁸ (« L'amour unilatéral le plus célèbre des romances américaines est celui qu'éprouve Scarlett pour Ashley dans *Autant en Emporte le Vent* [*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1933]¹⁰⁹ »). Dans ces dernières, l'être aimé ne sait pas la nature de nos sentiments. Il s'agit de les dissimuler pour ne pas le faire fuir, comme « la goutte de mercure posée sur la main qui s'enfuirait si on voulait sciemment refermer nos doigts sur elle¹¹⁰ ».

Julie Gianni (Cameron Diaz), dans *Vanilla Sky*, se trouve dans cette situation. Elle est dans une relation libre avec David Aames (Tom Cruise), c'est-à-dire purement charnelle. Chacun d'eux a le loisir (en théorie du moins) de fréquenter qui il veut, ils ne sont pas un couple. Ils se moquent d'ailleurs ouvertement de ce modèle conjugal en jouant justement au couple caricatural que l'on verrait seulement dans un film. À ce titre, Cameron Crowe explique que pour montrer ce petit jeu entre Julie et David qui simulent le tandem amoureux

¹⁰⁶ Comme l'expose Laurent Jullier : « La seule question importante consiste à savoir si ce coup d'œil inaugural est bien le signe d'un embarquement. Regardant et regardé viennent-ils de pousser la porte du monde heureux dont ils se contentaient jusqu'ici de penser les détails à l'avance, ou seulement de croiser l'une de ses images qui font beaucoup pour enrichir ce monde tout en rendant plus faibles les chances qu'il se concrétise un jour ? », Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, op. cit., p. 66.

¹⁰⁷ « Great art is about guilt and longing and you know, love disguised as sex and sex disguised as love », (traduction issue du DVD de *Presque Célèbre*), *Presque Célèbre*, passage à 1h, 39 minutes, 55 secondes.

¹⁰⁸ D'après Laurent Jullier, « presque toutes les grandes romances hollywoodiennes sont des romances asymétriques où l'attirance réciproque se trouve empêchée, gênée, différée, ou tout simplement ne s'accomplit pas », Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer* op. cit., p. 55.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 177.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

exagérément épris, il s'est inspiré de Howard Hawks qu'il estime avoir su capter la théâtralité du couple¹¹¹. Dans la séquence qui suit, David est avec son meilleur ami, Brian Shelby (Jason Lee). Celui-ci le questionne sur la nature de ses rapports avec Julie. David lui dit : « Julie est une amie, parfois nous couchons ensemble ». Il n'y donc pas d'ambiguïté, pour David, Julie représente le désir sans amour. En revanche, nous nous apercevons vite qu'il n'en est pas de même pour elle. Elle se montre, en effet, jalouse de Sofia à la fête d'anniversaire de David, à laquelle elle se plaint d'ailleurs de ne pas avoir été invitée (mais sur le ton de la plaisanterie pour feindre une certaine indifférence). Lorsque David rejoint ses invités, il fuit Julie quand cette dernière le suit. Quand David et Sofia discutent ensemble, Julie les observe attentivement et l'on peut voir, bien qu'elle s'efforce de paraître détachée et insensible, qu'elle souffre dans son for intérieur [Fig. 10]. Sofia dit à ce propos : « Je crois que c'est la fille la plus triste qui ait jamais tenu un martini¹¹² ».



Fig. 10 : (de gauche à droite) Julie feint l'indifférence quand David tente de séduire Sofia dans *Vanilla Sky*, passage de 21 minutes, 1 secondes à 21 minutes, 31 secondes.

Le lendemain matin de la nuit que David a passée chez Sofia, Julie vient trouver David, et comme Scarlett qui demande à Ashley de l'aimer par charité, elle tente d'obtenir son amour par force en lui avouant qu'elle est éprise de lui et qu'elle considère que leur histoire est plus qu'une simple aventure (« *love disguised as sex* »). Pour Julie, David a une responsabilité envers elle, qu'il le veuille ou non¹¹³. Faute de ne pouvoir convaincre David de l'aimer, Julie les précipite tous deux avec sa voiture du haut d'un pont (François Sirois note que le

¹¹¹ « I wanted to direct it rather like a Howard Hawks movie. Cameron Diaz is so great here. They're both play acting at love. They are playing the kind of love that you do see in a movie. I think Howard Hawks always caught the theatrical part of pairing romantically », Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 5 minutes, 5 secondes.

¹¹² « I think she is the saddest girl to ever hold a martini » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Vanilla Sky*, passage à 21 minutes, 41 secondes.

¹¹³ « When you sleep with someone, your body make a promess whether you do or not ! », *Vanilla Sky*, *op. cit.*, passage à 41 minutes, 1 seconde.

fantasme de la mort à deux est une issue envisagée dans le cas d'une fusion impossible¹¹⁴), provoquant un accident qui, s'il ne tue pas David, au moins le défigure, l'empêchant de pouvoir séduire à nouveau.

David, lui, selon la formule de Laurent Jullier, se trouve dans la situation du héros hollywoodien qui hésite entre passion, concupiscence et charité. Il est l'équivalent masculin de la femme fatale, un séducteur qui passe et fait perdre les têtes. D'une certaine manière, il rappelle David, joué par William Holden, dans *Sabrina* qui passe son temps à faire la cour aux jeunes femmes lors de soirées mondaines organisées dans sa demeure (il porte d'ailleurs le même nom, ce qui n'est sans doute pas une coïncidence, étant donné que le film passe sur sa télévision au début du film). La façon dont Cameron Crowe présente la vie très mondaine du personnage encourage cette comparaison avec le personnage de Billy Wilder qui, dans plusieurs de ses films, brosse le tableau de personnages appartenant à la haute société : « On s'est inspiré du style de Billy Wilder et Howard Hawks, pour montrer la vie de Tom¹¹⁵ ». Nous faisons sa connaissance à un moment de sa vie où il doit choisir entre une relation sincère et engagée (romantique) avec Sofía et une relation légère et irresponsable (purement sexuelle) avec Julie¹¹⁶. Dès le début du film, nous savons que le personnage de David, bien que tout ait l'air de lui réussir (il est beau, riche, populaire, en bonne santé) est en quête de quelque chose qui semble faire défaut à sa vie : une grande romance¹¹⁷, du même ordre que celles que l'on voit dans les films hollywoodiens tels que *Sabrina* dont on aperçoit un extrait à son réveil dans l'écran de télévision qui se trouve dans sa chambre. David est montré comme un personnage entouré mais qui se sent, en réalité, seul (une solitude que Cameron Crowe compare à celle qu'aurait ressentie Elvis Presley¹¹⁸). Pour Crowe, le rêve, ou

¹¹⁴ « À la limite, seule la fantaisie de la mort à deux (Liebestod) comme dans certaines légendes célèbres peut réaliser l'idéal fusionnel », François Sirois, « Les retranchements du cœur », *Canadian Journal of Psychoanalysis*, vol. 5, n°2, 1997, p. 272.

¹¹⁵ « This is more of the Howard Hawks, Billy Wilder way of showing Tom's life » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 8 minutes, 59 secondes.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁷ La bande-annonce du film met bien en avant cette idée que le confort matériel ne peut pas suffire à faire le bonheur : « Peu importe qui vous êtes. Peu importe la façon dont vous vivez. Peu importe ce que vous possédez : vous rêvez toujours d'autre chose », bande-annonce de *Vanilla Sky*, Youtube, [consulté en ligne le 19/12/19], (cf. annexe A).

¹¹⁸ Dans la note d'intention du scénario de *Vanilla Sky*, Cameron Crowe explique : « Une fois j'ai entendu un entretien radiophonique du jeune Elvis Presley qui a eu lieu en coulisse après ses premiers concerts. Dans cet entretien, Presley tente d'expliquer à un disc-jockey sceptique comment sa récente popularité l'affectait : "Je me sens seul, même dans une pièce bondée". C'est l'idée à l'origine de mon adaptation d'*Abre Los Ojos* ». (I once heard a taped radio interview with the young Elvis Presley, conducted backstage after one of his first concerts. In the interview Presley attempted to tell a probing and sceptical disc-jockey how his explosive new popularity

plutôt le cauchemar, que David fait dans lequel il se retrouve seul sur l'emblématique avenue de Times Square à New York trahit cette solitude¹¹⁹.

Nous avons suggéré un peu plus haut que l'amour romantique mêle l'amour et la sexualité (d'après certaines études, l'amour, dans une relation romantique, serait même plus important que le sexe si l'on devait faire une hiérarchie entre les deux¹²⁰ et Cameron Crowe estime qu'à long terme, les moments de tendresse échangés comptent plus que le sexe¹²¹). Crowe souhaite, par ses films, nous faire réfléchir aux différentes formes d'expression amoureuse et aux conflits qu'elles peuvent entraîner. La conception de l'amour la plus classique consiste à séparer l'amour et la sexualité. Il s'agit d'associer *Éros* au plaisir charnel (le sexe) et *Agapè*¹²² aux élans du cœur (l'amour). Le philosophe Allan Bloom explique que cette manière d'envisager l'amour résulte du fait que nous avons dénaturé le sens du mot *Éros*¹²³. Nous l'aurions réduit à la simple satisfaction du désir physique. Dans son livre *L'amour et l'amitié*, Bloom entend revenir sur la véritable signification d'*Éros* en s'appuyant sur des auteurs tels que Platon, Shakespeare et Jean-Jacques Rousseau qui ont écrit à son sujet¹²⁴. La conception romantique s'oppose à la vision de ce que Laurent Jullier appellent les « réalistes » qui confondent la pulsion sexuelle et le sentiment amoureux, voulant croire que

was affecting him. "I feel lonely", Presley said, "even in a crowded room". It was that idea that began my adaptation of Alejandro Amenábar's *Abre Los Ojos* », traduction personnelle de l'anglais) Cameron Crowe, *Vanilla Sky*, Faber and Faber, 2001, p.1 (vii).

¹¹⁹ « This is the most populated place in the world, in many ways. A guy who fears being alone would have a nightmare about being alone in an empty Times Square », Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage de 4 minutes, 11 secondes à 4 minutes, 19 secondes.

¹²⁰ Une grande enquête interculturelle a été menée à ce sujet : « Indépendamment de l'âge, de la préférence sexuelle (homo ou hétéro), de la religion, etc., plus des trois quarts des personnes déclarent le fait de "Savoir que leur amant(e) est amoureux(e) de moi compte plus à mes yeux que de faire l'amour avec lui (elle)" (Helen Fischer *op. cit.*). En d'autres termes, il compte plus de vivre avec quelqu'un, et surtout de sentir aimé de lui, que de coucher avec. », Dortier Jean-François, « L'amour romantique décrypté », *op. cit.*, p. 198.

¹²¹ « C'est le genre de chose dont on se souvient plus tard, plus que du sexe ou des mots doux qu'on se dit. On se souvient des petits gestes » (« The kind of things you remember later, long after sex or the words of love that are said. You remember the little actions », traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponible sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 1 heure, 9 minutes, 54 secondes.

¹²² Il est à noter que le mot grec *agapè* est le terme choisi par certains auteurs, tel Jullier, pour désigner l'amour qui n'est pas axé sur la sexualité. Au sens strict du terme, *agapè* renvoie plutôt à un amour spirituel à connotation religieuse et le terme grec *philia* correspondrait mieux au sens que lui attribuent ces auteurs. Nous utiliserons malgré tout ce terme d'*agapè*, en référence à leurs travaux que nous suivons ici.

¹²³ « *Éros* n'est plus qu'une façon distinguée de dire : le sexe », Allan Bloom, *L'amour et l'amitié*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le goût des idées », 2018, p. 26.

¹²⁴ « J'emploie le terme *éros* à contrecœur car ce mot venu du grec, et dont Freud et Marcuse ont fait un slogan, a quelque chose de pédant. Mais le langage d'aujourd'hui semble de moins en moins capable d'exprimer ce qui était considéré comme l'expérience la plus intéressante de la vie ; et sans doute cet appauvrissement du langage révèle-t-il un appauvrissement du sentiment. Alors nous avons besoin des mots mêmes de ces vieux auteurs qui prenaient *éros* tellement au sérieux et savaient parler de lui. Le mot "amour" aujourd'hui s'applique à peu près à tout, sauf à l'attrait irrésistible qui emporte un individu vers un autre. Et "sexe" est un terme vaguement scientifique, d'ailleurs timide, pour dire seulement que les êtres humains ont certains besoins corporels. », *Ibid.*, p. 13.

ce dernier ne se base que sur l'instinct de reproduction et le fonctionnement hormonal¹²⁵. Les « romantiques », que l'on pourrait aussi appeler les « idéalistes », ne réduisent pas l'amour à la sexualité, mais exploitent toute la complexité des rapports entre *Éros* et *Agapè*. *Agapè* apparaît comme l'amour altruiste, construit sous le signe de la raison et de la charité (« puisque l'autre s'est rendu aimable, aimons-le¹²⁶ »), *Éros* désigne au contraire l'amour passion, le désir incontrôlable, égoïste, possessif, un sentiment violent, imprévisible et parfois irrationnel qui s'impose à notre volonté¹²⁷.

En tout état de cause, c'est la complexité des rapports entre *Éros* et *agapè*, entre l'amour-désir égoïste et l'amour-charité altruiste, qui place le sentiment amoureux qui en résulte sur un plan bien supérieur à celui de la simple sexualité. Ces deux formes d'amour sont le plus souvent antagonistes (la passion s'opposant fondamentalement à la raison, comme l'égoïsme à l'altruisme) et la volonté, confrontée à un dilemme entre ces deux formes d'amour, se retrouve écartelée (qui choisir entre son père et son amant ? Entre la jeune fille de son milieu et la fille venue d'ailleurs ? etc.) Mais il existe aussi des cas où les deux se concilient, le désir mettant alors son énergie au service du sentiment, afin de franchir les éventuels obstacles. C'est ce sentiment amoureux, fruit de la confrontation d'*Éros* et d'*Agapè* et non de la simple pulsion sexuelle, que l'on pourrait véritablement qualifier de « romantique¹²⁸ ». Ce sentiment romantique est caractérisé par sa sincérité (alors que la sexualité est le plus souvent hypocrite, toujours prête à mentir pour parvenir à ses fins), par sa profondeur (alors que la sexualité reste à la surface des êtres) et par une sorte de véracité qui s'impose à la volonté, frappée par cette flèche divine d'*Éros* à laquelle nul ne peut échapper.

Pour David, Sofia représente ce type d'amour. Elle apparaît à ses yeux comme la perle rare qui incarnerait le compromis entre les deux extrêmes que constituent l'amour de concupiscence (qui tient aux seuls corps) et l'amour de bienveillance (où les corps ne s'attirent pas¹²⁹). Mais le ressort principal d'un grand nombre de mélodrames reposant

¹²⁵ Laurent Jullier écrit : « Si nous aimons, c'est qu'un instinct exige que nous nous reproduisions », Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer, op cit.*, p. 25.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁷ « L'être aimé est adoré en dépit de tout, même s'il est déjà marié, même s'il n'est pas beau, même s'il est mort [...] et même si l'amour est réciproque, subsiste une souffrance essentielle du désir qui consiste à ne jamais connaître de l'intérieur l'être désiré aussi bien que soi », *Ibid.*, p. 27.

¹²⁸ À distinguer du courant romantique artistique, bien qu'il existe des passerelles entre la littérature romantique et l'amour romantique.

¹²⁹ Laurent Jullier, *La difficulté d'aimer, op. cit.*, p. 87.

souvent sur l'erreur que fait le héros (ou l'héroïne) en choisissant la mauvaise personne¹³⁰, le moment où il décide de continuer à fréquenter Julie est, en toute logique, un tournant décisif qui s'avère fatal pour lui (et prévisible pour nous¹³¹). David se comporte comme les libertins du XVIII^e siècle « qui étaient charmés ou obsédés par la conquête amoureuse¹³² » et s'adonnaient à la luxure¹³³, il se centre sur « son plaisir immédiat, sur la réalisation de son fantasme de toute puissance (être aimé, désiré sans rien donner en échange) mais comme à chaque moment il veut renouveler son plaisir, il va finir par se trouver insatisfait¹³⁴ ». David est une sorte de Don Juan, de Casanova et de Valmont moderne, condamné à l'insatisfaction¹³⁵.

On repère une asymétrie sentimentale du même ordre dans *Presque Célèbre* dans le triangle amoureux formé par Penny Lane (Kate Hudson), Russell Hammond (Billy Crudup) et William Miller. La relation entre Penny et Russell est semblable à celle entre Julie et David dans *Vanilla Sky*. Penny, outre le fait qu'elle soit blonde, ressemble d'ailleurs par bien des aspects à Julie. Russell n'envisage Penny que dans une perspective érotique (*éros* au sens trivial ou réaliste du terme : le simple désir physique). Penny, quant à elle, et bien qu'elle feigne le contraire (comme Julie dans *Vanilla Sky*) rêve d'une relation romantique avec Russell. Toujours sur le modèle de Julie, Penny simule l'indifférence quand Russell la regarde [Fig. 12]. Son amie Poxia (Anna Paquin) qui assiste à la scène avec William commente : « Acte 1. Dans lequel elle feint de ne rien éprouver...¹³⁶ ».

¹³⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹³¹ Plusieurs avertissements sont adressés à David mais il n'y prête pas attention. Le premier est quand il a son semi-accident de voiture (annonçant le futur vrai) parce qu'il ne conduit pas assez prudemment. Il est davantage occupé à chercher quelle musique écouter qu'à être attentif au trafic (en somme, il préfère se divertir, ce qui montre bien comment il mène sa vie de manière générale : comme un jeu). Le second est quand Sofia le met en garde sur son comportement. « Chaque minute qui passe est une occasion de tout changer » lui dit-elle (« *every passing minute is another chance to turn it all around* », traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*). Si David semble sincèrement décidé à changer, il ne résiste cependant pas à la tentation de s'amuser une dernière fois quand Julie lui propose de monter en voiture pour passer du bon temps avec elle.

¹³² Nous utilisons ici une formulation d'Eugène Enriquez à propos des libertins du XVII^e siècle, Eugène Enriquez. « Qu'est devenu l'amour dans nos sociétés libérales avancées ? », *op. cit.*, p. 35.

¹³³ Entendue comme « le fait de s'abandonner exagérément aux plaisirs sexuels, la luxure est l'un des sept péchés capitaux : elle a été associée à la gourmandise et à la paresse comme concupiscence de la chair », Stefano Zuffi, *Amour et érotisme*, *op. cit.*, p. 257.

¹³⁴ Eugène Enriquez, « Qu'est devenu l'amour dans nos sociétés libérales avancées ? », *op. cit.*, p. 37.

¹³⁵ « Or, on ne le sait que trop, qu'il s'agisse de Don Juan ou de Casanova, ils sont condamnés à l'insatisfaction car ce qu'ils obtiennent n'est que, comme le disait avec justesse Sade "fort loin de ce qu'ils avaient ardemment envié". Le désir va donc rebondir d'objet en objet, la quête sera infinie et décevante », *Ibid.*, p. 37.

¹³⁶ « Act one. In which she pretends she doesn't care... » (traduction issue du DVD de *Presque Célèbre*), *Presque Célèbre*, passage à 32 minutes, 49 secondes.



Fig. 12 : (de gauche à droite) Penny simule le détachement vis-à-vis de Russell dans *Presque Célèbre*, passage de 33 minutes, 19 secondes à 33 minutes, 25 secondes.

William, lui, se retrouve pris entre les deux. Il est un peu le « bon copain », comme Brian dans *Vanilla Sky*. William est tiraillé par son admiration pour Russell - qui est une sorte d'icône rock à ses yeux - et l'affection grandissante qu'il ressent pour Penny. William finit par tomber amoureux de Penny. Il lui déclare ses sentiments lorsqu'il se rend à sa chambre d'hôtel où il trouve la jeune fille dans un état semi comateux. Ne pouvant obtenir l'amour de Russell (ce dernier la rejette une fois la tournée du groupe terminée et sa femme rentrée) Penny opte pour l'autodestruction (au même titre que Julie qui se précipite volontairement en voiture du haut d'un pont dans *Vanilla Sky*) en noyant son chagrin dans l'alcool et les médicaments : « Pourquoi ne m'aime-t-il pas ?¹³⁷ » demande-t-elle désespérément à William. La dépendance affective de Julie pour David, et de Penny Pour Russell, est un symptôme de la passion amoureuse selon François Sirois :

« Dans la passion, le sujet s'efface derrière l'objet ou dans l'objet [...] Il cherche à se perdre dans l'objet [...] Ce qui est idéalisé dans la passion, c'est l'objet. On remarque une dépendance totale vis-à-vis de celui-ci et un désir de fusion. Il devient, selon Aulagnier, un objet de besoin là où il était au départ un objet de plaisir et de satisfaction. L'objet devient une drogue¹³⁸ ».

Cameron Crowe fait se rabattre Penny sur William [Fig. 13] de la même manière (même cadrage, à savoir le plan américain mi-cuisse, même posture des personnages) qu'il fait se rabattre Julie sur le serveur dans une étreinte romantique à la fin de la fête de David [Fig. 14]. Les deux jeunes femmes recherchent du réconfort et le trouvent fugacement auprès d'une personne se trouvant à proximité d'elles.

¹³⁷ « Why doesn't he love me ? » (traduction issue du DVD de *Presque Célèbre*), *Ibid.*, passage à 1h, 27 minutes, 15 secondes.

¹³⁸ François Sirois, « Les retranchements du cœur », *op. cit.*, p. 272.



Fig. 13 : *Vanilla Sky*, 25min. 46sec.



Fig. 14 : *Presque Célèbre*, 1h. 27min. 27min.

L'impossibilité d'accomplir la fusion amoureuse avec l'être aimé conduit Julie et Penny à la tentative de suicide, c'est-à-dire l'acte de se donner volontairement la mort. Il semble que dans ce contexte précis du chagrin d'amour, ce geste possède une dimension romantique qui trouve, justement, son origine dans la littérature romantique, comme l'écrit Martin Moruno Dolorès :

« Puis, des héros à la conscience tourmentée comme le *Werther* de Goethe [...] l'histoire d'un jeune homme qui décide d'en finir avec sa vie car son amour pour Charlotte se révèle impossible était le modèle des romantiques qui voyaient en lui une justification de leurs souffrances et leurs propres aspirations à la mort¹³⁹ ».

Dans la conception romantique, la vie paraît vide de sens quand elle n'est pas partagée avec la personne que l'on aime. Cameron Crowe, à travers les personnages de Julie et Penny (comme le faisait Billy Wilder avec ceux de Sabrina et d'Ariane), illustre ce côté sombre de l'amour romantique qui peut entraîner des réactions extrêmes aux conséquences quelquefois irréversibles. Crowe, en quelque sorte, s'adapte (ou adapte ses œuvres) à une certaine conception de l'amour, dont on retrouve les traces dans la littérature romantique et qui témoigne donc d'une forme de construction imaginaire fondée sur des codes précis - mais de manière plus générale, il faut bien comprendre que Crowe n'est pas le seul à faire cela. En réalité, tous les réalisateurs de comédies romantiques ou presque opèrent d'une manière similaire. Il y a une forme d'originalité chez Crowe, à la fois dans les films et dans la cohérence structurelle de l'œuvre globale, qui est de mettre en valeur cette construction artificielle de la représentation de la romance et de l'amour, ce qui passe par exemple, par des formes de récurrences, comme celle que nous avons montrée juste avant, ou des motifs particuliers liés à des clins d'œil, une certaine forme de référentialité.

¹³⁹ Martin Moruno Dolorès, « Réflexions sur le suicide : Mélancolie noire, ennui et chagrin d'amour à l'âge romantique », *op. cit.*, p. 4-5.

1.3 La société comme ultime rempart à l'accomplissement de la fusion ?

Dans les films de Cameron Crowe, quand le problème ne dépend pas de la réciprocité des sentiments, le seul obstacle qui puisse encore s'opposer au bonheur des amants survient des parents ou de l'entourage.

À plusieurs moments, le cinéaste montre comment nos proches orientent notre vie amoureuse. Dans *Singles*, par exemple, les personnages se réunissent souvent dans un café pour parler de leurs relations amoureuses. Chacun y va de son petit commentaire sur ce qu'il pense du ou de la partenaire de l'autre. On se rend compte, par exemple, dans la scène où Debbie Hunt (Sheila Keilley) expose à ses amis une liste de prétendants éventuels via une vidéo de rencontres par petites annonces, que l'opinion de l'entourage (le « bicycle guy » fait l'unanimité) influence considérablement le choix amoureux de Debbie. Il n'y a rien de malveillant a priori dans cette démarche, au contraire même, c'est plutôt de la bienveillance : « voilà ce que nous, tes amis qui t'aimons et te connaissons pensons être le mieux pour toi ». C'est aussi un peu le cas dans *Jerry Maguire* où Laurel (Bonnie Hunt) tente de protéger sa sœur, Dorothy, en la dissuadant de fréquenter Jerry, le héros avec qui elle s'apprête à avoir une relation et qui est à ce moment du film un personnage bancal, voire même un peu douteux. Elle ne le cache d'ailleurs pas à Jerry : « Je suis la sœur qui désapprouve¹⁴⁰ » lui dit-elle lors de leur première rencontre. Une fois Dorothy et Jerry mariés, Laurel dit à Jerry : « Si tu fais foirer ça, je te tue !¹⁴¹ ». Les personnages apparaissent presque comme des fonctions inhérentes au scénario de la comédie romantique appliquée, et se présentent presque comme tels, ce qui laisse entrevoir ici une certaine dimension postmoderne.

Dans *Vanilla Sky*, ce qui semble d'abord empêcher Sofia et David d'être ensemble c'est le supposé complot organisé par les « sept nains », les membres du comité d'organisation (ironiquement surnommés ainsi par David en référence au célèbre conte *Blanche Neige* écrit par Jacob et Wilhelm Grimm en 1812) de la compagnie d'édition dont il a hérité à la mort de son père. Ces derniers, jaloux du pouvoir de David, seraient responsables de l'accident dont il

¹⁴⁰ « I'm her disapproving sister, Laurel » (traduction issue du DVD de *Jerry Maguire*), *Jerry Maguire*, passage à 52 minutes, 27 secondes.

¹⁴¹ « You fuck this up and I'll kill you » (traduction issue du DVD de *Jerry Maguire*), *Ibid.*, passage à 1h, 35 minutes, 34 secondes .

est victime. Ils auraient envoyé Julie pour, au mieux le faire disparaître, au moins le rendre mentalement incapable de diriger l'entreprise.

Mais c'est dans *Say Anything* que l'obstacle social est le plus fort. La relation entre Lloyd et Diane est d'abord freinée par les amis de Lloyd. Corey (Lili Taylor), la meilleure amie de Lloyd, tente de le décourager d'approcher Diane car, selon elle, ils n'appartiennent pas au même monde¹⁴². Diane est en effet l'élève la plus douée et la plus populaire du lycée. Elle envisage de faire de grandes études. Lloyd, contrairement à elle, ne fait pas partie de l'élite. Il n'est qu'un élève moyen sans réelles ambitions. Cela fait ainsi écho aux propos d'Erin Nicole Ford qui écrit que, le plus souvent dans ce genre de film, ce sont les amis adolescents qui se dressent contre le couple¹⁴³, ou bien les parents¹⁴⁴. Si, dans un premier temps, James Court, le père de Diane, ne voit pas d'un mauvais œil le fait que Lloyd fréquente sa fille, c'est parce qu'il pense que c'est temporaire. En effet, Diane a obtenu une bourse. Elle doit donc s'en aller à la rentrée pour étudier dans une prestigieuse école en Angleterre. Elle a, avec son père, une relation fusionnelle. Ils se disent tout et n'ont pas de secret l'un pour l'autre (d'où le titre du film qui fait référence à une phrase que dit James à sa fille : « Tu sais que tu peux tout me dire », "*say anything*" en anglais). L'avis de son père compte donc énormément aux yeux de Diane. Ce dernier veut qu'elle parte sans attache sentimentale. C'est pourquoi Diane, bien que liée à Lloyd, prend finalement la décision de le quitter en lui expliquant qu'ils se trouvent dans une impasse et que le mieux pour eux est de rester amis. Elle lui offre un stylo pour qu'il puisse lui écrire quand elle aura fait ses valises. À ce moment du film, toujours en résonance avec Erin Nicole Ford, les dés semblent jetés (« At some point the conflict in the film becomes so intense that it appears to be impossible to overcome¹⁴⁵ ») - c'est que l'on appelle le climax, c'est-à-dire l'instant où les tensions inhérentes à l'intrigue sont à leur niveau le plus haut. Il paraît improbable que Lloyd ressorte vainqueur de cette compétition acharnée où

¹⁴² « In *Say Anything*, Lloyd's friends to discourage him for pursuing Diane because she's in the smart crowd that they are not part of. As his best friend Corey explains, "Brains stay with brains. The bomb could go off, and their mutant genes would form the same cliques" », Erin Nicole Ford, *Fast Times : The Rise and Fall of the Teen Romantic comedies of the 1980s*, op. cit., p.22.

¹⁴³ Ford explique que ce sont les adolescents populaires du lycée qui veulent empêcher l'union car ils sentent que leur statut est menacé : « The conflicts of the teen romantic comedies arise when the relationship of the central romantic couple threatens the status quo of the high school caste system. For the most part, these conflicts are perpetuated by the students who climb this caste system », *Ibid.*, p. 22. Cependant, dans le film de Cameron Crowe, ce ne sont pas les amis de Diane (qui est populaire) mais bien ceux de Lloyd (qui ne l'est pas) qui s'opposent à cette relation.

¹⁴⁴ Comme le Remarque Erin Nicole Ford : « In teen romantic comedies, the teen characters actively create conflict for the film's couple. But the adults in the films sometimes provide a source of conflict as well, often unintentionally. The adults in these films that most fill this role are the parents » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

père et amant se disputent l'affection de Diane. Pourtant, la situation se retourne en sa faveur lorsque Diane comprend que son père lui a menti à propos des accusations de fraude fiscale dont il fait l'objet. James Court, directeur d'une maison de retraite (où Diane travaille de temps en temps pour gagner son argent de poche) est accusé d'avoir, plusieurs années durant, dissimulé de l'argent au fisc. Diane prend la défense de son père qui clame son innocence, jusqu'au jour où elle doit se rendre à l'évidence quand elle découvre l'argent que son père avait pris soin de dissimuler dans la maison. Se sentant trahie par ce qu'elle avait de plus cher, Diane fait marche arrière et décide d'ouvrir à nouveau son cœur à Lloyd. C'est de cette manière que le film se termine, James est en prison, et Diane et Lloyd partent ensemble en Angleterre, pouvant ainsi vivre pleinement leur amour puisque rien ne semble désormais plus leur barrer la route (« When this happens, the conflict must be resolved in a way that clearly removes any threat to the couple's happiness¹⁴⁶ »). Cette victoire du couple face aux contrariétés rencontrées est une caractéristique (parmi d'autres) de l'amour romantique : « la valorisation de la pérennité conjugale interprétée comme la victoire de l'amour dans sa lutte contre les obstacles qu'il rencontre sont quelques traits essentiels de l'amour romantique¹⁴⁷ ».

Pendant longtemps et dans de nombreux pays, le modèle socialement dominant de l'union fut celui du mariage arrangé. Celui-ci devait, avant tout, servir l'intérêt des familles: « il a été mis au point au fil des siècles pour des raisons liées au partage, celui des terres dans les sociétés agraires et celui des biens dans les sociétés de marché. L'amour ne peut y avoir sa place hors un extraordinaire concours de circonstances¹⁴⁸ ». Ainsi que le montre Vincent Citot (et Jean-Claude Kaufmann¹⁴⁹), nous nous sommes, en Occident, progressivement détachés de ce schéma. L'institution matrimoniale a évolué dans une logique de lente privatisation et individualisation de la relation conjugale : « Du modèle parental, la famille est passée au modèle conjugal : désormais, ce ne sont plus les familles qui se marient en se mariant leurs enfants (mariages d'intérêt), mais bien les conjoints qui se choisissent sur la base de sentiments réciproques (mariage d'inclination, mariage d'amour)¹⁵⁰ ». Nous

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁷ Jacques Marquet, « L'amour romantique à l'épreuve d'internet », *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴⁹ « Apparut alors ce que l'époque nomma le "mariage d'inclination" (opposé au mariage arrangé), qui connut la gloire que l'on sait au théâtre et dans les romans », Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant*, *op. cit.*, p.72.

¹⁵⁰ Vincent Citot, « Les tribulations du couple dans la société contemporaine et l'idée d'un amour libre », *Le philosophe*, n° 11, p. 86.

reconnaissons ici l'idéal romantique de l'amour fusion¹⁵¹. Le mariage arrangé (un obstacle classique à l'union des amants dans les romances cinématographiques à en croire Laurent Jullier¹⁵²), paraît désuet dans nos sociétés occidentales. Il n'en est en effet pas question chez Cameron Crowe. Ce dernier semble évacuer de ses représentations un type d'union qui ne renvoie justement pas à une vision romantique en faveur d'un modèle où les amants doivent s'extraire de leur milieu pour vivre leur romance (à l'image du cinéaste qui a lui-même dû s'affranchir de sa famille pour se consacrer à sa passion) Peut-être est-ce comme cela d'ailleurs qu'il faut comprendre le titre français, *Un monde pour nous* : Diane et Lloyd n'appartiennent pas au même monde. C'est bien le rang social de Lloyd Dobbler qui empêche James Court d'approuver son union avec sa fille ce qui montre qu'il demeure toujours des barrières sociales plus ou moins insidieuses. Les parents n'interviennent plus directement dans les choix amoureux de leurs enfants, mais ils exercent malgré tout encore une certaine influence, et des critères comme le rang social (bourgeoisie, classes populaires, etc.), l'âge et la couleur de peau peuvent être déterminants dans leur jugement¹⁵³. L'enjeu serait que les personnages, Diane et Lloyd, arrivent à créer un monde où leur romance serait possible, ce qu'ils arrivent tous les deux à faire en se libérant de leur condition à la fin du film. Cela illustre le décloisonnement des strates sociales en cours dans notre société¹⁵⁴.

Cette question de l'entremêlement de la vie sociale et de la vie amoureuse est une préoccupation typiquement américaine (Laurent Jullier affirme que « le mythe de l'ascension sociale irrigue bien des esprits et bien des films¹⁵⁵ »), et comme l'expose Erin Nicole Ford, un archétype narratif des « romantic teen comedies¹⁵⁶ ». *Say Anything* s'inscrit totalement dans cette lignée de films reposant sur des codifications et des attentes spécifiques destinées aux adolescents. Crowe a conscience, justement, de ces codes et choisit de les reprendre pour mieux les revisiter.

¹⁵¹ Mis en avant par Vincent Citot : « On appelle fusionnel le couple qui fait de son propre maintien une finalité supérieure, qui fonctionne, ou voudrait fonctionner, comme une entité achevée, unitaire et cohérente », *Ibid.*, p. 87.

¹⁵² « L'obstacle le plus classique au bonheur que les héros ont déjà construit en leur foi intérieur est le mariage arrangé », Laurent Jullier, *La difficulté d'aimer, op. cit.*, p. 110.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵⁴ Ainsi que l'écrit Niklas Luhmann : « Donc la sémantique amoureuse, comme la société, serait passée d'une structure hiérarchisée, où chaque strate s'autosuffit, à une structure complexe où plusieurs personnes de milieux différents peuvent, lorsque leur univers respectif de connaissances entre en contact l'un avec l'autre (système imbriqué), établir une relation et par le fait même échanger à l'aide d'un système de communication, c'est-à-dire la sémantique amoureuse. », Philippe Dancause, « Niklas Luhmann : Amour comme passion », *Aspects sociologiques*, novembre 1993, p. 31.

¹⁵⁵ Laurent Jullier, *La difficulté d'aimer, op. cit.*, p. 115.

¹⁵⁶ « The conflicts inherent to this teen romantic comedies include the quest for love, fun and popularity », Erin Nicole Ford, *Fast Times: The Rise and Fall of the Teen Romantic comedies of the 1980s, op. cit.*, p. 20.

Chapitre 2 : les motifs narratifs et plastiques traditionnels de la romance revisités par Cameron Crowe

Nous tâcherons, dans ce chapitre, de mettre en lumière la manière dont Cameron Crowe repense les schémas habituels de la romance en montrant qu'il s'empare de certains stéréotypes - ces derniers peuvent être narratifs (la formule « Boy Meets Girl »), et/ou esthétiques (les décors, costumes, etc.) - qu'il amplifie et idéalise davantage qu'ils ne le sont déjà. Ce sont aussi bien des personnages types (la « Manic Pixie Dream Girl ») que des emplacements précis, comme la ville de New York (devenue entre autres avec les films de Woody Allen un lieu représentatif de la romance¹⁵⁷). Combinés ensemble, ces éléments créent une atmosphère romantique qui nous semble familière car elle renvoie à plusieurs imaginaires de la romance (Billy Wilder, Audrey Hepburn, Woody Allen, etc.) qui s'entrecroisent. En fin de compte, la romance « crowienne » apparaît d'abord comme une vision enchantée qui a tout d'un conte de fée.

2.1 La formule « Boy meets girl »

Selon Paula Marrantz Cohen, les comédies romantiques ont fusionné avec deux intrigues traditionnelles de la littérature féminine. La première renvoie au roman épistolaire *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson. Elle consiste à confronter une femme vertueuse à diverses situations périlleuses auxquelles elle résiste courageusement¹⁵⁸. La seconde dérive de la tradition romanesque associée à Jane Austen qui, avec son fameux *Pride and Prejudice* (1813) renouvela l'intrigue de l'amour courtois. Le roman d'Austen raconte les péripéties d'Elizabeth Bennet, une jeune femme qui, malgré les obstacles, les malentendus et la

¹⁵⁷ « Allen's films can be seen as responsible for the major change in the cinematic portrayal of New York : far from a place of crime and alienation, it has now become the location for romance [...] New York is where romantic love happens », Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*, *op. cit.*, p. 189.

¹⁵⁸ Paula Marrantz Cohen explique : « They [cinematic romantic comedies] conflate what in fact are two narrative strands, both directed at women but with different plot lines and tonalities. One has its origin in Samuel Richardson's epistolary novel *Clarissa*, the mother of the melodramatic plot, in which a woman is put through the mill while maintaining an air of long-suffering virtue », Cohen Marrantz Paula, « What Have Clothes Got to Do with It? Romantic Comedy and the Female Gaze », *Southwest Review*, vol. 95, n°1/2, 2010, p. 78. Le but étant, pour Marrantz Cohen, de rappeler aux femmes à quel point elles ont souffert en leur donnant l'occasion de s'apitoyer sur leur propre sort : « The point is to remind women of how much their sex has suffered and to give them a good cry on their own behalf », *Ibid.*, p. 78.

compagnie d'une mère désagréable, garde le sourire et finit par trouver l'âme sœur. Ce genre d'héroïne et d'histoire a pour objectif de transmettre aux lecteurs une sensation d'allégresse¹⁵⁹.

Marrantz Cohen estime qu'à de rares exceptions près, les personnages féminins centraux des comédies romantiques ont un profil similaire à celui de l'héroïne du roman de Jane Austen¹⁶⁰. Marrantz Cohen voit dans les rôles que jouent souvent des actrices comme Claudette Colbert, Jean Arthur, Katharine Hepburn, Reese Witherspoon, Drew Barrymore et Sandra Bullock des descendantes directes d'Elizabeth Bennet. Elles invitent les spectateurs à aborder la vie en toute sérénité car, peu importe ce qui arrive, elles gardent en elles l'espoir que tout finira par s'arranger. Leur philosophie s'apparente beaucoup à la fameuse phrase « un jour, mon prince viendra », chantonnée par Blanche-Neige dans le film de Walt Disney (*Blanche-Neige et les sept nains*, David Hand, Ben Sharpsteen, Larry Morey, Perce Pearce, 1938), adapté du conte très connu des frères Grimm (1812).

Comme tous les genres, la comédie romantique répète une formule. Cette dernière rassure le spectateur qui prend du plaisir à retrouver les codes établis par le genre¹⁶¹. Tamar Jeffers McDonald, en reprenant les mots de David Schumway, explique que la comédie romantique est un genre extrêmement stéréotypé. Nous le prenons tous pour acquis car il use d'une formule scénaristique vue et revue, à savoir « Boys Meets Girl » : le garçon obtient la fille, la perd, puis la retrouve¹⁶². En somme, tout est bien qui finit bien - cela revient au « et

¹⁵⁹ Paula Marantz Cohen écrit : « The other strand [...] derives from the novelistic tradition associated with Jane Austen, who launched the courtship plot in its conventionalized glory. Invariably there is a heroine of pluck and intelligence who, after a variety of fairly predictable misadventures and misunderstandings, is united with her soul mate at the end. In tone and pacing, these stories are light and bright, and sparkling - the phrase that Austen used to describe her most famous novel, *Pride and Prejudice*. One of the salient characteristics of that novel's heroine. Elizabeth Bennet was cheerfulness. She was cheerful even as she faced a future of spinsterhood in the company of an impossibly enervating mother », *Ibid.*, p. 79.

¹⁶⁰ « With very few exceptions, the heroines of cinematic romantic comedy have this quality as well. Claudette Colbert, Jean Arthur, and Katharine Hepburn, and for that matter, Reese Witherspoon, Drew Barrymore, and Sandra Bullock are cheerful in their roles and inspire viewers to approach liveliness and zest », *Ibid.*, p. 79.

¹⁶¹ « The familiarity of the formula gives the viewer a sense of security when seeing a new film in a certain genre. To a certain extent the viewer knows what to expect, including the pleasure that he or she usually receives from the familiar genre », Erin Nicole Ford, *Fast Times: The Rise and Fall of the Teen Romantic Comedies of the 1980s*, *op. cit.*, p.7.

¹⁶² « The love story is so familiar in our culture that we rarely give it a second thought ... "Boy gets girl, boy loses girl, boy gets girl back" is exhibit A of standard plots in all fictional medias. Schumway's comment indicates a basic problem with the Hollywood romantic comedy : it employs so formulaic a storyline is so over-familiar a product, that it is easy to take for granted », Tamar McDonald Jeffers, *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*, *op. cit.*, p. 2.

ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » des contes¹⁶³ - comme dans les romans de Richardson et d'Austen ainsi que dans la plupart des films hollywoodiens depuis les années 1930¹⁶⁴. Peu de films de Cameron Crowe dérogent à cette règle, même s'ils laissent parfois dans leur conclusion une impression douce-amère. Nous avons vu, par exemple, que Diane et Lloyd, à la fin de *Say Anything*, peuvent finalement vivre leur amour sans entrave. *Singles*, *Jerry Maguire* et *Elizabethtown* se concluent aussi par une victoire amoureuse. Dans *Singles*, les couples Linda et Steve, et Janet et Cliff finissent par se reformer, notamment parce qu'ils se rendent compte, individuellement, qu'ils se manquent. Parfois les crises qu'ils rencontrent au cours du film semblent insurmontables : Janet n'entend pas changer physiquement pour plaire davantage à Cliff - elle envisage un temps une opération de chirurgie esthétique pour augmenter la taille de sa poitrine mais la remarque du docteur Jeffrey Jamison (Bill Pullman) qui lui dit que son petit ami devrait l'accepter telle qu'elle est l'en dissuade -, Linda perd l'enfant de Steve en faisant une fausse couche après un accident de voiture. Mais tout rentre dans l'ordre en fin de compte et la réconciliation qui paraissait incertaine s'opère finalement (il s'agit même, d'après Tamar Jeffers McDonald, qui s'appuie sur les films de Nora Ephron, d'une caractéristique de la comédie romantique actuelle¹⁶⁵).

Jerry Maguire suit lui aussi le schéma « rencontre-crise-réconciliation ». En premier lieu, Dorothy Boyd (Renee Zellweger) et Jerry Maguire font connaissance (c'est la scène où Jerry aide Dorothy à retrouver son fils Ray (Jonathan Lipnicki) dans le hall de l'aéroport. Ils ne se sont jamais parlé auparavant bien qu'ils travaillent ensemble. Puis, Jerry se fait renvoyer suite à la note d'intention où il appelle la société pour laquelle il travaille à se préoccuper davantage des joueurs et de l'amour du jeu. Dorothy, qui n'est qu'une simple comptable, décide de suivre Jerry car elle est séduite par ses idéaux. Progressivement, un sentiment de tendresse grandit entre eux et les conduit au mariage. C'est là que survient la crise. Ce mariage est un échec car il n'est bâti que sur l'affection que Jerry éprouve pour Ray

¹⁶³ Comme l'écrit Christopher Vogler : « Les fins heureuses des films d'hollywood les rapprochent des contes de fées par leur dénouement idyllique. Les contes de fées se terminent fréquemment par “ et ils vécurent heureux jusqu'à la fin des temps” », Christopher Vogler, *Le guide du scénariste - La force d'inspiration de la mythologie pour concevoir des histoires universelles qui toucheront les publics*, Paris, Dixit, 2013, p. 234.

¹⁶⁴ Un cliché que relève Céline Morin : « À partir des années 1930 dans le cinéma occidental, il [l'amour] est “trionphal”, cristallisé par le *happy end* », Céline Morin, « Du romantisme à la relation pure ? Les amours des héroïnes de séries américaines depuis 1950 », *Le temps des médias*, vol. 2, n° 19, 2012, p. 161.

¹⁶⁵ Jeffers McDonald explique que la *neo-traditional comedy*, comme la *radical romantic comedy* prépare le spectateur à l'absence de *happy end* avant de finalement résoudre tous les conflits, aussi improbable que cela paraisse : « Ephron's films, by contrast, prepare the viewer for this type of ending by the seemingly insurmountable odds facing the couple, only to remove these in the final reel to achieve the unlikely reconciliation », *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*, op. cit., p. 85.

et la reconnaissance de la loyauté de Dorothy envers lui. Il devient très proche du petit Ray mais distant avec Dorothy. La structuration du récit nous fait comprendre que Jerry est un travailleur acharné mais maladroit en amour. Un des grands défis que doit relever Jerry est d'arriver à mettre en adéquation sa vie privée et ses principes moraux. Comme le dit David Bordwell, Cameron Crowe dépeint un personnage qui prêche l'empathie et l'importance des relations humaines, mais qui n'a que des relations artificielles avec les femmes (« *great at friendship, bad at intimacy* »). Nous savons que Jerry a du talent, mais « il se contente de se reposer sur les atouts de son charme superficiel¹⁶⁶ ». Il pourrait être plus que cela, c'est-à-dire la personne dont parle Dorothy qui dit à sa sœur qu'elle aime Jerry pour l'homme qu'il pourrait devenir : « Pour devenir cet homme, Jerry doit mettre de côté son bagou et laisser parler son cœur¹⁶⁷ ». Il y a ici, encore une correspondance à un idéal relié à l'imaginaire du conte de fée. Le personnage doit s'extraire en quelque sorte de sa condition « humaine » pour devenir littéralement un personnage de film, une pure chimère correspondant à un idéal romantique dont on comprend à l'aune de cette première partie qu'il est avant tout une construction culturelle. C'est dans le troisième acte que la personnalité de Jerry change en profondeur. Quand Rod partage son moment de gloire avec sa famille qui regarde son match en direct, Jerry comprend qu'il devrait être, lui aussi auprès de sa famille. Il décide donc d'ouvrir son cœur à Dorothy et court la rejoindre pour lui déclarer son amour.

Dans *Elizabethtown*, Drew se rend aux funérailles de son père à Elizabethtown. Cameron Crowe introduit le personnage de Drew comme n'allant pas bien : il a des pensées suicidaires depuis qu'il a subi un échec professionnel très humiliant. Il croise la trajectoire de Claire (Kirsten Dunst), une hôtesse de l'air Claire qui, contrairement à Drew, respire la sagesse et la joie de vivre. Claire apparaît clairement comme une sorte de « fée » dans le film. Elle est totalement irréaliste, une pure chimère fictionnelle. Même dans son apparition, il y a quelque chose qui est assumé comme étant parfaitement irréaliste : elle surgit de nulle part à plusieurs reprises, comme la scène où elle surprend Drew (ce dernier est montré comme abasourdi) à son hôtel en faisant éclater des ballons alors qu'elle est censée être à Hawaï. Petit à petit, le moral de Drew s'améliore. Il reprend goût à la vie grâce aux conseils de Claire : « Tu veux être vraiment grand ? Aie le courage d'échouer et de garder la tête haute.

¹⁶⁶ « Jerry could put his talent to good use - the spontaneous idealism of his mission statement shows that - but he excels at superficial charm » (traduction personnelle de l'anglais), David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It - Story and Style in Modern Movies*, op. cit., p. 64.

¹⁶⁷ « To become that man, Jerry must shed his glibness and speak from the heart » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p. 64.

Fais-en sorte que les gens se demandent pourquoi tu souris encore. C'est ça la vraie grandeur pour moi ». Cependant, bien qu'ils se plaisent, Claire et Drew ne dépassent jamais les limites du simple flirt¹⁶⁸. Avant de se quitter, Claire donne à Drew l'itinéraire d'un parcours dont elle a elle-même déterminé les étapes. C'est une sorte de guide agrémenté de conseils philosophiques et pratiques portés sur l'importance des petits bonheurs de la vie. L'expérience se révèle salutaire pour Drew car elle lui permet de mettre en perspective ses échecs. À l'arrivée l'attend Claire qui souhaitait seulement que Drew fasse le deuil de ses erreurs avant de commencer leur idylle.

Enfin, *Vanilla Sky* est un cas un peu à part car c'est un film hybride qui reprend à la fois des éléments de la comédie romantique, et d'autres qui se rapporteraient plutôt au film noir et au thriller policier. La construction du film qui présente une chose et son contraire - le rêve qui se rapporte à la romance et la réalité qui, elle, renvoie au drame - fait écho aux propos de Jean-Claude Kaufmann qui souligne le décalage qui existe entre ce que l'on attend d'une histoire d'amour et ce qui est plus probable d'arriver concrètement : « Dans le souhait de vouloir vivre une histoire d'amour, l'histoire est parfois aussi importante que l'amour. Le rêve est toujours construit comme une histoire, une très belle histoire. C'est dans la confrontation avec la réalité que les choses se gâtent¹⁶⁹ ». Dans son rêve, David vit une grande histoire d'amour avec Sofia. Ils se sont rencontrés (comme évoqué plus tôt) lors de la fête d'anniversaire de David et se sont plus instantanément. Mais un événement d'ampleur compromet la formation de leur couple : l'accident de voiture dont est victime David. Il en ressort très affaibli physiquement (sa beauté s'est évanouie car il est gravement défiguré) et psychologiquement (sa confiance en lui est ébranlée). Lui qui était présenté comme un personnage très à l'aise en société, en particulier avec les femmes, est maintenant montré comme quelqu'un de renfermé et méfiant (il s'isole chez lui pendant plusieurs semaines). La scène où David laisse un message sur le téléphone de Sofia après l'avoir vue plus tôt dans la journée parle d'elle-même : David est devenu un personnage maladroit qui bafouille et peine à s'exprimer¹⁷⁰. Sofia fuit David à la soirée en discothèque supposée recoller les morceaux

¹⁶⁸ « Flirting is a type of playful communication involving both verbal and body languages. The origin of the term may come from the French *conter fleurette*. The reasons why people flirt are various. It can be to hit someone they fancy and find attractive, as a way to show them they are interested in sexual intercourse or in a relationship with them », Hélène Bauchart, *English, Love, etc. Mes révisions coquines...*, Assimil, coll. « Langues, etc. », 2019, p. 6.

¹⁶⁹ Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁰ « Ici, Tom ressent l'anxiété d'un adolescent qui appelle une fille pour la première fois. [...] elle [la scène] capture l'anxiété d'un type qui pensait avoir passé l'âge de tout ça. C'est l'anxiété d'un garçon de 12 ans. Et maintenant, il va tout faire pour retrouver sa vie » (« Tom here goes back to a teenager's anxiety about making

entre eux (en réalité, c'est plutôt David qui reste à l'écart car il a peur d'affronter Sofia). Après le désastre de cette nuit, la probabilité de revoir l'amour fleurir entre eux est infime. Pourtant - et c'est là que le rêve emboîte le pas sur la réalité - Sofia vient trouver David qui a passé la nuit sur le trottoir et décide de lui donner une seconde chance. « J'aimais celui que tu étais », lui dit-elle, « mais tu dois te reprendre. Tu vas venir chez moi. Mais si cela s'avère être une erreur, je suis capable de ne plus t'aimer en un claquement de doigt. » Tout semble ainsi rentrer dans l'ordre : David, grâce à la chirurgie, retrouve son visage d'autrefois et vit des jours heureux avec Sofia. En associant le rêve à la romance - qui est plus développée que dans le film original d'Alejandro Amenàbar - Cameron Crowe insiste sur le lien entre la notion de fantasme et celle d'idéal des codes de la comédie romantique. Cela souligne le fait que la romance « crowienne » repose sur des codes qui ne sont que des constructions fictionnelles et culturelles visant à « faire se sentir bien », à redonner espoir dans les relations amoureuses, etc., alors que tout ceci n'est qu'une vision « rêvée » de la relation amoureuse. *Vanilla Sky* répète donc à sa façon la formule classique « Boy meets girl, boy loses girl, boy and girl are reunited¹⁷¹ », avant de proposer, par la suite, un modèle qui s'en éloigne (nous reviendrons sur ce point par la suite).

Qu'elle soit racontée d'un point de vue féminin ou masculin, la romance cinématographique se termine, d'une manière ou d'une autre, presque toujours bien¹⁷². Le couple triomphe, comme l'écrit Tamar Jeffers McDonald : « La “neo-traditional romantic comedy” réhabilite la vieille structure du “garçon qui rencontre, perd, puis retrouve la fille”. Le couple est hétérosexuel, amené à durer dans le temps, et l'histoire se termine aussitôt qu'il se forme¹⁷³ ». Même si certains films comme *(500) jours ensemble* tentent de renouveler le

of his first phone call to a girl [...] it captures the anxiety of a guy who thought he had outgrown this kind of anxiety. This is a 12 year-old's anxiety. And now he's going to fight his way back », traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage de 56 minutes, 19 secondes à 56 minutes, 43 secondes.

¹⁷¹ Sheryl Tuttle Ross, « 500 Days of Summer : A postmodern Romantic Comedy? », *The Polish Journal of Aesthetics*, op. cit., p. 164.

¹⁷² Raphèle Moine note : « Les comédies romantiques, de *New York-Miami* (Capra, 1934) à *Tout peut arriver* (Meyers, 2003) en passant par *L'Impossible Monsieur Bébé* (Hawks, 1938), ont pour héros un couple d'amoureux que le récit mène, après une série de péripéties et de rebondissements, d'une rencontre initiale, souvent teintée d'hostilité, à un happy end amoureux », Raphèle Moine, *Les genres du cinéma*, (2^{ème} édition), Paris, Armand Colin, 2015, p. 22.

¹⁷³ « A definition of the *neo-traditional romantic comedy* stresses its return to the conventions of earlier comedies, ignoring the elements that made the *radical romantic comedy* so exciting for a time: The *neo-traditional romantic comedy* reasserts the old “boy meets, loses, regains girl” structure, emphasizing the couple will be heterosexual, will form a lasting relationship, and that their story will end as soon as they do » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p.85-86.

genre en prenant le contrepied de ce schéma¹⁷⁴, la majorité des comédies romantiques contemporaines - bien qu'elles tiennent compte de réalités tangibles comme l'explosion des divorces et les horloges biologiques qui révèlent les difficultés liées à la quête du grand amour¹⁷⁵ - perpétue le récit classique qui réunit toujours les amants dans sa conclusion¹⁷⁶. Les films de Cameron Crowe n'échappent pas à cette règle.

2.2 Penny, Sofia et Claire : « Manic Pixie Dream Girls » ?

Nous avons vu que la linéarité et la transparence du récit classique dégageaient un sentiment de sécurité. C'est notamment dû au travail des scénaristes et des réalisateurs qui construisent des histoires organisées selon ce que le philosophe Noel Carroll appelle des « *wheels of virtues* » : « à chaque gentil correspondra un méchant, à chaque jeune, un vieux, à chaque ravissante idiote, une intellectuelle au physique commun¹⁷⁷ » (Jerry, dans *Jerry Maguire*, est « l'agent sympathique ». Bob Sugar incarne son équivalent malveillant. Sofia, dans *Vanilla Sky*, est « la gentille brune ». Julie est « la méchante blonde »). Autrement dit, les films reconduisent certains stéréotypes concernant les personnages. David Bordwell explique par exemple que ce qui fait de *Jerry Maguire* en apparence un pur produit hollywoodien, c'est le nombre de clichés qu'il véhicule : « l'agent redoutable, la sœur méfiante (un héritage de Joan Blondell et Eve Arden), le style décontracté de Tom Cruise avec ses lunettes de soleil Ray-Ban (pour cacher son œil au beurre noir)¹⁷⁸ ».

Parmi les nombreux lieux communs que l'on croise dans les films de Cameron Crowe, un attire particulièrement notre attention: celui de la « Manic Pixie Dream Girl ». Ce terme a été popularisé par Nathan Rabin qui l'emploie dans sa critique d'*Elizabethtown* à

¹⁷⁴ Dans le film de Marc Webb, toutes les tentatives du héros, Tom Hansen, pour regagner le cœur de Summer (Zoëy Deschanel) sont vaines : le couple reste séparé quand le film se termine.

¹⁷⁵ « Although the current romantic comedy, with its awareness of divorce, biological clocks [...] seems to have acknowledged the difficulties of finding true love, it nevertheless continues to endorse the old fantasies », Erin Nicole Ford, *Fast Times : The Rise and Fall of the Teen Romantic Comedies of the 1980s*, op. cit., p. 9.

¹⁷⁶ « The guy always get the girl in the end », *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁷ Laurent Jullier, *La difficulté d'aimer à Hollywood*, op. cit., p. 34.

¹⁷⁸ « It seems "pure Hollywood", recycling many clichés : the predatory agent, the wisecracking sister (heir to Joan Blondell and Eve Arden), the cool image of Tom Cruise (Ray-Bans now hiding a black eye) » (traduction personnelle de l'anglais), David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It - Story and Style in Modern Movies*, op. cit., p. 63.

propos du personnage de Claire Colburn. Voilà comment il définit ce personnage (nous garderons l'appellation anglaise difficilement traduisible en français) :

« La “*Manic Pixie Dream Girl*” est un personnage fictif qui n'existe que dans l'imagination fiévreuse d'auteurs-réalisateurs sensibles, pour apprendre aux jeunes hommes tourmentés à embrasser la vie, ses infinis mystères et aventures [...] La “*Manic Pixie Dream Girl*” modèle, Claire, est un personnage féminin dont le seul but est d'aider le personnage masculin à se trouver lui-même¹⁷⁹ ».

Le terme « Manic », dérivé de maniaque, est utilisé en psychiatrie pour désigner une personne « affectée de manie » et/ou « montrant une excitation et une énergie sauvage, de manière dérangée¹⁸⁰ ». « Pixie », renvoie quant à lui à un être surnaturel qu'on retrouve dans le folklore et les histoires racontées aux enfants. Il est généralement représenté comme petit, de forme humaine, avec des oreilles et un chapeau pointus. Il a comme particularité d'être mignon et magique¹⁸¹. C'est pour cela que certains auteurs, tel Jamie Watson, voient la « Manic Pixie Dream Girl » comme un fantasme enfantin et masculin (« a childlike, male oriented fantasy¹⁸² »). On retrouverait ce type de personnage dans beaucoup de films romantiques des années 2000, particulièrement dans les productions américaines indépendantes (appelées aussi « indie¹⁸³ »). Dans la liste des « Manic Pixie Dream Girls » mémorables établie par Rabin, on trouve le personnage de Sam interprétée par Natalie Portman dans *Garden State* (Zach Braff, 2004), Clémentine (Kate Winslet) dans *Eternal*

¹⁷⁹ « The “*Manic Pixie Dream Girl*” exist solely in the fevered imaginations of sensitive-writer-directors to teach broodingly soulful young men to embrace life and its infinite mysteries and adventures [...] the model “*Manic Pixie Dream Girl*”, Claire, is a stock female character whose sole purpose is to help the male protagonist find himself », Jamie Watson, *Mary Wollstonecraft as Anti-Manic Pixie Dream Girl: sexuality, Melancholia, and the Death Sequence in Godwin's Memoirs*, University of North Carolina Willmington, p. 2.

¹⁸⁰ « On its turn, Manic is broadly defined in psychiatry as “affected with mania”; as well as “showing wild, apparently deranged, excitement and energy” », Lucía Gloria Vasquez Rodriguez, « (500) Days of Postfeminism: A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype In Its Context », *Prisma Social*, n° especial 2, Investigación en comunicacion audiovisual y estudios de genero, septembre 2017, p. 171.

¹⁸¹ « Pixie is defined as “a supernatural being in folklore and children's stories, typically portrayed as small and human-like in form, with pointed ears and a pointed hat.” The word carries associations with magic, cuteness », *Ibid.*, p. 171.

¹⁸² Jamie Watson, *Mary Wollstonecraft as Anti-Manic Pixie Dream Girl : sexuality, Melancholia, and the Death Sequence in Godwin's Memoirs*, University of North Carolina Willmington, p. 8.

¹⁸³ Selon Lucía Gloria Vasquez Rodriguez, une romance « indie » s'inscrit dans cette nouvelle tendance d'Hollywood qui consiste à produire des films destinés à un public cherchant des produits culturels légèrement moins conventionnels que la plupart des productions hollywoodiennes habituelles : « Independent (“indie”) productions [...] American independent productions tailored for audiences who were looking for cultural products slightly less formulaic than the average Hollywood production ». L'auteur utilise aussi le terme « indie wood » en opposition à Hollywood. Lucía Gloria Vasquez Rodriguez, « (500) Days of Postfeminism: A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype in Its Context », *op. cit.*, p. 168-169-170.

Sunshine of the Spotless Mind (M. Gondry, 2004), Penny Lane (Kate Hudson) dans *Almost Famous*, et Zooey Deschanel dans *(500) jours ensemble*¹⁸⁴.

Si l'on en croit Jamie Watson, la MPDG¹⁸⁵ perpétue le stéréotype de la femme idéale, obéissante et soumise à son homme, comme le préconisaient les manuels de bonne conduite rédigés au XVIII^e siècle et destinés aux femmes¹⁸⁶. Ainsi, malgré tous les progrès sociaux concernant les femmes obtenus grâce au combat des féministes et aux mouvements de libération des mœurs, la culture moderne continuerait de propager des schémas archaïques d'idéal féminin¹⁸⁷. Jamie Watson s'appuie sur l'autobiographie de William Godwin *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Women* publiée en 1798 et dans laquelle l'auteur évoque en détail la vie tumultueuse de Mary Wollstonecraft, son aventure supposée avec Henry Fuseli, son enfant illégitime avec Gilbert Imlay, ses tentatives de suicide et sa mort agonisante. L'histoire de Mary Wollstonecraft tranche considérablement avec le modèle de la femme sexuellement inhibée et soumise à son mari, prescrit par les manuels de bonne conduite du XVIII^e siècle. Watson voit donc Mary Wollstonecraft comme l'anti-MPDG par excellence¹⁸⁸. Les fameux manuels décriés par Watson recommandaient aux femmes de réprimer leur désir, leurs passions et leurs appétits, quels qu'ils soient. Ainsi, la femme vertueuse, à l'inverse de la prostituée, devait se montrer passive et discrète¹⁸⁹.

¹⁸⁴ « The Manic Pixie Dream Girl (MPDG from now on) became increasingly popular during the early 2000s [...] Film critics such as Rabin include in the list of Manic Pixie Dream Girls memorable characters such as Natalie Portman's Sam in *Garden State* (2004), Kate Winslet's Clementine in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), Kate Hudson's Penny Lane in *Almost Famous* (2000), Zoe Kazam's Ruby Sparks (2012), and generally speaking any role played by the MPDG par excellence, Zooey Deschanel, but, particularly, her performance in Mark Webber's *(500) Days of Summer* (2009) », Lucia Gloria Vasquez Rodriguez, « (500) Days of Postfeminism : A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype In Its Context », *op. cit.*, p. 169.

¹⁸⁵ Nous utiliserons désormais cette abréviation pour parler de la « Manic Pixie Dream Girl ».

¹⁸⁶ « The ideal woman of eighteenth-century conduct books continued to thrive in alternate uses through the nineteenth and into the twenty-first centuries : her most recent incarnation is the modern Manic Pixie Dream Girl - a trope defined by critic Nathan Rabin - is a quirky, sexually subdued love interest meant to bring happiness to her male counterpart », Watson Jamie, *Mary Wollstonecraft as Anti-Manic Pixie Dream Girl: sexuality, Melancholia, and the Death Sequence in Godwin's Memoirs*, *op. cit.*, p. 1-2. « The similarities between the eighteenth-century proper lady and the Manic Pixie Dream Girl are so striking », *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁷ « Despite the feminist movement seemingly antiquated tropes of ideal femininity still influence modern culture », *Ibid.*, p. 1-2.

¹⁸⁸ « In the 1978 *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Woman*, William Godwin describes the unsettling details of Mary Wollstonecraft's life, including her suspected affair with Henry Fuseli, illegitimate child with Gilbert Imlay, suicide attempts, and agonizing death. As a result, Goldwin's biography subverts the female archetype in eighteenth-century women's conduct books that portray the ideal woman as sexually inhibited and subservient to her husband », *Ibid.*, p. 1-2.

¹⁸⁹ « These conduct books urged women to relinquish appetites of any kind and possess no vanity, no passion [and] no assertive self at all (21). If ideal women were supposed to be passive and unseen, prostitutes merited an altogether different femininity », *Ibid.*, p. 2.

Penny (*Almost Famous*), Sofía (*Vanilla Sky*) et Claire (*Elizabethtown*) ne correspondent pas vraiment à cette description. Au contraire, elles incarnent une image de la femme moderne, indépendante et vagabonde (« They are characterized as free-spirited, spontaneous and full of life¹⁹⁰ »). Nous allons montrer que le cliché de la MPDG, que l'on semble retrouver dans ces personnages inventés par Cameron Crowe, recouvre une réalité légèrement différente de celle présentée par Jamie Watson et Nathan Rabin. La MPDG nous apparaît bien comme un fantasme masculin, mais il ne nous semble pas correspondre au schéma de la femme soumise à l'homme décrite par Watson. Penny Lane, de son vrai nom Lady Goodman (son pseudonyme renvoie à la fameuse chanson des Beatles), est une jeune femme qui suit le groupe de rock Stillwater en tournée dans l'Amérique dans les années 1970. Elle est amoureuse du guitariste Russell Hammond (Billy Crudup) qu'elle aimerait voir percer dans le monde de la musique car elle pense qu'il est le meilleur élément du groupe. Elle lui consacre son temps et son affection. Sofia Serrano est une danseuse d'origine espagnole qui vit à New York. Elle travaille comme assistante dentaire à mi-temps pour pouvoir rester dans son appartement qu'elle « refuse de nettoyer. » Elle rencontre David Aames, un magnat de l'édition qu'elle tente de faire changer de perspective en lui faisant comprendre que sa vie, qui n'est faite que d'amusements, est superficielle et que son attitude désinvolte pourrait un jour ou l'autre se retourner contre lui. Enfin, Claire, l'archétype de la MPDG si l'on en croit Nathan Rabin, est une jeune « hôtesse de l'air trop belle pour être vraie¹⁹¹ », comme c'est écrit sur le site IMDB, vive d'esprit et a le sens de l'humour. Elle se met en tête de chasser le désarroi de Drew en lui tenant compagnie lors des funérailles de son père où il se rend avec peu d'entrain. Rabin estime que Claire manque d'identité propre et de désir sexuel. Elle ne serait présente que pour assister Drew¹⁹². La personnalité de Claire, dans la caractérisation que construit Crowe, est pourtant très marquée, plus même que celle de Drew. Claire a, par exemple, des goûts très précis. Il n'y a qu'à voir la compilation musicale qu'elle conçoit pour Drew pour accompagner son *road trip* à la fin d'*Elizabethtown*. Tout ce qui constitue le voyage de Drew, les lieux indiqués, les commentaires, les morceaux sélectionnés sur la playlist, est le fruit de la personnalité de Claire. Cette dernière déborde de vie même si cette dernière n'a, en fait, rien de « vrai ». C'est une pure construction

¹⁹⁰ Lucía Gloria Vasquez Rodriguez, « (500) Days of Postfeminism: A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype In Its Context », *op. cit.*, p. 169.

¹⁹¹ « A too-good-to-be-true stewardess » (traduction personnelle de l'anglais), page IMDB *Elizabethtown*, <https://www.imdb.com/title/tt0368709/>, [consulté en ligne le 30/04/20].

¹⁹² « Throughout the film, Claire tries to assist Drew with planitude [...] Claire lacks personal identity, goals, and sexual desires », Watson Jamie, *Mary Wollstonecraft as Anti-Manic Pixie Dream Girl: sexuality, Melancholia, and the Death Sequence in Godwin's Memoirs*, *op. cit.*, p. 2.

diégétique, comme si Claire était un amalgame de références culturelles. Ce que Rabin perçoit comme un défaut d'écriture de Cameron Crowe serait plutôt à voir comme une manière dont le cinéaste nous renseigne sur sa perception d'un idéal de caractérisation romantique qui passe par le prisme culturel. Claire est montrée comme optimiste et joyeuse. Elle ne refoule pas ses pulsions, bien au contraire, elle les laisse s'exprimer. C'est elle qui aborde Drew dans l'avion, elle qui l'embrasse pour la première fois, elle encore qui lui fait la morale quand elle estime que c'est nécessaire. Elle a toujours un train d'avance dans sa relation avec Drew (« Tu es toujours en train de rompre avec moi alors que nous ne sommes même pas ensemble¹⁹³ »). Elle n'a rien de la femme passive et obéissante dont parle Watson. Claire est un modèle de liberté. Ce que Rabin note comme un acte d'autodépréciation (« Vaguelyself-depreciation¹⁹⁴ ») quand Claire dit à Drew : « Ne m'écoute pas, je suis une Claire », et qui confirmerait l'absence de personnalité de Claire et sa position inférieure de femme est en vérité du second degré. C'est un trait d'humour qui fait référence à la première conversation qu'ont Claire et Drew quand ils font connaissance dans l'avion. Claire s'amuse en effet à cerner la personnalité des gens en fonction de leur prénom. Elle fait un jeu de mot sur le père de Drew qui se nomme Mitchell : « Son of a Mitch » (au lieu de la locution familière « Son of a bitch »), montrant ainsi qu'elle a de l'esprit et donc de la personnalité. Crowe revisite en fait le cliché de la MPDG pour lui conférer un sens différent. Il donne le sentiment que le fantasme masculin ne repose plus sur la soumission de la femme comme au XIX^e siècle, mais bien plutôt sur son émancipation, son indépendance, sa capacité à prendre des décisions, à compenser l'inertie des hommes qui sont, eux, représentés comme « faibles ». Il y a donc, une forme de contrepied ici, qui montre que les mœurs ont bien évidemment évolué, même si le cliché de la MPDG perdure bien au final. Le modèle que dénonce Jamie Watson et Nathan Rabin, qui semble être celui de la femme faible soumise à un homme fort¹⁹⁵ se révèle, quand on creuse un peu, se rapprocher davantage de la femme forte qui vient en aide à un homme faible.

Penny, Sofia et Claire ont commun l'altruisme : elles décident d'aider un homme de façon désintéressée. Nous serions enclins, une fois de plus, à rapprocher cette image de la femme qui vient secourir le héros à l'imaginaire médiéval du conte de fée, en particulier vers

¹⁹³ « You're always trying to break up with me and we're not even together » (traduction issue du DVD de *Elizabethown*), *Elizabethown*, passage à 1h, 21 minutes, 58 secondes.

¹⁹⁴ « The ultimate failing of the *Manic Pixie Dream Girl* is that she cannot live without a strong male », Watson Jamie, *Mary Wollstonecraft as Anti-Manic Pixie Dream Girl: sexuality, Melancholia, and the Death Sequence in Godwin's Memoirs*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 8.

la figure du chevalier meurtri¹⁹⁶. Le plus souvent, c'est au preux chevalier de secourir la princesse. C'est, comme le souligne Christophe Vogler, « un archétype de “la demoiselle en détresse”¹⁹⁷ ». Mais dans les films de Crowe, ce n'est pas la princesse qui vient en aide au héros mais plutôt la fée. Dans *Vanilla Sky*, le début du Rêve lucide¹⁹⁸ commence par la scène où la « fée » Sofia vient en aide à David qui a passé la nuit sur le trottoir [Fig. 16]. Quand on rapproche ce plan d'une peinture de l'artiste Elena Kukanova (*The Death of Glaurung, the first Dragon of Morgoth*, 2014) [Fig. 15], on se rend compte qu'on peut tout à fait relier ce schéma de la fée qui vient en aide au héros au film de Crowe. Tom Cruise jouait déjà ce type de héros secouru par une fée dans *Legend* (1985), un conte de fée porté à l'écran par Ridley Scott. Dans le film, le héros, Jack (Cruise), est effectivement aidé de nombreuses fois dans sa quête par la fée Oona (Annabelle Lanyon) qui est un peu amoureuse de lui.



Fig. 15 : *The Death of Glaurung, the first Dragon of Morgoth*.



Fig. 16 : *Vanilla Sky*, 1h. 08min. 25min.

Cameron Crowe commente la scène de *Vanilla Sky* où Sofia prête secours à David :

« C'est là que commence le Rêve lucide. L'indice ici, c'est le ciel. Tout. Le ciel, les bruits, la manière dont le personnage de Pénélope parle. Elle ne parle pas comme d'habitude, mais à la manière dont l'homme s'imagine la fille rêvée. À la manière dont la fiancée d'un vrai type parlerait. Tout ça, c'est fait pour... On l'a créé sur le modèle établi par Alejandro dans *Abre Los*

¹⁹⁶ La littérature romantique des XVIII^e et XIX^e siècles s'éloigna du classicisme dont le modèle de référence était l'Antiquité, pour revisiter les œuvres médiévales au sein desquelles le chevalier faisait figure de héros : « En France, les changements sociaux, culturels et politiques du tournant des XVIII^e et XIX^e siècles vont imposer au romantisme naissant une autre base d'inspiration que l'Antiquité qui fut celle du classicisme : le Moyen Âge. Victor Hugo et Honoré de Balzac feront partie des auteurs romantiques qui adapteront les ressources imaginaires des œuvres médiévales dont la figure du chevalier », Amenda Giroux-Péloquin, *Réécriture romantique du Moyen Âge, le chevalier transformé et réactualisé*, thèse, Département des littératures de langue française - Faculté des arts et des sciences, 2015, (i).

¹⁹⁷ Christophe Vogler, *Le guide du scénariste - La force d'inspiration de la mythologie pour concevoir des histoires universelles qui toucheront tous les publics*, op. cit., p. 257.

¹⁹⁸ Nous mettons une majuscule à « Rêve » conformément aux sous-titres français du DVD de *Vanilla Sky* où le mot, lorsqu'il est suivi de celui de « lucide » est orthographié de cette manière. Cela signifie que c'est un type de rêve très spécial, qui se distingue de ceux que l'on fait ordinairement en dormant.

Ojos, mais je voulais que ce soit encore plus surréaliste [...] Personne n'a jamais mis son bras autour de quelqu'un aussi bien que Penélope va le faire. Pour moi, c'est ça, l'amour¹⁹⁹ ».

Ce qui est intéressant ici, c'est que Cameron Crowe dit qu'il a sublimé le personnage de Sofía, déjà très idéalisée chez Alejandro Amenábar. La « Sofía de Cameron Crowe », comme le suggère Anne M. White, diffère légèrement de celle du film original (« pas un seul critique n'a exploré ouvertement la possibilité que le personnage pourrait être plus qu'une simple Sofía Serrano parlant anglais²⁰⁰ »). Penélope Cruz affirme aussi que son personnage dans *Vanilla Sky* n'était pas le même que celui dans *Ouvre les yeux* : « Ce n'était vraiment pas le même rôle du tout, et je me sentais comme si j'étais dans un film entièrement différent », dit Cruz. « Cameron a fait ressortir tellement plus l'histoire d'amour entre Sofia et David. Vous avez appris beaucoup plus sur Sofia en tant que personne grâce à leur relation dans *Vanilla Sky*. C'est pourquoi je n'ai jamais eu l'impression de refaire un rôle que j'avais déjà joué »²⁰¹ ». Le cinéaste explique qu'il voulait que Sofía apparaisse déjà complètement irréaliste aux yeux de David avant que le rêve ne commence : « Il tombe amoureux d'une fille qui a l'air superbe mais tout ce qu'elle dit correspond à l'image de la fille rêvée²⁰² ». Cette dimension rêvée est décuplée dans le rêve, ce qui ferait de Sofía une sorte de « super MPDG ». White estime d'ailleurs que « Sofía Serrano, telle qu'envisagée par Crowe dans *Vanilla Sky*, est moins un caractère tridimensionnel qu'une icône idéalisée²⁰³ ». David, en état de cryo-sommeil, projette une image complètement fantasmée de Sofía avec qui il vit une

¹⁹⁹ « This is the beginning of his Lucid Dream. Your big clue on this is the sky. Everything. The sky, the sounds, the way that Penélope's character is speaking, not quite in the way that she used to, but more in the way a guy would envision his dream girl. The way a real guy's girl would speak. All this stuff is meant to.... We designed it », with the grid established by Alejandro in *Abre Los Ojos*, but I wanted to make it even more super-realistic [...] I don't think anyone's ever thrown an arm around a loved one as well as Penélope is about to do it. To me, that's love » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio de *Vanilla Sky*, passage de 1h, 8 minutes, 17 secondes à 1h, 9 minutes, 52 minutes.

²⁰⁰ « Not a single reviewer overtly explored the possibility that the character might be intended to be more than just a duplicate Sofía Serrano talking english », M. White Anne, « Seeing double? The remaking of Alejandro's Amenábar's *Abre los ojos* as Cameron Crowe's *Vanilla Sky* », *Ijis 15*, 2003, p. 191. Cette critique de *Chronicart* montre bien ce que veut dire Anne M. White : « On ne peut s'empêcher de voir plutôt une photocopie pure et simple. Même actrice principale, Penélope Cruz (une fausse bonne idée, jouant dans une langue étrangère la Cruz n'arrive jamais à renouer avec le naturel de sa première interprétation) », Nathalie Piernaz, « Vanilla Sky », *Chronicart*, [en ligne], 20 janvier 2002, <https://www.chronicart.com/cinema/vanilla-sky/> [consulté le 24/05/20].

²⁰¹ *The Uncool*, *Vanilla Sky* - Production notes, [consulté en ligne le 23/03/20], *op. cit.*

²⁰² « Here he's falling in love with a girl who looks great, but everything she's saying is matching up to his image of what the great dream girl would be », (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio de *Vanilla Sky*, passage à 28 minutes, 28 secondes.

²⁰³ « Sofía Serrano as envisaged by Crowe in *Vanilla Sky* is not intended to be fully rounded, three-dimensional character. Rather, she can be read as an idealized icon » (traduction personnelle de l'anglais), M. White Anne, « Seeing double? The remaking of Alejandro's Amenábar's *Abre los ojos* as Cameron Crowe's *Vanilla Sky* », *op. cit.*, p. 192.

grande romance. Celle à laquelle il aspirait mais qu'il n'a pas su saisir lorsque l'opportunité s'est présentée à lui. Dans son rêve, Sofia sauve David en lui donnant une seconde chance (même si elle le prévient : « Écoute, je n'ai pas une âme de sauveuse », ce qui revient un peu à dire : « écoute, je ne suis pas une MPDG »).

On remarque que, dans son rêve, David choisit de faire commencer sa romance avec Sofia après son accident (alors qu'elle aurait très bien pu démarrer la nuit où ils se sont rencontrés). C'est bien entendu une astuce scénaristique visant à donner au spectateur une impression de continuité entre les événements, mais c'est aussi autre chose pour Cameron Crowe : « Elle l'aimait et ça, c'est très important, elle l'aimait défiguré autant, si ce n'est plus qu'avant l'accident. C'est le rêve qu'il achète. Les gens m'ont demandé pourquoi il n'avait pas commencé le Rêve lucide avant l'accident. Pourquoi l'accident devait-il faire partie du rêve qu'il avait acheté ? La réponse... J'en ai parlé avec Amenábar quand on est allé en Espagne avec le film. Il avait la même interprétation que moi. David Aames a acheté le rêve où elle l'aimait étant défiguré²⁰⁴ ». Cette explication permet de faire le lien avec le conte de fée *La Belle et la Bête* (Marie Leprince de Beaumont, 1756) - dont Aurélie Ledoux souligne le parallèle avec le film de Crowe²⁰⁵ - où l'héroïne, pour rompre le charme (et donc sauver le héros), doit tomber amoureuse du prince sous sa forme monstrueuse. Comme Belle, Sofia montre au héros (qui, de ce point de vue, renvoie à l'archétype du « prince déchu ») que la « beauté du cœur » compte plus que l'apparence physique. Certains plans du film d'animation *La Belle et la Bête* (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991) - beaucoup plus que la version de Jean Cocteau (1946) -, lorsqu'ils sont mis à côté de certains plans de *Vanilla Sky*, montrent bien les ressemblances entre l'histoire et les personnages. Le plan montrant la bête qui se morfond [Fig. 17] renvoie à celui où David se languit sur le trottoir [Fig. 18]. De même que le plan où la Bête et Belle partagent un moment de complicité dans le parc recouvert de neige du château [Fig.19] se rapproche de celui où David et Sofia passent du bon temps ensemble un jour d'hiver enneigé [Fig. 20]. Enfin, le plan dans lequel Belle caresse le visage de la Bête qui s'est transformée en prince charmant [Fig. 21] fait écho

²⁰⁴ « And that she loved him - and this was really important - disfigured just as much, if not more than she loved him without the disfiguration. That's the dream that he purchases. [...] People have asked why he didn't begin the Lucid Dream before the accident. Why did he have to have the accident in his dream that he purchased ? The answer... I talked about this with Amenábar when we went to Spain with the movie. He had the same interpretation » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage de 1h, 16 minutes, 6 secondes à 1h, 17 minutes, 23 secondes.

²⁰⁵ « *Vanilla Sky* fait clairement référence à *Faust*, à *Blanche Neige et les sept nains*, à *Notre Dame de Paris* (ou plutôt à son bossu), à *La Belle et la bête*, etc. », Aurélie Ledoux, *L'ombre d'un doute : les trompe-l'œil cinématographiques*, op. cit., p. 110.

à la scène finale de *Vanilla Sky* où Sofia effleure le visage de David qui n'est plus défiguré [Fig. 22].



Fig. 17 : *La Belle et la Bête*, 1h. 8min. 51sec.



Fig. 18 : *Vanilla Sky*, 1h. 7min. 45sec.



Fig. 19 : *La Belle et la Bête*, 53min. 1sec.



Fig. 20 : *Vanilla Sky*, 1h. 18min. 49sec.



Fig. 21 : *La Belle et la Bête*, 1h. 14min.



Fig. 22 : *Vanilla Sky*, 2h. 1min. 37sec.

Lucía Gloria Vasquez Rodriguez souligne que la MPDG est une muse qui doit sauver le héros (« Thus perpetuating the myth of women as muses and caregivers²⁰⁶ »). Cette analogie avec la figure de la muse permet de relier *Vanilla Sky* à une autre œuvre littéraire très célèbre : *Le Fantôme de l'Opéra* (Gaston Leroux, 1910). Sofia rappelle Christine Daaé. Elle se révèle être une source d'inspiration romantique pour David qui, comme Erik, le fantôme du roman de Leroux, porte un masque pour cacher son visage défiguré. David, dans sa cellule de prison, dessine Sofia qu'il s'imagine poser pour lui, confirmant qu'elle est bien une sorte d'égérie à ses yeux. Cette scène est absente du film original. Crowe dit : « Dans l'original, je ne me souviens pas voir Penélope dans le service psychiatrique [...] Il y a quelque chose dans l'air qui crée un environnement dans ce film où Penélope serait dans le

²⁰⁶ Lucia Gloria Vasquez Rodriguez, « (500) Days of Postfeminism: A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype In Its Context », *op. cit.*, p. 169.

service psychiatrique²⁰⁷ »). Cela consolide notre conviction qu'il y a de la part de Crowe une volonté délibérée d'accentuer la dimension « rêvée » du personnage de Sofia.

La MPDG apparaît comme un personnage féminin idéalisé²⁰⁸ dans la manière dont Cameron Crowe la fait se comporter avec le héros masculin, mais aussi dans sa façon de la représenter. Lorsqu'il s'entretient avec Billy Wilder, Crowe confie à celui-ci ce qu'on lui aurait une fois recommandé : « On m'a un jour donné ce conseil. Quand il dirige un film sentimental ou une comédie romanesque, le réalisateur doit tomber amoureux de sa vedette féminine à travers l'objectif. "Si toi tu n'es pas amoureux d'elle, personne ne le sera"²⁰⁹ ». C'est le cas dans la scène de *Vanilla Sky* où David découvre les photographies de Sofia [Fig. 23, 24, 25] accrochées à son réfrigérateur.



Fig. 23 : *Vanilla Sky*, 26min. 57sec.



Fig. 24 : *Vanilla Sky*, 27min.



Fig. 25 : *Vanilla Sky*, 26min. 58sec.

Penélope Cruz est très mise en valeur (gros plans sur le visage, poses romantiques, etc.) Crowe commente : « Là, Tom tombe amoureux de l'image d'une fille qui a une vraie vie, une vie plus réelle que la sienne²¹⁰ ». Cela peut paraître curieux d'employer le terme « vraie vie » à propos d'un personnage dont on sait qu'il n'est qu'un fantasme. Ce que Crowe veut dire, c'est que Sofia a une vie qui semble plus authentique, plus sincère que celle de David qui se contente d'être à la surface des choses. Paradoxalement, David tombe amoureux de l'authenticité d'un personnage artificiel qui n'est qu'un amalgame de références

²⁰⁷ « In the original, I don't remember Penélope being in the psychiatric unit. I think there is some kind of mojo in the air that create an environment in this movie were Penélope would be in the psychiatric unit » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, *Prélude d'un rêve*, disponible sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 2 minutes, 56 secondes.

²⁰⁸ Qui correspond à ce que Lucía Gloria Vasquez Rodriguez appelle une idéalisation irréelle de la femme idéale : « an unrealistic idealization of the perfect woman », Lucía Gloria Vasquez Rodriguez, « (500) Days of Postfeminism: A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype In Its Context », *op. cit.*, p. 171.

²⁰⁹ Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, *op. cit.*, p. 53.

²¹⁰ « Here Tom falls in love with the image of a girl living a real life, a life more real than his life » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 26 minutes, 54 secondes.

culturelles²¹¹. Le cinéaste présente Sofia de manière très sensuelle dans ce qui ressemble à des moments d'intimité « volés ». On a le sentiment que Crowe veut que nous tombions aussi sous son charme. Dans certaines de ces photographies (trois d'entre elles), Sofia braque ses yeux sur l'objectif. Ainsi, nous la regardons et elle nous regarde aussi. Au même moment commence la musique sentimentale - quelques accords à la guitare - jouée par l'artiste Nancy Wilson²¹², la compagne de Cameron Crowe, comme pour nous dire que c'est le moment de tomber amoureux. Claire est mise en scène de la même façon dans le guide du « road trip » qu'elle conçoit pour Drew dans *Elizabethtown* [Fig. 26, 27, 28] : des photographies de type polaroid dans le même esprit que celles de Sofia, c'est-à-dire qui ont tout l'air d'instantanés de vie privée « capturés sur le vif ».



Fig. 26 : *Elizabethtown*, 1h. 37min. 49 sec.



Fig. 27 : *Elizabethtown*, 1h. 39 min. 59sec.

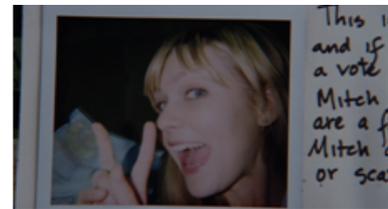


Fig. 29 : *Elizabethtown*, 1h. 42min, 25sec.

On se demande d'ailleurs comment Claire a pu prendre certaines de ces photos sans l'aide de quelqu'un (nous savons qu'elle vit seule), surtout celle où elle apparaît en train de dormir [Fig. 27]. Cela renforce le côté « magique » de ce personnage aux allures de fée.

Avec ce type de personnage, Cameron Crowe reconduit un stéréotype très répandu et très ancien. Lucía Gloria Vasquez Rodriguez explique ainsi qu'il existe au cinéma une lignée historique de personnages féminins excentriques et animés qui amènent leurs partenaires masculins à profiter pleinement de la vie²¹³. La manière de nommer ce personnage diffère selon les époques : il y aurait par exemple la « flapper » des années 1920, la « madcap heiress » des *screwball comedies* des années 1930, puis « the girl next door » (qui serait le

²¹¹ Le fait que David soit troublé par les photos de cette « vraie vie » en dit long sur la psychologie et les aspirations de ce personnage... Cela prouve qu'il avait conscience, au fond de lui, des lacunes de son existence et qu'il tente ici d'y remédier.

²¹² À ne pas confondre avec l'artiste afro-américaine Nancy Wilson (1937-2018), actrice et chanteuse de jazz, de blues et de soul music. La Nancy Wilson dont parlons est née en 1954. C'est l'ex-femme de Cameron Crowe et l'ancienne chanteuse et guitariste du groupe de rock Heart qu'elle a fondé avec sa sœur, Ann Wilson, en 1974. Elle compose la musique de la plupart des films de Crowe jusqu'en 2010 où le couple se sépare après avoir été marié pendant 26 ans.

²¹³ « Therefore, the MPDG comes from a historical lineage of quirky, lively cinematic women that coax their brooding male partners into enjoying life at its fullest », Lucia Gloria Vasquez Rodriguez, « (500) Days of Postfeminism: A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype In Its Context », *op. cit.*, p. 171-172.

contrepoint de la femme fatale dans les films noirs)²¹⁴. Nous avons vu qu'Audrey Hepburn jouait un rôle déterminant dans la manière dont Cameron Crowe se représente la romance. Il est donc intéressant de relever que Jamie Watson présente Holly Golightly (jouée par Hepburn) dans *Diamants sur Canapé* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961) comme un exemple plus ancien de MPDG²¹⁵. Cela suggère que, consciemment ou non, Crowe a peut-être transféré certains éléments du personnage du film de Blake Edwards dans celui qu'interprète Penélope Cruz dans *Vanilla Sky*. Après tout, Holly est lié à des histoires de banditisme et de commerce illégal et Sofia ne dit-elle pas, en plaisantant, à David qu'elle est trafiquante d'armes ?

2.3 Le monde matériel de la comédie romantique : l'atmosphère romantique de la romance « crowienne »

Il y aurait dans la construction narrative des films hollywoodiens une hiérarchie qui ferait passer l'intrigue avant le spectacle, mettant l'homme en valeur par rapport à la femme. Laura Mulvey défend, en effet, l'hypothèse selon laquelle les films hollywoodiens, dans leur essence, sont orientés vers un regard masculin (« *male gaze* »). D'après elle, la fonction linéaire de la narration fait écho à l'acte sexuel masculin, son mouvement vers l'avant insistant, sa volonté de fermeture et de conclusion. Le spectacle, secondaire, sert de décor à cette action, un décor peuplé de femmes, reléguées au rang d'objet décoratif, de fétiche et, bien souvent, de récompense finale accordée au héros victorieux²¹⁶. Paula Marrantz Cohen soutient que cet équilibre est inversé dans les comédies romantiques dans lesquelles elle

²¹⁴ « The *madcap heiresses* of the screwball comedies of the firties, or *the girl next door* that played the counterpart of *the femme fatale* in film noir. The madcap heiress shared some of the attributes of the 1920s *flapper*, her cinematic predecessors », *Ibid.*, p. 171.

²¹⁵ « An earlier example of the Manic Pixie Dream Girl is Holly Golightly from the film *Breakfast at Tiffany's* (1961) », Watson Jamie, *Mary Wollstonecraft as Anti-Manic Pixie Dream Girl: sexuality, Melancholia, and the Death Sequence in Godwin's Memoirs*, *op. cit.*, p. 2.

²¹⁶ « The general theory, prodounded by film theorist Laura Mulvey, that the balance of plot and spectacle in Hollywood is designed to the male gaze. The plot portion of the film, Mulvey's theory goes, is its linear storytelling function, this is analogous to the male sex act in its insistent forward motion, its drive for closure and conclusion. The spectacle position of the film is what diverts form this forward plot drive. Women on screen, according to the theory, constitute spectacle, they do not move the plot forward but are useful resting points and diversionary asides, made part of the hero's reward at the end of the story [...] buying into a plot-spectacle hierarchy in which action is paramount, and objects - and women themselves - occupy a secondary, fetishistic position », Paula Cohen Marantz, « What Have Clothes Got to Do with It? Romantic Comedy and the Female Gaze », *op. cit.*, p. 79-80.

considère que le spectacle l'emporte sur l'histoire²¹⁷ (cela semble cohérent dans la mesure où nous savons que ces films se concluent relativement toujours de la même façon, à savoir par l'union du couple). Marrantz Cohen explique :

« Les comédies romantiques s'engagent avec les choses d'une manière particulière : elles se glorifient en elles et les glorifient, elles en font une expression et une extension de soi. En tant que telles, elles font appel à la "matérialité féminine" des spectateurs (hommes et femmes confondus) ou, traduisant l'idiome de Madonna en termes plus académiques, ils font appel au regard féminin²¹⁸ ».

Pour l'auteure, ce genre particulier met en avant le regard féminin qui porte avant tout sur la fascination du monde matériel²¹⁹. Nous allons voir que, dans une certaine mesure, la matérialité de la romance « crowienne » - le physique des personnages, leur manière de parler, de se mouvoir, de se vêtir, mais aussi les lieux dans lesquels ils déambulent - est un spectacle à part entière qui dégage une atmosphère romantique très forte pouvant être rattachée à d'autres imaginaires de la romance (les films de Billy Wilder et de Woody Allen et même, dans certains cas, les propres films de Crowe, ce qui renforce notre hypothèse d'une référentialité dans son œuvre).

Les femmes, parce qu'elles disposent d'une panoplie de costumes et d'accessoires qui les mettent en valeur et subliment leur beauté, sont habituellement au centre de l'esthétique des comédies romantiques²²⁰. Arrêtons-nous sur leur garde-robe. Que ce soit le style très élégant de Diane (*Say Anything*), celui plus décontracté de Claire (*Elizabethtown*) et de Sofia (*Vanilla Sky*), en passant par l'allure hippie de Penny (*Almost Famous*) et les habits « grunge » de Janet (*Singles*), les héroïnes des films de Crowe arborent une gamme vestimentaire très variée qui reflète des personnalités et des époques différentes. Betsy Heimann, la costumière d'*Almost Famous* explique que le manteau de Penny est sa

²¹⁷ « But not I maintain for romantic comedy. Here, women gaze as women, disconnected from a conventional male economic of desire, whether or not a man made the film or a patriarchal perspective informs it [...] In romantic comedy, spectacle becomes central, and plot secondary », *Ibid.*, p. 80-81.

²¹⁸ « Romantic comedies engage with material things in a particular way: they glory in them and glorify them; they make them an expression and an extension of the self. As such, they appeal to the "material girl" in viewers (male and female alike) - or translating Madonna's idiom into more academic terms, they appeal to the female gaze » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p. 79-80.

²¹⁹ « The female gaze, with its fascination for the material world », *Ibid.*, p. 87.

²²⁰ « One obvious reason why women occupy center stage in the material world of romantic comedy is because they have more accessories at their disposal than men. There is more for them to work with, and for us to look at, in their clothes, hairstyles, makeup », *Ibid.*, p. 81.

« couverture de sécurité²²¹ » qui la protège du monde extérieur : « En ce qui concerne Penny Lane, c'était cette jeune fille qui riait de l'extérieur et pleurait de l'intérieur. Ce devait être quand elle met ce manteau, c'était son sanctuaire, son cocon²²² ». Certaines héroïnes, pour une occasion particulière, changent de manière de se vêtir au cours du film. C'est le cas de Dorothy qui, le soir de son rendez-vous avec Jerry, troque ses habits de tous les jours pour une robe de soirée noire très raffinée [Fig. 30], fortement inspirée de celle que porte Audrey Hepburn dans *Diamants sur Canapé*²²³ [Fig. 31]. De la même manière, Penny abandonne son manteau de « rock star » pour une tenue plus féminine, également un ensemble noir (robe, chapeau de paille et lunettes de soleil) dans le style d'Audrey Hepburn à la fin de *Presque Célèbre* [Fig. 32], signifiant ainsi qu'elle a mûri et qu'elle est sur le point de tourner la page de ce chapitre doux-amer de sa vie d'adolescente. Claire, Dans *Elizabethtown*, revêt aussi une robe noire semblable à celle d'Hepburn [Fig. 33] quand elle vient voir Drew à son hôtel.



Fig. 30 : *Jerry Maguire*, 1h. 30min. 38sec.



Fig. 31 : *Diamants sur Canapé*, 1min. 49sec.



Fig. 32 : *Almost Famous*, 1h. 52min. 36sec.



Fig. 33 : *Elizabethtown* (photo promotionnelle).

On remarque ici qu'Audrey Hepburn est un symbole de maturité pour Penny et de féminité pour Dorothy. Comme Sabrina (*Sabrina*, Billy Wilder, 1954), Penny s'apprête à

²²¹ « I just wanted it to be her safety blanket » (traduction personnelle de l'anglais), Betsy Heimann citée par Gregory Mariotti, « Penny's coat & Dorothy's dress », posté le 26 février 2018, *The Uncool*, *Almost Famous* [consulté le 6 décembre 2020].

²²² « As far as Penny Lane goes, she was this young girl who was laughing on the outside and crying on the inside. It had to be when she put that coat on, that was her sanctuary, her cocoon » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*

²²³ « "Wow ! That's more than a dress, that's an Audrey Hepburn movie." Jerry [Tom Cruise] says to Boyd before their first date in a Mexican Cantina. It's a cinematic moment that compacts layers of movie history - the dress, after all, is modeled after Hepburn's dress in *Breakfast at Tiffany's* [1961] », *Ibid.*

devenir la jeune femme américaine exotique qui visite un pays lointain²²⁴. On suppose qu'à son retour, sa transformation sera du même ordre que celle de l'héroïne interprétée par Hepburn dans le film de Billy Wilder. Dorothy, quant à elle, révèle, en s'habillant de la sorte, une sensualité insoupçonnée jusque-là qui, nous l'avons vu, provoque une réaction très enthousiaste de la part de Jerry. D'après Cameron Crowe, le manteau que porte Sofia lorsqu'elle se rend aux funérailles de David [Fig. 34] est aussi un hommage à Audrey Hepburn : « Ce manteau était un hommage à Audrey Hepburn, je n'ai pas honte de l'admettre. Ça rappelle l'image qu'on a vue à la télé au début, où Audrey Hepburn était le premier soupçon d'amour qui frappait à la porte de David Aames²²⁵ ». Anne M. White identifie ce manteau comme étant celui qu'Audrey Hepburn porte dans une scène d'*Ariane*²²⁶.



Fig. 34 : *Vanilla Sky*, passage à 1h. 55min. 31sec.

En se référant à la tenue que portaient des vedettes emblématiques tels qu'Audrey Hepburn dans certains de leurs films, Cameron Crowe suggère que ses personnages se construisent par rapport à des clichés relatifs à des fictions issues de la culture populaire.

Du côté des hommes, Tamar Jeffers McDonald décrit l'homme de la comédie romantique comme ayant « un bel appartement, une chaîne hi-fi haute gamme et un physique

²²⁴ « Her final outfit - an elegant black dress, black straw hat and black-rimmed sunglasses - represents Lane's embarking upon a new chapter, leaving her past behind. "She's playing another part", Heimann explained of the look. "She's playing Audrey Hepburn. She's grow up a lot through the course of the film, and realized that her life is worth something; It's not defined by what others think of her... Now she's going to be an exotic American woman visiting a foreign land, just like in an Audrey Hepburn movie." », Woodward Daisy, « The Self-Defining 70s style of Almost Famous' Penny Lane », [en ligne], *AnOther*, 10 novembre 2016, disponible sur <https://anothermag.com/fashion-beauty/9247/the-self-defining-70s-style-of-almost-famous-penny-lane> [consulté en ligne le 04.01.20].

²²⁵ « That coat was a conscious homage to Audrey Hepburn, I'm not ashamed to admit. That links up with the image that we saw on the TV at the beginning where Audrey Hepburn was the first inkling of true romantic love that was knocking on the door for David Aames », (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage de 1h, 56 minutes, 8 secondes à 1h, 56 minutes, 24 secondes.

²²⁶ « In one scene she wears a coat similar to the one Hepburn wore in the Billy Wilder comedy *Love in the Afternoon* (US 1957) », Anne M. White, « Seeing double ? The remaking of Alejandro's Amenábar's *Abre los ojos* as Cameron Crowe's *Vanilla Sky* », *op. cit.*, p. 192.

enviable²²⁷ ». Le héros de comédie romantique doit donc être beau (attirant physiquement, ce qui implique une hygiène de vie irréprochable) et riche de manière ostentatoire. Vu sous cet angle, le héros de comédie romantique s'apparente, en quelque sorte, au prince charmant des contes de fées vivant dans son château. Le personnage qui correspond le plus à ce profil est bien sûr David (Tom Cruise compare son personnage à un « prince de New York²²⁸ ») dans *Vanilla Sky*. Le film s'ouvre précisément sur des plans montrant l'opulence dans laquelle vit David. On retrouve l'équipement ménager haut de gamme - dans ce cas précis un radioréveil [Fig. 35] (suivi d'une télévision écran plat sortant du sol²²⁹) -, l'appartement somptueux [Fig. 36] et le corps musclé du héros [Fig. 37].



Fig. 35 : *Vanilla Sky*, 1min. 17sec.



Fig. 36 : *Vanilla Sky*, 2min. 5sec.



Fig. 37 : *Vanilla Sky*, 4min. 22sec.

Le corps musclé de Tom Cruise, qui incarne un personnage de charmeur, peut être vu comme une signature de la matérialité glamour de l'acteur, s'inscrivant dans la lignée du « torse sculpté de Matthew McConaughey, la loquacité pittoresque de Clive Owen, et les dents éblouissantes de Hugh Grant²³⁰ ». Sur ce point, Cécile Mury, dans *Télérama*²³¹, reprochait à Cruise d'être narcissique et de trop se mettre en avant. Il semblerait, comme le dit Cameron Crowe, que ce soit voulu : « Ce qui est excellent dans l'interprétation de Tom, c'est qu'il se sert de ce qu'on connaît de lui pour ajouter une nouvelle nuance à la société moderne et au psychisme de l'homme américain. Il se sert de son sourire, de son charme

²²⁷ « The he romcom male has a nice apartment [...], an expensive music system and an enviable physique », McDonald Tamar Jeffers, *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*, *op. cit.*, p. 17.

²²⁸ « Cruise met autant de passion à évoquer son personnage, comparant David Aames à un « Prince de New-York » qui a hérité d'une fortune considérable, qui n'a jamais eu à faire le moindre effort et n'est finalement qu'une image - l'image que les gens se font de la vie idéale », Dossier de presse *Vanilla Sky*, *op. cit.*, p. 9.

²²⁹ Qui est une idée de Tom Cruise : « The TV was designed by Tom. He said : « We'd all want to have a TV that disappears into the floor. » And he drew a diagram so that they could build it », Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD *Vanilla Sky*, passage de 1 minute, 30 secondes.

²³⁰ Comme le souligne Cohen Marantz : « We have very few actors today who have signature elements on a part with these great male stars, and yet one can still find evidence of male material glamour in Matthew McConaughey's sculpted torso, Clive Owen's picturesque stubble, and Hugh Grant's dazzling teeth », P. C. Marantz, « What Have Clothes Got to Do with It? Romantic Comedy and the Female Gaze », *op. cit.*, p. 81.

²³¹ Cécile Mury, « Vanilla Sky », *Télérama*, 26 janvier 2002, <https://www.telerama.fr/cinema/films/vanilla-sky,58126.php>, [consulté en ligne le 08/03/20].

facile. Il va le perdre et on va voir comment il réagit²³² ». Tom Cruise utilise son image, à savoir celle du playboy sportif à qui tout réussit, pour nourrir le film. À bien des égards, son personnage se rapproche de celui qu'il joue dans *Jerry Maguire* (et même de celui d'Orlando Bloom, Drew Bajor, dans *Elizabethtown* - le personnage de Drew est clairement un écho des personnages de David et de Jerry, ce qui est appuyé, justement, par la présence de Tom Cruise en tant que producteur, comme s'il injectait une part de lui au personnage). Les deux héros ont une vie idéale : ils sont beaux, jeunes et ont une belle situation professionnelle qu'ils vont perdre puis tenter de rétablir, aidés par une jeune femme récemment rencontrée. D'après Anne M. White, une des raisons pour lesquelles Tom Cruise a aimé *Ouvre les Yeux* (*Abre los Ojos*, Alejandro Amenábar, 1997) est que le personnage de César, à travers celui de David Aames, permettait justement à l'acteur de reprendre le genre de rôles qu'il jouait dans *Jerry Maguire*, à savoir celui du jeune premier arrogant qui a une vie de rêve et qui doit recommencer à zéro en se montrant meilleur²³³. Cruise, dans sa matérialité, est presque indissociable du type de personnage qu'il incarne (et à l'image du playboy sentimental à laquelle il renvoie²³⁴), et la façon dont Cameron Crowe le met en scène dans les deux films est tout à fait similaire : même air fiévreux de l'acteur qui regarde au loin, la tête légèrement inclinée [Fig. 38, 39], même façon de cadrer des scènes formellement très proches (même angles de prise de vue, même échelle des plans, parfois même étalonnage).

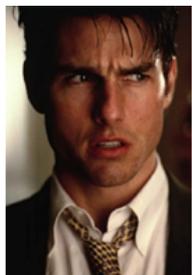


Fig. 38 : *Jerry Maguire*.



Fig. 39 : *Vanilla Sky*.

²³² « The exquisite thing that Tom is doing with his performance is that he's using what you know of Tom Cruise to put a spin on pop culture and the psyche of the American male. He uses his smile, he uses his easy charm. He's going to lose it, and then we see how he deals with not having it », Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage de 5 minutes, 23 secondes à 5 minutes, 47 minutes.

²³³ « Many reviewers thought that the actor had probably been attracted to *Abre los Ojos* chiefly because of the central character, César, a young man who "has it all but loses it a bit like Jerry Maguire". Certainly in playing David Aames (Junior) the male protagonist of *Vanilla Sky*, Cruise gets the chance to reprise the kind of roles for which he is probably best remembered, those in which he "begins as an over-confident extrovert, experiences the destruction of his life and personality, and begins his reintegration and redemption as a superior being" », Anne M. White, « Seeing double ? The remaking of Alejandro Amenábar's *Abre los ojos* as Cameron Crowe's *Vanilla Sky* », *op. cit.*, p. 189.

²³⁴ Didier Péron, critiquant *Vanilla Sky*, parle de Cruise comme un « wonder boy hollywoodien : « Obnubilé par son image, arrachant au saut du lit le cheveu blanc trahissant son âge, David Aames est évidemment un alter ego et un commentaire du wonder boy hollywoodien », *Libération*, [en ligne], 23 janvier 2002, https://next.liberation.fr/culture/2002/01/23/quand-cruise-est-creux_391285 [consulté en ligne le 27/05/20].

On peut facilement mettre en parallèle le plan de *Jerry Maguire* où Dorothy embrasse Jerry [Fig. 40] avec celui de *Vanilla Sky* où Sofia embrasse David dans Central Park [Fig. 41].



Fig. 40 : *Jerry Maguire*, 1h. 33min. 35sec.



Fig. 41 : *Vanilla Sky*, 43min. 43sec.

Dans *Jerry Maguire*, le plan dans lequel Jerry fixe intensément son ordinateur lorsqu'il commence à écrire son mémo [Fig. 42] est similaire à celui où David regarde son écran d'ordinateur quand il découvre le site de L.E dans *Vanilla Sky* [Fig. 45] (« Voilà un clin d'œil au plan de "*Jerry Maguire*" où Jerry rédige le manifeste. Je le reconnais²³⁵ »). Ensuite, le plan où Jerry discute avec Dorothy qui conduit dans *Jerry Maguire* [Fig. 43] ressemble à celui où David parle avec Julie au volant de sa voiture dans *Vanilla Sky* [Fig. 46]. Enfin, le plan dans lequel Jerry dévale les escaliers en contre plongée au début de *Jerry Maguire* [Fig. 44] correspond à celui où David descend les escaliers, également en contre plongée, à toute allure dans *Vanilla Sky* [Fig. 47].



Fig. 42 : *Jerry Maguire*, 7min. 3sec.



Fig. 43 : *Jerry Maguire*, 38min. 34sec



Fig. 44 : *Jerry Maguire*, 7min. 36sec.



Fig. 45 : *Vanilla Sky*, 1h. 38min. 15sec.



Fig. 46 : *Vanilla Sky*, 38min. 59sec



Fig. 47 : *Vanilla Sky*, 1h. 54min. 4sec.

Crowe dit qu'il avait un moment envisagé de prendre Cameron Diaz pour jouer le rôle de Dorothy mais que ça ne marchait pas vraiment, même si il y avait une grande complicité entre elle et Tom Cruise (« Je les ai vus pour la première fois ensemble à l'audition de *Jerry*

²³⁵ « This was a tip of the hat to a shot in "*Jerry Maguire*" where Jerry writes the mission statement. I guess I can admit that », (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 1h, 54 minutes, 1 seconde.

Maguire. Ça n'allait pas pour *Jerry Maguire*, mais je n'ai jamais oublié, et je pense que Tom non plus, le courant qui passait entre eux²³⁶ ». On regrette presque que Diaz n'interprète pas Dorothy car la passerelle entre la figure 43 et la figure 46 serait alors doublement justifiée. Cameron Crowe se réfère presque tout le temps à Tom Cruise pour parler du personnage qu'il incarne (dans les commentaires audio de ses films, Crowe dit souvent « Tom » au lieu de « David »). Ce lapsus semble révéler l'amalgame existant entre l'acteur et son personnage.

D'une certaine manière, on peut rapprocher les personnages de Tom Cruise et d'Orlando Bloom de la figure du crooner qui, elle, tire son origine de l'imaginaire musical²³⁷, plus exactement de la chanson sentimentale. Chantal Savoie explique : « L'image typique du crooner est celle de la fragilité, de la vulnérabilité, de la douceur²³⁸ ». Jerry, David et Drew sont des sentimentaux en mal d'amour (et de reconnaissance). Comme le « crooner », ce sont « ces hommes fragiles, véhiculant une image toute empreinte de romantisme²³⁹ ». Il y a une suavité dans leur voix (Cruise et Bloom n'ont pas une voix très grave mais plutôt douce), leur apparence physique (par exemple, la petite taille de Cruise, sa minceur ainsi que celle de Bloom) qui sont des traits caractéristiques du « crooner²⁴⁰ ». *Vanilla Sky* fait plusieurs fois référence à Frank Sinatra, une des icônes du « crooner²⁴¹ ». Par exemple, David dit à Brian qu'il « fait son Sinatra » quand il a bu. Les hordes d'admiratrices qui déferlent sur le passage de David rappellent les « groupies » qui suivaient Sinatra où qu'il aille²⁴². Enfin, nous avons mentionné dans l'introduction la présence de la couverture d'un album de Sinatra dans le flot

²³⁶ « I first saw them together when we were auditioning for “*Jerry Maguire*”. It wasn't quite right for “*Jerry Maguire*”, but I never forgot, and I don't think Tom ever forgot, the chemistry that occurred between them », (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Ibid.*, passage à 19 minutes, 4 secondes.

²³⁷ Chantal Savoie explique que le « crooner » est l'artiste qui interprète des chansons sentimentales. Il émerge par le biais de la culture médiatique (radio, 78 tours, télévision) : « C'est surtout le contexte qui permet l'apparition du crooner [...] en particulier le contexte médiatique. L'évolution des médias joue un rôle important dans l'apparition et le développement de la chanson sentimentale telle qu'interprétée par les crooners. Alors qu'au tout début du siècle la scène était le seul médium permettant une grande diffusion de la chanson, la Première Guerre mondiale favorise grandement le développement de la radio. Les interprètes de la chanson pourront désormais franchir le pas de chaque résidence par le biais des ondes. L'apparition du disque 78 tours contribuera également à élargir les moyens par lesquels les auditeurs peuvent entrer en contact avec leurs chanteurs favoris. L'évolution se poursuit jusqu'à la naissance de la télévision », Chantale Savoie, « Chansons d'amour et roman sentimental populaire : quand l'air ne fait pas la chanson », *Belphégor*, vol. 1, n° 2, 2013, p. 2.

²³⁸ *Ibid.*, p. 4.

²³⁹ Comme le souligne Chantal Savoie, *Ibid.*, p.4.

²⁴⁰ Tel que l'écrit Chantal Savoie : « Que ce soit au niveau de l'apparence physique (petite taille, minceur, etc.), de la voix (où la douceur l'emporte sur la puissance et le registre) [...] les crooners possèdent tous ces marques de fragilité », *Ibid.*, p. 4.

²⁴¹ Chantal Savoie indique encore : « L'arrivée de Frank Sinatra au début des années quarante viendra enrichir le genre de nouveaux critères tout aussi révélateurs : une apparente fragilité physique », *Ibid.*, p. 1.

²⁴² Chantal Savoie évoque « Les hordes d'admiratrices qui déferlent sur son passage », *Ibid.*, p. 1.

d'images qui précèdent le réveil de David. Vu sous cet angle, il y aurait ici un transfert de l'imaginaire musical vers celui de la comédie romantique.

Jerry a tout du héros romantique : il « cultive ses états d'âme, c'est un rêveur, idéaliste²⁴³ ». Dans une scène particulièrement sentimentale à la fin de *Jerry Maguire*, il déclare son amour à Dorothy dans une tirade romanesque : « Ce soir... notre boîte a fait un vrai carton. Un vrai, un super carton. Mais ce n'était pas tout à fait complet. C'était même loin d'être complet. Parce que je ne l'ai pas partagé avec toi. Je n'ai pas entendu ta voix. Je n'en ai pas ri avec toi. Ma femme... Ma femme me manque. Je t'aime. Tu es mon âme sœur »²⁴⁴. Pour Paula Marrantz Cohen, les dialogues ne sont pas anodins dans les comédies romantiques, ils appartiennent au monde matériel de la romance. Elle explique que, dans ce genre de films, la forme du message importe plus que son propos :

« Le fait que le message littéral soit moins important que la façon dont il est relayé est une caractéristique de la comédie romantique, que ce soit dans une diatribe courageuse de Jean Arthur ou une formulation beaucoup articulée de Meg Ryan. En d'autres termes, parler dans ces films, même à son niveau le plus crépitant et intelligent, n'est vraiment qu'un complément de style et, en tant que tel, existe dans le cadre d'un lexique un peu comme les vêtements (c'est pourquoi la grande créatrice de costumes Edith Head était aussi célèbre que de nombreux scénaristes de la même période)²⁴⁵ ».

Au même titre que les vêtements, le phrasé serait une question de style. À ce propos, Cameron Crowe révèle justement à Billy Wilder son intérêt pour l'échange²⁴⁶ romantique : « Et le marivaudage, le bon dialogue romantique, qui est si rare, où en avez-vous trouvé le

²⁴³ Jean-François Dortier, « L'amour romantique décrypté », *op. cit.*, p. 203.

²⁴⁴ « Tonight our little project, our company had a very big night. A very, very big night. But it wasn't complete. It wasn't nearly close to being in the same vicinity as complete because I couldn't share it with you. I couldn't hear your voice or laugh about it with you. I missed my -- I missed my wife [...] You complete me. I love you » (traduction issue du DVD de *Jerry Maguire*), *Jerry Maguire*, passage de 2h, 3 minutes, 7 secondes à 2h, 4 minutes, 29 secondes.

²⁴⁵ « But it is a hallmark of romantic comedy that the literal message is less important than how the message is relayed, whether in a spunky diatribe by Jean Arthur or a far less articulate expostulation by Meg Ryan. In other words, talk in these films, even at its most crackling, exists as part of a lexicon much like clothes (which is why the great costume designer Edith Head was as famous as many of the screenwriters of the same period) » (traduction personnelle de l'anglais), Paula Cohen Marantz, « What Have Clothes Got to Do with It? Romantic Comedy and the Female Gaze », *op. cit.*, p. 84-85.

²⁴⁶ Paula Wagner souligne que le dialogue est toujours marquant chez Cameron Crowe : « La qualité du jeu dépend fréquemment de la "partition" - en l'occurrence le dialogue, qui est, comme toujours chez Crowe, mémorable », Dossier de presse *Vanilla Sky*, *op. cit.*, p. 9.

goût ?²⁴⁷ » Des « bons dialogues romantiques », on en relève énormément dans les films de Crowe (nous venons d'évoquer le monologue de Jerry dans *Jerry Maguire*). Nous ne pouvons pas tous les citer, mais nous tenons à nous arrêter sur quelques-uns en particulier, issus de la scène finale de *Vanilla Sky*, car ils auraient une signification romantique singulière pour le cinéaste : « Je te reverrai dans une autre vie quand nous serons tous les deux des chats²⁴⁸ », « Regarde-nous : je suis congelé et tu es morte. Et je t'aime²⁴⁹ » et « Je te retrouverai²⁵⁰ ». C'est une thématique qu'il aborde avec Billy Wilder : « Je me demande - et je répète, c'est une notion romantique - quand vous parlez de Laughton, ou d'Izzy Diamond, par exemple, est-ce qu'il vous arrive de penser que vous reverrez ces gens sous une forme ou sur une autre ? Je veux dire métaphysiquement. Vos notions romantiques ne vont peut-être pas si loin²⁵¹ ». Pour Crowe, revoir après la mort des gens que l'on a aimés durant sa vie est une notion rattachée à ce qu'il estime être le romantisme.

Dans cette scène, Sofia et David se disent adieu sur le toit du building de Life Extension [Fig. 48] avant que David ne se réveille dans une réalité où Sofia n'existe plus car elle morte bien des années auparavant. Selon Patricia Kruth le toit serait - au sens propre du terme - un lieu commun romantique de la ville *made in* Hollywood : « Le toit est la version urbaine de la colline. “Les personnages s’y retrouvent très naturellement pour s’aimer”. Le toit est ainsi un paradis des amours enfantines, une version plus urbanisée du vert paradis qu’est Central Park²⁵² ». On retrouve, par exemple, dès les premières minutes de *Manhattan* des amants qui s'aiment sur des toits [Fig. 49].



Fig. 48 : *Vanilla Sky*, 2h.1m. 44sec.



Fig. 49 : *Manhattan*, 2min. 29sec.

²⁴⁷ Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, op. cit., p. 264.

²⁴⁸ « I'll see you in another life when we are both cats », *Vanilla Sky*, passage à 2h, 2 minutes, 47 secondes.

²⁴⁹ « Look as us, I'm frozen and you're dead. And I love you », *Ibid.*, passage à 2h, 1 minute, 58 secondes.

²⁵⁰ « I'll find you again », *Ibid.*, passage à 2h, 2 minutes, 35 secondes.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 38.

²⁵² Patricia Kruth, « Le New York de Martin Scorsese, le New York de Woody Allen », *Revue Française d'Études Américaines*, Image de l'Amérique dans le cinéma américains, n° 56, mai 1993, p. 138.

Dans les années 1970, New York, qui était souvent associée au banditisme (surtout dans les films de Martin Scorsese), serait devenu une ville romantique grâce aux films de Woody Allen : « Dans l’Amérique macadamisée de Scorsese il n’y a pas de place pour le couples. “Seuls les tribus, les gangs, les mafias peuvent survivre.” Woody Allen n’est pas de cet avis. Il présente sa ville tout d’abord comme une communauté, une petite ville où les gens qui marchent n’hésitent pas à s’adresser la parole²⁵³ ». C’est une vision de la ville propice à la romance puisqu’elle met en avant les interactions sociales de la vie quotidienne. La vision romantique de New York de Woody Allen semble atteindre son paroxysme dans son dernier film, au titre évocateur *Un jour de pluie à New York* (2019), où le héros, Gatsby (Timothée Chalamet), est hanté par un tas de stéréotypes romantiques, entre autres celui de la promenade dans Central Park un jour de pluie. Ce n’est peut-être pas un hasard si Cameron Crowe choisit d’ouvrir *Vanilla Sky* avec des plans aériens surplombant New York (des plans qui pour certains, rappellent beaucoup des plans de l’ouverture de *Manhattan*), d’autant plus qu’il explique à ce sujet : « Je suis vraiment fier de ces plans zénithaux de la ville de New York. Je pense que de nombreux cinéastes ont réalisé des plans merveilleux de New York qui sont puissants et romantiques²⁵⁴ » [Fig. 50]. Crowe a une vision romantique de la ville de New York, il rattache cette ville à un imaginaire romantique.



Fig. 50 : (de gauche à droite) *Vanilla Sky*, passage de 21 secondes à 48 secondes.

Le New York de *Vanilla Sky* - qui est dans une partie du film le fruit de l’imagination de David Aames - est extrêmement idéalisé [Fig. 51] (et donc romantique car c’est une idéalisation). On note, par exemple, le choix de Cameron Crowe de faire figurer dans le paysage urbain les deux tours jumelles du World Trade Center alors que le film se déroule après les attentats du 11 septembre 2001²⁵⁵.

²⁵³ *Ibid.*, p. 141-142.

²⁵⁴ « I’m very proud of these overhead shots of New York city. I think everybody does grand shots of New York that are powerful and romantic » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage de 27 secondes à 34 secondes.

²⁵⁵ « The Twin Towers are featured prominently in *Vanilla Sky*. Here’s a Crowe quote about why they stayed in the film after the 911 attacks: “The idea of wiping them away by the computer - I couldn’t do it”, “They’ve already been taken away once; they’ll stay in the movie. Hopefully, the audience will understand it’s a tribute.”», *The Uncool*, *Vanilla Sky*, *op. cit.*



Fig. 52 : *Vanilla Sky*, 1h. 58min. 55sec.

Cameron Crowe explique :

« Beaucoup de choses ne sont pas à l'endroit où elles devraient être. Mais c'est la vision que David Aames a de New York [...] Les souvenirs ont un côté romantique. Cette vue de New York est celle dont David Aames se souvenait. Elle n'est pas parfaite. La statue de la Liberté n'est pas au bon endroit, mais c'est comme ça qu'il s'en rappelait. Le film pose une question : "À quel point les souvenirs comptent-ils ?" Parfois les souvenirs sont plus importants que les événements²⁵⁶ ».

C'est aussi en ces termes que Woody Allen évoque sa ville préférée : « "Mes films décrivent le New York de mes rêves, de mes vœux, parfois de mes souvenirs. C'est mon île. Ici je me sens en sécurité"²⁵⁷ ». Au regard de ce que nous venons de voir, Cameron Crowe semble s'inscrire dans ce que Tamar Jeffers McDonald appelle la « neo-traditional comedy » qui, par son manque de référence précise, utilise des éléments visuels comme New York davantage pour créer une ambiance romantique que pour évoquer des emplacements précis²⁵⁸. D'après Jeffers McDonald, cette nouvelle tendance de comédie romantique serait apparue vers la fin des années 1980 avec l'arrivée de films comme *Quand Harry rencontre Sally* (*When Harry Met Sally*, Rob Reiner, 1989), *Nuit Blanche à Seattle* (*Sleepless in Seattle*, Nora Ephron, 1993) et *Vous avez un message* (*You've Got Mail*, Nora Ephron, 1998) qui s'efforcent de reproduire l'esthétique des « radical romantic comedies » - en faisant par

²⁵⁶ « A lot of iconography, not quite in the place that it should be. That's David Aames' vision of New York outside those windows [...] There's a certain romanticism about memory. That view is David Aames's memory of what New York is. It's not quite perfect. The Statue of Liberty is not in the right place, but it's how he remembered it. One of the things the movie asks is, "How important is memory ?" Sometimes memory is more important than what happened » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Ibid.*, passage de 1h, 52 minutes, 3 secondes à 1h, 52 minutes, 17 secondes et de 1h, 59 minutes à 1h, 59 minutes, 17 secondes.

²⁵⁷ Patricia Kruth, « Le New York de Martin Scorsese, le New York de Woody Allen », *op. cit.*, p.135- 136.

²⁵⁸ « The lack of specificity in referencing noted as a trait in the neo-traditional romantic comedy is thus equally marked with regards to the city, filmmakers using recognizable visual elements of New York as shorthand to create a romantic mood, rather than to evoke specific locations », Tamar Jeffers McDonald, *Boys Meets Girl Meets Genre*, *op. cit.*, p. 89.

exemple de New York le lieu où se déroule l'action - comme *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) et *Manhattan* tout en rejetant leurs valeurs, tout particulièrement le doute quant à l'union du couple à la fin du film²⁵⁹. De fait, il y a dans *Vanilla Sky* une iconographie romantique new yorkaise et « Seattlienne » dans *Say Anything* et *Singles* où l'action se déroule à Seattle - on retrouve d'ailleurs dans *Singles* des acteurs de *Nuit Blanche à Seattle* (comme Bill Pulman et Victor Garner) qui reprend à la fois des éléments visuels des films d'Allen, de Reiner et d'Ephron : la ville de New York [Fig. 53, 54], Central Park durant l'automne [Fig. 55, 56]. Avec *Singles*, Cameron Crowe avait en tête de faire un film dans l'esprit de *Manhattan*, mais où l'histoire se déroulerait à Seattle²⁶⁰.



Fig. 53: *Annie Hall*, 1h. 26min. 36sec.



Fig. 54 : *Vanilla Sky*, 2h. 3min. 44sec.



Fig. 55 : *Quand Harry rencontre Sally*, 38min. 6sec.



Fig. 56 : *Vanilla Sky* (photo promotionnelle).

S'il y a dans ce film, ce que Crowe observe à propos d'*Avanti !* (Billy Wilder, 1972), « une belle atmosphère de mélancolie romantique²⁶¹ », c'est dû en partie au travail du réalisateur et de son chef opérateur : « John Toll et moi voulions des couleurs vives de l'automne à New York, à l'approche de l'hiver. Il n'y a rien de tel. Je pense que le film le

²⁵⁹ « The particular brand of romantic comedy grouped together is New York based [...] While working to evoke the world of *Annie Hall* or *Manhattan* in their visual elements, these films do not merely ignore the advances is the genre that these romantic comedies represent : they reject them [...] there must be no ambiguity about the reunion of the couple », Tamar Jeffers McDonald, *Boy Meets girl meets genre*, *op. cit.*, p. 85-89-91.

²⁶⁰ « Ce devait être *Manhattan* [de Woody Allen], un film que j'adore, avec Seattle pour décor », Cam Lindsay, « 20 après, qui se souvient encore de *Singles* ? », *Vice*, [en ligne], <https://www.vice.com/fr/article/ywz4nv/25-ans-apres-qui-se-souvient-encore-de-singles> [consulté en ligne le 30/05/20].

²⁶¹ Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, *op. cit.*, p. 200.

rend bien »²⁶². Sur ces plans [Fig. 57, 58, 59], on peut voir les couleurs symptomatiques de cette saison (un mélange de couleurs chaudes et de couleurs froides) auxquelles fait allusion le cinéaste et qui confèrent au film une ambiance qu'on serait tenté de qualifier de mélancolie romantique.



Fig. 57 : *Vanilla Sky*, 2min. 30sec.



Fig. 58 : *Vanilla Sky*, 2min. 40sec.



Fig. 59 : *Vanilla Sky*, 42min. 08sec.

Dans les arts picturaux, de nombreux artistes, notamment dans le courant impressionniste, se sont attachés à retranscrire l'atmosphère mélancolique si particulière qui se dégage de l'automne. Ce sont, par exemple, les tableaux *L'automne dans les bois* (Albert Bierstadt, 1886), *Effets d'automne à Argenteuil* (Claude Monet, 1873), ou encore *Paysage d'automne* (Vincent Van Gogh, 1884 ou 1885) [cf. annexe B, C, D] dont les couleurs, à la fois chaudes et froides, rappellent celles qui se dégagent de ces plans de *Vanilla Sky* que nous venons de désigner. Comme c'est souvent le cas chez Woody Allen²⁶³, Cameron Crowe met en scène des flâneries romantiques à Central Park dans certains de ses films comme dans *Presque Célèbre* où Penny et William s'y promènent bras dessus-dessous et dans *Vanilla Sky*, quand David y retrouve Sofia dans la scène (rêvée) qui suit son accident. New York et Central Park paraissent être une combinaison idéale pour susciter des sentiments romantiques chez le spectateur, tout particulièrement en automne. L'aspect romantique de l'automne est un héritage de la littérature romantique :

« Ils [les romantiques] envisageaient l'automne comme une métaphore à multiples facettes d'une étape de la vie attrayante pour son ambiguïté couvrant une large gamme allant de la chaleur rougeoyante et de la "fructueuse douceur" de Keat qui rappelle encore l'été à la morosité d'une tempête balayée fin novembre, et qui annonce l'hiver. En tant que couronnement - mais aussi

²⁶² « John Toll and I both wanted that feeling of a crisp, New York fall approaching winter. There's no feeling like it. I think the movie captures that » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Ibid.*, passage de 2 minutes, 39 secondes à 2 minutes, 53 secondes.

²⁶³ « C'est souvent Central Park qui, chez Allen, sert de révélateur à une pastorale urbaine », Patricia Kruth, « Le New York de Martin Scorsese, le New York de Woody Allen », *op. cit.*, p. 142.

tournant - de l'année, il englobe dans une progression naturelle la maturité et la surmaturité, la récolte et la pourriture²⁶⁴ ».

On constate aussi que, de manière générale, les environnements naturels comme les parcs [Fig. 60, 61] et les étendues sauvages [Fig. 62] sont des lieux privilégiés de la romance chez Cameron Crowe.



Fig. 60 : *Say Anything*.



Fig. 61 : *Singles*, 1h. 5min. 47sec.



Fig. 62 : *Elizabethtown*, 54min. 41sec.

C'est un cliché que l'on peut, encore une fois, mettre en lien avec la peinture qui a développé tout un imaginaire amoureux champêtre. On peut mentionner, par exemple, *La cueillette des fleurs* (Renoir, 1885²⁶⁵), *L'embarcadère* (Monet, 1871²⁶⁶). On trouve également des traces de cet imaginaire en photographie comme sur *Les vedettes anonymes*, une photo prise par Robert Doisneau (année inconnue²⁶⁷) sur laquelle on distingue un couple partageant un moment intime sur une pelouse. Cette corrélation entre la nature et la romance serait également inextricablement liée au marché des loisirs qui, à la fin du XIX^e siècle, transforma les interactions romantiques en attitude de consommation :

« Dans les marchés de loisirs naissant de la fin du XIX^e siècle, la romance s'est associée à la consommation de biens de loisirs. Dans les premières décennies du XIX^e siècle, cette tendance était d'autant plus prononcée que les marchés des loisirs se sont développés [...] Rencontrer ou s'impliquer de façon romantique est devenu synonyme de consommation : manger au restaurant, aller au cinéma, faire des tournées dans des pays exotiques, se baigner dans la piscine d'un hôtel de luxe, se promener sur la plage d'un endroit éloigné sont devenus les icônes consacrés de la

²⁶⁴ « For they envisaged autumn as multifaceted metaphor for a stage of life attractive for its very ambiguity spanning a wide range from the glowing warmth and Keat's "mellow fruitfulness" still reminiscent of summer to the bleakness of a storm-swept late November that is almost winter. As the crowning - yet also turning - point of the year, it encompasses in a natural progression ripeness and overripeness, harvest and decay » (traduction personnelle de l'anglais), Lilian R. Furst, « Autumn in the Romantic Lyric: An Exemplary Case of Paradigm Shift », in Esterhammer Angela (dir.) *Romantic poetry - A Comparative History of Literatures in European Languages*, Esterhammer Angela - University of Western Ontario, 2002, p. 10-11.

²⁶⁵ cf. annexe E.

²⁶⁶ *Idem* [F].

²⁶⁷ *Idem* [G].

romance, toutes fortement promues par la publicité et le marketing. Ces icônes associent les thèmes puissants des loisirs, de la nature, de l'authenticité et du luxe aux pratiques de consommation du tourisme²⁶⁸ ».

Il semblerait que Cameron Crowe ait intégré ces stéréotypes, et nous pensons que c'est en cela que sa démarche, qui consiste à provoquer des émotions romantiques avec des atmosphères sentimentalement connotées, est proche de celle de Billy Wilder. Dans son livre d'entretien Crowe dit à Wilder : « Incontestablement, vous avez inspiré beaucoup de sentiments romantiques, dans votre public. Bien des gens qui viennent de faire connaissance regarderont ensemble un film comme *Sabrina* ou *Ariane*, et l'amour fleurit²⁶⁹ ». Nous aurions envie de dire la même chose des films de Cameron Crowe qui, comme nous venons de le voir, sont empreints d'une forte charge sentimentale dans leur matérialité et qui laissent un sentiment de « déjà vu » car ils renvoient à des stéréotypes romantiques reconduits par le cinéma, les arts picturaux et les médias en général.

*

Nous pouvons déjà remarquer, avec tout ce qui a été examiné dans cette partie, qu'il est possible de rattacher à la manière dont Cameron Crowe représente la romance dans sa forme la plus classique plusieurs imaginaires qui a priori n'ont rien en commun : les films de Billy Wilder avec (ou sans) Audrey Hepburn (et les films avec Audrey Hepburn en général), les films de Woody Allen, les chevaliers, les princes charmants et les fées des contes fantastiques tirés du folklore européen, le « crooner » de la chanson sentimentale, la littérature romantique (les romans de Jane Austen, de Samuel Richardson et de Goethe), les « romantic teen comedies » des années 1980, etc. Ce sont des univers très différents mais que l'on peut rattacher à l'œuvre de Cameron Crowe dès lors qu'ils sont envisagés sous l'angle de l'idéalisation romantique. Crowe met en scène des situations (le coup de foudre), des lieux (New York montré comme un « tableau impressionniste » dans *Vanilla Sky* et rendu très

²⁶⁸ « In the nascent leisure markets of the late nineteenth century, romance became associated with the consumption of leisure goods. In the beginning decades of the twentieth century, this trend was all the more pronounced as leisure markets grew in scale [...] "Dating" or being "romantically involved" became equated with consumption : eating in restaurants, going to the movies, touring in an exotic country, bathing in the pool of a luxury hotel, walking on the beach of a distant place have become the consecrated icons of romance, all promoted heavily through advertising and marketing. These icons associate the powerful themes of leisure, nature, authenticity, and luxury with the practices of consumption of tourism » (traduction personnelle de l'anglais), Christine M. Bachen, Eva Illouz, « Imagining Romance : Young People's Cultural Models of Romance and Love », *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 13, n° 4, Décembre 1996, p. 286.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 38.

nostalgique dans *Presque Célèbre*) et des personnages (la « Manic Pixie Dream Girl ») hors du commun : c'est une image rêvée de la romance, une sorte de conte de fée wilderien. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder le début de *Sabrina* qui commence par ces mots d'Audrey Hepburn : « Il était une fois...²⁷⁰ ». C'est précisément de cette vision utopique qu'elle estimait dépassée (voire mensongère) que la modernité cinématographique - qui commence avec le néo-réalisme italien et s'affirme avec la Nouvelle Vague Française et le Nouvel Hollywood - a voulu sortir pour proposer des œuvres plus en phase avec la réalité²⁷¹, celle d'une époque désenchantée dans un contexte d'après-guerre et de guerre du Viet Nam²⁷². Les films modernes, de manière générale, sont des œuvres très « crues » et pessimistes. La frontière entre le mal et le bien est floue et les personnages, souvent des anti-héros, sont plutôt spectateurs (et non plus acteurs) du monde qui les entoure²⁷³. La désillusion moderne n'épargne pas l'amour. Beaucoup de romances modernes (*Annie Hall* ; *Domicile Conjugal*, François Truffaut, 1970) représentent des couples qui se fissurent de l'intérieur. Laurent Jullier les appelle les « chroniques de l'échec²⁷⁴ » (ou « les chroniques de la décomposition du lien amoureux²⁷⁵ »). Les problèmes ne sont plus vraiment externes mais plutôt internes au couple et sont d'ordre moral. Nous allons voir à présent, avec les films de Cameron Crowe, l'attitude ambiguë de la romance postmoderne qui cherche à renouer avec l'optimisme et la candeur de l'époque classique hollywoodienne²⁷⁶ tout en conservant des éléments modernes qui voulaient s'en détacher.

²⁷⁰ « Once upon a time, on the north shore of Long Island, some 30 miles from New York, there lived a small girl on a large estate », DVD de *Sabrina*, passage à 1 minute, 5 secondes.

²⁷¹ François Truffaut estime qu'il y a deux façons de représenter le monde. La première est stylisée, ce sont les films hollywoodiens. La seconde se veut « brute », c'est-à-dire retranscrire le réel sans effets de style. Les films du néo-réalisme en sont une bonne illustration, d'après Truffaut : Certains réalisateurs de films s'efforcent d'interpréter la réalité en la stylisant, d'autres se donnaient pour ambition de l'enregistrer purement et simplement. Dans les deux cas, Hollywood et néo-réalisme, le spectacle était magique *a priori* », François Truffaut, *Le plaisir des yeux*, Flammarion, coll. « Champs arts », 2014, p. 53.

²⁷² Jean Baudrillard écrit : « C'est le moment d'orgie (la guerre, le sexe, Manson, Woodstock) », Jean Baudrillard, *Amérique*, (10^e édition), Paris, Grasset, 2016, p. 105.

²⁷³ Martin Xiberras met en avant le désenchantement moderne : « Car pour les modernes, l'héritage de l'amour divin s'est estompé, s'est réduit à sa plus simple expression profane, tout comme l'idée de la transcendance ; il ne reste que le souvenir le pâle reflet, le phantasme d'un amour charnel impossible, inextinguible, d'un amour fou », Martine Xiberras, « Que reste-t-il du couple ? », *Sociétés*, n° 116, vol. 2, 2012, p. 13.

²⁷⁴ Jullier évoque des films tels que *Les Gens de la pluie* (Francis Ford Coppola, 1969) et *La Balade sauvage* (Terrence Malick, 1973). Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, *op. cit.*, p. 249.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 245.

²⁷⁶ Certains auteurs comme Laurent Jullier marquent symboliquement le début de cette tendance avec la sortie de *La Guerre des étoiles* [*Star Wars*, George Lucas, 1977] (Laurent Jullier, *L'écran post-moderne*, *op. cit.*, p. 8) qui est une sorte de retour au conte. L'intertitre qui ouvre le film « Il y a bien longtemps dans une galaxie lointaine, très lointaine » rappelle le « Il était une fois » du conte.

2^{ème} partie :

L'amour-fission : l'attitude postmoderne comme brisure des attentes de la romance hollywoodienne chez Cameron Crowe ?

À cette conception classique de la romance que nous venons d'analyser chez Cameron Crowe, semble se superposer un second niveau de lecture qu'on serait tenté d'appeler postmoderne et qui refléterait une défiance contemporaine à l'égard de l'amour romantique. C'est une contradiction de notre époque : l'amour est partout alors que nous n'y croyons plus (ou que nous n'en voulons plus), voire même, que nous nous en moquons. Cela ne proviendrait-il pas du fait que cette romance fantasmée, véhiculée, entre autres, par les romans et les films, peine à s'actualiser dans la vie réelle où, du coup, les amours ordinaires nous apparaissent décevantes ? Comme si, plus qu'à nos grands-parents qui la voyaient comme ce qu'elle était vraiment, à savoir une sorte de conte de fée, nous nous étions mis à croire à cette romance, à vouloir la vivre et à en ressortir frustrés, masquant cette frustration par le scepticisme, la défiance ou un apparent désintéret.

Christine M. Bachen et Eva Illouz expliquent :

« Les représentations de l'amour dans la culture contemporaine prolifèrent : les *soap operas*, les *prime time television*, les chansons populaires, les contes de fées - la liste des médias et des genres dans lesquels la romance figure de manière proéminente peut difficilement être exhaustive. En réalité, la romance est devenue un thème si obsédant dans notre culture que le commentateur social Michael Ignatieff (1998) en est venu à la voir comme "un artefact mort d'une culture sur-écrite et sur-interprétée"²⁷⁷ ».

Maryan Wherry va aussi dans ce sens : « Les histoires qui tournent autour de l'amour et de la romance imprègnent nos vies et nos médias. À vrai dire, la présence de l'amour et de la romance est tellement intégrale et envahissante dans les romans et les films que la plupart des

²⁷⁷ « Representations of love in contemporary culture proliferate : soap operas, prime time television, popular songs, fairy tales – the list of media and genres in which romance figures prominently can hardly be exhausted. In fact, romantic love has become such an obsessive theme in our culture that social commentator Michael Ignatieff (1998) has come to view it as "a dead artifact of an overwritten overinterpreted culture" » (traduction personnelle de l'anglais), Christine M. Bachen et Eva Illouz, « Imagining Romance : Young People's Cultural Models of Romance and Love », *op. cit.*, p. 279.

gens oublient complètement la signification de ce thème dominant²⁷⁸ ». Il semblerait que le désenchantement des années 1960, qui a vu naître la libération sexuelle et la montée de l'individualisme, ait mis à mal les idéaux de l'amour romantique²⁷⁹. C'est pourquoi, dans notre monde dé-romantisé, que déplorait Allan Bloom, « où nombre de magazines prônent les rencontres éphémères, prodiguent des conseils pour accroître tous azimuts le plaisir sexuel, où se multiplient les revues et les films pornographiques²⁸⁰ », être romantique reviendrait à « cultiver sa virginité dans une maison de passe²⁸¹ ». Laurent Jullier rejoint le philosophe américain quand il dit, par exemple, que « les romances hollywoodiennes sont à bout de souffle. Les spectateurs *cool* du monde entier les regardent un sourire au coin des yeux. Ce ne sont plus que des objets désuets dont les improbables *happy ends* et la mièvrerie des dialogues prêtent à sourire²⁸² ». Le vocabulaire utilisé par la critique pour les désigner paraît révéler ce dédain. On parle, par exemple, de « films pour femmes » (*women's films*) - comme si l'amour ne concernait pas également les hommes -, de « tire-larmes » (*tear-jerkers*), ou encore de « chick flicks²⁸³ ». Enfin, les études féministes (*women studies*) et culturalistes (*cultural studies* et *gender studies*) auraient achevé de jeter l'opprobre sur ces films en expliquant à quel point ils véhiculaient des stéréotypes douteux sur les sexes ainsi qu'une idéologie conservatrice²⁸⁴.

Cameron Crowe remarque à ce propos, dans sa discussion avec Billy Wilder, que les grands acteurs hollywoodiens seraient réticents à devoir jouer dans des comédies romantiques (confortant de ce fait l'hypothèse d'une méfiance postmoderne à l'égard du romantisme) : « Dans ma propre expérience, il est souvent difficile de convaincre une vedette masculine de jouer dans une pure comédie romantique. C'est difficile aujourd'hui de trouver des acteurs qui veulent dire "Je vous aime" dans un film. Ils ont peur d'avoir l'air ridicule. Ils

²⁷⁸ « Stories revolving about love and romance permeate our lives and media. In fact, the presence of love and romance is so integral and pervasive in novels and films that most people completely overlook the significance of this dominant theme » (traduction personnelle de l'anglais), Maryan Wherry, « Introduction : Love and Romance in American Culture », *The Journal of American Culture*, vol. 36, n° 1, 2013, p. 1.

²⁷⁹ « Cette quiétude durerait jusqu'aux années 1960 selon Edgar Morin, pour qui le bonheur entre dès lors en crise. Alors les stars meurent, divorcent, sont seules et névrosées face aux difficultés de la vie sociale et amoureuse ; l'optimisme flétrit devant les désillusions d'une société industrielle incapable de tenir ses promesses. L'individualisme et la culture matérialiste enfin montrent une pauvreté morale et mentale. Cette désillusion n'épargnerait pas le romantisme », Céline Morin, « Du romantisme à la relation pure ? Les amours des héroïnes de séries américaines depuis 1950 », *Le temps des médias*, vol. 2, n° 19, 2012, p. 161.

²⁸⁰ Eugène Enriquez, « Qu'est devenu l'amour dans les sociétés libérales ? », *op. cit.*, p. 35.

²⁸¹ Allan Bloom, *L'amour et l'amitié*, *op. cit.*, p. 27.

²⁸² Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, *op. cit.*, p. 13.

²⁸³ *Ibid.*, p. 45.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 44 et 46.

préfèrent jouer du pistolet. Était-ce comme ça de votre temps ? » Billy Wilder rétorque : « Ça n'était pas comme ça²⁸⁵ ».

Nous serions également devenus récalcitrants au modèle de l'amour romantique, car nous avons abandonné l'idéal de l'amour-fusion pour adopter celui de l'amour-fission. Pour Vincent Citot, le paradigme ne serait plus l'unité mais la liberté :

« Ainsi donc, l'évolution contemporaine des relations de couple et de la perception que les conjoints se font de l'unité qu'ils forment, est l'indice de l'évolution du sentiment amoureux et de la façon dont chacun entend concilier cet attachement avec ses autres aspirations. Or, précisément, cette évolution est tout à fait significative : depuis une quarantaine d'années, l'aspiration à la liberté a fini par entrer en contradiction avec l'idéal de l'amour fusionnel. La fusion amoureuse se voit concurrencée par la revendication d'une liberté individuelle multiforme. Selon l'expression du sociologue S. Chaumier, on passe du "couple fusionnel" au "couple fissionnel", ouvert sur l'extérieur et la permissivité variable²⁸⁶ ».

Dans cette deuxième partie, nous verrons de quelle manière la romance dans les films de Crowe porte aussi la marque de cette fissure postmoderne. Cette dernière se traduit par une hésitation entre une « attitude cool », c'est-à-dire un détachement ironique à l'égard du sentimental, et une candeur qui, avec les outils contemporains (comme la musique rock), tente de renouer avec l'innocence des romances classiques de l'Âge d'or. L'un des enjeux sera de décoller de la vision romantique qui est celle que nous avons remarquée dans la première partie pour se demander quelle est cette vision particulière de l'amour à l'ère postmoderne. Comment se manifeste-t-elle ? Quels sont ses enjeux ? Nous montrerons que Crowe réalise moins des petites histoires d'amour qu'il ne constitue à l'échelle de son œuvre un discours ou une réflexion sur l'amour à une certaine époque, celle de la postmodernité.

²⁸⁵ Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, *op. cit.*, p. 100-101.

²⁸⁶ Vincent Citot, « Les tribulations du couple dans la société contemporaine et l'idée d'un amour libre », *op. cit.*, p. 86.

Chapitre 3 : La distance postmoderne vis-à-vis de l'amour

Nous verrons dans ce chapitre que la méfiance actuelle à l'égard de l'amour se traduit par une distance qui se répercute dans la forme des films de Crowe (une « esthétique cool ») et dans l'attitude décontractée de certains personnages. Elle reflèterait la rupture qui se joue dans le couple moderne qui n'est plus fusionnel mais fissionnel. Nous serions passé de « la vie à deux » à « la vie en deux », c'est-à-dire que nous sommes tiraillés entre notre liberté individuelle et les idéaux de l'amour romantique qui peuvent parfois entrer en contradiction avec notre désir d'autonomie²⁸⁷. Une nouvelle relation semble naître, plus égalitaire, plus souple, essayant de concilier l'auto-réalisation et la romance : la « relation pure ».

3.1 L'attitude « romantique-cool » : la « coolitude » revue par Cameron Crowe

Le mot « cool » signifie littéralement « frais » en anglais. On peut transposer socialement ce terme en posant le « cool » comme « branché » ou encore « tendance ». Être cool revient moins à transgresser qu'à s'extraire : s'extraire d'une communauté pour en intégrer une autre. C'est ce que suggère Cameron Crowe en présentant William Miller (son double fictif) dans *Presque Célèbre* comme « uncool » (« non cool »), c'est-à-dire un marginal rejeté par ses camarades de classe. Tout au long du film William tente d'être accepté par un groupe de rock (Stillwater) en quête de reconnaissance et sur qui il écrit un article pour le magazine *Rolling Stone*. En somme, c'est l'histoire d'un adolescent solitaire qui, le temps d'une tournée sur les routes américaines, devient presque « cool » en trouvant une sorte de deuxième famille dans le monde de la musique rock qui était à l'époque un vrai phénomène de mode²⁸⁸ (le personnage de Lester Bangs parle « d'industrie du cool » dans *Presque Célèbre*, comme le fait remarquer Olivier Nicklaus²⁸⁹).

²⁸⁷ Vincent Citot écrit : « À partir des années soixante, le couple fusionnel se fissure sous la pression de l'individu », *Ibid.*, p. 86.

²⁸⁸ Mais, comme l'explique Pierre Robin, ce qui est « cool » à un moment donné ne l'est plus forcément à un autre : « Les frontières entre cool consensuel et contre-cool sont floues et poreuses [...] Les modes changent, et aussi le regard que les conventions sociales posent sur tel ou tel phénomène, telle ou telle personnalité, telle ou telle époque, tel ou tel lieu [...] le statut esthétique ou social d'une personnalité ou d'un lieu ou d'une œuvre change avec le temps [...] Le goût prononcé - et frelaté - de notre société nostalgique et désabusée pour le second degré facilite pas mal ces glissements. », Pierre Robin, *L'esthétique contre-cool*, Paris, Rue Fromentin, 2020, p.13. La figure du « geek » par exemple, illustre bien ce genre d'évolution. Pendant longtemps, être « geek » était synonyme de marginalité. Le « geek » s'enferme généralement dans sa chambre pour jouer aux jeux vidéo et lire des bandes-dessinées, il n'a pas de vie sociale. C'est typiquement le personnage de Seth Cohen

Mais il est également possible de dégager un second sens de ce mot « cool ». Pour Isabelle Barth et Renaud Muller, être « cool » peut aussi vouloir dire être détaché : « La *coolitude* se construit sur la distanciation d'avec la contrainte. On observe alors un jeu avec les normes, fondé sur le narcissisme, l'hédonisme et le détachement ironique²⁹⁰ ». Il s'agit d'apparaître indifférent, impassible. L'individu « cool », qui se comporte comme si rien n'avait d'impact sur lui, pourrait résumer son attitude en disant « cela ne me fait ni chaud ni froid ». Il semblerait, concernant l'attitude actuelle vis-à-vis de la romance cinématographique contemporaine, que celle-ci soit perçue avec méfiance par les spectateurs d'aujourd'hui. Cela se traduirait par un désintéret - autrement dit, un détachement - à l'égard des valeurs romantiques traditionnelles (véhiculées par le cinéma classique romantique) basées sur le sérieux des sentiments et l'engagement à long terme. « L'attitude cool » privilégie des valeurs plus progressistes, basées sur la liberté individuelle et l'hédonisme, abordant l'amour avec scepticisme et désinvolture, conciliant le « à quoi bon ? » de la vieillesse et le « pourquoi pas ? » de la jeunesse.

Nous formulerons ici l'hypothèse que Cameron Crowe opte pour une forme spécifique de « coolitude » qui, en fait, tend à concilier une forme moderne désinvolte et un fond classique romantique et que nous appellerons « romantique-cool ». C'est un stratagème qui consiste à faire double-jeu : être romantique sans en avoir l'air. Autrement dit, il s'agit d'une sorte de « distance cool » - le comportement de certains personnages, comme Cliff (*Singles*), Penny Lane (*Presque Célèbre*), David et Julie (*Vanilla Sky*), Jerry (*Jerry Maguire*) et Drew (*Elizabethtown*), qui, en apparence, affichent un détachement ironique vis-à-vis de l'amour ; ou encore, certains choix de mise en scène, adoptés à certains moments par Cameron Crowe - qui, à première vue, semblent incompatibles avec la romance mais qui, en définitive, l'intègrent parfaitement.

Dans *Singles*, Crowe présente Cliff comme un jeune artiste frimeur très « relax » (un synonyme de « cool »). Il est musicien dans un groupe de rock en quête de notoriété à Seattle.

(Adam Brody) dans la série *Newport Beach (The O.C.*, Josh Schwartz, 2003-2007) qui est montré comme l'opposé du « cool » en contraste avec sa voisine Marissa Cooper (Mischa Barton) qui fait des galas et participe aux activités sociales de son lycée. Il faut attendre *The Big Bang Theory* (Chuck Lorre, Bill Prady, 2007-2019) pour montrer des personnages « geeks » comme étant « cool ».

²⁸⁹ Olivier Nicklaus, « Presque Célèbre », [en ligne] *Les inrockuptibles*, janvier 2000, <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/presque-celebre/> [consulté en ligne le 22/05/20].

²⁹⁰ Isabelle Barth et Renaud Muller, « La coolitude comme nouvelle attitude de consommation : être sans être là. Réflexion prospective », *Management et avenir*, n° 19, 2008, p. 18.

Il fait aussi des collages très « underground ». Tout au long du film, Cliff adopte une attitude décontractée et nonchalante que ce soit dans sa façon très détachée de se comporter avec sa petite amie Janet ou dans son style vestimentaire hérité du mouvement « grunge » (jeans troués, bonnet, chemise trop grande). La manière qu'a Cliff de prendre les choses à la légère rappelle le personnage de David dans *Vanilla Sky*, d'autant plus qu'ils possèdent un pseudonyme similaire : le groupe dans lequel joue Cliff se nomme « Citizen Dick²⁹¹ » (montrant une auto-dérision notoire de la part du personnage, de l'ordre du « je ne me prends pas au sérieux ») et le surnom donné à David par ses collègues de travail est « citizen dildo » (« citizen Dugland » dans les sous-titres français du film). Les comportements de Cliff et de David soulignent le détachement de « l'attitude cool » qui consiste à donner l'impression de prendre tout à la légère. David se montre particulièrement désinvolte vis-à-vis de tout ce qui l'entoure : son travail, ses amis, ses amours. Il fuit ses responsabilités. Son insouciance (ou inconscience ?) le conduit même à un certain hédonisme qui prend la forme du « flirt inconscient avec la mort²⁹² » : c'est la scène du quasi-accident de David - qui ne l'effraie pas, mais au contraire l'amuse - quand il est en voiture avec Brian. Cliff et David sont montrés comme des personnages narcissiques. Ils ne pensent qu'à eux, à leur image, à leur plaisir : « Le narcissisme est centrage sur soi, sur son image, qu'elle soit positive ou négative. Le sujet moderne est encouragé à cultiver ce regard jusqu'à la fascination des autres sur soi²⁹³ ». Jerry et Drew font aussi preuve de détachement en agissant avec légèreté et humour alors qu'ils se sont fait renvoyer de leur travail. L'égoïsme de ces quatre personnages les empêche de n'aimer personne d'autre qu'eux-mêmes. C'est en cela que « l'attitude cool », profondément individualiste, paraît difficilement conciliable avec l'attitude romantique qui met le sentiment au service d'autrui : « Le “solide égoïsme” connote la libido du *moi* qui, envahissante, peut devenir une libido uniquement “narcissique”. Dans l'amour, au contraire, si un individu s'aliène à l'autre il se rend en même temps libre et il rend libre²⁹⁴ ». L'attitude romantique est une ouverture à l'autre, « l'attitude cool » ressemble à un repli sur soi.

Toutefois, le détachement de la « posture cool », qui marquait jadis une franche opposition au sentimentalisme, aurait aujourd'hui un deuxième sens, celui d'une façade qu'il convient d'appeler le détachement ironique :

²⁹¹ cf. annexe L.

²⁹² *Ibid.* p. 24.

²⁹³ *Ibid.*, p. 23.

²⁹⁴ Eugène Enriquez, « Qu'est devenu l'amour dans les sociétés libérales avancées ? », *op. cit.*, p. 35.

« L'évolution de ces dernières années marque enfin un nouveau tournant dans l'évolution des contenus comportementaux de la posture cool. Le sentimentalisme exacerbé, la sensiblerie autrefois incompatible avec le détachement affectif de la posture cool sont devenus au contraire, une de ses modalités d'expression. Une fois de plus, il s'agit d'apparaître détaché des convenances, des contraintes sociales²⁹⁵ ».

Penny Lane et Julie pratiquent cette forme de détachement qui, derrière le masque de l'indifférence et de l'apparente décontraction, cache en réalité une émotion sincère mais refoulée : « Le détachement ironique est un stratagème pour dissimuler un sentiment pour afficher son contraire. Le masque cool cache une rage impuissante. Il n'est pas rare que celui qui cherche à mettre en scène une telle sérénité cherche à masquer un profond désordre intérieur²⁹⁶ ». Quand elle rencontre William, Penny lui explique sa philosophie est de ne rien prendre au sérieux car cela évite de souffrir : « Je dis toujours aux filles, "N'y croyez jamais, vous n'aurez pas mal." Si tu n'as pas mal, tu t'amuses. Et si jamais tu te sens seule... tu vas chez le disquaire... revoir tes amis »²⁹⁷. Mais Penny a du mal à appliquer sa vision du monde car, bien qu'elle prétende le contraire, elle prend en fait les choses très à cœur, notamment ce que les autres - surtout Russell - pensent d'elle. Nous avons déjà montré comment Penny et Julie feignaient parfois l'indifférence en présence de Russell et de David pour ne pas dévoiler l'intensité de leurs sentiments afin de ne pas les effrayer (faisant ainsi écho au fameux adage « fuis-moi je te suis, suis-moi je te fuis »). Dans *Vanilla Sky*, Cameron Crowe montre que le « masque cool » peut parfois devenir lourd à porter dans la scène qui précède l'accident de Julie et David. Crowe explique : « Souvent, quand les gens ont une relation sexuelle banale, ce n'est pas si banal. La relation compte toujours pour l'un des deux. Souvent, les deux ont une attitude insouciante. Cette scène porte sur ses aveux : "Je ne peux plus jouer. Je me souviens de tout. Tous ces moments qui soi-disant ne comptaient pas, ils comptaient. Et voilà ce dont je me souviens le plus"²⁹⁸ ». Cette scène souligne que le détachement ironique du

²⁹⁵ Isabelle Barth, Renaud Muller, « La coolitude comme nouvelle attitude de consommation : être sans être là. Réflexion prospective », *op. cit.*, p. 23.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 23-24.

²⁹⁷ « I always tell the girls never take it seriously, if you never take it seriously you never get hurt, if you never get hurt you always have fun, and if you ever get lonely just go to the record store and visit your friends » (traduction issue du DVD de *Presque Célèbre*), *Presque Célèbre*, passage de 30 minutes, 47 secondes à 31 minutes.

²⁹⁸ « When people are involved in a casual relationship, it's often not that casual. Somebody's keeping score. Often both are acting casual. This scene is about her saying, "I can't keep the act up any more. I remember everything. All those moments we pretended didn't matter, they mattered. Here's what I remember most of all" » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage de 40 minutes, 26 secondes à 40 minutes, 53 secondes.

« masque cool », quand il vise à refouler des sentiments amoureux, peut quelques fois provoquer une explosion ou un débordement.

On peut, à l'aune de cette définition du détachement ironique, aussi remettre en question la conduite de Cliff et David, d'autant qu'à y regarder de plus près, certains signes qu'ils laissent échapper, semblent indiquer une contradiction (voire même une tension pouvant aller, à l'extrême, jusqu'à une certaine forme de schizophrénie) entre leur attitude apparente « cool » et des aspirations profondes romantiques²⁹⁹. Cliff et Janet ont rompu (Janet a quitté Cliff plus exactement) mais restent bon amis. Cliff, en bon « cool » qu'il est, ne se montre pas affecté par la séparation, mais il adopte une stratégie pour tenter de reconquérir et de séduire à nouveau Janet tout en ayant l'air de rien. En pratique, cela passe par des petits gestes maladroits du quotidien que Cliff adresse à Janet, comme dans la scène où ils boivent un café dans un bar et où Cliff dit « Janet, you rock my world³⁰⁰ » (traduit en français par « Janet, tu me fais craquer » mais on ressent plus le côté « cool » dans la version originale qui littéralement correspond à « Janet, tu bouscules mon monde »). C'est une façon détachée et « cool » de dire « Janet, je t'apprécie beaucoup ». Dans une autre scène, Cliff fait une surprise à Janet en lui montrant la nouvelle stéréo qu'il a installée dans sa voiture. Mais, pour l'impressionner (pour être « cool » en quelque sorte) il monte le son à un volume trop élevé, ce qui a pour conséquence de briser le pare-brise ainsi que toutes les autres vitres du véhicule. Cliff rétorque avec détachement : « Je te changerai les vitres³⁰¹ ».

David, nous l'avons vu, semble préférer la satisfaction immédiate du plaisir physique aux charmes de l'amour romantique. Dans les premières minutes du film, Crowe montre David comme un personnage « accro aux relations instantanées³⁰² » (il veut plaire à toutes les femmes qu'il rencontre à son travail et à sa fête d'anniversaire) sans lendemain. Pourtant, Crowe nous indique, qu'au fond de lui, David est un personnage complexé : il n'a pas vraiment confiance en lui car il ne vit que sur l'héritage de ce qu'a bâti son père et ne connaît pas sa vraie valeur. Crowe représente ce refoulement de manière imagée par le vertige que

²⁹⁹ Pour Laurent Jullier, le détachement et l'ironie sont incompatibles avec la romance : « La culture de la dérision post-soixante-huitarde a mis à la mode le second degré, le clin d'œil et une sorte de réflexivité brechtienne permanente. Or, cette attitude est fatale aux romances. Le second degré, l'ironie, relèvent de ce scepticisme postmoderne qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui l'esprit cool, mais l'amour passion n'est pas cool », Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, op. cit., p. 250.

³⁰⁰ *Singles*, passage à 1h, 27 minutes, 16 secondes.

³⁰¹ « I'll replace the windows » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Ibid.*, passage 1h, 11 minutes, 23 minutes.

³⁰² « A guy who's addicted to the quick-fix relationships » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 40 minutes, 55 secondes.

ressent David. Symboliquement, cela sous-entend que David a peur des sommets qu'a atteint son père et qu'il craint de ne pas être à la hauteur. Crowe explique : « Le vertige était un bon élément dans "Abre Los Ojos". J'ai pensé qu'il serait bien d'accuser un peu cette notion donc on voit dès le début qu'il a déçu son père, aventurier et que lui, le fils, avait peur des hauteurs. Tout ce qu'on a filmé dans les bureaux de "Vanity Fair" dépeint un homme qui n'assume pas les hauteurs qu'il a atteintes³⁰³ ». On peut donc supposer - sans vouloir trop psychanalyser mais ce film de Cameron Crowe, plus que les autres, encourage cette démarche dans le sens où sa quasi entièreté est un dialogue entre le héros et un psychiatre (Curtis McCabe [Kurt Russell]) et d'une certaine manière, entre le héros et sa psyché - que ce besoin maladif qu'a David de séduire de manière décontractée est un masque « cool » qui couvre un trouble affectif profond. Son cauchemar au début du film montre qu'il aspire à autre chose car il se sent seul dans cette vie où il ne fait que collectionner les conquêtes. Crowe révèle cette partie plus romantique de la personnalité de David lorsque ce dernier se retrouve seul avec Sofia qui le confronte à l'impasse où son comportement « cool » finira par le mener. Lors de cette nuit qu'ils passent ensemble, Crowe montre comment Sofia réveille chez David, un personnage « cool » aux deux sens du terme (à savoir populaire et détaché, « in » et « out » en quelque sorte), un désir enfoui d'amour romantique. De même, Jerry et Drew, quand ils se laissent aller, dévoilent une nature romantique (la scène où Jerry embrasse Dorothy très sensuellement devant le pas de sa porte et celle où Drew rejoint Claire au petit matin pour assister avec elle au lever du jour). Voilà en quoi ces personnages inventés par Crowe sont des « romantiques-cool ».

Cameron Crowe est lui-même une sorte de « romantique-cool », ou plutôt devrait-on dire une sorte de « romantique uncool³⁰⁴ » car ce n'est pas réellement un réalisateur reconnu par la cinéphilie³⁰⁵. Comme le rappelle Thierry Frémaux dans la préface de *Conversation avec Billy Wilder*, Crowe est un réalisateur amateur et qui en est venu à faire des films

³⁰³ « The fear of heights was a nice touch in "Abre Los Ojos". I thought it would be good to turn the screw on that a bit so you felt early on that he had disappointed his adventurous father and he, the son, couldn't even deal with heights. All the stuff shot in the "Vanity Fair" office shows a guy that fears the heights that he's reached » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage de 12 minutes, 36 secondes à 13 minutes, 2 secondes.

³⁰⁴ C'est peut-être une des raisons pour laquelle Gregory Mariotti nome son site de Cameron Crowe « The Uncool » (c'est bien Mariotti et non Crowe qui attribue ce nom au site : « J'ai lu des super trucs sur le site internet de Greg Mariotti "The Uncool". « I've read some great stuff on Greg Mariotti's web site "The Uncool" [traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*] », Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, op. cit., passage à 2h, 55 minutes, 7 secondes).

³⁰⁵ Contrairement à Quentin Tarantino, par exemple, dont la « coolitude » (qui, elle, ne laisse aucune place à la romance) est régulièrement, pour ne pas dire systématiquement, encensée.

seulement par hasard (« Crowe ne vient pas de la cinéphilie [...] Cameron Crowe préfère la posture de l'amateur pour mieux rester admirateur³⁰⁶ »). De plus, les films de Crowe font rarement l'unanimité dans la presse, comme le montre cette critique de *Vanilla Sky* très véhémente, rédigée au moment de sa sortie en salle par *Positif* : « Dans la série des inutiles remakes hollywoodiens des films européens, ce *Vanilla Sky* est à placer en tête de liste. Que le héros, après l'accident qui l'a défiguré croit voir la méchante blonde quand il couche avec la gentille brune nous indiffère. Et ce n'est pas la lourdeur de la mise en scène qui pourrait nous y intéresser³⁰⁷ ». La forme des films de Crowe se veut souvent « cool ». Dans *Singles*, par exemple, décrit au dos de la pochette du DVD comme : « une comédie rapide, drôle, branchée. Un film écrit dans un style jeune et original », il y a une esthétique très « cool » qui se retrouve notamment dans le découpage du film en une série de vignettes interconnectées [Fig. 63, 64, 65, 66, 67, 68³⁰⁸] se voulant proche de la structure d'un album de rock³⁰⁹ (encore un transfert de l'imaginaire musical du rock vers l'imaginaire cinématographique de la comédie romantique).



Fig. 63 : *Singles*, 8min., 17sec.



Fig. 64 : *Singles*, 54min. 9sec.



Fig. 65 : *Singles*, 59min. 26sec.



Fig. 66 : *Singles*, 39min. 53sec.



Fig. 67 : *Singles*, 32min. 53sec.

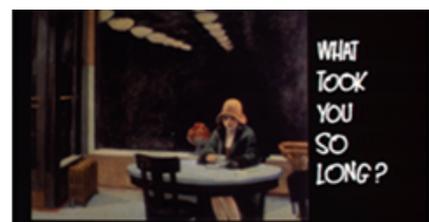


Fig. 68 : *Singles*, 1h. 20min. 37sec.

Cet aspect « rock'n'roll » et « branché » de *Singles* est aussi appuyé par le fait que le film se déroule à Seattle qui était à l'époque un haut lieu de la scène rock « underground », comme

³⁰⁶ Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, op. cit., p. 9.

³⁰⁷ Philippe Royer, « *Vanilla Sky* », *Positif*, n° 492, février 2002, p. 54 (cf. annexe H).

³⁰⁸ Il existe une septième vignette, « *The Theory of Eternal Dating* » (cf. annexe S).

³⁰⁹ « A series of interconnected vignettes that Crowe unsuccessfully attempted to structure like a record album », Mark Olsen, « *The uncool* », *New York*, vol. 36, n° 5, septembre/octobre 2000, p. 62. « Music served as an inspiration in the writing of *Singles*; Crowe, author of *Fast Times at Ridgemont High* and writer/director of *Say Anything*, arranged the vignettes record-album style. "I wanted to do a nonlinear kind of story that wasn't blackouts," he says », *The Uncool*, *Singles - Press*, op. cit. « With *Singles*, here was this thing that was supposed to feel like an album », *Ibid.* A Fan's Notes.

l'explique Crowe³¹⁰. Il y a aussi l'usage à plusieurs reprises du regard-caméra. Nous avons relevé ce procédé en introduction en montrant que les personnages de *Singles* (Linda, Steve, Janet et Cliff) sollicitent le spectateur tout au long du film en lui parlant directement. On repère également ce motif lors de la scène d'ouverture d'*Elizabethtown* où Drew fixe la caméra [Fig. 69] ou le moment où David regarde rapidement vers l'objectif de la caméra dans la scène finale de *Vanilla Sky* [Fig. 70] (ce que Cameron Crowe commente : « J'adore ce moment où Tom pourrait regarder le public et l'impliquer en tant que juge de sa vie³¹¹ »).



Fig. 69 : *Elizabethtown*, 42sec.



Fig. 70 : *Vanilla Sky*, 1h. 58min. 21sec.

Cela relève d'une sorte de « coolitude » dans le sens où c'est, selon Alice Lenay, « un pas en avant, un pas en arrière »³¹², c'est-à-dire qu'il rapproche le spectateur des personnages qui l'invitent à prendre part à l'histoire³¹³ - tout en l'éloignant du film puisqu'il lui rappelle « la place de la caméra dans le processus de tournage et, par extension, la place de l'écran au moment de la projection³¹⁴ ». Le regard-caméra est un motif très répandu dans le cinéma contemporain. Il fut notamment initié par Ingmar Bergman dans *Monika* (1953)³¹⁵ et repris ensuite par François Truffaut - dont nous verrons que Cameron Crowe s'inspire aussi - dans *Les 400 coups* (1960)³¹⁶, un film qui devint (avec *À bout de souffle* dans lequel nous

³¹⁰ Certains artistes comme les membres des groupes Alice in Chains, Soundgarden et Pearl Jam figurent dans le film, comme le précise Cameron Crowe à propos de sa collaboration avec le célèbre assistant réalisateur Jerry Ziesmer (connu pour avoir assisté Francis Ford Coppola lors de la production chaotique de *Apocalypse Now* [1979]) durant le tournage : « Jerry and I shot for several months in Seattle during the very explosion of that city's now-famous music scene. Filming the club and concert sequences [...] It wasn't the Philippines, but it was the jungle of Seattle, and it was a sight to behold his cheerful wrangling of hundreds of newly pierced and rowdy concertgoers. There was Jerry, sheltering Alice in Chains and Soundgarden and Pearl Jam through their first experiences on film », Jerry Ziesmer, *Ready When You Are, Mr. Coppola, Mr. Spielberg, Mr. Crowe*, Oxford Scarecrow press, coll. « Filmmakers series », 2003, xvi.

³¹¹ « I loved this moment where Tom could look out into the audience and include the audience as some of the judges of his life » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Ibid.*, passage à 1h, 58 minutes, 24 secondes.

³¹² Alice Lenay, « Le regard-caméra : variations de distances », *Réel/Virtuel*, n° 5, 2016, p. 8.

³¹³ « (le regard qui l'invite [le spectateur] dans la fiction) », *Ibid.*, p. 2., « Le spectateur n'est pas démasqué comme voyeur, mais considéré comme faisant partie d'un public qui n'est pas ignoré », *Ibid.*, p.3.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

³¹⁵ Le regard-caméra existe en réalité depuis le cinéma des premiers temps, mais il fut abandonné dans le cinéma narratif classique dont les cinéastes modernes, comme François Truffaut et Jean-Luc Godard, voulaient justement s'affranchir.

³¹⁶ Dans le plan final où Antoine Doinel vagabonde sur une plage avant de regarder la caméra d'un air perdu (cf. annexe N).

remarquons aussi un regard caméra³¹⁷) en quelque sorte le « porte-drapeau » de la Nouvelle Vague. Woody Allen utilise ce motif du regard-caméra à de maintes reprises dans ses films, comme dans *Annie Hall* et dans *Whatever Works* (2009) - pour ne citer qu'eux - où le personnage principal (joué par Allen dans *Annie Hall* et par Larrie David dans *Whatever Works*) interpelle le spectateur pour commenter avec lui une situation.

Mais le fond des films est totalement romantique, comme Crowe l'explique, par exemple, au sujet de *Vanilla Sky* : « Une grande partie du film traite de la croyance éternelle en l'amour et de ce que l'amour peut représenter. On parlait de ça tous les jours durant le tournage. Quand on dit parfois aux gens que le film est une histoire d'amour moderne, ils sont parfois surpris, mais c'est tout à fait ça³¹⁸ ». Crowe dit encore : « C'est une histoire d'amour. C'est une histoire sur l'amour perdu. Et sur l'amour éternel, d'une certaine manière³¹⁹ ». La « coolitude » postmoderne que nous avons identifié comme étant un éloignement et une indifférence affichée par rapport au sentimental n'est pas incompatible avec la romance chez Cameron Crowe. Ses films et ses personnages s'inscrivent vraisemblablement dans un imaginaire « cool » influencé par les codes de la culture populaire d'après-guerre comme les films de la modernité et la musique rock (qui souhaitaient s'affranchir des normes classiques³²⁰) que Cameron Crowe aurait pour ainsi dire vidés de leur substance pour n'en garder que l'esthétique. Une esthétique « cool » que le cinéaste met au service de la romance et qui pourrait se résumer symboliquement par la guitare brisée (un fantasme de Crowe³²¹) accrochée au mur de l'appartement de David Ames dans *Vanilla Sky* et à propos de laquelle Sofia dit : « C'est tout ce qu'il reste du rock'n'roll : une guitare éclatée, accrochée au mur d'un type friqué ? » Cette guitare brisée peut être vue comme la vitrine « cool » de la boutique romantique des films de Cameron Crowe.

³¹⁷ Par le personnage de Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), passage à 3 minutes, 15 secondes.

³¹⁸ « So much of the movie is about the eternal belief in love and what love could be. It's stuff we talked about every day when we were filming it. When we tell people the movie is a modern love story, sometimes they're surprised, but it is that at its very heart », Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, *op. cit.*, passage de 1h, 58 minutes, 39 secondes à 1h, 58 minutes, 56 secondes.

³¹⁹ « It is a love story. It's a story about love and lost love. And eternal love, in a way », *Ibid.*, passage de 14 minutes, 29 secondes à 14 minutes, 37 secondes.

³²⁰ « Le plus souvent, il [le rock] se laisse emporter par la tentation de choquer les "majorités morales" », Eugène Lledo, « rock et séduction », *Vibrations*, hors-série, Rock : de l'histoire au mythe, 1991, p. 130. « The reception of the [rock] music became converted into a mystical ritual of emancipation : it was ritualized into a symbolic act of self-liberation and self-realization », Peter Wicke, Richard Deveson, « Rock Music : A Musical Aesthetic Study », *Popular Music*, vol. 2, 1982, p. 238.

³²¹ « That's not a real smashed guitar by Pete Townshend. That's my dream of Pete Townshend's guitar that I wish I had », Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, *op. cit.*, passage à 20 minutes, 32 secondes.

3.2 De la fusion à la fission : la relation pure ou l'idée d'un amour libre ?

Si l'attitude désinvolte de certains personnages des films de Cameron Crowe cache parfois un rêve d'amour inavoué, elle peut aussi révéler chez d'autres un vrai désir de liberté qui, comme le dit Vincent Citot, « fini par entrer en contradiction avec l'idéal de l'amour fusionnel³²² ». Ce phénomène s'inscrit dans un long processus historique d'individualisation (touchant particulièrement les femmes³²³) au cœur duquel les années 1960 représentent un séisme dont nous ressentons encore les tremblements : « C'était vers le milieu des années 1960 (Roussel, 1989) avec les événements de mai 1968 portant sur les formes d'émancipation de l'individu (Terrail, 1995). Les femmes étaient bien entendu en première ligne, sous l'étendard de l'égalité. Dans l'ensemble du monde occidental, les modalités de l'entrée en couple et dans la vie active furent bouleversées en quelques années³²⁴ ». Les couples formés par Diane et Lloyd (*Say Anything*) ainsi que par Janet et Cliff (*Singles*) montrent de quelle manière les évolutions sociales modifient la manière dont la vie amoureuse s'organise. Le couple, comme le rappelle Jean-Claude Kaufmann³²⁵, est toujours le modèle de référence mais il se serait fissuré en rendant la réalisation de soi aussi (sinon plus) importante que la fusion avec le partenaire. Nous allons voir de quelle manière cela s'exprime chez Cameron Crowe.

³²² Vincent Citot, « les tribulations du couples dans la société contemporaine et l'idée d'un amour libre », *op. cit.*, p. 86.

³²³ « Après la révolution sexuelle et le mouvement de libération des femmes, celles-ci exigent désormais une pleine égalité avec les hommes dans les domaines de l'amour, du sexe et de l'érotisme », German Arce Ross, « À propos de... "La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes", *op. cit.*, p. 592.

³²⁴ Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant*, *op. cit.*, p. 42-43.

³²⁵ « Bien qu'ayant évolué profondément le couple reste le modèle de la vie privée. », *Ibid.*, p. 77.

Diane est présentée comme une élève exceptionnelle et talentueuse. Cela est mis en avant dans la scène de la cérémonie de la remise des diplômes où le directeur du lycée dit à quel point il est fier de présenter Diane avant que cette dernière fasse un grand discours sur ses perspectives d'avenir. Très vite, nous apprenons qu'elle a décroché une bourse pour partir étudier dans une des meilleures écoles britanniques à la rentrée prochaine. Mais sa rencontre avec Lloyd, par lequel elle se sent attirée, perturbe quelque peu ses plans. Diane et Lloyd démarrent une idylle amoureuse pendant les grandes vacances alors que Diane doit bientôt partir. Diane a autant envie d'être avec Lloyd que de partir étudier à l'étranger. Chacune de ces perspectives constitue une forme d'aventure pour elle. Lloyd représente la romance, sa bourse d'étude signifie l'autonomie et l'indépendance. Finalement, Diane finit par rompre avec Lloyd car les conditions permettant leur fusion semblent une entrave à sa liberté. C'est ici que se joue la fission engendrée par l'idéologie libertaire de mai 68 :

« Il était donc urgent de prendre son temps, de ne pas s'engager trop vite. De ne pas s'engager n'importe comment non plus, avec n'importe qui, pour faire n'importe quoi [...] Ne pas hésiter à rompre si le couple ne correspondait pas au rêve. Ne pas hésiter à rester seul si ce que semblait offrir la vie à deux n'avait pas suffisamment d'attrait. Ne pas hésiter doublement pour les femmes, car leur entrée en famille continuait à handicaper leur carrière professionnelle, donc leur autonomie (De Singly, 1987)³²⁶ ».

Dans *Singles*, Cliff n'est pas un frein aux ambitions professionnelles de Janet (qui par ailleurs sont floues). Cependant, il est suggéré qu'il contrarie sa liberté individuelle, notamment l'expression de sa féminité. La chambre de Cliff est tapissée de photographies et d'affiches de femmes à forte poitrine (comme la chambre de Jeff Spicoli (Sean Penn) dans *Fast Times at Ridgemont High*) ce qui complexifie un peu Janet qui a plutôt une petite poitrine. Janet finit par demander à Cliff : « Ai-je de trop petits seins ?³²⁷ ». Ce à quoi Cliff répond : « non. Mon Dieu !³²⁸ » En la repoussant gentiment. Janet continue : « Parce que... quand je vois ici... toutes ces affiches, ces magazines... ces émissions avec des femmes à énormes poitrines... Je voulais savoir... je voulais te demander, c'est ça qui plaît aux hommes ? C'est ça que tu veux ? Ne mens pas, car quand tu mens, tu as un tic à l'œil³²⁹ ».

³²⁶ *Ibid.*, p. 43.

³²⁷ « Are my breast too small for you ? » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Singles*, passage à 36 minutes, 15 secondes.

³²⁸ « No. God » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Ibid.*, passage à 36 minutes, 20 secondes.

³²⁹ « Because, I mean, I look around, and all I see are these... posters and billboards and magazines and TV shows... all these women with huge breasts. I guess I just -- I guess I just wanted to ask. Is that what men really

Cliff finit par admettre que, quelque fois, il trouve les seins de Janet trop petits. Janet songe alors à se faire opérer. Elle va voir le docteur Jamison (Bill Pulman) qui l'en dissuade : « Je vais vous opérer, mais vous n'en avez pas besoin. Vous êtes parfaite. Et si votre ami ne vous aime pas comme vous êtes... demandez-vous si c'est l'amour vrai... ou juste l'amour peut-être³³⁰ ». Après avoir réfléchi quelques minutes, Janet décide que Cliff devra l'aimer comme elle est. La scène suivante qui se passe chez Cliff annonce la « fission ». Janet et Cliff sont assis ensemble sur le canapé. Janet semble inexistante aux yeux de Cliff qui est davantage préoccupé par ce que l'on dit de lui et de son groupe dans les journaux. Pour attirer son attention, Janet fait semblant d'éternuer. Cliff se montre indifférent. Or nous savons, comme elle l'a expliqué à Steve dans une scène antérieure qu'elle rêve d'un homme qui lui dise « À tes souhaits » ou « Gesundheit » quand elle éternue. Janet réussit à sortir Cliff de sa torpeur en éternuant une deuxième fois mais sa réponse n'est pas à la hauteur de ses attentes : « Tu imagines si je m'enrhume ? Je joue ce week-end !³³¹ » C'est l'élément déclencheur. Nous écoutons en voix-off les pensées de Janet : « Une minute... Qu'est-ce qui m'arrive ? Rien ne me force à rester ici. Je peux très bien rompre³³² ». S'ensuit un plan montrant Janet qui danse joyeusement chez elle (suggérant qu'elle a bel et bien rompu avec Cliff) puis un autre où elle bronze avec le sourire sur le toit de son immeuble. Nous écoutons toujours ses réflexions intérieures : « J'ai toujours su faire ça. Rompre, sans jamais me retourner. Vivre seule... Il y a une certaine dignité là-dedans³³³ ». Ce passage de *Singles* illustre bien la fissure moderne qui place le « développement de soi comme priorité³³⁴ ». Les commentaires que Janet se fait à elle-même correspondent exactement à l'analyse de François de Singly qui explique « les séparations de couples par la volonté d'élaner le balancier dans l'autre sens, pour croire que l'on est capable de se passer d'autrui, que le soi n'appartient qu'à soi³³⁵ ». Crowe montre que Cliff compromet l'autoréalisation de Janet, ou plutôt qu'elle n'a pas à changer pour lui plaire

went ? Is that what you want ? You know ? Don't lie because when you do, your eye twiches, and I know it anyway » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Ibid.*, passage de 36 minutes, 30 secondes à 36 minutes, 53 secondes.

³³⁰ « I will perfrom the operation. But I don't think you need it. I think you're perfect. If your boyfriend doesn't appreciate you the way you are, then ask : "Are you his Miss Right, or are you his Miss Maybe ?" » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Ibid.*, passage de 50 minutes, 27 secondes à 50 minutes, 43 secondes.

³³¹ « Hey babe, don't get me sick. I'm playing this weekend... » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Ibid.*, passage à 54 minutes, 7 secondes.

³³² « Wait a minute. What am I doing ? I don't have to be there. I could just break up with him » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Ibid.*, passage à 54 minutes, 14 secondes.

³³³ « I've always been able to do this. Break up and never look back. Being alone, there's a certain dignity to it » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Ibid.*, passage à 54 minutes, 31 secondes.

³³⁴ Martine Xiberras, « Que reste-t-il du couple ? », *op. cit.*, p. 13.

³³⁵ My Great Act, « La relation amoureuse au fil du temps », *Blog my great dating*, 15 mai 2017, <https://blog.mygreatdating.com/relation-amoureuse-temps/> [consulté en ligne le 20/03/2020].

davantage. Cliff doit accepter Janet telle qu'elle est. Quand cette dernière s'en rend compte, le couple lui apparaît comme une prison et la rupture comme un moyen de s'en évader.

Pourtant, il fut un temps où la réalisation de soi passait justement par le couple. C'est le modèle conjugal américain de l'entre-deux guerres qui s'est par la suite diffusé en Europe :

« Un nouvel idéal de couple s'imposa bientôt. Opposé au modèle ancien (hiérarchisé, rigide et peu communicant), il prônait un approfondissement de l'intimité et des échanges relationnels, fondés sur l'égalité et le respect mutuel entre les deux partenaires ; ainsi qu'une libération affective et sexuelle entre époux [...] Le modèle américain de réalisation de soi dans le couple était né, et allait se propager (en parallèle avec la mécanisation des foyers) en Europe dans les années 1950³³⁶ ».

La montée progressive de l'amour dans le couple ainsi que la personnalisation du sentiment ont été pendant un certain temps un moyen de s'affranchir des normes sociales, notamment de l'institution matrimoniale, pilier de la société, qui avait moins à voir avec la tendresse que l'intérêt collectif et dont le seul but était de pérenniser le modèle de la famille traditionnelle. À la fin du XVIII^e siècle, les romantiques ont promu l'amour romantique en affirmant l'importance du sentiment dans le mariage³³⁷. C'est pourquoi, après une longue lutte³³⁸, de plus en plus de « mariages d'inclination » (autrement dit « d'amour ») ont vu le jour. Ce modèle qui est celui de la fusion abordée en première partie, implique que le choix du conjoint repose sur la base de sentiments réciproques. Mais le processus historique d'autonomisation individuelle continua son essor et « vers le milieu des années 1960, un gigantesque ouragan déchira ce ciel matrimonial trop serein³³⁹ ». Comme le souligne Céline Morin : « L'identité individuelle qui n'est plus validée par les structures dont elle s'est émancipée trouve reconnaissance auprès de l'unique pour toujours - la contrepartie étant une forme de domination, "celle d'une disparition de soi dans une totalité" romantique qui grève plus particulièrement le féminin du fait de son assignation au privé³⁴⁰ ». C'est ainsi que nous

³³⁶ Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant*, *op. cit.*, p.41.

³³⁷ « Au-delà de sa dimension esthétique, le *Werther* montrait un malaise moral face aux changements sociaux produits au sein du modèle familial qu'à la veille de la Révolution commençaient à être perçus sous l'angle de l'amour romantique, c'est-à-dire dans l'importance des sentiments partagés dans le mariage. », Dolorès Martin Moruno, *Réflexions sur le suicide : Mélancolie noire, ennui et chagrin d'amour à l'âge romantique*, *op. cit.*, p. 5.

³³⁸ « Le combat fut néanmoins très rude, et il fallut près de deux siècles pour que l'idée s'impose dans la morale officielle (aux alentours de la III^e république), encore plus longtemps dans les faits. », *Ibid.*, p. 72.

³³⁹ *Ibid.*, p. 41.

³⁴⁰ Céline Morin, « Du romantisme à la relation pure ? Les amours des héroïnes de séries américaines », *op. cit.*, p. 160.

serions passés « de la fusion romantique au désir d'indépendance³⁴¹ ». Mais, toujours d'après Morin, ce dernier a aussi ses limites : « L'individualisme a remis en cause l'amour romantique mais s'est échoué sur les promesses du consumérisme individuel³⁴² ». Une nouvelle relation, celle qu'Anthony Giddens nomme la « relation pure », prend forme et paraît la plus à même de comprendre les phénomènes amoureux contemporains :

« C'est une relation de stricte égalité sexuelle et émotionnelle, porteuse de connotations explosives vis-à-vis des formes préexistantes du pouvoir tel qu'il était traditionnellement réparti entre les deux sexes (Giddens, 1992) et qui comporte deux éléments principaux interdépendants : d'abord un amour convergent entre les deux personnes, un amour "fictif, contingent" qui s'oppose au "seul et unique", au "pour toujours" du romantisme, et qui "ne peut se développer dans une société où pratiquement chacun a une chance de parvenir à son propre accomplissement sexuel." Pour cela, une deuxième caractéristique est nécessaire : une sexualité plastique, "décentrée, affranchie des exigences de la reproduction"³⁴³ ».

La romance entre Claire et Drew dans *Elizabethtown* et entre Linda et Steve dans *Singles* correspond assez bien à ce type de relation. Claire et Drew, pendant une partie du film, vivent une sorte de « semi idylle ». Ils sont ensemble sans vraiment l'être et se voient par intermittence. Chacun vaque à ses activités sans perturber l'organisation de l'autre. Ils semblent avoir trouvé le juste milieu entre la fusion romantique et la fissure individualiste, c'est-à-dire qu'ils se voient quand ils en ont envie (souvent sur un coup de tête) de manière à ne pas empiéter sur l'espace de l'autre. Leur histoire repose « sur un choix mutuel non exagérément forcé. Et sachant sur cette base constituer une équipe soudée, une efficacité d'organisation, un échange relationnel intime, une ambiance agréable, un respect de l'autonomie de chacun³⁴⁴ ». La volonté de ne pas « étouffer » l'autre semble aller de soi pour les personnages d'*Elizabethtown*. Elle est en revanche moins naturelle dans *Singles* où Linda et Steve commettent des maladresses en croyant bien faire. Par exemple, Steve hésite à appeler Linda qu'il fréquente depuis peu, pour ne pas lui donner l'impression d'être possessif : « Tu as raison. Celle-là, je dois la laisser respirer³⁴⁵ » dit-il à son ami David (Jim True-Frost) qui lui rappelle ce qu'il s'est passé avec ses trois dernières copines. On comprend que Steve s'est

³⁴¹ My Great Act, « La relation amoureuse au fil du temps », *op. cit.*

³⁴² Céline Morin, « Du romantisme à la relation pure ? Les amours des héroïnes de séries américaines », *op. cit.*, p. 160.

³⁴³ *Ibid.*, p. 161.

³⁴⁴ Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant*, *op. cit.*, p. 79.

³⁴⁵ « You're right. I gotta let this one breathe » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Singles*, passage à 41 minutes, 35 secondes.

sans doute montré un peu trop envahissant avec ses anciennes petites amies et qu'il tente de ne pas répéter cette erreur en décidant de ne pas appeler Linda tout de suite. Dans la scène qui suit - que Crowe raccorde par une ellipse temporelle suggérant que quelques jours se sont passés (probablement trois ou quatre) - nous avons le point de vue de Linda depuis son lieu de travail. Ruth (Devon Raymond), amie et collègue de Linda, dit à cette dernière que Steve a appelé. Linda réplique d'un air déçu : « Il a attendu quatre jours pour m'appeler³⁴⁶ ». Finalement, Steve vient voir Linda à son travail et s'excuse : « Désolé si j'ai tout fait foirer en t'appelant pas³⁴⁷. » Linda fait comme si de rien n'était : « Tu ne me dois rien. Tu n'es pas obligé de m'appeler³⁴⁸ » (leur comportement qui revient à masquer leurs émotions est à relier à « l'attitude cool » évoquée précédemment). Steve rétorque : « Tu as peur d'une relation avec moi !³⁴⁹ » Ce à quoi Linda répond un peu agacée : « Tu ne me connais pas assez pour dire cela !³⁵⁰ » En fin de compte, Linda chasse gentiment Steve et lui dit qu'ils se verront plus tard. Petit à petit, et après plusieurs essais, ces deux personnages vont quand même réussir à trouver le juste équilibre qui leur permet de vivre à deux, tout en pouvant respirer. Cela rejoint l'idée de de Singly et Chaumier selon laquelle « le couple connaît une tension parce qu'il est partagé face au dilemme de l'autonomie et la vie commune³⁵¹ ». Dans l'attitude postmoderne « chacun se trouve dans la situation paradoxale de vouloir s'épanouir en tant qu'individu et de rechercher la compagnie de l'autre³⁵² ». Il paraît difficile de parvenir à cette harmonie pour Linda et Steve car ils tiennent chacun à leur autonomie et ont en même temps peur de déranger l'autre.

À la toute fin de *Say Anything* et de *Singles*, le couple de Diane et Lloyd finit par se reformer, tout comme celui de Janet et de Cliff. Les films ne nous laissent pas vraiment le temps de voir quelle forme prend leur nouvelle liaison mais on peut penser qu'elle partira sur les bases plus solides de la « relation pure ». Diane finit par « emmener » Lloyd avec elle en Angleterre (le dernier plan du film montre les amants ensemble dans l'avion) et Cliff, qui finit par dire « à tes souhaits » à Janet après qu'elle ait éternué ce qui la fait se sentir

³⁴⁶ « Four days he waits to call me » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Ibid.*, passage à 42 minutes, 3 secondes.

³⁴⁷ « I'm sorry if I blew it by not calling you » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Ibid.*, passage à 42 minutes, 50 secondes.

³⁴⁸ « You don't owe me anything » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Ibid.*, passage à 42 minutes, 53 secondes.

³⁴⁹ « You're scared of getting close to me » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Ibid.*, passage à 43 minutes, 10 secondes.

³⁵⁰ « You don't know me » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Ibid.*, passage à 43 minutes, 12 secondes.

³⁵¹ My Great Act, « La relation amoureuse au fil du temps » [consulté en ligne le 23/03/20], *op. cit.*

³⁵² *Ibid.*

irrésistiblement attirée par lui (avant-dernier plan du film dans l'ascenseur). C'est une caractéristique de la comédie romantique postmoderne, aussi appelée « neo-traditional romantic comedy » qui prépare le spectateur à une conclusion du même ordre que celle de la « radical romantic comedy » - c'est-à-dire pessimiste - mais qui, en dernier lieu, fait se réconcilier les amants à la toute fin³⁵³. Cameron Crowe semble représenter cette « relation pure » dans *Say Anything*, *Singles* et *Elizabethtown*. C'est une relation qui se veut plus équilibrée et moins étouffante que l'idéal fusionnel qui, nous l'avons vu avec les personnages de Penny et Julie, peut devenir toxique et aliénant (fusionner, c'est s'effacer : « Le “nous” devient alors prioritaire sur le “je” et les amoureux vont alors fusionner pour se confondre dans un “nous” collectif³⁵⁴ »). À la lumière de la sociologie actuelle, la relation entre Penny et Russell et entre Julie et David ressemble d'ailleurs plus à ce que Giddens identifie comme une « relation de dépendance », c'est-à-dire une sorte de relation sentimentale, exagérée, pathologique³⁵⁵ renvoyant au « consumérisme individuel » dont parle Morin ainsi qu'à « l'homme producteur consommateur³⁵⁶ » décrit par Eugène Enriquez. La « relation pure » chez Crowe prend quelque peu ses distances avec le romantisme mais paraît toujours habitée par ses idéaux comme nous le montre la fin de *Say Anything* et de *Singles* où les personnages de Diane et de Linda sont pris d'un élan sentimental irrésistible qui les pousse à nouveau vers la romance. Cela rejoint certaines analyses sociologiques qui affirment que l'amour romantique exerce toujours une emprise sur nous (« même si au fond reste en vigueur chez elles le rêve d'un amour qui dure³⁵⁷ »). L'amour romantique, largement mis à mal par l'idéologie libertaire de mai 68, est toujours présent dans les esprits. Son spectre continue de nous faire rêver, comme l'attestent les films de Crowe.

Le contexte postmoderne permet d'identifier chez Cameron Crowe la fissure se jouant apparemment dans le couple contemporain qui est partagé entre la réalisation de soi et la

³⁵³ « However, while Allen's film differs from the others in the complexity of its structure and radical ending, Ephron's films, by contrast prepare the viewer for this type of ending by the seemingly insurmountable odds facing the couple, only to remove these in the final reel to achieve the unlikely reconciliation. », Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy – Boy Meets Girl Meets Genre*, *op. cit.*, p 89.

³⁵⁴ My Great Act, « La relation amoureuse au fil du temps », *op. cit.*

³⁵⁵ « Pour Anthony Giddens, c'est toute la relation humaine de la fin de la modernité qu'il serait possible de définir comme pathologique, comme une “relation d'addiction” à l'autre. Non seulement notre relation aux psychotropes courants (alcool, tabac, café) et autres drogues dures, mais toutes nos relations de consommation aux objets, y compris à nos objets sexuels seraient devenues des relations de dépendance [...] Giddens définit cette “relation de dépendance” comme une relations amoureuse centrée sur “l'obsession de trouver quelqu'un à aimer” », Martine Xiberras, « Que reste-t-il du couple ? », *op. cit.*, p. 13.

³⁵⁶ Eugène Enriquez, « Qu'est l'amour devenu dans les sociétés libérales avancées ? », *op. cit.*, p. 37.

³⁵⁷ German Arce Ross, « À propos de... “La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes”, *op. cit.*, p. 597.

romance. Cette fissure renvoie à certains films de la modernité comme ceux de François Truffaut et de Woody Allen³⁵⁸ dont Crowe se revendique aussi : « Je suis un grand admirateur de Truffaut. J'aimais la façon dont il saisissait la poésie de la vie quotidienne³⁵⁹ ». Crowe explique encore : « J'adore tous les films de Truffaut avec Antoine Doinel [...] Le plus grand moment pour moi est dans *Baisers volés*, quand Jean-Pierre Léaud interprète un soliloque devant un miroir, dans lequel il répète le nom d'une femme... puis le sien pendant un long moment³⁶⁰ ». Crowe reproduit à sa manière cette scène de *Baisers Volés* dans *Vanilla Sky* (cf. annexe K) où David s'entraîne à redire plusieurs fois le nom de Sofïa (qu'il appréhende de revoir depuis son accident) devant la glace de sa salle de bain³⁶¹. Le cinéaste se sert également d'une scène de *Baisers volés*, celle où Antoine Doinel - qui fait ses débuts de détective - suit en filature une jeune femme dans la rue - pour nourrir la scène où David épie de loin Sofïa dans les rues de New York car il redoute de l'approcher depuis son accident (une scène qui se rapproche aussi beaucoup de l'esprit du *Fantôme de l'opéra*³⁶²). Crowe appelle cette scène un « mini Truffaut³⁶³ ». Ces films de Truffaut (*Baisers Volés*, *Domicile Conjugal*, 1970 ; *L'amour en fuite*, 1978) racontent la relation amoureuse compliquée - relation qui ne fait que s'éroder au fil des longs métrages - d'Antoine Doinel avec le personnage de Claude Jade. Toutefois, on remarque que la rupture vient de la femme chez Crowe, alors qu'elle vient de l'homme chez Truffaut. C'est le personnage d'Antoine Doinel qui est à l'origine de la séparation avec Christine dans *Domicile conjugal* (qui se transforme en divorce dans *L'amour en fuite*).

³⁵⁸ Cameron Crowe inclue *Manhattan* dans la liste de ses douze films favoris. *The Uncool*, A Fan's Notes - A dozen movie musts from the writer, director of *Almost Famous* [consulté en ligne le 31/03/20], *op. cit.*

³⁵⁹ « Je suis un grand admirateur de Truffaut. J'aimais la façon dont il saisissait la poésie de la vie quotidienne », Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, *op. cit.*, p. 163.

³⁶⁰ « I love all of Truffaut's Antoine Doinel films [...] The greatest moment for me is in *Stolen Kisses*, when Jean-Pierre Léaud performs a soliloquy to a mirror, in which he repeats the name of a woman... and then his own for a very long while », *The Uncool*, A Fan's Notes - A dozen movie musts from the writer, director of *Almost Famous* [consulté en ligne le 31/03/20], *op. cit.*

³⁶¹ *Vanilla Sky*, *op. cit.*, passage à 53 minutes, 27 secondes.

³⁶² Dans le roman de Gaston Leroux (adaptée de nombreuses fois au cinéma), le « fantôme », Erik, observe souvent Christine à son insu dans les recoins cachés de l'opéra Garnier où se déroule l'action.

³⁶³ « This scene always felt like a mini Truffaut to me. It's one of my favourite parts [...] Penélope in that shot feel she's in a Truffaut movie. I love Truffaut. *Stolen Kisses* in particular is the feeling of this scene » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 49 minutes, 4 secondes.

Chapitre 4 : la hantise postmoderne du spectre romantique chez Cameron Crowe

Nous allons à présent montrer comment Cameron Crowe, épaulé par sa première passion, s’y prend pour tenter de réveiller le romantisme de l’âge d’or hollywoodien avec une culture qui était inconnue de celui-ci : l’utilisation de la musique rock dans des séquences que l’on pourrait qualifier de « séquence-clip ». Nous montrerons que le romantisme, dont il ne semble rester que des ruines, continue bon an, mal an, de faire rêver les personnages de Crowe. Cela suggère que l’amour romantique est encore fortement présent dans l’imaginaire amoureux contemporain, comme nous l’avions déjà dit plus haut. Nous verrons que chez Crowe, l’ombre du romantisme, que nous voyons pour la plupart comme une sorte de mythe où de vérité exagérée, plane toujours sur la vie « quelconque » des personnages et en particulier les personnages masculins. Cela se traduit par une rêverie sentimentale de leur part.

4.1 La séquence-clip : réveiller le romantisme hollywoodien avec la musique rock

Dans un passage très éloquent qui révèle le décalage générationnel existant entre l’ex journaliste de *Rolling Stone* et l’ancien réalisateur de comédies, Cameron Crowe explique à Billy Wilder ce qu’est la musique rock :

« J’évoque la mort d’Elvis, c’est le vingtième anniversaire. Les médias rendent hommage sur hommage. Wilder hausse les épaules. “Je ne comprenais rien à cette musique” dit-il respectueusement, presque scientifiquement [...] Ses sourcils se soulèvent. “Qu’est-ce que la musique rock ?” demande-t-il en me regardant fixement. Ce n’est pas une question rhétorique, il attend une réponse. Je souris et hoche la tête. C’est enfin un sujet où j’en sais peut-être plus que lui. Endossant les habits du journaliste rock que je fus jadis, je lui raconte l’histoire du rock de la façon la plus efficace possible, commençant avec Robert Johnson et le blues, continuant avec Elvis, puis l’invasion britannique et la montée du hard rock anglais, la pop américaine [...] Wilder réfléchit, soupèse les concepts et dit d’un air satisfait : “Je peux m’en passer”³⁶⁴ ».

Cet échange donne l’impression que deux époques (ou deux imaginaires) très éloignées se rencontrent : le classicisme et la postmodernité. Billy Wilder, souvent considéré comme un

³⁶⁴ Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, op. cit., p. 183.

pilier du « vieil Hollywood³⁶⁵ », a tourné avec de grandes stars hollywoodiennes comme Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Jack Lemmon, Humphrey Bogart, Dean Martin, etc. Cameron Crowe admet que l'œuvre de Wilder a une incidence sur l'écriture de ses propres films : « Réalisateur débutant à la fin des années quatre-vingt, j'en étais venu à ressentir une profonde affinité avec ses œuvres. L'amour de Wilder pour les personnages et la comédie arrivait juste à temps pour me proposer un plan dans le monde très risqué du cinéma³⁶⁶ ». Crowe explique que pour *Jerry Maguire*, « l'idée était de raconter une histoire à la façon de Billy Wilder : tout ce que tu as à faire, c'est d'allumer la télé, tu rencontres des gens qui t'emmènent en voyage pendant deux heures. Après, ils resteront un peu en toi³⁶⁷ ». Crowe dit encore qu'il voulait, avec *Vanilla Sky*, réaliser le fantasme de Billy Wilder, c'est-à-dire de faire un film dont les gens parleraient encore et encore : « Billy Wilder a dit un jour qu'il rêvait de faire un film dont les gens parleraient pendant un quart d'heure après. Et c'était le but honorable que j'avais en tête quand on a fait *Vanilla Sky*. On voulait que ce soit un film dont les gens parleraient ensuite³⁶⁸ ». Le cinéaste raconte qu'il en est venu à quitter le monde du journalisme rock par envie d'expérimenter une autre manière d'écrire sur le rock : « Je voulais toujours écrire sur le rock, mais j'avais cette idée d'écrire sur les gens et leur vie et comment la musique les affectait³⁶⁹ ». Crowe, dans ses films semble vouloir conjuguer la comédie hollywoodienne classique « à la Billy Wilder » - notamment en présentant des personnages « wilderiens » comme Dorothy (qui serait inspirée du personnage de Shirley MacLaine dans *La Garçonnière*³⁷⁰) - et la musique rock. C'est un écart de style qui se traduit dans ce que Laurent Jullier appelle la séquence-clip, c'est-à-dire l'insertion, dans une

³⁶⁵ Peter Biskind explique : « Les anciens piliers s'écroulaient et les nouveaux n'avaient pas encore été érigés. Les hommes que Beatty admirait étaient tous sur le déclin : Elia Kazan, George Stevens, Jean Renoir, Billy Wilder », Peter Biskind, *Le nouvel Hollywood – Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... la révolution d'une génération*, op. cit., p. 25.

³⁶⁶ Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, op. cit., p. 113.

³⁶⁷ « The all idea was to just tell a story the way Wilder told a story, you just turn the TV on late at night. You just meet these people that take you on a ride for two hours and then, they leave your life but never really » (traduction issue du DVD de *Jerry Maguire*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Jerry Maguire*, passage à 2h, 9 minutes, 34 secondes .

³⁶⁸ « Billy Wilder once said that his greatest dream was to make a movie that people would talk about for 15 minutes afterwards. When I was interviewing him, I said : “Just 15 minutes ?”. He said, “15 minutes is the minimum”. But that was his goal. And it was an honourable goal that I had when we made “*Vanilla Sky*”, that this could be a movie people would talk about later, as we're talking about it now », Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, op. cit., Passage à 2h, 6 minutes, 6 secondes à 2h, 6 minutes, 30 secondes.

³⁶⁹ « I still wanted to write about rock, but I had this idea about writting about people and their lives and how music affected them », Mark Olsen, « The Uncool », *Film Comment*, New York, vol. 36, n° 5, Septembre/Octobre 2000, p. 63.

³⁷⁰ « Votre travail avec Shirley MacLaine a toujours été très solide. Pour moi, elle a vraiment été l'inspiration pour le choix de Renee Zellweger dans *Jerry Maguire* », Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, op. cit., p. 197.

séquence, d'un morceau appartenant au répertoire de la musique pop-rock pour retranscrire de purs moments romantiques, dans le même esprit que ceux que Crowe identifie dans les films de Wilder, mais en phase avec la culture populaire de notre époque :

« L'arme principale qu'utilisent les romances postmodernes pour essayer de retrouver du "naturel" et du premier degré consiste à provoquer directement chez leurs spectateurs des sentiments dont les films de l'Âge d'or leur demandaient d'imaginer la présence chez le personnage à l'écran. Pour dire le bonheur et la mélancolie, la narration s'interrompt de temps à autre pour laisser place à une séquence-clip souvent associée à une chanson³⁷¹ ».

Ce recours particulier à la musique rock s'insère dans lignée des « romantic teen comedies » des années 1980 dont *Fast Times at Ridgemont High*, l'adaptation du roman de Crowe, serait le précurseur.

Cette pratique, très répandue dans le cinéma postmoderne, est utilisée « pour plusieurs raisons, telles que la création d'une certaine humeur pour une scène³⁷² ». La musique peut être de fosse (nous, spectateurs, la percevons mais pas les personnages du film) ou bien d'écran (accessibles aux personnages car la source émane d'un élément diégétique du film³⁷³). Erin Nicole Ford nous donne un exemple de séquence-clip chez Crowe :

« Une utilisation particulièrement touchante d'une chanson populaire dans l'un des exemples de films se trouve dans *Say Anything*. "In Your Eyes" de Peter Gabriel est joué sur l'autoradio de Diane (Ione Skye) juste après qu'elle et Lloyd (John Cusack) aient fait l'amour pour la première fois sur sa banquette arrière, et qu'elle elle lui dise d'écouter la chanson. Plus tard dans le film, lors de leur rupture temporaire, Lloyd va courtiser Diane en jouant la chanson sur sa chaîne-hifi près de sa fenêtre, comme une sorte de sérénade moderne³⁷⁴ ».

³⁷¹ Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, op. cit., p. 255.

³⁷² « Music is used in teen romantic comedies for several reasons, such as achieving a certain mood for a scene », Erin Nicole Ford, *Fast Times : The Rise and Fall of Teen Romantic comedies of the 1980s*, op. cit., p. 17.

³⁷³ « Music is also used diegetically, with both the audience and the characters within the scene hearing the song being played in the soundtrack », *Ibid.*, p. 18.

³⁷⁴ « One particular touching use of a popular song in one of the sample films can be found in *Say Anything*. Peter Gabriel's "In Your Eyes" is playing on Diane's (Ione Skye) car stereo just after she and Lloyd (John Cusack) make love for the first time in her back seat, and she tells him to listen to the song. The later in the film, during their temporary break up, Lloyd to woo Diane back by playing the song on his boombox outside her window as a kind of modern-day serenade » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p. 19.

Nous avons déjà relevé que la musique peut être un marqueur des premiers moments d'une romance. Dans cette scène de *Say Anything* analysée par Nicole Ford, Crowe utilise ce morceau de Peter Gabriel comme une signature romantique liant deux amants qui se découvrent dans leurs premiers instants d'intimité. Cette musique devient indissociable des premiers temps forts de la romance. Elle s'insère dans « un récit qui fait sens, avec un début net, la rencontre, puis des épisodes qui s'inscrivent dans une suite logique³⁷⁵ ». Crowe a recours au même procédé dans *Vanilla Sky* en utilisant *Solsbury Hill* de Peter Gabriel dans la scène où Sofía et David commencent à vraiment se découvrir l'un l'autre³⁷⁶. Nous repérons une autre séquence-clip marquante dans *Jerry Maguire* : le moment où Jerry, au volant de sa voiture, change les stations de radio avant de s'arrêter sur la chanson *Free Fallin'* de Tom Petty et de se mettre à chanter à gorge déployée. David Bordwell commente cette scène : « En bon critique de rock'n'roll, Crowe a retenu la leçon d'*American Graffiti*. Les morceaux de pop créent des “grappes d'implication”. Jerry célèbre l'allégeance en chantant “*Free Fallin'*” dans sa voiture, il est en effet en chute libre car le père de Cush s'apprête à le trahir³⁷⁷ ». La musique ici illustre l'état d'esprit de Jerry qui, à ce moment du film, est en mauvaise posture puisqu'il a perdu quasiment tous ses clients. Crowe profite aussi d'évènements comme des soirées ou des concerts pour passer des morceaux de pop-rock, ce qui rejoint les propos d'Erin Nicole Ford qui estime que les contextes les plus à même de contenir de la musique populaire sont les rassemblements sociaux comme les fêtes³⁷⁸. Il y a par exemple les concerts grunge de *Singles* auxquels assistent certains personnages où l'on peut entendre la musique de Chris Cornell et du groupe de rock Pearl Jam. Ces concerts accompagnent diverses émotions ressenties par les personnages au cours du film. Rod, dans *Jerry Maguire*, reprend *What's Goin' On* de Marvin Gaye, une ode à l'amour et l'harmonie familiale³⁷⁹, au mariage de Dorothy et Jerry. À la fête d'anniversaire de David, dans *Vanilla Sky*, on peut entendre *Directions* de Josh Rouse. Cette ballade qui accompagne les premiers moments de complicité entre Sofía et David fait de cet instant un vrai moment romantique que Cameron Crowe

³⁷⁵ Comme l'écrit Jean-Claude Kaufmann dans son analyse des relations amoureuses contemporaines. Jean-Claude Kaufmann, *Premier matin - Comment naît une histoire d'amour*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 7.

³⁷⁶ Passage à 30 minutes, 40 secondes.

³⁷⁷ « A rock-and-roll critic, Crowe has learned the American Graffiti lesson ; the pop songs create clusters of implications. Jerry celebrates Cush's allegiance by singing along with “*Free Fallin'*”, but he is indeed in free fall, for Cush's father will betray him », David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It – Story and Style in Modern Movies op. cit.*, p. 67.

³⁷⁸ « The most common way that popular music is used in this way is in the scenes set at teen social gatherings, such as parties and dances », Erin Nicole Ford, *Fast Times : The Rise and Fall of Teen Romantic comedies of the 1980s, op. cit.*, p. 19.

³⁷⁹ « A plea for love and family harmony » (traduction personnelle de l'anglais), David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It - Story and Style in Modern Movies op. cit.*, p. 67.

rattache à *Ariane* : « Cette scène a commencé comme un hommage à *Ariane*, le grand film de Wilder avec Audrey Hepburn. Il y a une scène avec Audrey et un violoncelle. J'aime voir ces moments privés à l'écran. Bien que la scène soit différente, il y a une touche d'*Ariane* dans ce couloir³⁸⁰ ». Les paroles de la chanson de Rouse qui répète plusieurs fois : « Don't like the direction you are going to » et « Don't like the direction you have come to » font très probablement allusion à deux choses : la première est littérale et renvoie aux pensées de Julie qui est à ce moment rejetée et ignorée par David qui préfère s'amuser avec Sofia en montant à l'étage avec elle. On imagine facilement Julie, qui aime David, se dire intérieurement : « Je n'aime pas la direction que tu prends », la direction au sens littéral (« je n'aime pas que tu t'éclipses avec cette fille »). La seconde est plus métaphorique, il s'agit de la direction que David donne à sa vie. Il ne se soucie pas, ou très peu, des autres. Il ne fait pas attention aux cœurs qu'il brise sur sa route, comme nous le montre la scène précédente dans laquelle il a un échange assez expéditif avec deux femmes³⁸¹ qui semblent avoir des sentiments pour lui : « La scène de la soirée contient une notion importante : David Aames n'est pas conscient des dégâts émotionnels qu'il a laissés derrière lui. Ces deux femmes ont passé du temps avec lui et il ignore la tristesse qu'il a causée³⁸² ».

Le « road trip » de Drew dans *Elizabethtown* est l'occasion pour Crowe de mettre en scène une séquence sentimentale accompagnée de morceaux de pop-rock comme, par exemple, *Sugar Blue* de Jeff Finlin. C'est un moment où le personnage de Drew se ressource après avoir vécu des événements difficiles tels que la mort de son père et un échec cuisant à son travail. La composition de Finlin contient quelque chose de l'ordre de la mélancolie romantique. « Blue », en anglais a une autre signification que la couleur bleue, cela désigne aussi à un état d'âme relatif à la déprime. « To be blue » veut dire être déprimé (on dit « avoir le blues » en français). Le titre *Sugar Blue* est un oxymore (« sugar » renvoie à quelque chose de sucré et d'agréable, contrairement à « blue » qui connote une aigreur). La mélodie - plutôt enjouée dans les couplets et triste au refrain - conjugue aussi la douceur et l'amertume. Cela

³⁸⁰ « This scene began as a homage to “*Love In The Afternoon*”, the great Wilder movie starring Audrey Hepburn. There's a scene with Audrey and a cello. I just like those private moments, being able to see them on screen. Although the scene changed quite a bit, there is a whiff of “*Love In The Afternoon*” in that hallway », Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, *op. cit.*, passage de 22 minutes, 1 seconde à 22 minutes, 22 secondes.

³⁸¹ Les actrices Ivana Milicevic et Oona Hart.

³⁸² « The party scene has a crux issue, which is David Aames is not aware of the emotional wreckage that he's left behind. Here are two women that have spent time with him and he's not aware of the sadness he left behind », *Ibid.*, passage de 14 minutes, 39 secondes à 14 minutes, 53 secondes.

rend cette séquence dans laquelle Drew disperse les cendres de son père sur son parcours, particulièrement mélancolique et romantique³⁸³.

En fait, presque tous les films de Cameron Crowe contiennent des moments doux-amers appuyés par la musique et ayant, dans une certaine mesure, un lien avec l'œuvre de Billy Wilder. Le critique Robert Wilonsky compare, par exemple, *Presque Célèbre*, une exploration du monde du rock des années 1970, à une « pilule acidulée enveloppée de sucre », une expression qu'utilisait Wilder pour parler de ses films³⁸⁴. Antoine de Baecque, quant à lui, évoque « l'ironie wilderienne à fleur de peau³⁸⁵ » présente dans *Presque Célèbre*. Dans ce dernier, *My Cherie Amour* de Stevie Wonder accompagne une scène très en demi-teinte (ou « happy sad » pour reprendre une formule de Crowe à propos de *Manhattan*³⁸⁶) : celle où William court à l'hôtel retrouver Penny qui doit subir un lavage d'estomac après avoir mélangé volontairement de l'alcool et des médicaments³⁸⁷. Crowe explique : « J'adore que, dans *Presque Célèbre*, nous coupions sur le visage d'un enfant qui entend "My Cherie Amour" dans sa tête pendant qu'une fille se fait pomper le ventre, car il est juste heureux d'être dans la même pièce qu'elle. C'est en quelque sorte ma sensibilité et vous l'avez ou non, mais pour moi c'est le plus intéressant. Et oui, tout vient de la musique.³⁸⁸ » Il y a ici un effet de ce que Michel Chion nomme le contrepoint orchestral, c'est-à-dire une sorte de décalage contextuel entre l'image et le son³⁸⁹. On le retrouve aussi dans *Vanilla Sky*, *Sweetness Follows* - qui veut dire « la douceur suit » en français - de REM vient conclure un échange à la fois drôle et triste entre David et son ami Brian, à la sortie de la boîte de nuit. David, après

³⁸³ La mélancolie romantique de l'automne que nous avons rattachée à *Vanilla Sky* contient cette même idée, à savoir un contraste entre de deux opposés (un mélange de couleurs chaudes et de couleurs froides) qui laisse une impression de douce tristesse.

³⁸⁴ « But *Almost Famous* is hardly a love letter to the 1970s or, for that matter, the author himself. It is criticism couched in nostalgia, the bitter pill coated in sugar, as Wilder used to say of his own films », *The Uncool* - A Fan's notes, *op. cit.*

³⁸⁵ Antoine de Baecque, « Crowe, cinéphile aux mauvais films », *Libération*, [en ligne], 24 décembre 2004, https://next.liberation.fr/culture/2004/12/24/crowe-cinephile-aux-mauvais-films_503977 [consulté en ligne le 28/05/20].

³⁸⁶ *Ibid.* À ce titre, François Truffaut appelle Woody Allen le « pessimiste gai » (François Truffaut, *Le plaisir des yeux*, *op. cit.*, p. 51).

³⁸⁷ Passage à 1h, 28 minutes, 55 secondes.

³⁸⁸ « I love that in *Almost Famous*, we cut to a kid's face who hears "My Cherie Amour" in his mind while a girl's getting her stomach pumped, because he's just happy to be in the same room with her. It's sort of my sensibility, and you get it or you don't, but to me it's more interesting. And, yeah, it all comes from music » (traduction personnelle de l'anglais), *The Uncool*, A Fan's Notes, *op. cit.*

³⁸⁹ « Pour définir les relations qu'entretiennent les images et les sons dans les films, il est souvent question de considérer deux principes fondamentaux : la coïncidence temporelle, c'est-à-dire le synchronisme, et la cohérence sémantique, c'est-à-dire la relation de sens, qui s'établit entre les images et les sons (empathie, anempathie, redondance, contrepoint...) », Rémi Adjiman, « Interactions image-son : autour de la notion de congruence. Le son au cinéma » [en ligne], *Artois Presse Université*, 2010 <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01638142/document> [consulté en ligne le 14/05/20].

avoir couru et compris que sa vie lui glissait entre les doigts, s'effondre sur le trottoir où il passera la nuit. Pour Tom Cruise, c'est un moment aigre-doux : « J'aime l'ironie, l'humour noir de cette séquence. On parlait de qui était ce type et de comment tu m'as aidé à le découvrir. Pour moi, c'est dur et très humoristique³⁹⁰ ». Crowe poursuit : « *Sweetness Follows* accompagne ce plan en mouvement de grue quand tu pars en courant. On a très bien réussi cette association entre la musique et les images. Cette chanson a toujours été dans le script, *Sweetness Follows*. On adore REM" (Crowe). "On a tourné avec REM" (Cruise). "Oui, c'est une des scènes... si on passait la bande-son enregistrée lors du tournage, on entendrait la même chose que dans le film" (Crowe)³⁹¹ ». Greg Mariotti note également que « les événements qui ont lieu directement après le raccord impliquent certaines des scènes les plus « douces » entre David et Sofia (*The Sweetness Follows*" de REM). Cela contraste avec l'aigreur de *"Everything In Its Right Place"* de Radiohead qui ouvre le film³⁹² » La chanson de REM prend donc tout son sens dans la scène qui suit celle où elle est entendue.

Toujours dans *Vanilla Sky*, la scène qui précède l'accident et où le morceau *I Fall Apart*³⁹³ est joué depuis l'autoradio de la voiture de Julie, est également douce-amère. Cette chanson composée spécialement par Nancy Wilson et interprété par Cameron Diaz (« *"I Fall Apart, c'est de notre composition, n'est-ce pas ?"* [Crowe], "On a écrit cette chanson" [Nancy Wilson]³⁹⁴ »), est, encore une fois, un indice sur ce qui se joue dans la scène : elle reflète la détresse émotionnelle dans laquelle se trouve Julie qui est amoureuse de David, mais qui, comme cela est énoncé de manière très crue dans le film, n'est rien d'autre qu'une « copine de baise³⁹⁵ » à ses yeux. Le titre de la chanson de Wilson signifie « Je m'effondre » en français. Julie est un personnage malheureux, c'est une artiste un peu ratée et frustrée de ne

³⁹⁰ « I always loved the dark irony, the dark humour of this portion. We were talking about who this guy is and how you helped me discover that. To me, it's both painful and deeply humorous » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Tom Cruise, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 1h, 6 minutes, 38 secondes.

³⁹¹ « Now you have *Sweetness Follows* playing in that crane shot as you run away. It's one of the great marriages that we had in the movie, between music and the visuals. That song that was always in the script, *Sweetness Follows*. We love REM. We shot with REM. We did. That's one of the scenes... if you just play the sound that was on the shot, you'd hear the same thing that's in the movie » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Ibid.*, passage de 1h, 6 minutes, 57 secondes à 1h, 7 minutes, 25 secondes.

³⁹² « The events that take place directly after the splice involve some of the "sweetest" scenes between David and Sofia (REM's *"The Sweetness Follows"*). This stands in contrast to the sour of Radiohead's *"Everything Is In Its Right Place"*, which opens the film » (traduction personnelle de l'anglais), *The Uncool, Vanilla Sky - Secrets, op. cit.*

³⁹³ *Ibid.*, passage à 37 minutes, 57 secondes.

³⁹⁴ « *"I Fall Apart"* - that's our composition, isn't it? (Cameron Crowe), « We wrote that song » (Nancy Wilson) », *Ibid.*, passage à 38 minutes, 48 secondes.

³⁹⁵ « Fuck buddy » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), passage à 39 minutes, 46 secondes.

pouvoir avoir l'homme qu'elle aime (David). Crowe explique que Diaz joue une sorte de version alternative d'elle-même (encore une confusion entre un personnage et son interprète dans l'œuvre de Crowe) : « L'idée était que dans ce film, elle allait jouer quelqu'un qui n'était pas vraiment Cameron Diaz. C'est la Cameron Diaz qui n'a pas joué dans "*Le masque*" avec Jim Carrey, qui n'a pas eu ces rôles, et qui avait 27 ans. Cameron Diaz voulait vraiment absolument jouer une femme de 27 ans. Les déceptions et les étapes que l'on franchit à 27 ans. Ici, elle joue une femme qui n'a pas de succès et qui n'a pas le type qu'elle veut, qui lui, réussit dans la vie³⁹⁶ ». On entend Diaz chanter « Who are you seing ? Where are you going ? When are you coming back ? » en arrière fond, pendant que son personnage, Julie, explique à quel point elle apprécie passer du temps avec David qui, lui, prend cela très à la légère : « Pour moi... C'est ça le bonheur. Être avec toi. Jour et nuit je me fais du mal à espérer que tu vas m'appeler pour qu'on se voie³⁹⁷ ».

Cameron Crowe explique, dans une autre scène, qu'il voulait développer cet aspect doux-amer qu'il rattache à l'œuvre de Billy Wilder, en liant cela à la musique rock : « C'est une scène où on a introduit l'idée du vinaigre et du miel. Le film est une exploration du côté aigre-doux de la vie. On le retrouve au début, dans la chanson de Radiohead "*Everything In Its Right Place*", quand Tom York chante "Hier, je me suis réveillé en suçant un citron". A nouveau, le vinaigre et le miel, c'est ce que I.A.L Diamond a employé pour dire que Billy Wilder était super. Il a dit que Billy Wilder avait capturé le vinaigre et le miel³⁹⁸. Ça résume en gros le film³⁹⁹ ». Le titre du film - une référence à un tableau de Claude Monnet (*La Seine*

³⁹⁶ « The idea was that in this movie she'd play someone who didn't quite get to be Cameron Diaz. It's the Cameron Diaz that didn't get "*The Mask*" with Jim Carrey, didn't get those breaks and was turning 27. Cameron Diaz was very adamant about wanting to play 27. The disappointments, the learning stages that happen at 27. Here's she plays someone who has not got the brass ring and is now getting the guy, who was a brass ring too. » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Ibid.*, passage de 19 minutes, 24 secondes à 20 minutes.

³⁹⁷ « For me... This is hapiness. Being with you [...] 24 hours a day I live with the aching possibility that you might call me to do something » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Vanilla Sky*, passage de 39 minutes, 28 secondes à 40 minutes, 55 secondes.

³⁹⁸ « Izzy Diamond, je crois, a donné la meilleure description de votre œuvre. Il l'appelait une combinaison aigre-douce. Comme la vie, en somme », Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, *op. cit.*, p. 123.

³⁹⁹ « This is a scene where we established the idea of the sweet and sour. The movie is an exploration of the sweet and sour in life. [...] That's echoed in the beginning, in the Radiohead song "*Everything In Its Right Place*", when Tom Yorke sings "Yesterday I woke up sucking on a lemon". Once again, the sweet and sour, which was IAL Diamond's description of why Billy Wilder was great. He said that Billy Wilder captured the sweet and sour. That's a lot of what the movie's about » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage de 24 minutes, 44 secondes à 25 minutes, 29 secondes.

à *Argenteuil*, 1873⁴⁰⁰) que David possède chez lui - évoque la couleur très pastel du ciel peint par le célèbre impressionniste dans cette toile, mais aussi l'arôme sucré de la vanille renvoyant, d'une certaine manière, à la théorie de Brian sur le miel et le vinaigre (« sweet and sour »), une formule qui fait penser à la scène de *La Garçonnière* de Wilder où le personnage de Fran rejoint celui de Jeff D. Shell Drake (Fred MacMurray) dans un restaurant chinois et où Fran utilise la sauce « aigre-douce » (« sweet-and-sour en anglais) comme une métaphore de sa relation avec Shell Drake⁴⁰¹. Brian explique à David que le miel n'est jamais vraiment le miel sans le vinaigre. Cela veut dire que Brian apprécie la douceur à sa juste valeur car il a déjà fait l'expérience de l'amertume, contrairement à David qui ne connaît jusque là que le côté agréable de la vie. C'est un leitmotiv qui revient souvent dans le film. Le morceau *Vanilla Sky* - que l'on entend en version instrumentale au début du film et avec les paroles dans le générique final -, écrit par Paul McCartney, explore aussi la thématique du côté aigre-doux de la vie. Crowe explique :

« Un jour, Paul McCartney est venu dans la salle de montage. [...] Il a vu 40 minutes du film et a été touché. On est retourné au studio où il enregistrait "*Driving Rain*" et il nous a passé des chansons. [...] J'ai dit : "La musique doit porter sur la réalité de la vie, l'amour et le côté aigre-doux de la vie. Si tu as une idée, si tu veux écrire une nouvelle chanson... Une chanson populaire, une ballade. Car le film m'a toujours fait penser à une ballade. N'hésite pas" [...] C'était un mardi. Le samedi, il a téléphoné à Danny Bramson. Et c'était Paul McCartney. Il a dit : "[...] J'ai écrit une nouvelle chanson, une chanson populaire appelée "*Vanilla Sky*" [...] Elle semblait parfaite pour redescendre sur terre après avoir vu une telle histoire. On en entend une partie au début quand David Aames se réveille. Je pense que le noyau du film, c'est vraiment Paul McCartney. Il a parfaitement trouvé ce qui convenait à la fin du film. Et c'est parfait de pouvoir terminer avec cette note gracieuse de Paul McCartney. Dans la chanson, il parle de ce qui est aigre-doux. Elle complète vraiment le film, à la fin⁴⁰² ».

⁴⁰⁰ « After much investigation, the *Vanilla Sky* painting by Monet has been located by site reader Rick Miller. It is, in fact, a Monet entitled "*The Seine at Argenteuil*". It was painted in 1873. Case closed. », *The Uncool - Monet Painting in Vanilla Sky*, *op. cit.* (cf. annexe I).

⁴⁰¹ « Same Booth. Same song. Same sauce. Sweet-and-sour », *La Garçonnière*, passage à 35 minutes, 20 secondes.

⁴⁰² « So one day Paul McCartney showed up in our editing room. That in itself was a seismic situation. He saw about 40 minutes of the movie and was affected by it. We went back to the studio where he was recording "*Driving Rain*", and he plays us some songs. [...] I just said : "There's a theme about what's real in our lives and cherishing love, and embracing the sweet and sour of live. If anything comes to you, if you want to write a new song... Like a folk song, a ballad. The movie always felt a bit like a folk song to me. Go right ahead. [...]" That was on Tuesday. On Saturday, Danny Bramson's phone rang and it was Paul McCartney. He said, [...] "I've written a new song, a folk song, called *Vanilla Sky*." [...] It felt like the perfect way to come back down to earth after we've tumbled through this story. And that became the end title. You hear a bit of it in the beginning when David Aames is waking up. I think the DNA of the movie is really in Paul McCartney. He perfectly hit

De manière générale et comme l'expose explicitement l'affiche⁴⁰³, *Vanilla Sky* joue constamment sur le contraste entre des éléments contradictoires : le rêve qui s'oppose à la réalité (la romance face au drame), l'amour à la haine, l'amitié au sexe, etc. Certes, la plupart des films présentent des récits opposant des éléments antagonistes pour donner du relief à l'histoire, mais nous pensons que dans ce cas précis de *Vanilla Sky*, Cameron Crowe insiste particulièrement sur ce motif scénaristique pour en faire un des enjeux principaux du long métrage. Le réalisateur semble envisager la musique rock comme un outil permettant de mettre en valeur cette « saveur » douce-amère singulière, qu'il rattache bien souvent aux films de Billy Wilder, née d'une sorte de « disparité émotionnelle ».

Il y aurait deux sens dans le romantisme. Le premier est un peu péjoratif et renvoie au sentimental, ou plutôt au « sentimentalisme », c'est-à-dire tout ce qui est « fleur bleue » ou « à l'eau de rose⁴⁰⁴ ». Billy Wilder nomme cela la « fausse sentimentalité » : « La sentimentalité ou la "sentimentalité" entre guillemets, c'est montrer ses sentiments, être affecté par une scène qui provoque en vous une réaction que vous ne pouvez réprimer. Vous n'y pouvez rien. Ça peut être très beau. Mais il y a aussi la fausse sentimentalité, une sentimentalité ostentatoire et ça, on le rejette, on le déteste⁴⁰⁵ ». C'est peut-être, comme l'expriment Pauline Sameshima et Carl Leggo⁴⁰⁶, cette définition du romantisme (qui nous apparaît comme une sensibilité suspecte) que nous retenons le plus aujourd'hui. Le second sens convient d'être appelé « noble ». C'est l'idée d'une douce amertume, d'une mélancolie qui naît d'un décalage entre un idéal inaccessible et une réalité triviale décevante : « "Son âme entière n'était qu'un tendre lied, une directe expression de la nostalgie et de l'aspiration". J'aimerais partir de ces lignes pour définir le romanesque pris dans son acceptation la plus haute. C'est tout ce qui n'est point comblé ni par le moment présent -

the note for the end of the movie [...] It's perfect that it ends with this grace note from Paul McCartney. In these song he says the words "sweet and sour". It really brings the movie together for me when it's over » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage de 2h, 6 minutes, 53 secondes à 2h, 9 minutes, 14 secondes.

⁴⁰³ Nous retranscrivons tel que c'est écrit, c'est-à-dire de manière attachée, en bas de l'affiche du film en guise de sous-titres : « AmourHaineRêvesVieTravailJeuAmitiéSexe », (cf. annexe J).

⁴⁰⁴ Ce sens attribué au romantisme est repris par le dictionnaire en ligne Toupie.org : « L'état d'esprit, la sensibilité, l'ensemble des caractères propres aux romantiques, c'est en particulier la tendance à se laisser aller, à exprimer ses sentiments personnels, surtout dans le domaine amoureux », dictionnaire en ligne Toupie.org, *op. cit.* [consulté en ligne le 19/05/20].

⁴⁰⁵ Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, *op. cit.*, p. 234.

⁴⁰⁶ « It is very difficult to describe strong emotion in writing because it is so easy to slip into sentiment and cliché », Pauline Sameshima, Carl Leggo, « How Do You Spell Love ? Curricular conversations », *Creative Approaches to Research*, vol. 6, n° 1, p. 92.

l'opposé du *carpe diem* - ni par la condition humaine en général [...] C'est dans la séparation, l'absence, l'infidélité et la mort que l'âme se dilate de la façon la plus riche et, dans le domaine musical, la *romance* est l'expression même de cette contradiction intense et délectable : la tristesse donne un singulier bonheur⁴⁰⁷ ». Henri Agel identifie un courant romanesque dans le cinéma américain où la nostalgie s'exprime par la musique, notamment le jazz qui est un registre marqué d'une profonde mélancolie⁴⁰⁸ : « l'atout majeur de l'Amérique, ce fut l'accord entre un cinéma romanesque et une musique qui savait faire jaillir toutes les senteurs de la tristesse, en moduler tous les arpèges. Au cours de la première après-guerre interfèrent en un jeu de cache-cache ou de chat perché qui n'est pas sans charme un certain côté tzigane ou "valse viennoise" de la sensibilité américaine et une utilisation quelque peu commerciale du folklore noir et plus particulièrement du New-Orleans⁴⁰⁹ » Nous serions tentés de rattacher cette tradition romanesque du cinéma américain à l'œuvre de Cameron Crowe qui certes contient beaucoup de moments romantiques au sens dépréciatif du terme - c'est-à-dire un peu naïfs - mais qui s'appuie aussi souvent sur la musique rock (un descendant du folklore noir américain⁴¹⁰) pour susciter le regret et la mélancolie.

Intégrer des morceaux de pop ou de rock dans des films est une pratique apparue dans les années 1960, justement suite à l'émergence de ce courant musical et de sa popularité grandissante⁴¹¹ (il existe aujourd'hui une multitude de labels comme l'explique Philippe Margottin⁴¹²). Elle est aujourd'hui très répandue, à tel point que certains critiques, comme Will Schmenner, la perçoivent comme une ruse à laquelle de nombreux réalisateurs ont

⁴⁰⁷ Henri Agel, *Romance américaine*, (1ère édition), Paris, Cerf, coll. « 7^e Art », 1963, p. 21-22.

⁴⁰⁸ « Entre 1925 et 1930, l'univers mental de toutes les âmes accordées et sensibilisées au climat de cette première après-guerre s'enrichissaient de mélodies au graphisme à la fois cru et déchirant : *Saint Louis Blues*, *Down Hearted Blues*, *Careless Love Blues* (la plupart des titres des airs de Louis Armstrong sont eux-mêmes chargés d'un potentiel nostalgique et désespéré). Juin 1928 voit éclore avec *West End Blues*, que Hugues Panassié considère comme le plus beau morceau de jazz de ce temps, une complainte d'une fascinante beauté. Le climat dans lequel se développe Hollywood [...] est celui de la sinusoïde armstrongienne, de son explosivité, de ses confidences où l'amertume se tempête d'humour, de sa bonhomie résignée, de sa sagesse mélancolique, dont la quintessence me semble tenir dans les premières mesures de ce morceau : "Do you know what it means, when you miss New-Orleans ?"», *Ibid.* p. 23-24.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹⁰ Comme l'énonce Eugène Lledo : « Le rock est souvent considéré comme l'interprétation blanche de divers styles de musiques noires bien antérieurs à lui. Comparable sur bien des points au *rythm'n'blues*, il en est au départ la version édulcorée destinée au marché blanc », Eugène Lledo, « Rock et séduction », *op. cit.*, p. 127.

⁴¹¹ « The explosion of the rock aesthetic reshaped the logic of using music in the movies, just as it changed so much else in the culture at large. Since the Sixties, filmmakers have use music less as defining elements of the movies themselves and more to advertize their own set of taste preferences », Will Schmenner, « The Mix - Tape and the Author, *The Baffler*, vol. 2, n° 1, 2010, p. 121.

⁴¹² Philippe Margottin tente de regrouper ces labels (Island Records, A&M Records, Virgin Records, etc.) et ces courants (rock psychédélique, New Wave, Cold Wave, Gothic Rock, Acid House, Shoegazing, Britpop, Grunge, etc.) dans une histoire chronologique du rock indépendant allant des années 1960 à de nos jours. Philippe Margottin, *Indie rock, la grande histoire du rock indépendant*, Chronique éditions, 2018.

recours pour masquer la platitude de leurs films : « Il y a souvent une négligence dans cette approche, comme si une bonne chanson était un condiment de type ketchup qui, si il était étalé suffisamment généreusement, améliorerait tout ce qui l'accompagne. La “palette musicale des virtuoses” fait que les réalisateurs un peu moyens nous semblent bons. Ils utilisent la musique comme une béquille, un substitut au manque de profondeur émotionnelle⁴¹³ ». Schmenner inclut dans cette catégorie Cameron Crowe à qui il reproche l'utilisation abusive de la musique notamment dans la séquence de *Jerry Maguire* avec la chanson *Free Fallin'* que nous avons évoquée plus haut en nous appuyant sur l'analyse de David Bordwell :

« Le passage dans *Almost Famous* - film rock auto-mythologisant des années 2000 réalisé par le journaliste rock devenu réalisateur Cameron Crowe - où tout le monde, dans un bus des années 70, commence à chanter avec “*Tiny Dancer*” passe encore, parce que, avouons-le, il y a pleins d'autres raisons de détester Cameron Crowe qui n'impliquent pas de chanter Elton John. D'ailleurs, il y a aussi beaucoup d'autres moments de la bande originale de Crowe qui sont beaucoup plus indigestes, comme, par exemple, l'intégralité d'une scène de *Jerry Maguire* avec un Tom Cruise, fraîchement devenu “bankable”, recyclant “*Free Falling*” de Tom Petty, ou encore l'emploi très didactique de “*Shelter from the Storm*” de Bob Dylan pour courtiser grossièrement Renee Zellweger⁴¹⁴ ».

Cameron Crowe commente ainsi la scène finale de *Jerry Maguire* à laquelle Schmenner fait allusion et où la chanson *Shelter from the Storm* de Bob Dylan peut être entendue : « C'est une version inédite de *Shelter from the Storm* de Dylan. Il a retourné sa cave pour la retrouver⁴¹⁵ ». Dans *Vanilla Sky*, Crowe se sert également d'une version inédite d'un morceau pour conclure le film. Greg Marioti explique :

⁴¹³ « There is often a carelessness about this approach, as if a good song were a Ketchup-like condiment, which when spread liberally enough would improve whatever accompanies it [...] The musical palette of the virtuosos makes directors who aren't really that good seem good to us. They're able to use music as a crutch, a substitute for a lack of emotional depth » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p. 121-124.

⁴¹⁴ « The part in *Almost Famous* - 2000 auto-mythologizing rock movie made by rock-journalist-turned director Cameron Crowe - where everyone on a Seventies tour bus start singing along to “*Tiny Dancer*” doesn't grate, because, let's face it, there are plenty of other reasons to hate Cameron Crowe that don't involve Elton John sing-a-longs. For that matter, there are also plenty of other Crowe-abetted soundtrack moments that are far more egregious, such as, well, the entirety of his effort *Jerry Maguire*, with a freshly cashiered Tom Cruise pumping his to Tom Petty's “*Free Falling*” and pitching artless woo with Renee Zellweger as Bob Dylan's “*Shelter from the Storm*” plays didactically in the background » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p.124.

⁴¹⁵ « This is an alternate version of “*Shelter from the Storm*” of Bob Dylan that he dug it into the vault to give us » (traduction issue du DVD de *Jerry Maguire*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Jerry Maguire*, passage à 2h, 7 minutes, 31 secondes.

« Cameron parle de l'utilisation de "*Njósnavélin*" (anciennement connu sous le nom de "*The Nothing Song*") pendant le climax du film : " Nous avons eu du mal à trouver une piste appropriée pour terminer le film. Et puis je suis allé voir Sigur Rós se produire à Los Angeles et ils ont joué cette chanson, "*Njosnavelin*", qui était tout simplement parfaite. Je devais l'avoir. Ce n'était sur aucun album, donc j'ai dû obtenir la permission du groupe pour utiliser une "version pirate". Cela terminait le film pour moi"⁴¹⁶ ».

Ce qui semble odieux pour Schmenner, c'est la naïveté et le côté très « premier degré » qui émane de ces passages ainsi que - probablement - la redondance que la musique semble charrier avec elle. Dans ce genre de scènes, très courantes chez Crowe, la musique a pour but de souligner une émotion, triste ou joyeuse, de manière sincère, sans dérision ni second degré⁴¹⁷, comme le faisaient, à leur façon, les films classiques. Laurent Jullier explique, en effet, que « les films de l'Âge d'or semblaient se dérouler au *premier degré*. Une sincérité enthousiaste en émanait presque toujours, jusque dans la noirceur et le chagrin. On pourrait même dire qu'une bonne part de leur charme actuel vient de là⁴¹⁸ ». La sensibilité romantique de Crowe donne cette impression de facilité (le romantisme au sens péjoratif du terme) et de sentimentalité parfois un peu gratuite dans ses films. Il semblerait que ce soit un parti pris du réalisateur qui voit dans la « séquence-clip » le moyen d'accentuer - et non pas de créer ainsi que le suggère Schmenner - avec candeur un ou plusieurs sentiments présents à l'écran. Crowe évacue complètement la dimension subversive du rock⁴¹⁹ (une musique souvent

⁴¹⁶ « Cameron talks about the use of "*Njósnavélin*" (formerly known as "*The Nothing Song*") during the film's climax : "We struggled to find an appropriate track to end the film with and then I went to see Sigur Rós perform in Los Angeles and they played this song, *Njosnavelin*, that was just perfect. I had to have it. It wasn't on any album, so I had to get the band's permission to use a bootleg. It completed the film for me" » (traduction personnelle de l'anglais), *The Uncool*, Vanilla Sky - Soundtrack [consulté en ligne le 02/04/20], *op. cit.*

⁴¹⁷ Ce qui est le lot de beaucoup de films postmodernes comme ceux de Quentin Tarantino, par exemple, remplis de moments « cool » et très second degré.

⁴¹⁸ Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, *op. cit.*, p. 249.

⁴¹⁹ En effet, Eugène Lledo explique : « Séduction, sensualité, érotisme, sexe, voire pornographie, sont des thèmes omniprésents dans le rock d'hier et d'aujourd'hui. Cette musique tient de son aïeul, le blues, l'obsession de "parler vrai". Le terme "rock'n'roll" avait été utilisé par de nombreux bluesmen avec un sens équivoque : celui de faire l'amour [...] Beaucoup de folklores vivants possédaient des aspects sensuels. Mais ce n'était rien comparé aux concerts de rock'n'roll, qui furent condamnés, car jugés pornographiques (on parlait d'onanisme en public) [...] Des ligues de vertu obtiennent qu'on ne montre "Elvis the pelvis" [Elvis Presley] qu'au-dessus de la ceinture lors de ses apparitions télévisuelles, qui déclenchent l'hystérie chez les jeunes filles. Le déhanchement trop suggestif du King n'est pas le seul à être lourdement condamné [...] Les années 60 sont celles de la libération sexuelle ; le temps de l'amour libre déclenche un phénomène de surenchère dans le monde du rock : John Lennon chante "*Why don't we do it on the road*" ?, Serge Gainsbourg écrit le premier hit porno mondial "*Je t'aime, moi non plus*" (sa maison de disque, EMI, détruira la matrice du disque) ; Jimi Hendrix est censuré pour la pochette de son disque "*Electric Ladyland*" (il pose au milieu d'un par terre de femmes nues) », Eugène Lledo, « Rock et séduction », *op. cit* p. 127-128-129.

censurée et pointée du doigt par des associations parentales⁴²⁰) pour n'en garder que l'aspect romantique⁴²¹. Par exemple, Crowe utilise la version instrumentale du morceau *Junk* (1970) écrit par Paul McCartney pour accompagner le premier baiser de Dorothy et Jerry dans *Jerry Maguire*⁴²². En écartant, les paroles, Crowe vide la chanson (qui parle littéralement de féraïlle) de sa substance pour n'en conserver que la sonorité sentimentale. Le cinéaste raconte encore comment, durant le tournage d'une scène de *Jerry Maguire*, quand le petit Ray (Jonathan Lipnicki) embrasse spontanément Jerry comme un père, il a voulu rendre compte de l'émotion très forte qui s'en dégageait avec *Secret Garden* de Bruce Springsteen (un leitmotiv qui revient dans les moments sentimentaux du film) : « Ici, c'est Tom avec Jonathan et Renee qui les regarde. Et quand j'ai vu ça dans l'objectif de la caméra, je suis devenu fou. Je bondissais de joie. Tout le film est là et c'est un instant volé. Et j'entendais cette musique dans ma tête [*Secret Garden*, Bruce Springsteen] et j'ai compris que je voulais réaliser et ne pas seulement écrire. Et j'y repenserai toujours en revoyant cette scène. C'est ce qu'on recherche le plus⁴²³ ». Cameron Crowe a régulièrement, pour ne pas dire tout le temps, recours à des ballades sentimentales pop-rock⁴²⁴ de ce genre dans ses films et ce sont souvent les mêmes artistes qui reviennent : Peter Gabriel, Tom Petty, Bob Dylan, REM, Radiohead, Bruce Springsteen, etc. Le réalisateur donne le sentiment qu'il sort de sa collection privée d'albums de rock (son « jardin secret » si l'on peut dire) des morceaux qu'il estime les plus adéquats à retranscrire des moments de cinéma lui apparaissant comme émotionnellement

⁴²⁰Jill Rosebaum, Lorraine Prinsky écrivent : « Une nouvelle génération de parents inquiets a soulevé de vieilles questions concernant l'influence de la musique populaire sur les jeunes. Soulignant des paroles qui font référence au sexe, à la violence, au satanisme ou à la drogue, des groupes tels que le Parents Music Resource Center ont préconisé un système de classification des albums rock, suggérant que cette musique influence négativement le comportement des jeunes » (« A new generation of concerned parents has raised some old questions concerning the influence of popular music on youths. Pointing to lyrics that make reference to sex, violence, satanism or drugs, such as groups as the Parents Music Resource Center have advocated a rating system for rock albums, suggesting that this music negatively influences the behavior of young people », traduction personnelle de l'anglais), Jill Rosebaum, Lorraine Prinsky, « Sex, violence and rock'n'roll : Youth's perceptions of popular music », *Popular Music and Society*, vol. 11, n° 2, 1987, p. 79.

⁴²¹ Des formes plus douces de rock (qu'on serait tenté d'appeler pop-rock) se développèrent en parallèle. On les retrouve, par exemple, dans ce que l'on appelle les ballades et les chansons sentimentales chantées par les crooners : « Dans un registre plus sobre, on assiste au retour des crooners : Brian Ferry, Marvin Gaye, Klaus Nomi, étrange chanteur lyrique et rock à la fois », Eugène Lledo, « Rock et séduction », *op. cit.*, p. 129.

⁴²² Passage à 1h, 17 minutes, 7 secondes.

⁴²³ « It's Tom and Jonathan here, and Renee is watching them. And I remember watching this through the camera, particularly this next shot coming up, and I went nuts and started to jumping around [...] It's because that's the movie and it's a stolen moment. And I heard this music in my head and I remembered thinking from that day on, you know, I want to direct to. I don't want to just write. And I'll always think of that when I see that scene. That is what you crave » (traduction issue du DVD de *Jerry Maguire*, Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Jerry Maguire*, *op. cit.*, passage de 1h, 11 minutes, 13 secondes à 1h, 12 minutes, 15 secondes.

⁴²⁴ Pouvant intégrer la catégorie de ce que l'on nomme couramment la « power ballad », Metzger David, « Qu'est-ce qu'une power ballad », *Audimat*, vol. 2, n° 8, 2017, p. 99-147.

authentiques, voire « pris sur le moment ».

Dans *Vanilla Sky*, Bruce Springsteen, dont nous avons vu que la couverture de l'album *The River* apparaissait dans le montage de la scène qui clôture le film, aurait aussi son importance selon Mariotti. Ce dernier met en lien l'une des phrases les plus marquantes du morceau *The River* (« Un rêve est-il un mensonge s'il ne se réalise pas, ou est-ce quelque chose de pire ? ») avec le film de Crowe qui aborde frontalement cette thématique⁴²⁵. Mariotti continue : « Les chansons du film [*Vanilla Sky*] ont été choisies de manière à ce que les paroles relaient constamment l'émotion de la scène. Lorsque les personnages ne parlent pas, les paroles prennent le relais et continuent de porter l'émotion définie... Écoutez-les attentivement⁴²⁶ ». Les explications (il en existe beaucoup d'autres sur le site *The Uncool*⁴²⁷) fournies par Crowe et Mariotti sur la signification des morceaux dans les films de Crowe renseignent sur la démarche du cinéaste qui semble envisager les morceaux de rock comme des « trésors » - de vieilles archives sorties d'un grenier (ou d'une cave en l'occurrence en ce qui concerne la version inédite de *Shelter from the Storm*) ou enregistrées lors de concerts (*Njósnavélin*) - ou des indices dissimulés que le spectateur doit retrouver puis déchiffrer, un peu comme sur la couverture de *Sergent Pepper* des Beatles à laquelle Crowe se réfère très souvent. Vu comme cela, les films de Crowe apparaissent comme une sorte de « chasse au trésor ». Mais surtout, le cinéaste tire profit de son érudition dans le répertoire musical du rock pour magnifier des moments cinématographiques ouvertement sincères, romantiques, souvent doux-amers et qui se veulent dans la lignée de l'œuvre de Billy Wilder que Crowe estime justement remplie de romanesque déchirant⁴²⁸.

⁴²⁵ « Bruce Springsteen's "*The River*" album (featured in the closing montage) also has some lyrical significance. One of the best lines from the song "*The River*", is: "Is a dream a lie if it don't come true, or is it something worse?" », *The Uncool*, *Vanilla Sky - Secrets* [consulté en ligne le 02/04/20].

⁴²⁶ « Songs for the film were chosen so that the lyrics constantly relay the emotion of the scene. When the characters aren't speaking, the lyrics take over and continue to carry the set emotion.....listen to them closely » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*

⁴²⁷ Dans les rubriques « Soundtrack » et « Secrets » relatives aux films.

⁴²⁸ « Sa filmographie [celle de Wilder] est émaillée de comédies hilarantes, d'études psychologiques acérées, de satires sociales, de suspense, de romanesque déchirant : le meilleur de la vie, la tristesse et la joie », Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, *op. cit.*, p. 10.

4.2. La rêverie sentimentale ou la persistance de l'amour romantique dans l'imaginaire contemporain

Les films de Cameron Crowe mettent en avant un regard masculin, les protagonistes étant (à l'exception de *Singles* dont il est difficile de déterminer le personnage principal) toujours des hommes. Ce point de vue est indissociable de celui du cinéaste. Chacun des héros ont une part de Cameron Crowe en eux. Le plus évident est bien-sûr William dans *Presque Célèbre*, à travers lequel nous vivons, de manière romancée, la propre aventure de Cameron Crowe lorsqu'il fit ses débuts de journaliste rock chez *Rolling Stone* en 1973. Crowe décrit Lloyd comme une version « un peu plus excitante » de lui-même⁴²⁹. L'histoire de Drew dans *Elizabethtown* est inspirée de la propre expérience de Crowe qui dut se rendre à Elizabethtown en 1989 pour assister aux funérailles de son père⁴³⁰ (Patrice Blouin considère également que Crowe, à travers le personnage de Drew, exprime les réjouissances et les déboires qu'il a connues dans son « parcours à la fois glorieux et décevant⁴³¹ »). Bien qu'il leur arrive de feindre le contraire (comme évoqué plus haut), les protagonistes dépeints par Crowe ont une nature profondément romantique. Les DVD nous les présentent d'ailleurs ainsi. On peut lire, par exemple, au dos de la pochette du DVD de *Singles* : « Cliff, le rocker romantique ». Sur le DVD de *Jerry Maguire* : Tom Cruise est présenté comme « un battant sentimental » (Cameron Crowe estime que « Tom est un merveilleux acteur romantique⁴³² »), Lloyd est un « éternel optimiste ». Crowe dit clairement que *Jerry Maguire* est une comédie romantique pour hommes et que Tom Cruise joue la comédie avec une approche masculine⁴³³. Cette vision, masculine donc, très idéalisée de la romance « crowienne » (la « Manic Pixie Dream Girl » est un fantasme d'homme) serait à mettre en relation avec la libération sexuelle et l'émancipation féminine dont nous avons parlé. Ces dernières auraient, selon Anthony Giddens, provoqué une « féminisation » des comportements amoureux de l'homme qui aspirerait de plus en plus à l'amour romantique - une conception de l'amour

⁴²⁹ Comme l'explique Mark Olsen : « The film's directionless but noble hero, Lloyd Dobler (John Cusack, portaying what Crowe once described as "a slightly more exiting version of myself") », Mark Olsen, « The uncool », *op. cit.*, p. 62.

⁴³⁰ « The film was based on Crowe's own experiences from 1989 when he went back to Elizabethtown, Kentucky for his own father's passing. », *The Uncool, Elizabethtown, op., cit.*

⁴³¹ Patrice Blouin, « Rencontres à Elizabethtown », [en ligne], *Lesinrockuptibles*, 2005, <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/rencontres-a-elizabethtown/> [consulté en ligne le 22/05/20].

⁴³² « Tom is a wonderful romantic comedian » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 27 minutes, 50 secondes.

⁴³³ « What I liked about *Jerry Maguire* was that it was a romantic comedy for men. Tom plays romantic comedy from a man's point of view very well » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky, Ibid.*, passage à 28 minutes, 18 secondes.

plutôt féminine à en croire Giddens⁴³⁴, nous avons vu que la critique rangeait souvent les romances cinématographiques sous l'étiquette « films pour femmes » (ce que rappelle aussi Tamar Jeffers McDonald⁴³⁵) suggérant que l'amour est une notion à connotation féminine - contrairement aux femmes qui, elles, rechercheraient maintenant plutôt des aventures⁴³⁶. C'est peut-être pour cette raison que de nombreuses comédies romantiques postmodernes, comme celles de Crowe, privilégient plutôt un point de vue masculin, tel que le souligne Jeffers McDonald⁴³⁷.

Cameron Crowe s'est bati un imaginaire amoureux en puisant dans une multitude d'oeuvres cinématographiques (qui ne sont pas toutes des romances hollywoodiennes dites « classiques »), musicales, picturales et d'icônes artistiques (Billy Wilder, Audrey Hepburn, Woody Allen, François Truffaut, Bob Dylan, etc.) généralement distantes les unes des autres en termes de contexte historique et culturel. Crowe reconduit un certain nombre de stéréotypes (le coup de foudre, la « Manic Pixie Dream Girl », le triomphe de l'amour face aux épreuves de la vie, etc.) révélant une conception tout à fait féerique de l'amour. On pourrait en déduire que, bien qu'il existe de plus en plus de doutes quant aux chances de le voir se concrétiser réellement, l'amour romantique demeure très ancré dans nos modes de pensée et dans l'imaginaire contemporain⁴³⁸. Les héros des films de Crowe donnent parfois l'impression qu'ils voudraient vivre ce conte de fée qu'est l'amour romantique afin d'échapper à l'insipidité de leur quotidien⁴³⁹. Par exemple, dès les premières minutes de

⁴³⁴ « En effet, s'il revenait en priorité aux femmes de s'occuper du domaine de l'amour, l'amour romantique est dit aussi féminisé dans la mesure où la femme moderne hérite, à cet endroit, d'un pouvoir émotionnel qu'elle s'autorise désormais à exercer dans sa relation à l'homme », German Arce Ross, « À propos de... "La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes" d'Anthony Giddens », *op. cit.*, p. 295.

⁴³⁵ « Romantic comedies may suffer from their association with female consumers », Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy : Boy Meets girl Meets Genre*, *op. cit.*, p. 17.

⁴³⁶ « La nouvelle intimité part ainsi d'une féminisation généralisée des mœurs sexuelles et émotionnelles, dont le caractère principal serait la production d'un récit intersubjectif permanent [...] Pour Giddens, ce nouvel ordre de l'intime a comme conséquence un ravalement des conditions phalliques qui soutiennent la sexualité masculine. En quelque sorte, on assisterait à une féminisation des conditions essentielles de l'intimité partagée ainsi qu'à une masculinisation globale du comportement sexuel des femmes libérées, lesquelles, d'avoir été considérées à une époque comme ayant une vie sexuelle dissolue, sont veues à constituer aujourd'hui de plus en plus la norme », German Arce Ross, « À propos de... "La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes" d'Anthony Giddens », *op. cit.*, p. 295.

⁴³⁷ « A positioning of a man instead of a woman as the centre of the narrative », Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy : Boy Meets girl Meets Genre*, *op. cit.*, p. 106.

⁴³⁸ « "Nous sommes encore des héritiers directs du romantisme dans nos manières d'aimer" », Céline Morin, « Du romantisme à la relation pure ? Les amours des héroïnes de séries émiricaines depuis 1950 », *op. cit.*, p. 160.

⁴³⁹ Il y a aussi du machisme chez les hommes à vouloir revenir au romantisme, car c'est une façon réactionnaire de lutter contre l'émancipation féminine, ou simplement de la nostalgie d'un temps où les femmes étaient moins effrayantes dans la manifestation de leurs désirs.

*Vanilla Sky*⁴⁴⁰, on peut apercevoir, dans la chambre de David, *Sabrina* dans l'écran de la télévision. Cameron Crowe dit : « Ce début avec Audrey Hepburn dans *Sabrina* confère une superbe tonalité, je trouve. C'était un rêve romantique que David Aames, le personnage de Tom Cruise, faisait. Le film commence avec un rêve romantique. J'aimais beaucoup ça⁴⁴¹ ». Crowe suggère que l'amour romantique (pour emprunter une formule d'Arce Ross German) « s'inscrit dans une histoire déjà tissée mentalement et prêtée à un personnage, fruit d'un vieux rêve d'évasion⁴⁴² ». Cela cadre plutôt bien avec l'état d'esprit très « vague-à-l'âme » des personnages « crowiens ». Ces derniers paraissent obnubilés par l'idée de l'amour romantique, un modèle - comme nous l'avons dit - dont nous nous sommes fortement éloignés en pratique⁴⁴³ :

« Nous voulons encore y croire aujourd'hui : nous n'avons pas fait le deuil de cet imaginaire fusionnel alors même que, dans les faits, nous ne pouvons plus le supporter. Nous croyons encore foncièrement au prince charmant et à Cendrillon, c'est-à-dire finalement au mythe d'Aristophane des deux moitiés qui se retrouvent et ne font plus qu'un (voir Platon, *Le banquet*). Nous rêvons encore au "grand amour", et par là nous entendons une fusion parfaite et passionnelle. Nous n'avons pas fait le deuil de la fusion, mais nous ne pouvons plus la supporter... C'est tout le malaise de notre époque⁴⁴⁴ ».

Nous l'avons vu, l'amour serait un thème omniprésent dans la culture populaire contemporaine. Les films de Cameron Crowe corroborent cette hypothèse, les références à la culture populaire étant, plus ou moins explicitement, toujours liées à la romance dans ses films. Dans la chambre de David, on aperçoit aussi furtivement des affiches de films et des couvertures d'album de musique sur les murs. Ce sont, par exemple, la couverture de *Free Weelin'* sur laquelle Bob Dylan et Suze Rotolo marchent bras-dessus, bras-dessous⁴⁴⁵ et

⁴⁴⁰ Passage à 1 minute, 4 secondes.

⁴⁴¹ « This beginning with Audrey Hepburn in "*Sabrina*" set such a beautiful tone for me. It was a dream of romance that David Aames, Tom Cruise's character, was having. The movie begins with a dream of romance. I loved that so much » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*, 2002, passage de 1 minute, 6 secondes à 1 minute, 20 secondes.

⁴⁴² Arce Ross German, « Le nouvel ordre de l'intime À propos de... "La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes" d'Anthony Giddens », *op. cit.*, p. 595.

⁴⁴³ Le modèle fusionnel a fini par implorer, grâce notamment aux mouvements féministes qui revendiquent une égalité réelle [...] De fait, aujourd'hui, en Occident et dans les grands pôles urbains, le couple fusionnel a vécu », Vincent Citot, « Les tribulations du couple dans la société contemporaine et l'idée d'un amour libre », *op. cit.*, p. 91.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁴⁵ Passage à 1 minute, 23 secondes.

l'affiche de *À bout de souffle*⁴⁴⁶. Un peu plus tard, on repère aussi l'affiche de *Jules et Jim*⁴⁴⁷. Ces ornements sont des exemples de romances dans lesquelles David puisera plus tard pour construire son Rêve lucide. On pourrait relier cette idée d'un imaginaire romantique qui se substituerait à une réalité terne où la romance appartiendrait au passé, aux propos de Laurent Jullier qui dit que « l'amour hollywoodien ne saurait disparaître à petit feu, diminuer comme une vulgaire source d'énergie non renouvelable. S'il ne peut s'épanouir dans le monde réel, il se poursuit dans des mondes possibles que ses protagonistes rêvent tout en continuant à vivre jour après jour une vie qui les intéresse de moins en moins⁴⁴⁸ ». Les héros « crowiens » apparaissent comme des personnages « blasés » voulant ressentir « des sensations originales⁴⁴⁹ » et être agités « d'émotions inouïes⁴⁵⁰ ». Au début de *Say Anything*, Lloyd répond à son amie Lili qui ne veut pas qu'il souffre en amour : « Je veux souffrir !⁴⁵¹ ». De même, Steve, dès les premières minutes de *Singles*, après nous avoir expliqué, à nous spectateurs, à quel point il trouve l'amour compliqué à vivre concrètement, nous montre la photographie *Baisers devant l'hôtel de ville* de Robert Doisneau en disant : « Ah, si c'était aussi simple que cette carte que j'ai reçue ! C'est pas merveilleux ?⁴⁵² ». Plus tard, Linda retombe sur cette photographie par hasard⁴⁵³, ce qui a pour effet de la faire se rapprocher de Steve (nous la voyons sourire légèrement et prendre son téléphone pour appeler Steve) avec qui elle avait, à ce moment là du film, pris ses distances. Dans ce genre de scène, Crowe laisse entendre que le souvenir d'un vieux film (*Sabrina*), d'une vieille photographie (Robert Doisneau) ou d'une chanson (Bob Dylan) entendue il y a longtemps suffirait à réveiller un désir de romance chez les personnages, comme le suggérait Aurélie Ledoux à propos de *Vanilla Sky* (« un vaste réservoir d'images stockées, oubliées, mais capable d'être réactivées selon nos fantasmes⁴⁵⁴ »).

Nous serions enclins à rapprocher ces moments de la rêverie sentimentale, une idée qui peut être rattachée au romantisme. La rêverie, un état d'âme proche de celui de la mélancolie, désigne le fait d'être ailleurs, ou pour le dire de manière imagée, d'avoir « la tête

⁴⁴⁶ Passage à 1 minute, 49 secondes.

⁴⁴⁷ Passage à 18 minutes, 39 secondes.

⁴⁴⁸ Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, op. cit., p. 85.

⁴⁴⁹ Eugène Enriguez, « Qu'est devenu l'amour dans les sociétés libérales avancées ? », op. cit., p. 37.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁵¹ « I want to get hurt ! » (traduction issue du DVD de *Say Anything*), *Say Anything*, passage à 1 minute, 30 secondes.

⁴⁵² « Sometimes I wish it was as simple as this postcard somebody sent me once. Isn't that great ? » (traduction issue du DVD de *Singles*), *Singles*, passage à 9 minutes, 15 secondes.

⁴⁵³ Passage à 54 minutes, 58 secondes.

⁴⁵⁴ Aurélie Ledoux, *L'ombre d'un doute - Le cinéma américain contemporain et ses trompes-l'œil*, op. cit., p. 108.

dans les nuages ». C'est une caractéristique du mouvement romantique qui prône l'idée de laisser emporter par son imagination⁴⁵⁵. Le terme « rêverie » qui vient de l'ancien français « resverie », fut longtemps ambivalent. Il désignait aussi bien un état de « réjouissance » que « d'égarement d'esprit⁴⁵⁶ ». Selon Robert Morissey, c'est vers la fin du XVIII^e « que la notion de rêverie acquiert toute la résonnance de l'intériorité romantique⁴⁵⁷ », notamment grâce à l'ouvrage posthume inachevé *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782) de Jean-Jacques Rousseau. La rêverie devient synonyme de « fabulation de type romanesque⁴⁵⁸ » et est envisagée comme la compensation d'un manque, selon Morissey⁴⁵⁹. La rêverie consiste à « se créer un monde à son propre désir, inventer des amours, peupler ses rêveries de personnages fictifs⁴⁶⁰ ». On pense, bien entendu, tout de suite au rêve de David dans *Vanilla Sky* qui est littéralement un songe romantique, mais nous avons vu qu'il y avait d'autres instants de « fracture temporaire avec l'immédiat » qui se manifestent chez plusieurs personnages de Crowe. Ce sont ces « moments d'absence » liés au détachement ironique (« être sans être là ») que nous avons repérés chez Julie, Penny, Cliff et David. Dans cette perspective, la rêverie sentimentale se présente comme une échappatoire, une manière que les personnages ont trouvée pour s'évader un instant de leur vie ordinaire qui, comme le dit Jean-Claude Kaufmann, a bien du mal à s'élever au niveau espéré⁴⁶¹. L'amour romantique a quelque chose de transcendant et de céleste⁴⁶². Il est une sorte de « mise en magie d'une existence », pour reprendre une formule que Kaufmann emprunte à Marie-Noël Schurmans, et Lorraine Dominicé⁴⁶³. C'est un idéal qui tranche énormément avec le monde très matérialiste de notre époque. Cette notion de « céleste » revient souvent quand on écoute Crowe parler de *Vanilla Sky*. Il dit, par exemple, à propos de la scène d'ouverture, qu'il voulait « donner l'impression d'accompagner un esprit qui descendrait sur terre⁴⁶⁴ ». Ou bien

⁴⁵⁵ Nous retrouvons cette idée dans la définition du romantisme qu'en donne le dictionnaire en ligne Toupie.org : « Le romantisme désigne : la qualité de ce qui [...] touche à la sensibilité, qui incite à une douce rêverie, à des émotions tendres, à la mélancolie », Romantisme, Toupie.org, *op. cit.*

⁴⁵⁶ « De son côté, le substantif resverie reprend la notion à double tranchant d'un relâchement qui peut s'orienter aussi bien vers l'égarement et la perte que vers le défoulement et une certaine liberté. Dans une définition qui sera reprise par Wartburg, Godefroy attribue à resverie aussi bien le sens de "réjouissance, ébats tumultueux, plaisanterie" que celui de "égarement d'esprit, délire, folie" », Robert Morissey, « Vers un topos littéraire : la préhistoire de la rêverie », *Modern Philology*, vol. 77, n° 3, février 1980, p. 272.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 274.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 288.

⁴⁵⁹ « La rêverie compense un manque », *Ibid.*, p. 289.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁶¹ Jean-Claude Kaufmann, *Premier matin - Comment naît une histoire d'amour*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁶² « 'l'amour donne des ailes' », Martine Xiberras, « Que reste-t-il du couple ? », *op. cit.*, p. 11.

⁴⁶³ Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant*, p. 72.

⁴⁶⁴ « But John Toll and I wanted the feeling that you were a spirit that was coming down to earth » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 36 secondes.

encore que la chanson de Paul McCartney est « parfaite pour redescendre sur terre⁴⁶⁵ ». L'amour romantique transporte⁴⁶⁶. Comme le dit Kaufmann, c'est une « représentation de l'amour tombé du ciel⁴⁶⁷ » qui s'est imposée pendant des siècles « et dont nous ne sommes pas vraiment sortis⁴⁶⁸ ». C'est peut-être pour cette raison qu'elle séduit autant les personnages de Crowe dont on peut, sans prendre trop de risque, convenir qu'ils sont des rêveurs romantiques, souvent dans les nuages et perdus dans leurs pensées⁴⁶⁹.

D'une certaine manière, les héros « crowiens » renvoient à d'autres héros de comédies romantiques contemporaines sur lesquels nous nous sommes déjà arrêtés brièvement : Tom dans *(500) jour ensemble* et Gatsby dans *Un jour de pluie à New-York*. Sur le DVD du film, Tom est présenté comme un personnage croyant « en un amour qui transfigure, un amour à la destinée cosmique, un coup de foudre unique⁴⁷⁰ ». C'est un personnage habité par un imaginaire romantique mêlant, comme Cameron Crowe, à la fois la musique pop-rock et le cinéma (le film brasse des références très éparses à la culture populaire, on retrouve notamment *Le Lauréat*, *La Guerre des étoiles*, *Le septième Sceau* [Ingmar Bergman, 1957], des morceaux pop-rock comme *The Boy with the Arab Strap* du groupe écossais Belle and Sebastian [1998] et *Bookends* de Simon and Garfunkel [1968] et des discussions sur les Beatles). Comme souvent chez Crowe, la culture populaire est un moyen d'établir un lien social présageant une romance⁴⁷¹. Summer interpelle Tom à propos du morceau *There is a Light that Never Goes Out* (The Smiths, 1986) qu'il écoute au casque. Gatsby, quant à lui, accompagne, le temps d'un week-end, sa petite amie Ashley (Ellie Fanning) qui doit interviewer un grand cinéaste américain (Roland Pollard joué par Liev Schreiber) à Manhattan. Tout au long du film, Gatsby ressasse de manière mélancolique un certain

⁴⁶⁵ « It felt like the perfect way to come back down to earth » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Ibid.*, passage à 2h, 8 minutes, 20 secondes.

⁴⁶⁶ « L'imaginaire occidental de l'amour contient ainsi, à côté de cette connaissance des traditions pour l'éros occidental comme totalités et plénitude perdues, un idéal pour "la pureté des essences", pour l'amour essentiel, l'amour fou. Gaston Bachelard souligne combine les rêves de transports célestes, les images produites par l'imagination aérienne, les impressions de joie, de la légèreté de l'être, symbolisent pour la pensée occidentale la grâce du transfert amoureux qui permet "l'envol de l'âme" », *Ibid.*, p. 11-12.

⁴⁶⁷ Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁶⁹ Dans *Singles*, le supérieur hiérarchique de Steve dit de lui qu'il est un « réaliste rêveur » : « You're a realist-slash-dreamer », *Singles*, passage à 23 minutes et 52 secondes.

⁴⁷⁰ DVD de *(500) jours ensemble*.

⁴⁷¹ Cameron Crowe explique, par exemple, à propos des personnages de *Singles* : « Ils sont des spectateurs hochant la tête dans des clubs enfumés tout en essayant de discuter avec une future petite amie ; ils utilisent leurs collections de disques comme appâts » (« They were bystanders nodding their heads in smoky clubs while trying to chat up a would-be girlfriend; they used their record collections as mate bait », traduction personnelle de l'anglais), *The Uncool*, A Fan's notes, *op. cit.*

nombre de clichés romantiques comme, par exemple, les promenades sous la pluie à Central Park, les mélodies sentimentales jouées dans un vieux piano-bar newyorkais, la ville de New York en noir et blanc comme dans un vieux film hollywoodien. Gatsby apparaît comme un personnage très lunaire, hanté par un imaginaire romantique construit à partir d'éléments de la culture populaire⁴⁷². Dans une scène, Gatsby - qui se retrouve seul car Ashley l'abandonne pour passer du temps avec des stars hollywoodiennes - discute avec Chan (Selena Gomez), une ancienne connaissance qu'il croise par hasard au détour de sa journée. Chan dit à Gatsby : « Je trouve ça romantique, [...] les vieux airs, les rendez-vous sous une horloge ». Ce à quoi il répond : « Dans les films, pas dans la vraie vie⁴⁷³ ». On repense, à l'aune de cet échange, à la réplique du duc dans *Cendrillon*, que nous avons évoqué en première partie lorsque nous nous sommes arrêtés sur le motif du coup de foudre (« on voit ça dans les contes de fée, sire, mais pas dans la vie. Allons donc, majesté, ne rêvons pas »). Les personnages de Summer et Ashley ont une vision beaucoup plus pragmatique de l'amour que celle de Tom et de Gatsby, ce qui va dans le sens de l'analyse d'Anthony Giddens sur la « dé-romantisation » des femmes et l'hyper sensibilité romantique des hommes qui se jouerait à l'heure actuelle. Chez Crowe, de nombreux personnages féminins (Peny, Sofia et Claire) aspirent à l'amour romantique. C'est parce qu'elles sont des « Manic Pixie Dream Girls », qu'elles incarnent justement un type de femmes qui n'existent pas (ou très peu) et que le personnage principal rêve de rencontrer dans la « vraie vie ». Les héros de Crowe semblent s'inscrire dans une certaine tendance de comédies romantiques postmodernes présentant des personnages masculins en prise avec un imaginaire sentimental extrêmement idéalisé (c'est le fantasme du conte de fée), qui tranche beaucoup avec le monde dans lequel ils vivent. Crowe encourage vraisemblablement ses personnages à rêver la romance et de manière générale, à construire leur vie à travers certains stéréotypes véhiculés par la culture populaire.

⁴⁷² « La pluie, c'est très mélancolique, très romantique. Je préfère », (« Rain is very moody, very romantic. I prefer it », traduction issue du DVD de *Un jour de pluie à New York*), *Un jour de pluie à New York*, passage à 6 minutes, 28 secondes, « J'aime bien le piano-bar. Dehors, la pluie, la bruine, le ciel gris. New York enveloppé d'une fine brume. Deux amants ont rendez-vous à 18h. À Grand Central, sous l'horloge, comme dans le film [...] J'adore, c'est un très vieux film » (« I love the cocktail-longe piano. Outside it's drizzled, grey, New York city enveloped in a light mist. Two lovers have a date to meet at 6 o'clock. At Grand Central station under the clock, like in the movie [...] I love it, it's a very old movie », traduction issue du DVD de *Un jour de pluie à New York*), *Ibid.*, passage à 39 minutes, 31 secondes.

⁴⁷³ « In movies, not in real life » (traduction issue du DVD de *Un jour de pluie à New York*), *Ibid.*, passage à 51 minutes, 24 secondes.

Dans cette deuxième partie, nous avons mis en exergue que la romance postmoderne « crowienne » apparaît comme une sorte de « ré-enchantement sceptique » de la romance, prenant en compte certaines préoccupations modernes (plutôt féminines) liées à la liberté individuelle. L'amour, tel que le montre Crowe, est proche de la « relation pure » décrite par Anthony Giddens. C'est une relation qui semble vouloir « réparer » la fissure moderne (qui, elle, s'écarte de la fusion⁴⁷⁴) et renouer avec la sincérité de l'engagement romantique tout en excluant les formes d'asservissement et de hiérarchies sexuelles qui l'accompagnaient. C'est une relation plus souple que la relation fusionnelle mais aussi plus fragile, qui demande une grande capacité d'adaptation⁴⁷⁵. On le voit avec certains personnages de Crowe comme Linda, Steve, Janet et Cliff qui vivent la romance un peu au jour le jour. Ils se séparent puis se remettent ensemble, mais, comme le dit Tamar Jeffers McDonald à propos de la comédie romantique postmoderne (ce qu'il appelle la « neo-traditional romantic comedy »), la stabilité de leur couple est incertaine⁴⁷⁶. Crowe s'éloigne de la modernité - notamment de son pessimisme latent - dans le fond, tout en en gardant certains aspects purement formels (« a maintenance of its visual surfaces⁴⁷⁷ ») comme le regard caméra et la musique rock qui étaient bien au départ des éléments subsersifs modernes. Cela donne une impression de nostalgie (« a mood of imprecise nostalgia⁴⁷⁸ ») et marque une certaine tension entre le réalisme (que Crowe rattache, par exemple, à certains films de la modernité comme *Baisers Volés* de François Truffaut) et l'évasion (la comédie hollywoodienne « wilderienne », proche du conte de fée). Les personnages dépeints par le cinéaste paraissent « entraînés dans une révolution irrésistible tout en restant intimement marqués par un passé lointain⁴⁷⁹ ». Ce passé prend la forme d'un imaginaire de la romance - comme celui que nous avons relevé dans *(500) jours ensemble* et *Un jour de pluie à New York* - qui se conjugue au pluriel car il est

⁴⁷⁴ « Du fait de l'émancipation croissante des femmes dans tous les domaines de la vie, on assiste à une fragmentation des idéaux de l'amour romantique », German Arce Ross, « À propos de... "La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes" d'Anthony Giddens », *op. cit.*, p. 597.

⁴⁷⁵ « La relation pure qui est à entendre comme un ensemble complexe d'interactions intimes, sexuelles et amoureuses faisant l'objet de négociations et d'arrangements émotionnels incessants. Ce projet largement ouvert comporte de nouvelles exigences et est vécu sous la forme d'expérimentations sociales quotidiennes », *Ibid.*, p. 596.

⁴⁷⁶ « There must be no ambiguity about the reunion of the couple [...] even if there remain many doubts about their real suitability together », Tamar Jeffers McDonald, *Romantic comedies, Boy Meets girls Meets Genre*, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁷⁹ Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant*, *op. cit.*, p. 72.

constitué d'éléments disparates. Chez Cameron Crowe, il semble y avoir un décalage, une sorte de fossé entre l'imaginaire et la réalité qui n'est pas sans rappeler la douce-amertume romantique, décrite par Henri Agel. Nous l'avons vu, ce dernier explique que le sentiment mélancolique propre au romantisme - qui s'exprime chez Crowe par des moments doux-amers - naît de la prise de conscience de l'écart qui existe entre « les chagrins de la terre » et les « joies célestes », causant « dans le cœur une source de maux présents et d'espérances lointaines, d'où découlent d'inépuisables rêveries⁴⁸⁰ ». En d'autres termes, l'imaginaire postmoderne - postmoderne car fonctionnant selon une logique référentielle induisant le recyclage d'éléments hétérogènes venant de cultures, d'époques et de médias différents (Billy Wilder, Audrey Hepburn, Woody Allen, Bob Dylan, François Truffaut, etc.) - de la romance que l'on décèle chez Crowe dénote une vision assez romanesque de la construction de soi qui passerait par la culture populaire. C'est ce que nous allons voir dans cette troisième et dernière partie.

⁴⁸⁰ Henri Agel, *Romance américaine*, *op. cit.*, p. 22.

3^{ème} partie :

L'amour-fiction : la dé-hiérarchisation postmoderne « crowienne » des références culturelles comme outil de construction romanesque de soi dans le monde

Cameron Crowe est connu pour son utilisation de la culture populaire dans ses films. Stephanie Zarachek estime que « de tous les réalisateurs travaillant aujourd'hui, Crowe est celui le plus même de se mettre au diapason de la culture populaire ». D'après Zarachek, le cinéaste est attentif à ses moindres tremblements, murmures et subresauts⁴⁸¹. L'hypothèse que nous soutenons est que ces références dans les films de Crowe créent une forme d'imaginaire postmoderne qui infuse son oeuvre. La postmodernité permet à Crowe d'élaborer un discours sur l'amour et la romance. Le cinéaste questionne des images qui parlent d'amour et examine, à l'aide de ses connaissances en matière de journalisme et de musique rock, le traitement de la romance par cette culture populaire via ses films. Nous avons vu que Crowe en était venu à faire du cinéma par envie d'écrire sur la vie des gens et comment la musique les affectaient⁴⁸². Cette manière dont le cinéaste appréhende la culture populaire induit une vision quelque peu romanesque, voire épique de celle-ci. La culture populaire serait à envisager, chez Crowe, comme un outil - que nous nommerons l'amour - fiction - nous aidant à forger notre identité et à orienter le cours de notre vie. Il ne s'agit plus cette fois de déterminer comment Cameron Crowe représente la romance dans une perspective classique (amour-fusion) ou postmoderne (amour-fission) en s'inscrivant dans une lignée d'œuvres (et de discours) qui l'ont précédé et auxquelles il rend hommage, mais de montrer comment il utilise la culture populaire comme un instrument permettant aux personnages de se définir et de s'inscrire de manière romanesque - c'est-à-dire en faisant

⁴⁸¹ « Of all directors working today, Crowe is most finely attuned to the galloping heartbeat of pop culture ; he's alert to its loudest, most vital thumps, but he's more interested in listening around them, to pick up the quieter hiccups and murmurs and thrumming that, in the end, mean everything » (traduction personnelle de l'anglais), Stéphanie Zacharek, « Vanilla Sky », https://www.salon.com/2001/12/14/vanilla_2/ [consulté en ligne le 15/04/20].

⁴⁸² « I had this idea about writing about people and their lives and how music affected them » (traduction personnelle de l'anglais), Mark Olsen, « The Uncool », *op. cit.*, p. 63.

preuve d'une imagination que l'on pourrait qualifier de romantique⁴⁸³ - dans la société (une approche que nous avons par ailleurs déjà entrevue par petites touches).

Qu'est-ce que la culture populaire exactement ? C'est une notion plus complexe qu'elle n'en a l'air⁴⁸⁴. Il faudrait, d'après Tim Delauney, distinguer la culture populaire (appelée parfois aussi « pop-culture ») de la culture folklorique (« folk culture ») et de la haute culture (« high culture⁴⁸⁵ »). La culture folklorique renvoie aux modes de vie traditionnels ruraux. C'est une culture qui se veut conservatrice et figée⁴⁸⁶ (à l'inverse de la culture populaire, plutôt urbaine, ouverte aux changements et aux innovations). La haute culture, quant à elle, est la culture des élites, elle n'est pas destinée au plus grand nombre (contrairement à la culture populaire). Elle sous-entend le goût pour « les belles choses », le raffinement. Ce sont, par exemple, le théâtre, l'opéra, les beaux-arts, etc⁴⁸⁷. Bien sûr, ces définitions seraient sans doute à nuancer pour ne pas tomber dans les stéréotypes sociétaux voire sociaux que cette terminologie charrie parfois avec elle (les termes sont aussi porteurs d'une idéologie). Dans son expression la plus large, la culture populaire se confond avec la culture de masse, c'est-à-dire qu'elle est à entendre comme la culture que nous consommons tous quotidiennement. Voici comment Delauney la définit : « La culture populaire peut être définie comme les produits et les formes d'expression et d'identité qui sont fréquemment rencontrés ou largement acceptés, couramment appréciés ou approuvés, et caractéristiques des pratiques d'une société à un moment donné⁴⁸⁸ ». C'est une culture dont les médias⁴⁸⁹, aidés par les progrès technologiques⁴⁹⁰, favorisent grandement la diffusion.

⁴⁸³ Le romantisme désigne : [...] l'attitude, le caractère d'une personne dominée par l'imagination », *Toupie.org*, *op. cit.* [consulté en ligne le 19/05/20].

⁴⁸⁴ « The term popular holds different meanings depending on who's defining it and the context of use » (traduction personnelle de l'anglais), Tim Delauney, « Pop Culture : an overview », *Philosophy Now*, vol. 64, novembre/décembre 2007, p. 6.

⁴⁸⁵ « Popular culture is usually distinguished from folk and high culture » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p. 6.

⁴⁸⁶ « Folk culture represents a simpler lifestyle, that is generally conservative, largely self-sufficient, and often characteristic of rural life. Radical innovation is generally discouraged [...] Folk culture is local in orientation, and non-commercial. In short, folk culture promised stability, whereas popular culture is generally looking for something new or fresh » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p. 6.

⁴⁸⁷ « High culture, on the other hand, is not mass produced, nor meant for mass consumption. It belongs to the social elite ; the fine arts, opera, theatre, and high intellectualism are associated with the upper socioeconomic classes » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p. 7.

⁴⁸⁸ « Popular culture may be defined as the products and forms of expression and identity that are frequently encountered or widely accepted, commonly liked or approved, and characteristic of a particular society at a given time » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p. 6.

⁴⁸⁹ « Popular culture is also informed by the mass media », *Ibid.*, p. 6.

⁴⁹⁰ « Especially in a highly technological world in which people are brought closer and closer by omnipresent media », *Ibid.*, p. 6.

La culture populaire englobe les aspects les plus immédiats et contemporains de nos vies⁴⁹¹. L'écrivain et philosophe américain Stanley Cavell a beaucoup réfléchi sur la culture populaire et sur ses « objets ordinaires ». Selon lui, la culture populaire, particulièrement le cinéma, possède le pouvoir de nous changer. Sandra Laugier revient sur les travaux de Cavell :

« Dans *Les Voix de la raison*, Cavell définissait la philosophie comme “éducation des adultes”, en parallèle à son ambition [...] de donner à la culture populaire (le cinéma hollywoodien pour ce qui l'intéresse prioritairement) la fonction de nous changer. Selon lui, la valeur de la culture n'est pas logée dans les “grands arts” mais dans sa capacité trans-formatrice qui est aussi celle du “perfectionnisme moral” d'Emerson et de Thoreau. La philosophie consiste à replacer dans son imagination son langage et sa vie, à confronter les critères de ma culture avec mes mots et ma vie⁴⁹² ».

L'approche de Cavell contient l'idée selon laquelle la culture populaire qui nous entoure est constituée d'objets esthétiques que nous appréhendons comme des expériences personnelles ayant, sans que nous nous en rendions forcément compte, un impact très fort sur nos vies. Vu comme cela, nous serions en quelque sorte tous des « self-made men, nous nous constituons dans les termes des choix particuliers que nous faisons dans la multitude étourdissante de stimuli qui s'offrent à nous⁴⁹³ ». Dans une certaine mesure, la conception de Stanley Cavell peut s'appliquer au cinéma de Cameron Crowe qui sous-tend, en filigrane, cette thématique de la culture populaire vue comme un outil de construction romanesque de soi dans le monde.

Dans cette dernière partie, nous tâcherons de montrer en quoi les films de Cameron Crowe révèlent le caractère imaginaire de nos vies qui seraient « des petits fragments de culture populaire » mis bout à bout. Crowe laisse entendre que nous nous définissons avant tout par la culture, les films, les musiques, les magazines que nous aimons, mais aussi les vêtements que nous portons, les affiches que nous choisissons de mettre aux murs de notre chambre, notre manière de parler, de nous coiffer et parfois même, ce que nous mangeons. L'hétérogénéité des références assimilées par Cameron Crowe suggère une forme de décloisonnement, voire de dé-hiérarchisation (à la fois historique et culturelle) de la culture

⁴⁹¹ « Popular culture encompasses the most immediate and contemporary aspects of our lives », *Ibid.* p. 6.

⁴⁹² Sandra Laugier, « Cultures populaires, critique ordinaire - une philosophie des genres mineurs », in Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud (dir.), *Théories ordinaires*, Paris, éditions de l'EHESS, 2013, p. 124.

⁴⁹³ *Ibid.* p. 123.

populaire, où toutes les occurrences culturelles, esthétiques ou artistiques, tous médias confondus, auraient la même valeur, celle d'un outil de définition romanesque de soi dans le monde. Nous verrons enfin la manifestation d'un imaginaire romanesque - typiquement américain, lié à la construction ou bien la reconstruction de soi - dont on trouve la trace chez Crowe : le « road trip ».

Chapitre 5 : l'imaginaire postmoderne de la romance de Cameron Crowe : un imaginaire « pop-culturel » ?

Ce chapitre a pour but de mettre en avant l'influence considérable des médias (télévision, cinéma, presse, etc.) sur la manière dont nous percevons notre monde. Il s'agit de comprendre le fonctionnement de ce qu'on appelle couramment les « modèles culturels » (c'est-à-dire les schémas cognitifs culturellement formés⁴⁹⁴) qui structurent fortement notre « univers mental ». Cet imaginaire évolue et se diversifie à mesure que nous grandissons (d'après Crowe, « notre membre préféré des Beatles change au fil des ans et reflète notre personnalité⁴⁹⁵ »). Il se révèle pluri-culturel et décloisonné, c'est une sorte de « melting-pot postmoderne » mêlant toutes sortes d'images et de sons - parfois très éloignés les uns des autres - auxquels s'identifient les personnages des films de Cameron Crowe. « L'amour-fiction » est un amour qu'ils « réinventent » pour donner du sens à leur vie, à leur inscription dans le monde. Cette perspective de décloisonnement ouvre de multiples passerelles permettant de faire dialoguer certaines œuvres entre elles. Nous relierons *Vanilla Sky* à un imaginaire de la romance que nous n'avons jamais évoqué jusque-là : celui de l'amour « trans-temporel ».

⁴⁹⁴ « To put it in a slogan, cultural models (i.e., culturally formed cognitive schemas, Quinn and Holland, 1987) », Roy D'andrade, Claudia Strauss, *Human motives and cultural models*, Cambridge Publication of the society for psychological Anthropology, 1992, p. 3.

⁴⁹⁵ « It's true : your favourite Beatles member changes over the years and it defines who you are » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur les le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 1h, 14 minutes, 15 secondes.

5.1 Représentations et modèles culturels : comment les médias structurent notre « univers mental »

Lors de leurs entretiens, Cameron Crowe fait remarquer à Billy Wilder la richesse des détails visuels qui se cachent sous la surface des scénarios et de l'interprétation de ses films⁴⁹⁶. Cameron Crowe dit : « La culture populaire était très présente dans vos films. Vous-êtes vous senti longtemps en prise avec cette culture ? ». Wilder répond : « Oui ». Crowe continue : « Il y a le jazz, il y a les dialogues hip, tout cela est très branché...⁴⁹⁷ ». Comme dans les films de Billy Wilder, la culture populaire sillonne l'œuvre de Cameron Crowe, que ce soit par des références à la musique rock (et de temps à autre au jazz et au blues), au cinéma, mais aussi au sport - un élément essentiel de la culture populaire - dans *Jerry Maguire*. Dans *Vanilla Sky* - que le cinéaste décrit comme « un film sur la culture populaire qui envahit notre vie⁴⁹⁸ » - une scène en particulier révèle les différents imaginaires que Crowe fait s'entrecroiser : celle où David, dans sa cellule, se remémore Sofia. Dans cette scène, on retrouve la Nouvelle Vague française (la pose que prend Sofia et le haut blanc à rayures rouges qu'elle porte - presque identique à celui de Jean Seberg dans *À bout de souffle* - évoque certaines héroïnes de la Nouvelle Vague selon Crowe⁴⁹⁹), la musique de Nancy Wilson, le film *Des ombres et du silence* qui se joue dans la télévision en arrière-plan, tout ceci dans un film qui est une réécriture d'un long métrage préexistant (*Ouvre les yeux*, d'Alejandro Amenábar). Toutes ces références, aussi dissemblables soient-elles, correspondent à une certaine image que Crowe a de la romance. Cette dernière apparaît bien comme une construction culturelle et non un donné naturel.

Ce caractère culturel de la romance ne serait pas forcément une évidence pour les américains, comme le laissent entendre Roy D'Andrade et Claudia Strauss : « Les américains parlent de la romance comme s'il s'agissait d'une activité naturelle qui nous intéresse pour la plupart et dans laquelle nous nous engageons, à partir d'un certain âge, avec un niveau de compétence raisonnable⁵⁰⁰ ». À l'aune de cette citation, la romance apparaîtrait comme la plus « naturelle » des choses pour les américains (« American culture tells us that the urge of

⁴⁹⁶ Cameron Crowe, *Conversations avec Billy Wilder*, op. cit., p. 55.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁹⁸ « A movie about pop culture and how it invades our life and minds », Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 1h, 14 minutes, 45 secondes.

⁴⁹⁹ « This was a little bit of a homage to the French new wave heroine, one of the things rattling around in David Aames' brain throughout the movie. He loved those French films, *Jules and Jim*, *Breathless*. These little things spike up throughout the movie. It's all his consciousness », *Ibid.*, passage à 1h, 10 minutes, 10 secondes.

⁵⁰⁰ « Americans speak of romance as if it were a natural activity which most find intrinsically motivating and which most, by the time they reach a certain age, engage in at a reasonable level of competence » (traduction personnelle de l'anglais), Roy D'andrade et Claudia Strauss, *Human motives and cultural models*, op. cit., p. 61.

romance is natural⁵⁰¹ »). Cela montre que la romance est très enracinée dans la culture américaine - ce que confirme Maryan Wherry⁵⁰² -, à tel point que son caractère artificiel aurait tendance à s'effacer. Dans leur ouvrage *Human motives and cultural models*, une étude visant à comprendre le comportement de jeunes gens vis-à-vis de la romance, D'Andrade et Strauss soulignent justement le rôle de la culture dans les motivations humaines. Durant de longues années, la plupart des anthropologues ont pensé que les comportements humains étaient calqués sur ceux des animaux. La culture, quant à elle, fut très longtemps envisagée comme un savoir désincarné⁵⁰³. Selon les auteurs, cette approche donne une vision éronnée des comportements humains et de la culture. Ces derniers, longtemps dissociés, seraient en réalité interdépendants. D'une certaine manière, cela rejoint les propos de Tim Delauney qui affirme qu'en raison de son caractère commun, la culture populaire reflète autant qu'elle influence la vie quotidienne des gens⁵⁰⁴. D'Andrade et Strauss, en arrivent à la conclusion que « le désir de romance se forme pendant le processus d'apprentissage et que celui-ci a lieu dans un contexte d'interactions sociales⁵⁰⁵ ». Autrement dit, la romance n'est pas inée mais bien acquise au cours du processus d'apprentissage du système culturel. D'Andrade et Strauss estiment que les motivations humaines doivent être comprises comme « le produit de l'interaction entre les événements et les choses dans le monde social et les interprétations de ces événements et choses dans la psyché des gens⁵⁰⁶ ». Ce monde socio-culturel de la romance comporte des agents pré-définis (femmes attirantes, petits amis, amants, fiancés) s'engageant dans des situations préalablement déterminées (« flirter », tomber amoureux, « larguer », avoir une relation sexuelle, etc.) et motivés par des forces spécifiques (attirance, amour)⁵⁰⁷. Ces stéréotypes sont largement diffusés par les médias (comme, par exemple, la

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁰² « Americans have a long tradition of musing about love and romance », Maryan Wherry, « Introduction : Love and Romance in American Culture », *op. cit.*, p. 2.

⁵⁰³ « A full understanding of human action requires an understanding of what motivates people to do what they do. For too many years studies of motivation and culture have drawn from different theoretical paradigms. Typically, human motivation has been modeled on animal behavior, while culture has been described as pure knowledge or symbol. The result has been insufficient appreciation of the role of culture in human motivation and a truncated view of culture as a disembodied knowledge », *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁵⁰⁴ « Because of its commonly, popular culture both reflects and influences people's everyday life », *Ibid.* p. 6.

⁵⁰⁵ « The desire of romance is formed during the learning process and that this process occurs in the context of social interactions », *Ibid.*, p. 63.

⁵⁰⁶ « Human motivations has to be understood as the product of interaction between events and things in the social world and interpretations of those events and things in people's psyches » (traduction personnelle de l'anglais), *Ibid.*, p. 1.

⁵⁰⁷ « As with other cultural models, the cultural models of romance that we inferred posited a simplified world populated by a set of agents (e.g., attractive women, boyfriends, lovers, fiancés) who engage in a limited range of important acts or state changes (e.g., flirting with, falling in love with, dumping, having sex with) as moved by a specific set of forces (e.g., attractiveness, love) », *Ibid.*, p. 65.

télévision qui prédomine dans la culture populaire contemporaine selon Delauney⁵⁰⁸). Pour Maryan Wherry, les idées d'amour romantique - qui imprègnent nos vies et guident nos expériences émotionnelles et nos comportements⁵⁰⁹ - émanent de nombreuses fictions américaines. Ces dernières sont aussi bien des romans que des poésies, des chansons populaires, des pièces de théâtre, des opéras, des films⁵¹⁰ et même des « comics⁵¹¹ » (l'équivalent de la bande dessinée en France).

Nous l'avons évoqué, Cameron Crowe semble inciter ses personnages à vivre la romance (et de manière générale, leur vie) à travers un grand nombre de clichés propagés par la culture populaire. Celle-ci accompagne les personnages dans leur vie de tous les jours et a souvent une signification intime pour eux. La manière très « rock'n'roll » de s'habiller de Cliff, dans *Singles*, par exemple, n'est pas anodine. Elle renvoie au « look » des artistes rock, comme Jimi Hendrix que Cliff, en jouant fièrement de la guitare sur sa tombe, affiche comme étant un de ses modèles de référence qu'il cherche imiter. Comme le rappelle Sharon Boden, « les *pop stars* sont des figures très influentes dans la culture populaire⁵¹² ». Choisir un mode vestimentaire se rapportant à un artiste de la culture populaire que nous aimons serait un phénomène très répandu touchant particulièrement les jeunes personnes (surtout les enfants et/ou les pré-adolescents)⁵¹³. Concernant les lieux, la chambre est l'endroit le plus à même de posséder des éléments issus de la culture populaire. Celle-ci reflète la personnalité des personnages. Ces derniers peuvent donc eux-mêmes se faire une idée d'une personne qu'ils viennent de rencontrer en analysant ce qui orne les murs de leur appartement. Dans *Vanilla Sky*, par exemple, Sofia examine avec attention les tableaux (*The Ice Offering* [1977] et *Edmonton* [1996] de Joni Mitchell et *La Seine à Argenteuil*) qui se trouvent aux murs de la

⁵⁰⁸ « Many people watch numerous hours of television everyday. It is such a prevalent aspect of contemporary culture it is difficult to imagine life without it », Tim Delauney, « Pop Culture : an overview », *op. cit.*, p. 6.

⁵⁰⁹ « Ideas of romantic love suffuse our lives and guide our emotional experiences and behaviors », Maryan Wherry, « Introduction : Love and Romance in American Culture », *op. cit.*, p. 1.

⁵¹⁰ « Love, its fascination and consequences, have been significant parts of American cultural products. Love and romance appear in novels (Literary and genre), poetry, popular song, theater minstrel shows, vaudeville, opera, film », *Ibid.*, p. 2.

⁵¹¹ Ce genre particulier, appelé « romance comics » (cf. annexe M), apparaît aux États-Unis dans les années 1950. Il est considéré comme plus étant plus adulte que les bande dessinées de super héros tels que Superman et Captain America souvent qualifiés d'infantilisantes : « Comic books featuring superheroes like Superman and Captain America had flourished during World War II [...] The comics were criticized as childish, particularly those featuring superheroes. However, the romance comics of 1950s were much more mature, reflecting and reinforcing values about gender roles, behavior, and sexuality », *Ibid.*, p. 3.

⁵¹² « Pop stars, equally, are influential figures in popular culture », Sharon Boden, « Dedicated followers of fashion ? The influence of popular culture on children's social identities », *Media Culture & Society*, vol. 28 n° 2, 2006, p. 290.

⁵¹³ « Pop stars are used by children to formulate clothing-personality associations, which can then go on structure their own consumption patterns and how they view the clothing choices of their peers », *Ibid.*, p. 292.

chambre de David, comme si elle cherchait à y déceler quelque chose sur lui. Au début de *Singles*, Linda vient de faire connaissance avec Steve et visite pour la première fois son appartement. Comme nous le voyons dans ces plans extraits du film [Fig. 71, 72, 73, 74, 75], Linda passe au peigne fin ce qui en constitue la décoration : les affiches, les photos d'artistes, de sportifs et de célébrités (on reconnaît distinctement Albert Einstein) accrochées aux murs, la collection de disques de Steve, etc. En musique de fosse se joue *Radio song* de REM.



Fig. 71 : *Singles*, 25min. 18sec.

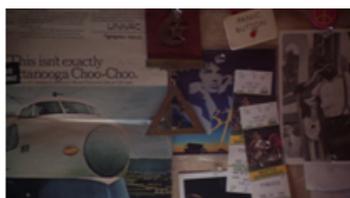


Fig. 72 : *Singles*, 25min. 23sec.



Fig. 73 : *Singles*, 26min. 7sec.



Fig. 74 : *Singles*, 26min. 40sec.



Fig. 75 : *Singles*, 26min. 28sec.

Damien Malinas et Virginie Spies expliquent que les affiches, « photos d'actrices ou d'acteurs qui se mélangent pêle-mêle aux photos d'amis, de famille ou d'amours, pages de magazine en papier glacé déchirées ou soigneusement découpées⁵¹⁴ » ainsi que les disques que l'on possède peuvent aisément être entendus comme « un mode expressif de la personnalité culturelle d'un individu⁵¹⁵ ». Ici, Cameron Crowe suggère que la culture populaire est un moyen détourné d'exprimer son identité. Toutes ces photographies, affiches et vinyles aident Linda à mieux connaître Steve car ce sont des éléments qui font directement écho à des choses qui ont une signification personnelle pour lui. Ce sont des images et des sons qu'il a retenus car ils lui « parlent ». Afficher reviendrait à « parler de soi-même sur d'autres registres, en offrant comme une vitrine de soi-même [...] choisir l'affiche d'un film parmi beaucoup d'autres consiste à affirmer une différence en affirmant son choix, à se mettre en scène en quelque sorte, au milieu d'une offre culturelle variée, à signaler son style et son statut⁵¹⁶ ». Linda est heureuse de retrouver la photographie *Baisers devant l'hôtel de ville*

⁵¹⁴ Damien Malinas et Virginie Spies, « “Mes jours et mes nuits avec Brad Pitt” : l'affiche de cinéma, une identité énoncée de la chambre d'étudiant à la télévision », *Culture & Musées*, n° 7, 2006, p. 47.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

qu'elle possède aussi. Crowe montre que la culture populaire est un facteur sociabilisant, permettant de rapprocher les individus. Le fait de partager les mêmes goûts qu'une personne peut éventuellement présager le début d'une romance. Dans *Presque Célèbre*, la chambre de William regorge également d'éléments extraits de la culture populaire, des affiches de groupes et d'artistes rock comme The Who et Jimi Hendrix dont les murs sont couverts.

Crowe laisse entendre par ailleurs que la culture populaire résume nos aspirations, nos rêves, sans même que nous ayons besoin de les formuler avec des mots. Anita (Zooey Deschanel) dit à sa mère, Elaine (Frances McDormand) : « Ce morceau⁵¹⁷ explique mon départ. Je serai hôtesse de l'air ». Avant de partir, Anita lègue sa collection de vinyles à son frère William (le double fictif de Cameron Crowe) et lui explique qu'elle l'a cachée sous son lit pour éviter que leur mère (qui interdit cette musique dans la maison, comme c'était le cas chez Crowe) ne tombe dessus. William développe tout un imaginaire autour de cette collection (ce qui le pousse plus tard à partir de chez lui pour vivre sa passion pour cette musique) qui lui apparaît comme une sorte de trésor qu'il doit préserver. Dans le générique d'ouverture, Cameron Crowe met en scène cet imaginaire du rock à travers des plans montrant des objets étalés négligemment sur un bureau. On aperçoit, « en vrac », des photos d'artistes (notamment le groupe Stillwater inventé pour le film), des couvertures de vinyles (on reconnaît distinctement The Who et Led Zeppelin), des objets de toutes sortes liés au monde du rock [Fig. 76, 77, 78].

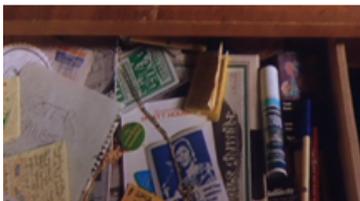


Fig. 76 : *Presque Célèbre*, 44sec.



Fig. 77 : *Presque Célèbre*, 1min. 35sec.



Fig. 78 : *Presque Célèbre*, 2min. 29sec.

Cameron Crowe, dans ces plans, montre que l'imaginaire - presque sacré (William, sur les conseils de sa sœur, écoute ses vinyles avec une bougie allumée, comme s'il s'agissait d'un rituel religieux) - qu'il a construit autour du monde du rock repose beaucoup sur la matérialité des objets et leur caractère « ancien » et « usé ». C'est une esthétique qu'on serait tenté de qualifier de « vintage » - bien que le mot ait été très galvaudé - et d'artisanale. Elle est présente dans toute l'œuvre du cinéaste. Ce sont, par exemple, les polaroids accrochés au

⁵¹⁷ *America*, Simon & Garfunkel (1967).

réfrigérateur de Sofia dans *Vanilla Sky* et ceux que Claire glisse dans le manuel du « road trip » de Drew dans *Elizabethtown*. Ce guide confectionné par Claire est d'ailleurs imprégné de cette esthétique « vintage » et artisanale, il est composé essentiellement de collages, de notes écrites au feutre sur des *post-it*, de photos diverses et variées et d'objets en tout genre disposés négligemment. Enfin, notons qu'*Elizabethtown* s'ouvre avec l'ancien logo Paramount (celui utilisé entre 1954 et 1986⁵¹⁸) et non sa version actualisée à l'époque de la sortie du film (que l'on peut voir au début de *Vanilla Sky*).

L'imaginaire de Crowe apparaît comme décloisonné car il implique de nombreux transferts entre différents médias, comme la musique, le cinéma et la littérature. Dans *Vanilla Sky*, la scène qui révèle la défiguration de David est un hommage à la fois à Orson Welles et à Mark Twain (célèbre écrivain américain, entre autres connu pour son roman *Les aventures de Tom Sawyer*, 1876). Crowe dit que la réplique de David « Les rumeurs concernant ma mort étaient légèrement excessives⁵¹⁹ » renvoie à une phrase qu'aurait prononcée Twain à Londres en 1897, suite à une rumeur concernant sa mort qui circulait dans la presse à ce moment-là⁵²⁰. Dans cette scène, Crowe essaye de montrer que « David Aames était devenu un genre de citizen Kane. Il est devenu un empereur immobilisé dans son appartement qui était un endroit heureux où il avait rencontré Penélope⁵²¹ ». Dans une autre séquence, Crowe fait se réunir, en quelque sorte, François Truffaut et Bob Dylan. Il s'agit de deux scènes de romance entre Sofia et David qui se succèdent et dans lesquelles le morceau *Fourth Time Around* de Bob Dylan peut être entendu. La première scène se veut - notamment dans la forme - être un écho à *Jules et Jim*. Crowe explique : « Cette scène d'amour est un hommage à *Jules et Jim*, avec

⁵¹⁸ « This film opens with the 1954 "VistaVision" Paramount Pictures logo - instead of the new "live-action" one. This logo was used at the head of all Paramount films released from the mid-1950s through to 1986 », <https://www.imdb.com/title/tt0368709/>, *op. cit.*, [consulté en ligne 30/04/20].

⁵¹⁹ « "The rumours of my death have been midly exaggerated". That was something we came up with on the spot [...] it's a bastardisation of Mark Twain », Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, *op. cit.*, passage à 48 minutes, 41 secondes.

⁵²⁰ « Mark Twain was in London in 1897 as part of a speaking tour around the world. He had considerable debt in the US and hoped to earn enough money to pay it off. While he was in London, a rumor started that he was seriously ill. This was followed by a rumor that he was dead. The story goes that an American newspaper printed Twain's obituary. Supposedly after that, when asked about all this by a reporter, Twain said : "The reports of my death are greatly exaggerated" », Patti Charon, « Why did Mark Twain say "The rumours of my death have been greatly exaggerated ?" », *Cora*, 20 janvier 2016, <https://www.quora.com/Why-did-Mark-Twain-say-The-rumours-of-my-death-have-been-greatly-exaggerated> [consulté en ligne le20/04/20].

⁵²¹ « This was an attempt to show that David Aames had become a kind of citizen Kane. He had become an emperor trapped in that apartment that was one a joyful place where he met Penélope » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 48 minutes.

les sautes au montage et les arrêts sur images⁵²² ». La seconde renvoie à la couverture de l'album *Freewheelin'* de Bob Dylan (cf. annexe O). Crowe commente cette scène avec Nancy Wilson :

«Voilà l'hommage à la couverture de l'album de Bob Dylan *Freewheelin'* qui, quand j'étais gosse, représentait l'amour et la romance. Je voulais une fille qui me tienne le bras comme ça. Et je l'ai trouvée. Toi ! Mais c'était l'image de l'amour qu'avait David Aames quand il était jeune. On a trouvé la vraie rue à New York. Les arbres étaient différents et les immeubles aussi. Elle avait perdu de son charme donc on l'a recrée aux studios de la Paramount. Elle paraissait plus authentique aux studios que la rue elle-même, ce qui ne peut être le cas que dans ce film. [Crowe] On a défié la réalité [Wilson]⁵²³ ».

Le réalisateur suggère qu'il est possible, quand la réalité n'est pas à la hauteur de l'imaginaire, ou qu'elle ne lui correspond plus, de reconstruire le souvenir artificiellement, par le rêve ou par la reconstitution en studio. La rue du film (une image, donc) ne doit plus renvoyer à la réalité ici (la rue réelle) mais à son souvenir. On pourrait qualifier cet usage d'une image évoquant une autre image, de postmoderne. Il n'y a plus de réalité, mais uniquement des images : c'est la logique de l'hyper-réel chère à Baudrillard⁵²⁴. On se souvient aussi d'une phrase de Crowe, « personne n'a mis son bras autour de quelqu'un aussi bien que Penélope va le faire », faisant référence à une scène antérieure (que nous avons analysée) avec Sofia. On pourrait, dans une certaine mesure, relier ce geste affectif de Sofia à la façon singulière qu'a Suze Rotolo d'agripper le bras de Bob Dylan sur la couverture de *Freewheelin'*. C'est une image que Crowe trouve particulièrement romantique et iconique. On mesure aussi, à l'aune de cette citation, la part de lui-même que le cinéaste injecte au personnage de David Aames. C'est bien de l'imaginaire romantique de Cameron Crowe dont il s'agit dans le rêve du personnage de Cruise et c'est probablement un peu le cas de tous les

⁵²² « Here's a love scene that's a tribute to *Jules and Jim*, with the jump cuts and the freeze frames and the still moments » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Ibid.*, passage à 1h, 17 minutes, 27 secondes.

⁵²³ « This is a tribute to the "*Freewheelin'*" Bob Dylan" album cover, which to me as kid was a vision of romantic love. I wanted a girl to hold my arm like that. And I found one. You ! But that was David Aames' image of romantic love as a young boy. We found the real street in New York City. The trees were different, the aptment house was different. It had lost a bit of the magic of the day, so we recreated it on the Paramount lot. It was more real on the lot than the real place was, which would only be the case in this movie » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Ibid.*, passage de 1h, 18 minutes, 47 secondes à 1h, 19 minutes, 30 secondes.

⁵²⁴ Laurent Jullier s'arrête sur cette conception propre à Jean Baudrillard : « Bombardé d'images et de messages quelle que soit l'heure de la journée et l'endroit du monde où il se trouve, l'homme occidental se trouve moins en contact avec la réalité qu'avec une représentation aspirant à la remplacer (l'hyper-réalité de Baudrillard, *hyper-aesthetics* parfois chez les anglo-saxons qui sont moins alarmistes) », Laurent Jullier, *L'écran post-moderne*, *op cit.*, p. 14-15.

personnages des films de Crowe (hypothèse que nous avons du reste déjà posée antérieurement lorsque nous avons parlé de la rêverie sentimentale), qu'ils rêvent ou non.

Il y a également un décloisonnement entre les époques. Ainsi, Cameron Crowe identifie Kirsten Dunst à Audrey Hepburn dans *Elizabethtown*, dans la scène où Claire cherche sa chaussure sous le lit quand se joue justement à la télévision, la fameuse scène du soulier de *Vacances romaines*. Dans cette scène, Crowe a recours à la même pratique qu'il utilise à la fin de *Vanilla Sky* où il fait succéder à un plan de *Jules et Jim* où Jeanne Moreau apparaît en train de rire, un plan où Sofia a la même expression faciale que l'actrice française. Ces insères sont justifiées car elles renvoient à un élément diégétique du film (l'affiche de *Jules et Jim* dans la chambre de David dans *Vanilla Sky* et la télévision qui joue *Vacances romaines* dans *Elizabethtown*) ont une valeur iconographique. Elles illustrent directement le propre imaginaire de Cameron Crowe. Celui-ci nous renseigne, à travers ces images, sur sa vision personnelle de l'amour et de la romance.

Enfin, nous assistons aussi à un décloisonnement des genres quand Sofia demande à David s'il préfère écouter Jeff Buckley, un artiste de pop-rock, ou Vicki Carr, une chanteuse de latin-pop et qu'il lui répond qu'il veut écouter les deux en même temps. N'oublions pas non plus que *Vanilla Sky* est un film « multi-genres » - ou « sans genre » comme préfère le dire Crowe⁵²⁵ -, reposant sur les codes de la comédie romantique aussi bien que sur ceux du film policier et du film de science fiction. Dans « l'univers mental » de Cameron Crowe, Jeff Buckley chante aux côtés de Vicki Carr, François Truffaut rencontre Bob Dylan, Mark Twain croise la route d'Orson Wells, REM cottoie Albert Einstein, etc. C'est un imaginaire syncrétique, relèvant d'une culture plurielle modelée par des époques, des lieux et des courants différents. C'est en cela qu'il est postmoderne et qu'il peut être qualifié d'imaginaire « pop-culturel ».

⁵²⁵ « J'ai toujours préféré ne pas attribuer de genre à ce film même s'il est composé de genres différents. La touche de science-fiction était une chose que j'avais pensé introduire dans une histoire d'amour... On ne s'attend pas à ce qu'un film qui commence par une histoire d'amour nous mène là. C'est une des raisons pour lesquelles on a voulu faire notre remake et une des grandes surprises contenues dans l'original » (« I always thought this was a movie that could be genre-less, even though it had a lot of different genres built into it. The whiff of science-fiction was something that I thought in a love story... You'd never expect a movie to start out about romance and end up here. It was one of the great attractions of doing our cover version and one of the surprises of the original », traduction personnelle), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage de 1h, 43 minutes, 14 secondes à 1h 43 minutes, 42 secondes.

Mais ce qui attire le plus l'attention dans cet imaginaire « pop-culturel », c'est le rapport singulier qu'entretient Crowe avec le cinéma et la musique. En effet, le cinéaste construit constamment des ponts entre ces deux médias. Il remercie, par exemple, Alejandro Amenábar de lui avoir « prêté sa chanson⁵²⁶ », c'est-à-dire son film, *Ouvre les Yeux*. Il dit plusieurs fois que le film d'Amenábar lui fait penser à une chanson folklorique que chacun pourrait rejouer, réinterpréter à sa façon⁵²⁷. Crowe évoque aussi la musicalité du titre *Vanilla Sky*⁵²⁸. Il est vrai que la musicalité de ces deux mots accolés devient perceptible lorsqu'on entend Paul McCartney les prononcer dans la chanson qu'il a écrite pour le film. Le cinéaste a d'ailleurs recours à une pratique peu commune : celle d'utiliser de la musique durant les prises de vues avec les acteurs lors du tournage des films. On peut lire dans le dossier de presse de *Vanilla Sky* réalisé au moment de sa sortie en France :

« La musique fait partie intégrante des films et de la mise en scène de Crowe. Avec l'aide du producteur associé Scott Martin - son DJ officieux sur le plateau -, le réalisateur utilisa durant les prises de vues quantité de musiques très électriques qu'il fit jouer juste avant certaines prises, voire pendant-celles-ci. Cette technique, déjà utilisée à profit sur *Presque Célèbre*, mettait les acteurs en ambiance, offrait un tremplin à leur imagination, en même temps qu'elle stimulait l'équipe en créant sur le plateau une atmosphère hautement festive. Cameron Crowe écrit : « La musique joue un grand rôle dans ma vie et constitue souvent le point de départ d'un film. C'est notamment le cas pour *Vanilla Sky* ou tout a démarré avec la chanson *By Way of Sorrow* interprétée par une artiste méconnue : Julie Miller. Nous la jouions constamment sur le plateau et cela a influencé aussi bien l'ambiance générale que le jeu des comédiens⁵²⁹ ».

En mettant de la musique pendant les prises de vues, Crowe déplace un imaginaire musical vers son cinéma. L'expression « tremplin à l'imagination » est significative. Cela créerait une atmosphère particulière - que le cinéaste appelle « mojo », une sorte d'état de grâce où tout semble possible - permettant aux acteurs de trouver l'inspiration juste pour leur rôle, une inspiration provenant de la musique. L'emploi de la musique durant les prises de vues est généralement déconseillé car cela risque de couvrir les dialogues, mais Crowe explique qu'il est prêt à courir le risque (quitte à devoir retravailler la bande-son en post-production), car

⁵²⁶ « Thank you very much for loaning us your folk song and your fable and your great words and story » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 2h, 10 minutes, 7 secondes.

⁵²⁷ « "I kept thinking of the original like a folk song. There's so many different ways you can play it, and you can reinvent it in your own way," », *The Uncool*, *Vanilla Sky*, *op. cit.*

⁵²⁸ « *Vanilla Sky*, a title I thought had a musical quality », *Prélude d'un rêve*, passage à 1 minute, 15 secondes.

⁵²⁹ Auteur inconnu, *Dossier de presse Vanilla Sky*, *op. cit.*, p. 14.

cela donne des performances d'acteurs exceptionnelles. Crowe commente ainsi avec les acteurs la scène de *Jerry Maguire* où Jerry traverse sa crise existentielle : « On a tourné ça en écoutant les Who. La scène en est imprégnée⁵³⁰ » Cuba Gooding Junior qui joue le personnage de Rod Tidwell explique pour sa part : « En arrivant, je me suis dit : “Ils tournent avec la musique ?” Ça permet de rester dans l'ambiance⁵³¹ ». Crowe continue : « C'est là qu'on a commencé à mettre de la musique pendant les prises. Au début, les gens disaient : “Vous allez couvrir le dialogue ! Attention, personne ne fait ça. Ça ne se fait pas”. Mais grâce à cette séquence et celles qui ont suivi, on comprend que la musique s'insinue dans le jeu. C'était efficace⁵³² ». Tom Cruise renchérit : « Pendant les répétitions, on écoutait très souvent de la musique. C'était bien d'avoir de la musique pendant cette scène⁵³³ ». On se rend effectivement compte que presque chaque scène dissimule un morceau qu'on ne pourrait soupçonner. Par exemple, la scène où Avery (Kelly Preston) et Jerry font sauvagement l'amour contre un mur a été filmée avec un morceau du groupe Aerosmith (Crowe ne précise pas lequel⁵³⁴). Ou encore dans *Vanilla Sky*, Tom Cruise exécute une sorte de danse un peu étrange dans une scène où son personnage se trouve en cellule psychiatrique. Crowe explique : « Vous allez bientôt voir Tom danser bizarrement. Il écoute *Over the Hills and Far Away* de Led Zeppelin, une des chansons qu'on passait beaucoup sur le plateau. Vous pouvez vous imaginer, *Maintes fois j'ai pleuré et maintes fois j'ai écouté*⁵³⁵ ». Il existe beaucoup d'autres cas comme ceux-là dans l'œuvre de Crowe. Cela renforce le côté « chasse au trésor » des films que nous avons évoqués en deuxième partie, c'est-à-dire que les films du cinéaste semblent truffés d'indices et d'éléments secrets que le spectateur ne peut que

⁵³⁰ « Whe shot this with The Who playing so it feels like The Who » (traduction issue du DVD de *Jerry Maguire*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Jerry Maguire*, passage à 6 minutes, 6 secondes.

⁵³¹ « I remember, I came down to visit the set and I said to myself : “are they filming ? But there is music playing !” It keeps you in the spirit » (traduction issue du DVD de *Jerry Maguire*), Cuba Gooding Junior, *Ibid.*, passage à 6 minutes, 11 secondes.

⁵³² « This is sort of the beginning of us playing music during the takes, when we were filming. And originally, everybody said : “Hey you're going to cover up dialogue man, watch out. This is terrible, nobody does this. This is very wrong”. But in the beginning I think, with this sequence of the movie, you start to see how playing music will be seen into the performance » (traduction issue du DVD de *Jerry Maguire*), Cameron Crowe, *Ibid.*, passage à 6 minutes, 29 secondes.

⁵³³ « During the rehearsals we just kept music playing and during the scenes, I loved having music playing during this sequence » (traduction issue du DVD de *Jerry Maguire*), Tom Cruise, *Ibid.*, passage à 6 minutes, 54 secondes.

⁵³⁴ « Aerosmith, was it ? Aerosmith we played ? », *Ibid.*, passage à 15 minutes, 42 secondes.

⁵³⁵ « In a minute, you'll see Tom doing an odd dance. He's listening to “Over The Hills And Far Away” by Led Zeppelin, one of the song we used to play a lot on the set. You can kind of imagine it. *Many times I've cried, and many times I've listened* » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, *op. cit.*, passage à 30 minutes, 11 secondes.

pressentir et que Crowe lui intime d'aller chercher sous la surface du classicisme, par le biais de la référentialité des univers qu'il dépeint.

Le moment de décroissement et de dé-hiérarchisation culturelle par excellence, que nous avons appelé « zapping postmoderne » en introduction, dans la filmographie de Cameron Crowe est sans aucun doute la dernière scène de *Vanilla Sky*, lorsque David voit défiler de manière très rapide une série d'images censées lui évoquer des souvenirs intimes. Crowe commente ce passage : « Ces images font notre pochette de *Sergent Pepper*. Chacune d'entre elles compte. Appuyez sur pause et réfléchissez à la signification de ces photos. Il y a des photos de groupes, des chutes, des musiciens, des albums marquants. Des cassettes d'archives de Tom. Ça donne un pêle-mêle de sentiments et d'impressions⁵³⁶ ». Le fait que Crowe mélange aussi ses propres archives privées avec celles de Tom Cruise rappelle que le personnage qu'incarne ce dernier est bien une sorte d'alter égo du cinéaste. Il est intéressant de constater le mélange entre la culture populaire et la vie privée dans cette collection d'images. Cela montre le rapport intime que le cinéaste estime que nous possédons tous avec les œuvres populaires. Crowe les présente comme des images et des sons imprimés en nous, presque comme si elles faisaient partie de notre ADN. Il insinue ainsi que l'on se remémore des instants de notre vie - le plus souvent liés à notre enfance - comme on se souvient de nos films ou de nos chansons préférés, comme le supposent Damien Malinas et Virginie Spies en reprenant les mots de Clément Rosset : « “Les images de cinéma qui nous ont frappé enfant continuent à mener en nous, souvent à notre insu, leur vie souterraine et à influencer notre vie intellectuelle lorsque nous devenons adolescents puis adultes”⁵³⁷ ». Pour Crowe, nos souvenirs d'enfance ont la même valeur que nos premiers chocs artistiques, ce qui voudrait dire qu'il y aurait aussi une dé-hiérarchisation, un décroissement entre la fiction et la réalité dans l'imaginaire de Cameron Crowe.

Cet amalgame entre l'imaginaire et la réalité serait une conception spécifiquement américaine, d'après le philosophe Jean Baudrillard : « Le mode de vie américain est spontanément fictionnel, puisqu'il est outrepassement de l'imaginaire dans la réalité⁵³⁸ ».

⁵³⁶ « These images are our own *Sergent Pepper* cover. Each one matters. I invite you to pause and think about who they are and what they mean. Some of them are bands, out-takes, musicians, albums, that matter a lot. Home movies from Tom's archives. It gives you a collage of feelings and impressions » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), *Ibid.*, passage de 2h, 3 minutes, 30 secondes à 2h, 3 minutes, 50 secondes.

⁵³⁷ Damien Malinas et Virginie Spies, « “Mes jours et mes nuits avec Brad Pitt” : l'affiche de cinéma, une identité énoncée de la chambre d'étudiant à la télévision », *op. cit.*, p. 57.

⁵³⁸ Jean Baudrillard, *Amérique*, *op. cit.*, p. 93.

Plus globalement, la confusion entre la fiction et le réel serait aussi symptomatique de notre époque où les images sont plus que jamais omniprésentes. Sylviane Agacinsky explique, en effet, que « notre univers est peuplé des visages de morts autant que de vivants⁵³⁹ », nous sommes entourés de fantômes qui nous « aident à faire l'économie du souvenir⁵⁴⁰ ». Agacinsky poursuit : « La mémoire naturelle incorpore ainsi des images artificielles qui fonctionnent comme des équivalents de l'expérience vécue⁵⁴¹ ». D'une certaine manière, cela fait écho à la vision romantique que Crowe attribue au souvenir dans *Vanilla Sky*. Comme nous l'avons dit, le cinéaste estime que « les souvenirs ont un côté romantique » et que « parfois les souvenirs sont plus importants que les événements ». En somme, Crowe concède que nos souvenirs contiennent une part de fiction. Il n'est donc pas étonnant de voir figurer dans l'imaginaire de Cameron Crowe - illustré par cette collection d'images vues à la fin de *Vanilla Sky* - des archives privées mélangées à des représentations issues de la culture populaire. Dans l'imaginaire de Crowe, la culture populaire se mêle à la vie privée, peut-être car elle en fait justement partie intégrante. L'image de Zuze Rotelo et Bob Dylan marchant ensemble bras dessus-dessous (cf. annexe O) a marqué Cameron Crowe car, dans le monde socio-culturel de la romance, elle renvoie à l'idée symboliquement très forte de la fusion entre un homme et une femme. L'art, en fin de compte, sublimerait des stéréotypes qui ne sont que des schémas cognitifs culturellement formés à partir de rituels sociaux (les modèles culturels). Comme le dit Baudrillard, la culture populaire capture des stéréotypes qui ne sont que l'illustration d'un mode de vie⁵⁴². Autrement dit, la culture populaire, chez Crowe, se fait l'écho d'une réalité embellie. Dans le cas précis de *Vanilla Sky*, la culture populaire vient au secours de la mémoire quand celle-ci est défaillante ou traumatique. Enfin, en nous invitant à mettre pause et prendre le temps d'analyser chacune de ces images, Crowe souligne qu'il a tout à fait conscience des possibilités qu'offre le médium télévisuel du DVD par lequel il s'exprime et d'une certaine manière, il nous encourage ni plus ni moins à faire ce que nous entreprenons dans ce mémoire, c'est-à-dire examiner son œuvre dans le détail, déceler les indices, repérer la récurrence de codes, de motifs, comprendre l'importance de la culture populaire dans notre vie et les différents imaginaires qu'elle convoque, etc.

⁵³⁹ Sylviane Agacinski, *Le Passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXe siècle », 2009, p. 112.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁴¹ *Ibid.* p. 113.

⁵⁴² « La plupart des films et non des moindres, sont faits de la même romance quotidienne : voitures, téléphone, psychologie, maquillage - pure et simple illustration du mode de vie », *Ibid.*, p. 99.

5.2 Romance intertextuelle : *Vanilla Sky* ou l'amour « trans-temporel »

Nous venons de voir que la dé-hiérarchisation « crowienne » des occurrences artistiques et culturelles donnait lieu à des dialogues éphémères entre certains artistes, certaines œuvres et même certains genres. Jusqu'où peut-on pousser cette logique ? Nous allons montrer que, dans une certaine mesure, il y a également un décloisonnement trans-fictionnel chez Crowe, en reliant *Vanilla Sky* - une œuvre dont nous avons dit en introduction qu'elle se distinguait du reste de la filmographie de Crowe par son discours sur la culture populaire, mais qui est également singulière car elle croise la route de genres comme la science-fiction et le thriller psychologique - à des films tels que *Lost Highway* (1997) et *Mulholland Drive* (2000) de David Lynch, *I.A - Intelligence Artificielle* (2000) et *Minority Report* (2002) de Steven Spielberg. Cette perspective élargit le champ des imaginaires possiblement rattachables à l'œuvre de Crowe. Ces films ont en un commun avec *Vanilla Sky* le fait de traiter d'une forme de romance particulière : la romance temporellement dissolue, pouvant être reliée à l'imaginaire de « l'amour trans-temporel⁵⁴³ ». Dans son article « Remake secret et univers multiples⁵⁴⁴ », Marc Cerisuelo soulève une réflexion - déjà amorcée par Pierre Bayard et Alain Boillat dans leurs ouvrages respectifs *Il existe d'autres mondes* (2013) et *Cinéma, machine à mondes* (2014) - sur la pluralité des univers au cinéma et envisage ce dernier comme un champ de réécritures multiples⁵⁴⁵, révélant possiblement une généalogie secrète entre les films. Selon l'auteur, il arrive que certaines séries de films convergent et forment de « drôles de genres⁵⁴⁶ » qui communiquent entre eux. Cerisuelo développe la question des dialogues historiques entre les films et pose l'hypothèse des remakes secrets. Il regroupe ainsi *Je t'aime, je t'aime* (Alain Resnais, 1968), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004), *La Jetée* (1962) et *L'Armée des douze*

⁵⁴³ En référence à ce que Marc Cerisuelo appelle « l'amour perdu dans le temps ». Nous préférons utiliser le terme « d'amour trans-temporel » que nous trouvons plus pertinent. Marc Cerisuelo, « Remake secret et univers multiples », *Cinémas*, vol. 25, n° 2/3, p. 119-137.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ Un angle d'analyse privilégié par la critique, comme l'écrit Jean-Baptiste Thoret : « Pour la critique qui réfléchit souvent en termes comparatistes, le remake constitue un objet théorique privilégié : traquer la ressemblance entre deux films éloignés (en quoi *La Guerre des étoiles* est-il un remake de *La prisonnière du désert* ?) ou, à l'inverse, repérer la différence entre deux films proches (en quoi *Assault* de John Carpenter se distingue-t-il du film *Rio Bravo* d'Howard Hawks dont il prétend être le remake ?) », Jean-Baptiste Thoret, « D'un psycho à l'autre, l'original n'a pas eu lieu : le mythe de l'original et la (presque) fin du maniérisme », in Véronique Campan et Gilles Menelgado (dir.), Poitiers, *Du maniérisme au cinéma, op. cit.*, p. 53.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 119.

singes (Terry Gilliam, 1993) dans ce qu'il appelle « le drôle de genre de l'amour perdu dans le temps » ou « les fictions eurydiciennes⁵⁴⁷ » :

« Ces fictions de l'amour perdu dans le temps - nom provisoire du "drôle de genre" - constituant un genre ouvert non seulement parce que la liste ne se limite en aucune façon aux quelques titres évoqués plus haut mais aussi et surtout parce que les films qui constituent ce genre entretiennent les uns avec les autres des relations riches et multiples de reprises (retour des personnages, remake avoué ou secret) d'historicité (les films anciens se prolongent dans les œuvres contemporaines qui en gardent la trace), d'ouverture au possible enfin, selon les modalités diverses (transfictionnalité, postulation d'autres univers, recours plus ou moins marqué selon les cas aux registres du fantastique et de la science-fiction)⁵⁴⁸ ».

Les héros de *Je t'aime, je t'aime* (Claude, Claude Rich), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Joël, Jim Carrey), *La Jetée* (« l'homme », Davos Hanich) et de *l'Armée des douze singes* (James, Bruce Willis) jonglent entre plusieurs temporalités. Ils sont hantés par le souvenir d'une femme - qu'ils ont aimée mais perdue - dont ils sont à la recherche. Bien que l'approche de Cerisuelo soit sans doute à nuancer du fait du prisme purement interprétatif qui le fait relier ces œuvres entre elles, hors de toute entreprise contextuelle, il nous semble que *Vanilla Sky* s'inscrit bien dans cette généalogie - que Cerisuelo dit non exhaustive - de films centrés sur la thématique de « l'amour trans-temporel ». Allons même jusqu'à dire qu'il est un exemple beaucoup plus convaincant de « remake secret » que les longs métrages convoqués par Cerisuelo, en raison du caractère profondément postmoderne de la démarche du cinéaste qui irrigue sa mise en scène et qui incite à tirer les fils du tissu référentiel qui habille le film. Nous souhaiterions montrer que cette entreprise généalogique est ici encouragée par la mise en scène de Crowe, et analyser de quelle manière le film converse avec les œuvres de David Lynch et de Steven Spielberg que nous avons cités. Nous allons voir que malgré quelques divergences - qui seraient à voir comme des reflets inversés - de nombreux points convergent, comme autant de coïncidences troublantes mais qui éclairent la logique référentielle postmoderne du film.

⁵⁴⁷ Dans la mythologie grecque, Eurydice était la femme d'Orphée, morte prématurément des suites d'un accident (elle se fait mordre par un serpent). Inconsolable, Orphée se met en quête de la retrouver en descendant jusqu'aux Enfers : « Déterminé à retrouver son aimé, Orphée descend jusqu'aux Enfers. Ce récit classique peut-être vu comme le prototype d'un amour irréductible, au delà de la mort », Stefano Zuffi, *Amour et érotisme*, op. cit., p. 334.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 120.

Vanilla Sky est traversé à la fois par l’imaginaire de Billy Wilder - nous avons vu notamment que Crowe revisite à sa manière la comédie « wilderienne » et le « glamour » hollywoodien de l’Âge d’or - et celui d’Alejandro Amenábar, lui-même fortement inspiré de l’oeuvre très sinieuse et tourmentée de David Lynch. Or ce dernier, dans *Mulholland Drive*, rend hommage à ce qui est souvent considéré comme l’un des chefs-d’œuvre de Wilder : *Boulevard du Crépuscule* (*Sunset Boulevard*, 1950). Par un curieux phénomène d’auto-référentialité, nous pouvons donc établir une filiation entre Cameron Crowe, Alejandro Amenábar, David Lynch et Billy Wilder. Lynch, dans *Mulholland Drive*, revisite en quelque sorte la part la plus sombre de l’oeuvre de Wilder qui s’est aussi illustré dans le registre du thriller et du film noir, comme par exemple *Boulevard du crépuscule* et *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*, 1943). *Mulholland Drive* est une sorte de relecture contemporaine de *Boulevard du crépuscule*. À l’instar du film de Wilder, le film de Lynch est une satire très acerbe d’Hollywood, dépeignant le destin tragique d’une actrice hollywoodienne ratée qui sombre petit à petit dans la folie et la dépression. De nombreuses allusions sont faites à *Sunset Boulevard*. On retrouve, par exemple, la fameuse entrée - qui n’a pour ainsi dire pas changée - des studios Paramount ainsi que la villa du personnage Norma Desmond (Gloria Swanson). Comme le font remarquer Florence Chilaud, Martin Delassalle, Aude Le Gallou et Pauline Guinard, « *Sunset Boulevard* et *Mulholland Drive* sont deux routes importantes de la ville de Los Angeles⁵⁴⁹ » et la structure - « une histoire revisitée par un protagoniste mort ou en train de rêver » - du film de Lynch est très proche de celle du film de Wilder. Nous remarquons que la structure narrative de *Vanilla Sky* s’apparente également à celle de *Boulevard du Crépuscule* et de *Mulholland Drive*. En effet, l’histoire est également racontée du point de vue d’un personnage mort, ou en train de rêver.

Un autre « lien de parenté » nous apparaît entre Crowe et Steven Spielberg. Ce dernier fait en effet une brève apparition dans *Vanilla Sky*, dans la scène de la fête d’anniversaire de David au début du film. Le réalisateur venait voir Tom Cruise pour discuter de leur prochain film, *Minority Report*. Crowe explique : « Steven Spielberg est venu voir Tom et discuter de *Minority Report*. Il avait l’air de vouloir figurer dans le plan. Je lui ai dit, pendant qu’on filmait : “Vas-y !” Et il y est allé. Après son départ, tout le monde m’a dit : “Vas-y ? C’est comme ça que tu parles à Steven Spielberg ?” [...] Il était sympa. Deux prises et c’était bon.

⁵⁴⁹ Florence Chilaud, Martin Delassalle, Aude Le Gallou et Pauline Guinard, « Los Angeles dans *Mulholland Drive* de David Lynch », *Amerika* [En ligne], n° 9, mis en ligne le 20 décembre 2013, <http://journals.openedition.org/amerika/4373>, [consulté en ligne le 22/04/20].

C'était bien⁵⁵⁰ ». Or, le croisement ne s'arrête pas là, car dans *Minority Report*, Spielberg fait jouer un petit rôle à Crowe, comme pour lui rendre la pareille, dans la scène du métro où John Anderton (Cruise), traqué par le département Pre-crime, est reconnu par un citoyen ordinaire (Crowe)⁵⁵¹. Ce jeu de chassé-croisé ouvre une passerelle entre l'œuvre de Crowe et celle de son homologue. Nous pourrions confronter *Vanilla Sky* à *Minority Report*, d'autant qu'il y a des similitudes - appuyées notamment par la présence de Tom Cruise dans la peau du héros dans chacun de ces longs métrages - entre les deux films, comme la défiguration temporaire du personnage principal (cf. annexe P), le sentiment de paranoïa qu'il éprouve tout du long et le fait qu'il soit placé dans un coma artificiel pour une durée indéterminée. Au-delà du clin d'œil (car ce n'est sans doute que cela), ne pourrait-on pas aller jusqu'à dire (en adoptant un regard interprétatif) que Crowe, dans le rôle qu'il incarne dans le film de Spielberg, ne reconnaît pas tant John Anderton que David de *Vanilla Sky* lui-même ? Comme si une seconde lecture nous faisait dire que ce personnage de passant lambda est bel et bien Crowe lui-même, qui reconnaît certains aspects du personnage fictionnel qu'il a écrit dans le personnage mis en scène par Spielberg ? Ce qui arguerait d'un commentaire méta-artistique sur la figure de Tom Cruise, dont la carrière a déjà été analysée sous cet angle « méta », tissant un fil entre chacun de ses rôles, dans l'ouvrage de Louis Blanchot, *Les Vies de Tom Cruise*⁵⁵².

Mais nous pensons qu'il serait plus judicieux de mettre en lien *Vanilla Sky* avec *I.A. - Intelligence Artificielle*, le précédent film de Spielberg qui aborde directement le thème de « l'amour trans-temporel ». Un amour filial cette fois, celui d'un petit garçon pour sa mère. Nous tenons à préciser, par précaution, que notre démarche est strictement interprétative. Cette passerelle entre *I.A.* et *Vanilla Sky* est plus ténue que celles entre le film de Crowe et les films de Lynch. *I.A.* a, en effet, très peu à voir avec *Lost Highway* et *Mulholland Drive*. Il n'en possède effectivement pas la noirceur - il y a bien quelque chose de doux-amer dans son dénouement, mais qui relève plus de ce que l'on peut retrouver chez Crowe ou Amenábar -

⁵⁵⁰ « Steven Spielberg came to visit Tom to discuss *Minority Report*. He looked like he wanted to get into that shot. I turned to him while we were filming and said : Get in there ! And he did. After he left, everyone looked at me : Get in there ? That's how you talk to Steven Spielberg ? [...] He was fun. Two takes, smoked it. It was good » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 15 minutes, 7 secondes.

⁵⁵¹ Passage à 45 minutes, 36 secondes.

⁵⁵² « Si Cruise captive, c'est parce que sa fonction dans l'industrie hollywoodienne n'est plus celle d'un interprète mais celle d'une marque. Une identité unique et déclinable, laquelle lui permet de passer d'un univers à un autre comme les *toons* de Tex Avery ou de la Warner Bros, d'embrigader chacun de ses rôles pour les rassembler autour d'un même étendard, de filer à travers les films comme un mercenaire, encore un pied dans la fiction précédente et déjà la tête dans la suivante », Blanchot Louis, *Les vies de Tom Cruise*, Capricci, 2016, p. 6.

le ton est radicalement différent. De plus, *LA* est linéaire dans sa narration, il n'est pas question de « perdre » le spectateur. Nous pensons tout de même que le film de Spielberg dialogue, à sa manière, avec celui de Crowe. C'est un autre imaginaire de « l'amour trans-temporel », une sorte de conte de fée futuriste à mi-chemin entre *Le Petit poucet* (Charles Perrault, 1697) - l'abandon de David par sa mère dans la forêt rappelle le conte de Perrault où les parents perdent Poucet et ses frères au cours d'une promenade dans les bois - et *Pinocchio* (Carlo Collodi, 1883) - David veut devenir un « vrai petit garçon » comme Pinocchio dans le conte italien que lui lit Monika au début du film. David s'identifie ainsi à Pinocchio tout au long du métrage. Comme le héros du conte de Collodi, il se met en tête de retrouver la flée bleue pour que cette dernière lui vienne en aide.

Dans les films de Lynch, il est question d'un crime passionnel qu'aurait commis le personnage principal, mais à l'opposé de *Vanilla Sky*, le meurtre a lieu pour de vrai. Dans *Lost Highway*, Fred Madison (Bill Pulman) est enfermé en prison pour un crime dont il n'a pas le souvenir à cause d'un dédoublement de personnalité : celui de sa compagne (comme David dans *Vanilla Sky*) Renee (Patricia Arquette). Dans *Mulholland Drive*, Diane Selwyn (Naomi Watts), recrute un tueur à gage pour éliminer Camilla Rhodes (Laura Elena Harring), son ex petite amie. De même, l'accident de voiture dont est victime Rita se produit dans le rêve contrairement à celui qu'a David dans *Vanilla Sky*. Mais le concept reste tout de même relativement identique : le personnage principal, en proie à une réalité trop dure à supporter, se réfugie dans un rêve où il reprend le contrôle de sa vie. Le rêve, autrement dit l'imaginaire, est en quelque sorte une revanche sur le réel. *Vanilla Sky*, *Mulholland Drive* et *Lost Highway* jouent avec le spectateur sur la perception de ce qu'il croit être vrai. Les films sont divisés en deux temporalités : la réalité et le rêve. Ce dernier apparaît comme une sorte de seconde chance pour le héros. Dans son rêve, Fred devient Pete Dayton (Balthazar Getty). Il n'est plus saxophoniste mais garagiste. Il rencontre Alice, la sœur jumelle de Renee qu'il a assassinée par jalousie car elle le trompait avec Dick Laurent (Robert Loggia), un mafieux se faisant appeler Mr. Eddie. Pete (alias Fred) est en position de force dans le rêve qu'il fait. Il va en quelque sorte reconquérir Renee en vivant une sorte de passion charnelle - ce que Fred n'a jamais réussi à faire avec Renee - avec Alice. Il se venge doublement de Dick Laurent en lui « volant » sa maîtresse avant de le tuer de sang froid. Dans *Mulholland Drive*, Diane change aussi d'identité dans son rêve, elle est maintenant Betty Elms, une jeune actrice pleine d'enthousiasme faisant ses débuts avec succès à Hollywood. Elle n'est plus l'objet des manipulations de Camilla, alias Rita dans le rêve. Cette dernière est désormais la victime.

Elle ressort amnésique d'un accident de voiture et dépend de Betty, chez qui elle trouve refuge, pour survivre. On constate que Camilla se construit en fonction d'un personnage de fiction. En effet, Camilla, dans le rêve de Diane, n'arrive pas à se remémorer son nom. Elle ne sait plus qui elle est depuis son accident de voiture. Elle choisit alors de s'appeler Rita, comme Rita Hayworth, la vedette d'un célèbre film noir (*Gilda*, Charles Victor, 1946) dont elle a vu l'affiche chez Betty.

Comme David avec Sofia dans *Vanilla Sky*, Diane vit une romance fusionnelle avec Rita dans son rêve. Ces rapports de force inversés font écho au rêve de David dans lequel ce dernier reprend aussi sa vie en main, en se remettant de ses blessures physiques (il retrouve son visage) et sentimentales (Sofia revient vers lui). Certes, Diane et David se donnent la mort pour des raisons différentes. Diane, davantage par culpabilité d'avoir tué Camilla et David car il ne supporte plus les migraines et la solitude qui le rongent. Toutefois, l'origine du suicide de ces personnages provient avant tout d'un sentiment de rejet (Diane par Camilla, David par Sofia). On peut donc rapprocher le suicide de David de celui de Diane qui ont pour élément déclencheur la sensation d'être délaissé. Ces personnages ont d'ailleurs la même révélation. Ils sont, en effet, tous les deux témoins d'une vision surréaliste dans leur rêve : celle de leur propre mort, ils se voient eux-mêmes allongés et inertes dans leur chambre et prennent progressivement conscience de leur véritable sort. Au même titre que David dans *Vanilla Sky*, les personnages de *Lost Highway* et de *Mulholland Drive*, Fred et Diane, vivent une romance onirique, illusoire et éphémère. Comme David, ils sont rattrapés par une réalité qui se confond, voire se superpose à leur imagination.

Le parcours de David dans *I.A* est comparable, d'une certaine façon, à celui de David dans *Vanilla Sky*. En premier lieu, notons la correspondance des prénoms. Les deux David vivent un voyage initiatique au cours duquel ils connaissent tous deux la défiguration (cf. annexe P) et le sentiment d'abandon. Ce périple démarre par un drame lié à une promenade en voiture, en apparence ordinaire mais à l'issue tragique. Les deux David se retrouvent séparés de la personne qu'ils aiment le plus : Monika dans *A.I*, Sofia dans *Vanilla Sky*. Au cours de leur quête qui consiste à retrouver l'être aimé, les David - et c'est sur ce point que *I.A* rejoint *Lost Highway* et *Mulholland Drive* - sont visités par un « homme mystère » sorti de nulle part, qui vient les guider, ou du moins les éclairer. Dans *Lost Highway*, « l'homme mystère » (Robert Blake) vient trouver Fred lors d'une soirée à laquelle il se rend [Fig. 79]. Il lui explique qu'ils se sont déjà rencontrés et qu'ils ont passé un accord ensemble. On

retrouve cette scène quasiment à l'identique dans *Vanilla Sky* où le support technique (« tech-support »), Edmond Ventura (Noah Taylor), vient voir David au bar auquel il se trouve [Fig.80] pour lui donner des indices sur la situation qu'il vit et lui rappeler le pacte qu'ils ont signés. D'ailleurs, ces personnages ont tous deux une posture similaire, un teint blanchâtre et une attitude narquoise qui leur donnent un côté inquiétant, presque fantomatique.



Fig. 79 : *Lost Highway*, 27min. 42sec.



Fig. 80 : *Vanilla Sky*, 1h. 30min. 53sec.

Comme le remarque Aurélie Ledoux⁵⁵³, cette scène est une référence à *Faust*⁵⁵⁴. Selon Chris Perriam qui a consacré une analyse au film d'Amenábar, ce personnage énigmatique qui apparaît dans *Ouvre les yeux* sous les traits du docteur Duvernois (Gérard Barry) - l'équivalent du personnage d'Edmond Ventura dans *Vanilla Sky* -, serait une sorte de « démon lynchéen » sorti de nulle part (« the intervention of a David Lynch-style demon or deux ex machina⁵⁵⁵ »). Cet aspect démoniaque du personnage est appuyé chez Crowe par l'utilisation du morceau *Sympathy for the Devil* des Rolling Stones (1968) durant les prises de vues de cette séquence⁵⁵⁶. Dans *Mulholland Drive*, Betty est elle aussi visitée par une personne étrange et inquiétante qui apparaît soudainement : Louise Bonner (Lee Grant) qui vient la mettre en garde contre le grand danger qui la guette et qui se trouve chez elle (elle

⁵⁵³ Aurélie Ledoux, *L'ombre d'un doute : les trompe-l'œil cinématographiques*, op. cit., p. 110.

⁵⁵⁴ *Faust* (1808-1832) renvoie à deux pièces de théâtres, écrites par Goethe, qui racontent l'histoire d'un homme ayant signé un pacte avec Mephisto, le diable. Ce dernier lui promet l'accès à toute la jouissance terrestre et l'immortalité en échange de son âme. La quête de l'immortalité est une thématique qui traverse de nombreux mythes et légendes initiatiques. L'un des plus anciens récits abordant ce sujet est *L'épopée de Gilgamesh* (VIII^e ou VII^e siècle av. J-C), l'histoire d'un roi légendaire d'Ourok en Mésopotamie qui, voulant échapper à sa condition de mortel, entreprit une série de voyages lui permettant de se mettre à l'écoute de sa propre conscience. Irène Mainguy, *3 minutes pour comprendre les 50 plus grands mythes et légendes initiatiques*, Paris, Éditions Tredaniel, 2018, p. 56.

⁵⁵⁵ Chris Perriam, *Alejandro Amenábar's Abre los Ojos/Open your Eyes (1997)*, in Antonio Lázaro Reboll et Andrew Willis (dir.), *Spanish Popular Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 211.

⁵⁵⁶ « The only thing that made it perfect was using Sympathy for the Devil », Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage à 1h, 31 minutes, 19 secondes.

fait allusion à Rita que Betty héberge)⁵⁵⁷. Enfin, David, dans *I.A.*, après avoir passé des centaines d'années en état de cryo-sommeil (comme David dans *Vanilla Sky*), rencontre une « intelligence artificielle » évoluée (Ben Kingsley) qui lui explique à quel point le monde est différent (l'humanité a disparu) et que s'il veut revoir Monika, ça ne pourra être qu'un court instant. Ainsi, David dans *I.A.* [Fig. 81] et David dans *Vanilla Sky* [Fig. 82] sont à la toute fin du film tous les deux dans le futur et retrouvent temporairement la femme qu'ils aiment, mais qui n'est pas tout à fait réelle et le décor dans lequel ils se trouvent ne l'est pas vraiment non plus puisqu'il s'agit dans les deux cas d'une sorte de « rêve éveillé », reconstitué à partir de moments vécus dans le passé.



Fig. 81 : *I.A.*, - *Intelligence Artificielle*, 2h. 11min. 25sec.



Fig. 82 : *Vanilla Sky*, 2h, 1min. 39sec.

Vanilla Sky semble donc avoir sa place dans ce « drôle de genre » de l'amour « trans-temporel » mis en avant par Marc Cerisuelo. Certaines similarités - la visite surprise d'un(e) « homme/femme mystère » venant aider ou avertir le héros d'un danger et la recherche effrénée de l'être aimé à travers différentes temporalités (passé/futur, rêve/réalité) - entre le film de Crowe et les films de David Lynch et de Steven Spielberg que nous avons mentionnés nous incite à regrouper ces longs-métrages et de les inscrire dans une généalogie d'œuvres qui, chacune à leur manière, sont des fictions eurydiciennes. Certains personnages comme Camilla et David (*I.A.*) partagent aussi avec David (*Vanilla Sky*) le fait d'entrer dans la peau d'un héros fictionnel. Camilla s'identifie au personnage de Rita Hayworth dans *Gilda* et David, à Pinocchio du conte de Carlo Collodi. Dans le film de Crowe, David ne fait qu'un avec Bob Dylan tel qu'on le voit sur la couverture de *The Freewheelin'*. En effet, dans son rêve, le style vestimentaire de David (notamment sa veste en daim qui semble, sans que l'on puisse vraiment l'expliquer, appartenir à une autre époque) est identique à celui de Bob Dylan sur la couverture de l'album cité. *Vanilla Sky* dialogue aussi avec les films cités par Cerisuelo. De même que *L'Armée des douze singes* est le remake de *La Jetée*, *Vanilla Sky* est

⁵⁵⁷ Il y a aussi le personnage du « cowboy » (joué par Monty Montgomery) qui rend visite au personnage d'Adam Keshner (Justin Theroux) et lui expose la marche à suivre s'il veut que les persécutions qu'il subit à son travail s'arrêtent. Mais c'est Betty/Diane l'héroïne du film et non Adam.

une réécriture assumée - un remix, comme aime dire Cameron Crowe⁵⁵⁸ - d'*Ouvre les Yeux*. Comme les héros du film de Chris Marker et de Terry Gilliam, David est le sujet d'expériences scientifiques qui d'une part, le maintiennent dans un passé où il vit une romance avec une femme dont il gardera un souvenir très fort et d'autre part, le confrontent à sa propre mort.

L'imaginaire « pop-culturel » de Cameron Crowe que nous nous sommes appliqués à mettre en lumière dans la sous-partie précédente nous incite à soupçonner ce genre de passerelles imaginaires entre les films. Même si elles ne sont, pour la plupart, que le résultat de coïncidences fortuites, nous ne pouvons pas nous empêcher de les ressentir, comme si, d'une certaine manière, Crowe qui battit lui-même des ponts entre ses œuvres et celles d'autres artistes, nous incitait à nous laisser aller à ce petit jeu de « filiations secrètes ».

Chapitre 6 : L'errance romantique « crowienne » : une (re)découverte de soi enracinée dans les mythes américains

Nous allons à présent montrer qu'apparaît chez le réalisateur une autre forme d'imaginaire lié à l'égarement romantique et à la construction romantique de soi via la narration et la mise en scène des films. Il ne s'agit plus de voyager dans le temps, mais dans l'espace : c'est l'errance urbaine et le « road trip », un imaginaire qui imprègne la culture américaine et qui fut notamment très fantasmé par la génération beatnik, aussi connue sous le nom « Beat generation ». L'œuvre cinématographique de Cameron Crowe se révèle être, ainsi que l'énonce Greg Mariotti, une « Americana⁵⁵⁹ », une « tranche d'Amérique⁵⁶⁰ ». Un certain nombre de personnages des films de Crowe s'abandonnent à cette errance pour s'y perdre parfois, mais également pour s'y retrouver. Nous verrons que le voyage initié par ces héros « crowiens » s'apparente à une (re)découverte d'eux-même enracinée dans le grand folklore américain : celui de la route et des grands espaces. C'est une conception romanesque, voire romantique du rapport de l'individu au monde qui est mise en avant par le cinéaste.

⁵⁵⁸ « Crowe views his adaptation as a “remix” rather than a remake, calling his film a “genre-bending, mind-twisting portrait of the American male as he exists five minutes into the future.” », *The Uncool*, *Vanilla Sky*, *op. cit.*

⁵⁵⁹ « When I think of Cameron Crowe's movies I think of an Americana », Gregory Mariotti, entretien réalisé via Hotmail le 01/10/19.

⁵⁶⁰ « His movies are a slice of America », *Ibid.*

6.1 Nomadisme citadin : errance et égarement de l'homme moderne

À plusieurs moments, des personnages des films de Cameron Crowe vagabondent seuls dans les rues d'une grande ville (New York et Seattle la plupart du temps), transportant avec eux une certaine solitude et une mélancolie. L'exemple le plus évident est bien entendu la séquence d'ouverture surréaliste de *Vanilla Sky* dans laquelle David découvre avec effroi qu'il est seul dans New York, notamment sur la fameuse avenue - normalement bondée - de Times Square. Dans cette scène, le cinéaste montre une fois encore comment la culture populaire s'impose à nos vies et à nos rêves, ce qui préfigure, d'une certaine manière, le Rêve lucide de David. Crowe commente ce passage :

« On a travaillé très dur sur cette scène. On ne voulait pas utiliser d'effets informatiques. On ne voulait pas d'images de synthèse, donc avec l'aide de la mairie de New York et de la police, on a clôturé Times Square début novembre pendant trois heures. C'était un dimanche matin. C'était très bizarre d'être là avec l'électricité. Tout ce qu'il y a sur Times Square... Il y a un épisode de *La Quatrième dimension* intitulé *Peine Capitale* qui commente le sujet de notre film. Tout ce qu'on voit lui vend une solution à sa solitude. Si vous regardez bien et le DVD est bien pour ça, chaque chose assouvit un besoin qu'il a dans sa vie. Il y a même Jan Wenner, qui nous a porté bonheur, l'éditeur de *Rolling Stone*. Le voilà. J'adore ce couple sur les gratte-ciels aussi⁵⁶¹ »

Dans cette séquence, reprise presque telle quelle du film d'Alejandro Amenábar, la mise en scène accentue la solitude ressentie par le héros. Ce dernier est d'abord montré en plan rapproché par un travelling avant qui se prolonge doucement en travelling latéral, puis en travelling arrière surplombant l'immense avenue en plongée, le rendant ainsi infiniment minuscule au milieu de ce dédale urbain. La seule différence avec *Ouvre les Yeux* réside dans les « morceaux » de culture populaire que Crowe intègre. On remarque encore une fois la déhierarchicalisation des occurrences culturelles. Ici, Crowe mélange les séries télévisées (*La Quatrième dimension*, [*Twilight Zone* ; 1959-1964, Rod Sterling]), les chaînes musicales

⁵⁶¹ « We worked pretty hard on this. We did not want to use computer enhancements. We didn't want to do a CGI version, so we actually, with the help of New York mayor's office and the police, closed down Times Square early in November for three hours. It was a Sunday morning. It was very eerie being there with the electricity on. Everything in Times Square... There's a "*Twilight Zone*" episode called "*Shadow Play*" that has a statement on what our movie is about. Everything you see is selling a solution to his loneliness to him. If you look at it, and DVD is a good place to look at it, everything is a quick fix for what he's longing to have in his life. There's even Jann Wenner, our good luck charm, the publisher of *Rolling Stone*. There he is. I love that couple on the skyscrapers too » (traduction issue du DVD de *Vanilla Sky*), Cameron Crowe, commentaires audio disponibles sur le DVD de *Vanilla Sky*, passage de 3 minutes, 3 secondes à 4 minutes.

(MTV et Virgin) les couvertures de magazines populaires, les publicités pour les voitures de sport, les fastfoods (McDonald's), etc. Cette séquence révèle le côté « branché » du film qu'Olivier Père compare justement à un magazine de mode et à un catalogue du Virgin Megastore⁵⁶². Les images subliminales que Crowe incorpore défilent à toute allure⁵⁶³. Il est très difficile de les percevoir - bien plus que celles qui précèdent le réveil de David à la fin du film - même en mettant le film sur pause, comme le cinéaste le recommande. Ce sont des plans qui se comptent en fractions de secondes. C'est une vision anxiogène et par conséquent plutôt négative de la ville et du monde contemporain où les individus semblent perdus dans un flux ininterrompu d'images et de sons. La ville apparaît comme un lieu d'oppression et de solitude que la culture populaire viendrait combler en apportant une solution marchande à des désirs humains. Nous l'avons montré, Tom Cruise joue, pour ainsi dire, son propre rôle dans *Vanilla Sky* (de même qu'il est aussi une sorte d'alter ego de Cameron Crowe). Il est donc, à ce titre, ironique de relever que parmi les « solutions à sa solitude » proposées dans cette scène, Katie Holmes, la future épouse de Cruise, figure à la une d'un numéro du magazine fictif *TV Digest* [Fig. 83] (magazine créé dans le film par David Aames senior et dont le héros, David Aames Junior, a la charge depuis que son père est décédé). Cela confère presque à ce rêve que fait David au début du film, une dimension prémonitoire - bien qu'il s'agisse d'une pure coïncidence - et témoigne une fois encore de la porosité qui existe dans la frontière entre la fiction et la réalité dans l'imaginaire de Cameron Crowe (dans ce cas, on peut dire que la réalité rattrape la fiction)⁵⁶⁴.

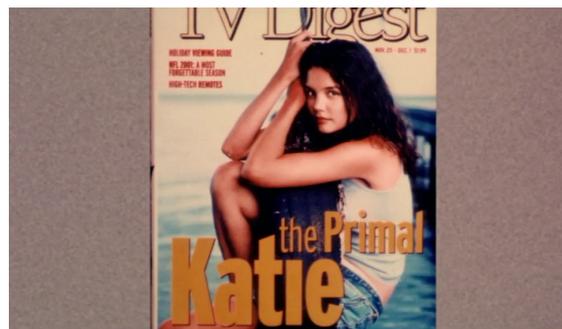


Fig. 83 : *Vanilla Sky*, 3 min. 40 sec.

⁵⁶² « Crowe dresse ainsi un inventaire de ce qu'il aime dans la vie : Bob Dylan, la Nouvelle Vague (extrait de *Jules et Jim* et poster d'*A bout de souffle*), l'impressionnisme... Autant de vignettes sonores nostalgiques et d'incitations au consumérisme culturel qui font parfois ressembler le film à un catalogue du Virgin Megastore [...] Le film croule sous les signes extérieurs de richesse et adopte le luxe glacé des magazines de mode », Olivier Père, « *Vanilla Sky* », *Lesinrocks*, [en ligne], 1^{er} janvier 2002, <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/vanilla-sky/> [consulté en ligne le 27/05/20].

⁵⁶³ cf. annexe Q.

⁵⁶⁴ De même que cela rejoint la dimension méta des films dans lesquels joue Tom Cruise mise en avant par Louis Blanchot dans son ouvrage *Les vies de Tom Cruise* que nous avons mentionnés dans la sous-partie précédente.

Cette réponse à l'ennui paraît futile. Nous savons, en effet, que ce qui fait défaut à David ne peut être contenté par un bien matériel, car ce qu'il recherche relève plutôt du transcendant : il souhaite vivre un coup de foudre, un amour tombé du ciel. C'est une chose rare qui est à placer sur un plan bien supérieur à celui de la simple consommation de biens telle qu'elle est suggérée dans cette séquence ouvrant *Vanilla Sky* (on pourrait en ce sens voir une forme de critique de la société de consommation dans le film de Crowe). Nous serions enclins à rapprocher cette séquence où David court seul sur Times Square de ce que dit Jean Baudrillard à propos du Marathon de New York : « et chacun court seul, sans même l'esprit d'une victoire, simplement pour se sentir exister⁵⁶⁵ ». Cette course évoquée par Baudrillard fait écho à celle de David dans *Vanilla Sky* dans la scène évoquée précédemment, dans la mesure où le « sprint » du personnage est avant tout le reflet d'une vie sans réel but où il s'efforce justement de se sentir exister.

La culture populaire est grandement liée à l'image. Celle-ci peut être véhiculée par la télévision - comme le suggère Cameron Crowe en montrant, dans la scène d'ouverture de *Vanilla Sky*, l'extrait d'un épisode de *La quatrième dimension* dans un des écrans géants se trouvant sur Times Square - ainsi que par les magazines, les périodiques, les journaux, les romans, etc. C'est un milieu dans lequel Crowe a évolué - et auquel il rend hommage en faisant apparaître furtivement l'éditeur et co-fondateur de *Rolling Stone*, Jan Wenner (que l'on voit aussi dans *Jerry Maguire* et dans *Presque Célèbre*). Il est donc logique de le retrouver dans l'imaginaire déployé par Crowe dans cette séquence de *Vanilla Sky* où l'on aperçoit, entre autres, des couvertures de magazine de mode.

La culture populaire puise son origine dans la révolution industrielle qui débuta en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle. L'industrialisation entraîna de nombreux bouleversements dûs aux progrès techniques. L'un d'eux fut notamment l'émergence de nouvelles formes d'impression, ce qui favorisa le développement des médias de masse. La culture populaire est ainsi étroitement liée à la consommation de masse. La révolution industrielle engendra le phénomène socio-géographique de l'urbanisation. C'est de cette manière que commença, dans la plupart des pays occidentaux, l'exode rural engendré par le développement des grandes métropoles. De plus en plus de personnes quittèrent leur village d'origine pour venir vivre dans les grands pôles urbains dans l'espoir d'y trouver un

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

travail⁵⁶⁶. C'est dans ce contexte de grande mixité sociale (« cultural diversity⁵⁶⁷ ») que naquit la culture populaire⁵⁶⁸. Paradoxalement, cette dernière est un facteur de communion puisqu'elle rapproche des gens issus de différents milieux sociaux, mais elle crée en même temps de l'individualisme⁵⁶⁹ (grandement lié au plaisir consumériste individuel). Ce dernier, comme nous l'avons vu, s'accélère depuis les quarante dernières années et affecte beaucoup la vie sociale, notamment en ce qui a trait à l'amour et la romance. Chacun cherche à s'accomplir en tant qu'individu. C'est d'autant plus vrai aux États-Unis où l'idéologie du rêve américain repose justement sur la réalisation de soi⁵⁷⁰. On assiste, surtout dans les grandes métropoles industrialisées, à une atomisation des relations sociales comme le dit Jean Baudrillard qui constate que « le nombre de gens ici qui pensent seuls, qui chantent seuls, qui mangent et parlent seuls dans les rues est effarant⁵⁷¹ ». La ville serait donc un lieu d'effervescence et de bouillonnement culturel - on le ressent dans *Presque Célèbre* à travers l'atmosphère électrique qui s'empare des personnages lorsqu'ils arrivent à New York, dernière étape de leur tournée après avoir sillonné les routes américaines (« Welcome to New York ! You can be nervous. You should be⁵⁷² ») -, mais où les gens ne se parlent pas ou peu.

Cela pourrait expliquer une partie de l'isolement que ressentent les personnages de David, Lloyd, Steve et Drew. Dans *Say Anything*, Lloyd déambule seul le soir au volant de sa voiture dans les rues de Seattle pendant une partie du film. De même, Steve, dans *Singles*, est un habitué des promenades nocturnes solitaires dans Seattle⁵⁷³. Dans *Elizabethtown*, la ville est également associée à l'isolement. Drew est montré comme un personnage esseulé, dépité, vivant seul. Il a quitté sa famille qui vit dans le Kentucky pour devenir *designer* de chaussure de sport dans une grande compagnie internationale. Nous ne savons pas exactement dans quelle ville il travaille, il s'agit très probablement de New York. Sous cet angle, la ville est

⁵⁶⁶ « With the beginning of the Industrial era (late eighteenth century), the rural masses began to migrate to cities, leading to the urbanization of most Western societies », Tim Delauney, « Pop Culture : an overview », *op. cit.*, p. 7.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁶⁸ « Thus, many scholars trace the beginning of the popular culture phenomenon to the rise of the middle class brought on by the Industrial Revolution », *Ibid.*, p. 7.

⁵⁶⁹ « A seemingly contradictory source of popular culture is individualism. Urban culture has not only provided a common ground for the masses, it has inspired ideals of individualistic aspirations », *Ibid.*, p. 7.

⁵⁷⁰ « In the United States, a society formed on the premise of individual rights, there are theoretically no limitations to what an individual might accomplish », *Ibid.*, p. 7.

⁵⁷¹ Jean Baudrillard, *Amérique*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁷² *Presque Célèbre*, passage à 1h, 19 minutes, 45 secondes.

⁵⁷³ Cet aspect est particulièrement mis en avant dans une scène coupée (disponible dans les bonus du DVD du film) qui révèle les promenades nocturnes auxquelles Steve s'adonne. Steve finit par s'arrêter devant un libraire et se met à imaginer que les magazines de modes disposés devant discutent avec lui et lui donnent des conseils sur la manière dont il gère sa vie amoureuse.

assimilée au dynamisme, à la carrière et à l'ambition et intrinséquement liée au monde du « show business ». Nous l'avons vu, Cameron Crowe présente le personnage de David comme un « prince de New York » qui connaît toutes les célébrités (Courtney Love, Steven Spielberg, etc). C'est un monde superficiel et cruel où l'on peut, comme le montrent les parcours de David et de Drew (et dans une certaine mesure, de Jerry dans *Jerry Maguire*), être oublié du jour au lendemain. David est délaissé par ses « amis » après son accident et l'échec (ou plutôt le fiasco comme le rappelle le narrateur qui n'est autre que Drew) cuisant du projet de Drew met fin à ses rêves de grandeur et de popularité. La ville se révèle finalement - et surtout - être synonyme de désillusion.

Certains personnages de Crowe, quand ils quittent la ville pour se rapprocher de la campagne - autrement dit de l'Amérique profonde -, semblent aller mieux. Drew, par exemple, doit se rendre à Elizabethtown, un village situé dans une contrée reculée du Kentucky, pour s'occuper des funérailles de son père qui vient de décéder. C'est au cours de ce voyage où il se rapproche, en quelque sorte, de ses racines, qu'il va reprendre goût à la vie. Bien sûr, sa rencontre avec Claire contribue énormément au retour de son bien-être, mais le moral de Drew revient aussi car il redécouvre des valeurs plus traditionnelles, notamment celles de la cohésion familiale. Drew est montré au milieu de sa famille, avec ses cousins, ses oncles et ses tantes. Malgré le contexte funèbre, il y a une atmosphère très chaleureuse, presque festive. Elizabethtown est dépeint comme un endroit convivial où il fait bon vivre, où les gens se connaissent et se parlent. On le voit surtout lorsque Drew arrive en voiture et que les personnes dans la rue (qu'il ne connaît pas mais qui eux, semblent très bien savoir qui il est) lui indiquent son chemin. D'une certaine manière, la santé mentale de Drew s'améliore à mesure qu'il s'écarte de la ville - et donc de la culture populaire au sens où l'entend Tim Delauney - et s'avance vers une ruralité culturellement plus « authentique » (ce que Delauney appelle la culture folklorique). Cameron Crowe semble associer la ville à un univers culturel qui emprisonne ses personnages et dont ils cherchent à s'émanciper en quittant justement ce lieu d'incarnation de cette culture de masse.

6.2 Prendre la route : le voyage initiatique romanesque comme moyen de se (re)construire

Tôt ou tard, les héros « crowiens » s'engagent dans une aventure qui prend souvent la forme d'un voyage. Ce dernier peut être spirituel - le Rêve lucide de David dans *Vanilla Sky* qui l'incite à changer sa personnalité de fond en comble - ou bien réel : les « road trips » de William dans *Presque Célèbre* et de Drew dans *Elizabethtown*. Cette expérience se révèle douloureuse mais salutaire - douce-amère pourrait-on dire - pour chacun de ces personnages car elle leur permet d'entreprendre une construction, voire une reconstruction d'eux-mêmes en profondeur. Ici, le rapport des personnages à la culture n'est plus emprisonnant, comme nous l'avons l'aisé entendre précédemment, mais libérateur.

Au cinéma, le « road movie » (ou « road film ») est un genre intimement lié à la culture américaine. David Laderman, en reprenant les mots de Michael Atkinson, estime que le « road movie » est « un “idéogramme de désir humain et d'ultime recherche de soi” où “le voyage est tout ce qui importe”⁵⁷⁴ ». Laderman, en empruntant cette fois une formule d'Eric Mottram, souligne que le « road movie » est indissociable de la voiture et que celle-ci est utilisée dans les films à bien d'autres fins que le simple transport. Prendre la route avec sa voiture serait, par exemple, une façon « de fuir la contrainte, l'isolement et la solitude⁵⁷⁵ ». Le « road movie » connaît ses lettres de noblesse à la fin des années 1960 avec des films du Nouvel Hollywood comme *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) et *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). Ces longs métrages présentent des personnages - des anti-héros - qui parcourent les routes de l'Amérique sans destination, ni motivation concrète, si ce n'est fuir la société dite « classique ». À cette époque, le « road trip » devient une sorte de rituel d'émancipation pour les mouvements contre-culturels d'après-guerre. Jack Kerouac, avec son roman *On the Road* (1955) fut l'instigateur de cet imaginaire routier - il contribua notamment à populariser cette figure du « road trip » au cinéma⁵⁷⁶. La « figure du hobo⁵⁷⁷ américain »

⁵⁷⁴ « An “ideogram of human desire and last-ditch search for self”, where “the journey's the thing” », Laderman David, « What a trip: The road film and American Culture », *Journal of Film and Video*, vol. 48, n° 1/2, printemps/été 1996, p. 41.

⁵⁷⁵ « More generally, Eric Mottram notes the presence of cars in American films for “purposes other than transport”, including thrill seeking, pyrotechnics, courtship, and “the alleviation of drudgery, loneliness and isolation” », *Ibid.*, p. 41.

⁵⁷⁶ « Jack Kerouac's 1955 watershed novel *On the Road* can be understood in retrospect as a formative literary source for the road film, especially the distinctive rebel version that emerged in the late 1960s », *Ibid.* p. 42.

illustrée par Kerouac est un symbole pour cette génération appelée beatnik⁵⁷⁸ ou « beat generation » (leurs descendants d'aujourd'hui seraient les « hipsters » ou « beatsters » selon Joëlle Gauthier⁵⁷⁹). Le « road trip » apparaît comme une philosophie, un style de vie consistant à rejeter la société moderne trop matérialiste, en faveur d'une vie plus authentique et spirituelle⁵⁸⁰.

Cameron Crowe évacue le caractère contestataire, habituellement associé au « road trip » depuis les années 1960, pour n'en garder que le côté romantique de la (re)découverte et de la (re)construction de soi. Ses héros ne sont pas des rebelles (encore moins des anti-héros), ils ne s'opposent d'aucune façon à la société. Ce sont des personnages qui se cherchent et qui vivent le « road trip » comme une quête initiatique enracinée dans le folklore et les mythes américains. En effet, il existe une longue tradition littéraire américaine, appelée « romance », relative à ce thème du voyage. Ce genre spécifique retrace souvent le périple de héros solitaires confrontés à de vastes étendues. Joëlle Gauthier explique :

« La romance a fait son apparition aux États-Unis vers le milieu du XIX^e siècle. Bien que le terme ait été précédemment adopté en histoire littéraire pour identifier certains types de récits médiévaux européens, puis pour qualifier la littérature du genre sentimental, l'utilisation du terme "romance" dans le contexte qui nous intéresse permet de faire la distinction entre une forme typiquement américaine de récit et le simple "novel" ou roman d'inspiration européenne [...] La romance comme forme littéraire foncièrement américaine, dérive en grande partie du contact de l'individu avec ce que Lerner appelle le Grand Folklore [...] Le personnage de la romance est un personnage en fuite, quelque part entre la figure du pionnier et celle du rêveur romantique à la recherche de solitude. Bref, la romance est une littérature de grands espaces et de héros solitaires⁵⁸¹ ».

⁵⁷⁷ Le hobo est un terme anglais utilisé pour désigner le vagabond, le nomade solitaire sans domicile fixe. Son mode de vie se rapproche de celui du bohème. C'est typiquement le personnage de Mud (Matthew McConaughey) dans *Mud - sur les rives du Mississippi* (Mud, Jeff Nichols, 2013).

⁵⁷⁸ « La figure du hobo américain est rapidement devenue le symbole par excellence du beat de Hunke : un être sans port d'attache et ayant tout perdu, suivant sa chance à travers le pays », Joëlle Gauthier, *Le phénomène beatster, ou le retour hipster de la posture beat : L'imaginaire national, la romance et le mythe dans la sous-culture américaine*, Septembre 2015, Université du Québec à Montréal, p. 49-50.

⁵⁷⁹ « D'ailleurs, même dans la façon dont les observateurs externes parlent du hipster néo-beat contemporain et de son ancêtre original [...] les beatsters s'amuse à rejouer aujourd'hui la posture de leurs ancêtres beats », *Ibid.*, p. 7-36.

⁵⁸⁰ Comme le souligne David Laderman : « *On the Road* quickly became a countercultural manifesto that articulated a bohemian lifestyle marked by its rejection of traditional, conservative "family values", the Protestant work ethic, and middle-class materialism (all of which, of course, were signature characteristics of) », Laderman David, « What a trip : The road film and American Culture », *op. cit.*, p. 42.

⁵⁸¹ Joëlle Gauthier, *Le phénomène beatster, ou le retour hipster de la posture beat : L'imaginaire national, la romance et le mythe dans la sous-culture américaine*, *op. cit.*, p. 112-113.

On comprend, à la lecture de cette citation, que Jack Kerouac s'inscrit en réalité dans un corpus plus large d'œuvres littéraires qui développent, depuis près de deux siècles, un imaginaire autour de personnages marginaux, ou du moins isolés, évoluant dans un immense territoire. Dans ce genre littéraire typique des États-Unis, la romance est à comprendre comme une sorte de lien sentimental liant l'homme à la terre qu'il découvre et explore⁵⁸². Vu comme cela, *Presque Célèbre* et *Elizabethtown*, que l'on peut qualifier de « road movies », sont en quelque sorte le pendant cinématographique contemporain de cette tradition littéraire américaine. Dans *Presque Célèbre*, William rejoint la tournée du groupe Stillwater qui traverse l'Amérique dans un minibus surnommé Doris. D'une certaine manière, ce minibus est la colonne vertébrale qui structure ce voyage, comme le dit le personnage de Jeff Bebe (Jason Lee) : « Doris est l'âme de ce groupe⁵⁸³ ». Les choses commencent à se gâter dès lors que le groupe s'en sépare et le remplace par un jet privé. Stillwater - et par conséquent William qui les suit - n'ont que des problèmes dès lors qu'ils s'éloignent de la route. Le groupe manque de mourir dans une tempête magnétique en avion, la fracture (une sorte de guerre d'ego) entre Jeff - le chanteur et leader du groupe - et Russell - le guitariste -, s'accentue, Penny tente de se suicider et William se sépare du groupe. Voyager en avion permet certes au groupe de faire plus de dates et de bénéficier d'un meilleur confort, mais il leur manque cette sensation si particulière que seule la route semble procurer et qui ne peut être égalée. C'est pourquoi, à la fin du film, le groupe repart en tournée - cette dernière s'intitule désormais « No more airplanes-tour 74 » - avec leur minibus. Le cœur du film se passe sur la route. C'est un monde qui se recoupe avec l'imaginaire « beat », entre autres amorcé par Jack Kerouac. Joëlle Gauthier écrit : « Les beats et les beatsters sont constamment en mouvement. Dans leurs écrits, la route occupe une place centrale [...] Pour Kerouac, la route est avant tout une route qui mène à la découverte, une route qui sert à prendre

⁵⁸² Maryan Wherry explique que la frontière du grand ouest est un sujet fantasmé par une grande partie de la littérature américaine du XIX^e siècle. Cela témoigne d'un ancrage à la terre très important dans la culture américaine. Dans ce genre d'histoire, la fusion entre l'homme et le paysage passe par l'union symbolique de l'homme blanc américain à une indigène (amérindienne). C'est une romance charnelle qui s'enracine dans une « romance terrestre » : « The western frontier has always held a romantic attraction in the American psyche. Expanding on Turner's thesis of the frontier as the zone where savagery and civilization met, Henry Smith traced how American fantasies played out in the littérature of the myth of western lands [...] The frontier narrative dominated the American literary scene for much of the nineteenth century before becoming securely located in its own genre of the Western literature. This underlying tension of the basic frontier narrative is logical scene for love and romance, frequently symbolized in the treatment of the relationships with the native inhabitants [...] In marrying a native woman, the metaphorical symbol of the landscape, the white male literally marries the frontier » Maryan Wherry, « Introduction : Love and Romance in American Culture », *op. cit.*, p. 2.

⁵⁸³ « Doris is the very soul of this band » (traduction issue du DVD de *Presque Célèbre*), *Presque Célèbre*, passage à 1h, 13 minutes, 24 secondes.

possession du territoire⁵⁸⁴ ». Les compagnons de route de William, les membres de Stillwater mais aussi les personnes qui leur sont proches (Dick Roswell [Noah Taylor], Penny Lane, etc.), deviennent, pour lui, une seconde famille. Cela semble être un trait caractéristique du « road-movie », on retrouve en effet cette même idée dans d'autres films appartenant à ce genre, tels que *Into the Wild* (Sean Penn, 2007) et *Une histoire vraie* (*A Straight Story*, David Lynch, 1999) où les héros respectifs, Christopher McCandless (Emile Hirsh) et William Straight (Richard Farnsworth), entament un périple solitaire sur les routes américaines, ponctué de rencontres fraternelles et attachantes.

Dans *Presque Célèbre*, William apparaît comme une figure d'innocence (Penny lui dit : « chéri, tu es trop gentil pour le rock'n'roll⁵⁸⁵ ») au milieu de l'univers très dévergondé du rock'n'roll, connu pour ses frasques et abus en tout genre. Joëlle Gauthier explique que « dans l'imaginaire beat, les drogues et l'alcool ont toujours occupé une place place centrale, que ce soit chez Kerouac, Ginsberg, Burroughs ou même John Celton Holmes⁵⁸⁶ ». Les drogues « faisaient partie du projet beat dans la mesure où elles devaient permettre de faire l'expérience du dérangement des sens nécessaire à l'élargissement des horizons de l'artiste⁵⁸⁷ ». À aucun moment William n'est tenté par les substances qui l'entourent, il ne fait pas l'expérience de la drogue. Cela montre bien que ce personnage « crowien » n'est pas un rebelle. C'est un voyage initiatique au cours duquel il apprend la réalité de la vie, à savoir que celle-ci est faite de joies, de déceptions et de moments doux-amers. William se forge des souvenirs inoubliables⁵⁸⁸ en suivant le groupe Stillwater. Cela constitue une expérience professionnelle⁵⁸⁹ qui lui permet de trouver sa voie. On peut imaginer que William, puisqu'il est un avatar du cinéaste, intégrera la rédaction de *Rolling Stone* et deviendra journaliste rock professionnel. Mais William, au cours de cette aventure, connaît aussi le sentiment douloureux d'être amoureux d'une fille - Penny Lane - qu'il ne peut avoir (selon Cameron

⁵⁸⁴ Joëlle Gauthier, *Le phénomène beatster, ou le retour hipster de la posture beat : L'imaginaire national, la romance et le mythe dans la sous-culture américaine*, op. cit., p. 52.

⁵⁸⁵ « Honey, you're too sweet for rock'n'roll » (traduction issue du DVD de *Presque célèbre*), *Presque célèbre*, passage à 1h, 18 minutes, 22 secondes.

⁵⁸⁶ Joëlle Gauthier, *Le phénomène beatster, ou le retour hipster de la posture beat : L'imaginaire national, la romance et le mythe dans la sous-culture américaine*, op. cit., p. 43.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁸⁸ En effet, nous avons montré, notamment avec *Vanilla Sky*, que pour Cameron Crowe, les souvenirs de notre jeunesse nous marquent à vie. Le rêve de David se fonde sur une imagerie de sa jeunesse (« an iconography of your youth » comme dit le personnage de Edmund Ventura).

⁵⁸⁹ Inspirée de la propre histoire de Cameron Crowe qui, en 1973, parti suivre la tournée des artistes rock Bebe Buell et Todd Rundgren.

Crowe, ce sont précisément ces filles dont on se souvient le plus⁵⁹⁰) ainsi que celui d'être trahi par un ami, en l'occurrence Russell qui nie auprès de la rédaction *Rolling Stone* l'histoire écrite par William dans son article, l'empêchant, dans un premier temps, de le publier.

Concernant *Elizabethtown*, le critique Bob Garfield s'arrête sur le « road trip » de Drew dans la dernière partie du long métrage. Nous pensons que cet élément spécifique donne au film de Crowe une certaine profondeur lui faisant dépasser le statut de simple comédie romantique pour intégrer aussi celui de récit d'apprentissage. Et c'est en fait le cas de tous les films du cinéaste. Ces derniers sont romantiques (ils mettent en scène des romances, des histoires d'amour) de même qu'ils sont romanesques (au sens de la construction de soi romanesque). Cela peut paraître un lieu commun (mais nous avons vu que l'œuvre du réalisateur en contient un grand nombre) car, dans une certaine mesure, la plupart des films sont des récits d'apprentissage où le héros, auquel nous sommes censés nous identifier, ressort grandi et plus sage à l'issue d'une série d'aventures qu'il traverse. C'est le schéma ultra-classique du « héros aux mille et un visages » que nous avons évoqué en préambule. C'est un archétype que beaucoup de films hollywoodiens déclinent de manière plus ou moins variée. Ce n'est pas nécessairement celui que mettaient en avant les films modernes (qui se voulaient justement en rupture avec cette vision romanesque idéalisée) où bien souvent, rien n'est résolu à la fin et où le héros (ou devrait on dire, le anti-héros) n'est pas spécialement attachant. Cela montre bien que dans le fond, Cameron Crowe s'inscrit dans la continuité du classicisme hollywoodien.

Garfield écrit : « Nous mentionnons *Elizabethtown* parce qu'à un moment donné, une Kirsten Dunst tout à fait charmante crée pour un Orlando Bloom complètement déprimé une sorte d'ultime voyage ultra planifié, réglé à la lettre, avec des instantanés, des attractions incontournables et des morceaux de musique pour le voyage. Le retour à la maison ordinaire et solitaire devient une aventure personnelle⁵⁹¹ ». Drew se voit effectivement confier par Claire un coffret qu'elle a elle-même conçu. C'est une « carte unique⁵⁹² » pour « tailler la

⁵⁹⁰ Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, op. cit., p. 102.

⁵⁹¹ « We mention *Elizabethtown* because at one point, a very charming Kirsten Dunst creates for a completely depressed Orlando Bloom a sort of ultra travel planner like an AAA TripTik super-duper, with snapshots of must-see attractions and pieces of music for the journey an ordinary and lonely homecoming on an adventure » (traduction personnelle de l'anglais), Bob Garfield, « BF Goodrich makes Crowe plot feasible for the rest of us », *Advertising Age*, vol. 80, n° 32, 28 septembre 2009, p. 30.

⁵⁹² « It's a very unique map », *Elizabethtown*, passage à 1h, 33 minutes, 25 secondes.

route du retour⁵⁹³ », selon ses propres mots. Il s'agit d'un itinéraire prenant exactement 42 heures et 11 minutes, accompagné de musiques (une playlist gravé sur un CD) et d'instructions détaillées que nous entendons en voix-off. En guise d'indication, Claire dit à Drew : « Je veux que tu te plonges dans la profonde, superbe mélancolie de tout ce qui s'est passé⁵⁹⁴ ». C'est une allusion à la semi romance (« le tourbillon de notre presque idylle⁵⁹⁵ ») de Claire et Drew qui, comme nous l'avons évoqué, se plaisent mais se contentent de « marivauder » sans jamais vraiment concrétiser leur relation. Claire a délimité un certain nombre d'étapes que Drew doit suivre rigoureusement. Il commence par se rendre à l'embouchure d'une rivière où naît le fleuve du Mississippi. Drew lit le commentaire de Claire : « “C'est ça, l'Amérique”, a-t-elle écrit⁵⁹⁶ ». C'est précisément ici que nous entendons le morceau *Sugar Blue* de Jeff Finlin que nous avons mentionné plus haut. Puis Drew visite Memphis, une ville portuaire située dans l'état du Tennessee. Claire lui accorde une « pause de trente minutes pour le meilleur chili du monde⁵⁹⁷ » avant de passer dire bonjour à Russ au bar Earnestine & Hazel's afin d'y entendre des histoires sur le blues. L'escale suivante est le Lorraine Motel, où Martin Luther King rendit son dernier souffle : « sa mort ne fut que le début de sa victoire⁵⁹⁸ », comme l'écrit Claire. Ensuite, Drew roule sur le pont traversant le Mississippi (« la muse de Mark Twain », d'après Claire), là où est mort noyé le célèbre artiste rock Jeff Buckley (notamment connu pour sa reprise de *Hallelujah* de Leonard Cohen), que l'on peut entendre dans la bande musicale de certains films de Cameron Crowe (*Last Goodbye* dans *Vanilla Sky*⁵⁹⁹). Claire écrit : « L'air de la nuit fouette tes cheveux, ton visage et s'enfuit. De l'autre rive, tu sens encore l'âme de ces eaux sombres⁶⁰⁰ ». Enfin, Drew va saluer « l'arbre survivant », l'arbre préféré de Claire, avant d'explorer la « plus grande foire du monde » où Claire l'attend. Crowe dépeint ce voyage comme ressourçant pour Drew, il lui fait prendre du recul par rapport à ses échecs. Drew se reconstruit en se plongeant dans les racines - clairement culturelles, comme en témoigne la séquence - de l'Amérique profonde. Pour Jean Baudrillard, parcourir les routes américaines est le meilleur, voire le seul moyen de vraiment connaître ce pays : « Il s'agit de rouler pour en savoir plus long sur la société que

⁵⁹³ « It's for your road-trip home », *Ibid.*, passage à 1h, 33 minutes, 30 secondes.

⁵⁹⁴ « I want you to get into the deep beautiful melancholy of everything that's happened », *Ibid.*, passage à 1h, 35 minutes.

⁵⁹⁵ « The rich flurry of our almost romance », *Ibid.*, passage à 1h, 39 minutes, 57 secondes.

⁵⁹⁶ « “This is America”, she wrote », *Ibid.*, passage à 1h, 41 minutes, 38 secondes.

⁵⁹⁷ « Pause for thirty minutes for the greatest chili in the world », *Ibid.*, passage à 1h, 42 minutes, 6 secondes.

⁵⁹⁸ « His death was only the beginning of his victory », *Ibid.*, passage à 1h, 43 minutes, 39 secondes.

⁵⁹⁹ Passage à 35 minutes, 52 secondes.

⁶⁰⁰ « As the night air whips through your air, around your face, and out the other window. You can feel the soul of that dark water even as you arrive on the other side », *Elizabethtown*, passage à 1h, 43 minutes, 49 secondes.

toutes les disciplines réunies [...] L'intelligence de la société américaine réside tout entière dans une anthropologie des mœurs automobiles - bien plus instructives que les idées politiques. Faites dix mille miles à travers l'Amérique et vous en saurez plus long sur ce pays que tous les instituts de sociologie ou de sciences politique réunis⁶⁰¹ ». Pour le philosophe, l'Amérique, dans sa matérialité, constitue un spectacle : « Ce n'est pas le moindre charme de l'Amérique qu'en dehors des salles de cinéma, tout le pays est cinématographique. Vous parcourez le désert comme le western, les métropoles comme un écran de signes et de formules⁶⁰² ». C'est un spectacle auquel Drew se laisse aller et qui le réconcilie, en quelque sorte, avec lui-même. Le salut de Drew passe par le prisme culturel, il se reconstruit à partir d'un imaginaire qui est celui du ré-enracinement folklorique américain. Dans ce passage, Crowe montre que les lieux ont des choses à nous dire, sur eux mais aussi sur nous. Nous y laissons un peu de nous-mêmes et c'est littéralement ce que fait Drew en dispersant une partie des cendres de son père sur son passage. L'Amérique est davantage un imaginaire culturel fondé sur les images et la musique qu'un pays « réel ». C'est en tout cas la théorie de Baudrillard, et il semble que Crowe s'y accorde parfaitement.

Cameron Crowe continue d'explorer cet imaginaire de la route et du voyage dans sa série *Roadies* sur laquelle il travaille aujourd'hui, consacrée à l'univers de la musique et du voyage. C'est un imaginaire qui fait partie des grands mythes fondateurs américains. À l'origine, l'Amérique était un territoire immense et souvent hostile dont les premiers colons devaient s'emparer. Joëlle Gauthier explique :

« la construction de la nation américaine comme nation idéologique, basée sur un ensemble de grands mythes sociaux tournés vers un idéal à venir contenu dans une promesse, a eu pour effet de déplacer les préoccupations des nouveaux immigrants et des premiers Américains vers un territoire imaginaire doté de dimensions inédites (Rezé et Bowen, 1998 : 1995 : 55) : la mystique de la promesse, la poussée vers l'Ouest et le mythe de la frontière, la Nouvelle Jérusalem, le contact avec la nature sauvage - toute la configuration idéologique de la nation invitait l'individu à penser ses conditions d'existence comme un défi, une épreuve morale contenant de multiples risques⁶⁰³ ».

⁶⁰¹ Jean Baudrillard, *Amérique, op. cit.*, p. 55.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 56.

⁶⁰³ Joëlle Gauthier, *Le phénomène beatster, ou le retour hipster de la posture beat : L'imaginaire national, la romance et le mythe dans la sous-culture américaine, op.cit.*, p. 112.

C'est dans ce contexte sociologique que la « romance », une « littérature en marge de la littérature du continent européen⁶⁰⁴ » apparaît. Cette romance - à comprendre comme le roman de héros esseulés devant se confronter à de grands espaces sauvages - participe pleinement au mode de vie américain et s'est, d'une certaine manière, infiltrée dans des médiums autres que la littérature, tels que le cinéma et la musique. Le répertoire rock, bien connu de Cameron Crowe et dans lequel il pioche régulièrement pour agrémenter ses films, abonde de morceaux tournant autour de cette thématique de la route et du voyage. Des groupes comme The Cardigans (*My Favourite Game* [1998]), Mazzy Star (*Fade into you* [1993]), Green Day (*Holiday, Boulevard of Broken Dreams* [2003]) et les Smashing Pumpkins - dont le titre *Drown* (1992) figure dans la bande originale de *Singles* - ont écrit de nombreuses compositions dans lesquelles la route est un pivot, au moins dans le vidéo-clip. Dans celui de *Today* (1993), par exemple, le chanteur et leader des Smashing Pumpkins, Billy Corgan arpente les routes américaines à bord de son « camion à crème glacée ». Le clip de *1979* (1995) présente Corgan à l'arrière d'une voiture, se remémorant, avec mélancolie, les souvenirs de son adolescence, notamment ses « virées » entre amis au cours de l'année 1979 où Corgan (né en 1967) avait à peu près le même âge que William dans *Presque Célèbre*. Une atmosphère très nostalgique se dégage de ce morceau, proche de celle que l'on trouve justement dans *Presque Célèbre* qui est aussi une réminiscence d'une adolescence (celle de Cameron Crowe) passée sur les routes dans les années 1970. Dans ce film de Crowe, le personnage de Larry Fellows, membre du groupe Stillwater, est incarné par Mark Kozelek (que l'on aperçoit aussi dans *Vanilla Sky*⁶⁰⁵), un réel rockeur. Kozelek est un chanteur, auteur-compositeur, guitariste et producteur de musique américain. Il est notamment le fondateur du groupe folk Sun Kil Moon qui, dans l'album *Tiny Cities* (2005), développe tout un imaginaire autour de la route. Par exemple, Kozelek, dans *Tiny Cities Made of Ashes*, répète plusieurs fois « we're goin' down the road towards tiny cities made of ashes » et « and as we're headed down the road towards tiny cities made of ashes ».

En un mot, William et Drew se (re)découvrent à l'aide de la culture populaire, notamment la musique rock, tout en empruntant les sentiers que les grands pionniers américains ont suivis plusieurs siècles avant eux. Comme l'écrit Louis Blanchot, c'est un

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁰⁵ Kozelek est le personnage qui dit à David « Fais-toi arranger la tronche » (« Dude, fix your fucking face ») dans les toilettes de la boîte de nuit, passage à 1h, 1 minutes.

nouveau départ qui passe pleinement par l'imaginaire de « l'American way of life ⁶⁰⁶ ». Ces héros se construisent (ou se reconstruisent) à partir de cultures qui, a priori, paraissent antinomiques - la musique rock provenant de la culture populaire (urbaine et post-industrielle) et le « road trip » plutôt ancré dans un imaginaire folklorique américain (rural et traditionnel) - mais qui, en définitive, s'accordent très bien. On retrouve cette dichotomie dans *Presque Célèbre* où la mère de William se veut la garante d'une culture traditionnelle « authentique » en opposition à une culture populaire commerciale « abrutissante ». Au début du film, Anita rentre chez elle et tente de dissimuler un vinyle de rock (Simon and Garfunkel) sous son manteau, mais sa mère n'est pas dupe et le lui fait remarquer. Anita élève le ton et énumère la liste de tout ce que sa mère interdit dans leur maison : « D'abord le beurre, puis le sucre, la farine, le bacon, les œufs, la sauce bolognaise, le rock, les motos. On s'est mis à fêter Noël en septembre pour éviter la récupération commerciale ! Que vas-tu interdire d'autre ? ⁶⁰⁷ » Cameron Crowe n'oppose pas ces cultures (il en est lui-même le fruit), au contraire, il les juxtapose et les fait dialoguer. Le réalisateur - et son parcours nous le prouve - montre qu'il est possible de se construire à partir de cultures différentes, en l'occurrence la culture populaire et la culture folklorique américaine. De ce point de vue, il y aurait donc chez Crowe, un décloisonnement entre ces deux formes de culture, ce qui semble être une caractéristique de son œuvre, comme nous pouvons le constater depuis le début de ce mémoire.

⁶⁰⁶ « Spécialiste [Cameron Crowe] des nouveaux départs et des leçons de vie bienveillantes, ses films feront souvent l'éloge des destinées boiteuses, loyales, résilientes, tenues à bout de bras par des personnages qui veulent raccommoier l'American way of life, l'adoucir, l'ajuster à leur désir d'un monde naïvement meilleur », Louis Blanchot, *Les vies de Tom Cruise, op. cit.*, p. 36.

⁶⁰⁷ « First, it was butter. Then it was sugar and white flour. Bacon, eggs, bologna, rock'n'roll, motorcycles. Then it was celebrating Christmas on a day on September when you knew it wouldn't be commercialized. What else are you going to ban ? » (traduction issue du DVD de *Presque Célèbre*), *Presque Célèbre*, passage à 4 minutes, 4 secondes.

*

À l'issue de cette troisième partie, la culture populaire dans les films de Cameron Crowe se révèle être, pour le cinéaste et ses personnages qui en sont une extension, une « interface⁶⁰⁸ », « une façon d'être au monde⁶⁰⁹ ». Les personnages de Crowe utilisent la culture populaire comme une façon de s'insérer dans la société. La culture populaire « fait partie de l'expérience ordinaire⁶¹⁰ » de leur vie. Les choix vestimentaires (le style rockeur de Cliff dans *Singles*), alimentaires (le chili que déguste Drew dans *Elizabethtown*) des personnages, ce qu'ils décident de placarder aux murs de leur appartement (les affiches dans la chambre de Steve dans *Singles* et de David dans *Vanilla Sky*) et leur manière d'imaginer l'amour et la romance s'appuient presque toujours sur des références culturelles qui seraient un « ensemble de filtres [...] pour appréhender le monde qui les entoure et s'approprier leur américanité⁶¹¹ ». Cette mosaïque culturelle forme un imaginaire extrêmement décloisonné où les œuvres, les genres, les époques, les contextes se mélangent et dans lequel les occurrences culturelles se rapportant à des souvenirs d'enfance, ou plus généralement relatives à la jeunesse, sont très idéalisées.

L'imaginaire de Crowe renferme aussi une part de secrets. Il y a, en effet, plusieurs éléments « cachés », comme les musiques - indétectables pour le spectateur - que le cinéaste utilise durant les prises de vues, les plans subliminaux quasiment invisibles à l'œil nu dans certaines scènes de *Vanilla Sky*, ou encore les dialogues que ce dernier établit avec des films (*Lost Highway*, *Mulholland Drive* et *I.A. - Intelligence Artificielle*) qui lui sont indirectement liés. Cette perspective nous a fait découvrir l'imaginaire de « l'amour trans-temporel » - renvoyant à d'anciens mythes grecs tels que l'histoire d'Orphée et Eurydice - que l'on peut potentiellement adjoindre à l'œuvre « crowienne ».

Un dernier imaginaire de la romance, lui aussi très spécifique, nous est également apparu : celui de la romance américaine, une littérature qui s'insère dans les mythes

⁶⁰⁸ Nous empruntons ici une expression de Joëlle Gauthier, « L'imaginaire est l'interface par laquelle un sujet a accès aux éléments de la culture et se les approprie », Joëlle Gauthier, *Le phénomène beatster, ou le retour hipster de la posture beat : L'imaginaire national, la romance et le mythe dans la sous-culture américaine*, op.cit., p. 36.

⁶⁰⁹ « L'imaginaire propose une façon d'être au monde dans un réel où se multiplie les paradoxes », *Ibid.*, p. 36.

⁶¹⁰ Laugier Sandra, *Cultures populaires, critique ordinaire - une philosophie des genres mineurs*, op. cit., p. 128.

⁶¹¹ Joëlle Gauthier, *Le phénomène beatster, ou le retour hipster de la posture beat : L'imaginaire national, la romance et le mythe dans la sous-culture américaine*, op.cit., p. 36.

fondateurs de ce continent et dépeint des héros solitaires devant se confronter à de grands espaces sauvages parfois non civilisés. Les films de Cameron Crowe : *Presque Célèbre* et *Elizabethtown* qui mettent en scène des « road trips » sont des descendants directs de cet imaginaire romantique typiquement américain qui, nous l'avons dit, fut revisité et fantasmé par le célèbre écrivain Jack Kerouac dans son roman *On the Road*. Cette vision rêvée de l'Amérique peut être qualifiée de postmoderne puisque, d'une certaine manière, elle rejoint les propos de Jean Baudrillard sur l'hyper-réalité : « L'Amérique n'est ni un rêve, ni une réalité, c'est une hyper-réalité [...] L'Amérique est un gigantesque hologramme, dans le sens où l'information est contenue dans chacun des éléments [...] L'hologramme est proche du phantasme (sic !), c'est un rêve tridimensionnel et on peut y entrer comme dans un rêve⁶¹² ». C'est une conception de l'Amérique qui passe avant tout par les images, et une hyper-réalité dans le sens où les éléments qui la constituent, renvoient à autre chose qu'eux-mêmes. Leur signification s'étend au-delà de leur matérialité. En l'occurrence chez Crowe - surtout dans le « road trip » de Drew dans *Elizabethtown*, les paysages sont ramenés à des références culturelles. Certains lieux font rêver (le fleuve Mississippi, par exemple) car ils dégagent une atmosphère romantique typiquement américaine liée à l'aventure, de même qu'ils renvoient à des figures emblématiques de la culture populaire (Mark Twain⁶¹³, Jeff Buckley, etc.) auxquels les héros « crowiens » s'identifient au cours de leur périple.

⁶¹² Jean Baudrillard, *Amérique, op. cit.*, p. 32-33.

⁶¹³ Un auteur qui revient plusieurs fois chez Crowe et dont le héros de son roman, très célèbre aux États-Unis, *Les aventures de Tom Sawyer* (1876) vit sur les rives du fameux fleuve.

CONCLUSION :

Cameron Crowe - amour, romance et culture populaire à l'ère postmoderne

Au regard de tout ce que nous avons passé en revue dans ce mémoire, notre intuition de départ sur l'existence d'un imaginaire postmoderne de la romance qui ne se limiterait pas à *Vanilla Sky* mais qui s'étendrait, en réalité, sur l'ensemble des films de Cameron Crowe et les nourrirait de l'intérieur, est devenue une réelle conviction. Nous pensons que cette perspective que nous avons développée peut être une clé - comme il en existe probablement d'autres - permettant d'appréhender l'œuvre du cinéaste.

Nous avons rapproché les notions de romantisme, d'amour romantique, de romance et de romanesque qui certes, méritent d'être distinguées car elles renvoient chacune à des choses très précises, mais se rejoignent toutefois sur un point : la volonté de raconter une histoire de manière romancée, c'est-à-dire idéalisée, en faisant appel à l'imagination. L'amour romantique, fantasmé par Cameron Crowe, s'inscrit dans un récit subjectif. Il s'agit de rêver la romance. C'est un « roman de la romance », une histoire avec un début, un milieu et une fin, des obstacles presque insurmontables et aux contours très nets, venant contrarier le désir d'unité du couple. Ce que nous avons appelé l'amour-fiction fonctionne selon la même logique : il est question d'imaginer sa vie comme un grand roman, c'est une histoire personnelle (donc également subjective) romancée impliquant une inscription de soi romanesque dans le monde. Les personnages « crowiens » se construisent, avec une fougue et une exaltation palpable, à partir d'éléments issus de la culture populaire qu'ils perçoivent de manière utopique, surtout quand ils sont liés à des souvenirs de jeunesse.

Nous ne prétendons pas avoir fait le tour du concept de postmodernité qui est un phénomène éminemment complexe. Nous nous sommes néanmoins attachés à mettre en avant ce qui semble en être une caractéristique - parmi d'autres -, à savoir le travail citationnel et la pratique référentielle mis en oeuvre par Cameron Crowe dans ses longs métrages. Nous avons souligné, dans la filmographie du cinéaste, les récurrences qui passent par des clins d'œil à d'autres œuvres auxquelles Crowe fait allusion, plus ou moins subtilement, mais aussi par la reprise de codes relatifs à la comédie romantique (le coup de

foudre, la formule « boy meets girl », etc.) revisités par le réalisateur. À cet égard la romance cinématographique apparaît bien comme une création artificielle, un édifice culturel bâti sur un amas de références multiples, chronologiquement très éloignées les unes des autres.

Crowe se révèle également postmoderne dans le sens où il met en œuvre une rupture de ton avec la modernité cinématographique tout en en gardant certains aspects formels. En effet Crowe semble rejeter un fond moderne (le pessimisme et le désenchantement propre aux films de la Nouvelle Vague et du Nouvel Hollywood), en conservant son apparence extérieure, à savoir une esthétique que l'on pourrait qualifier de « réaliste » qu'il attribue à certains films de François Truffaut (*Jules et Jim* et *Baisers Volés*) et de Jean-Luc Godard (*À bout de souffle*). Nous avons relevé dans ces films cités à l'instant, l'utilisation du regard caméra, un motif également présent chez Crowe, comme nous l'avons montré. Ce dernier hérite également de Woody Allen l'aspect nostalgique et sentimental de la ville de New York (que nous avons déterminés comme un lieu typiquement romantique, entre autres grâce à des films comme *Manhattan*) qu'il fantasmait beaucoup dans *Presque Célèbre* et *Vanilla Sky*. Le cinéaste donne l'impression qu'il s'applique à « réparer » la fissure moderne du couple - que nous avons distinguée comme émancipatrice, individualiste, voire égoïste - en renouant avec l'optimisme et le romantisme hollywoodien tous deux caractérisés par la sincérité des émotions (Laurent Jullier parle de naturel et de premier degré⁶¹⁴) ainsi que par une atmosphère « enchanteresse ». Cette dernière nous a de nombreuses fois poussé à comparer l'œuvre « crowienne » à un conte de fée proche de certains films de Billy Wilder, comme *Sabrina* qui se présente ouvertement comme tel. Cameron Crowe revitalise le style classique (notamment la narration) avec la musique rock et fait, en quelque sorte, le pont entre l'œuvre de Wilder et la sienne avec cette musique - que Wilder (pourtant mélomane⁶¹⁵), selon ses propres dires, admet n'avoir jamais comprise. Cette musique rock s'insère dans des séquences - que nous avons identifiées comme étant des « séquences-clip » - illustrant des moments doux-amers du même ordre que ceux que Crowe observe chez Wilder dont il ressent, à juste titre, l'œuvre comme douce-amère, à l'image de la vie⁶¹⁶.

⁶¹⁴ Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, op. cit., p. 255.

⁶¹⁵ « Je ne sais pas siffler, je ne sais pas chanter, je ne sais pas jouer du piano. Je suis totalement incompetent. Mais, pour ce qui est d'une chanson ou d'une partition pour un film, j'ai un certain sens de la musique. Là, je suis très difficile [...] et on devait me jouer la musique en entier pour que je m'assure qu'elle était comme je voulais », Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, op. cit., p. 94.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

La culture populaire permet à Cameron Crowe de construire dans ses films un discours sur l'amour et la romance correspondant à une vision très féerique des relations amoureuses. Le cinéaste élabore la romance à partir de codes culturels qui tendent à reconforter et rassurer le spectateur au sujet des relations amoureuses. Le réalisateur montre effectivement que l'amour est une aventure périlleuse, mais qui vaut la peine d'être vécue. Crowe revigore ainsi certains stéréotypes relatifs à la romance comme le coup de foudre, le personnage de la « Manic Pixie Dream Girl » - qui correspond à l'image de la femme idéale telle qu'elle peut être rêvée par un certain type d'hommes - et le fait de construire l'amour comme un « chemin de croix » conduisant - la plupart du temps - les personnages à une récompense (l'union du couple), mais aussi quelques fois à une déconvenue tragique (le rejet et l'abandon qui peuvent, dans certains cas, mener des personnages à envisager le suicide, comme le font Penny et Julie). Cette vision de l'amour qui se fonde sur l'idéal fusionnel peut être rattachée à une forme de classicisme hollywoodien relayée par les films de Billy Wilder, mais également à une tradition littéraire romantique, ainsi qu'aux discours concernant les pratiques sociales amoureuses (en particulier les analyses sociologiques sur la montée de la personnalisation du sentiment au sein du couple). Dans leur quête amoureuse, les protagonistes s'identifient souvent à des héros de fictions romantiques, comme par exemple, certains personnages joués par Audrey Hepburn - une référence qui revient constamment dans l'œuvre de Crowe. Les allusions à la culture populaire sont toujours liées, d'une manière ou d'une autre, à la romance. Les personnages construisent leur vie sentimentale en fonction de stéréotypes véhiculés par les films, les musiques, la peinture, les magazines, etc. Crowe ne se contente pas de célébrer l'amour et la romance à travers la culture populaire, il glorifie cette dernière en montrant comment elle s'imbrique dans le quotidien des personnages qui fantasment leur vie à travers le prisme culturel. Dans ses films, Cameron Crowe construit un imaginaire « pop-culturel » extrêmement décloisonné où « les origines s'estompent⁶¹⁷ » et « les héritages se mêlent⁶¹⁸ ». Le réalisateur ne fait aucune distinction entre les différences contextuelles et esthétiques des occurrences culturelles qu'il convoque. La culture populaire, dont nous avons vu qu'elle était fortement liée aux médias de masse et à la société de consommation post-industrialisée, se révèle - pour reprendre une phrase de Sandra Laugier - être chez Crowe « une forme d'éducation de soi, de culture de soi, un perfectionnement

⁶¹⁷ Nous reprenons une formule de Christian Chelebourg, dans son article Christian Chelebourg, « La quadrature du conte. La féerie en France au temps du romantisme (1800-1848) », *Romantisme*, n° 170, vol. 4, 2015, p. 37.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

subjectif, plus exactement une subjectivation opérée par la mise en commun, par le partage et le commentaire d'un matériau public et ordinaire, intégré dans la vie ordinaire⁶¹⁹ ».

Peut-être que l'une des particularités de l'imaginaire postmoderne de Cameron Crowe réside dans le fait qu'il ne s'arrête pas à des références cinématographiques. L'œuvre « crowienne » ne se nourrit pas seulement des films qui l'ont précédée, comme le font énormément de métrages actuels⁶²⁰, mais de références bien plus diverses et éparées puisées un peu partout dans la culture populaire - notamment dans la sphère médiatique des romans et des magazines dans laquelle le réalisateur a longtemps évolué -, parfois de manière presque aveugle. Crowe va ainsi chercher dans des cultures, des époques et des médias différents des éléments - narratifs mais aussi parfois strictement formels - venant nourrir ses films et sa propre conception de l'amour et de la romance. Les films de Cameron Crowe apparaissent, dans leur ensemble, comme l'illustration d'un mode de vie : celui de « l'American way of life » dont nous avons vu que le « road trip » est justement un symbole romanesque très fort dans la culture des États Unis.

D'une certaine manière, Cameron Crowe se construit lui-même de manière romanesque à partir d'un personnage dont l'œuvre appartient désormais à la culture populaire : Billy Wilder⁶²¹. En effet, Crowe s'identifie souvent au célèbre cinéaste qu'il porte aux nues. On remarque d'ailleurs quelques similitudes dans leur parcours - venant sûrement appuyer cette identification - comme, par exemple, le fait qu'ils aient tous les deux été journalistes avant d'être cinéastes et qu'ils se soient extraits de leur condition sociale en s'opposant à une figure parentale⁶²². Crowe ne se compare jamais à Wilder en termes de

⁶¹⁹ Laugier Sandra, *Cultures populaires, critique ordinaire, op. cit.*, p. 125.

⁶²⁰ David Bordwell appelle cela la « tardivité » (« belatedness »). Pour l'auteur, de nombreux cinéastes contemporains éprouvent le sentiment d'arriver après des monuments de l'histoire du cinéma, une liste de chefs-d'œuvre inégalables auxquels ils rendent hommage en y faisant allusion dans leurs films : « Le cinéaste qui intègre des références dans son film (même de manière machinale) est conscient du poids du passé cinématographique qui pèse sur ses épaules. On ne pouvait pas faire un film dans les années 80 en faisant fi des grands succès des années 70. Si vous voulez faire un film de détective, vous êtes en compétition non seulement avec *The Big Sleep* (1946) mais également avec *Chinatown* (1974). L'ombre de Don Vito Corleone plane sur tous les films de gangsters » (« Even the filmmaker who inserts these references mechanically cannot but be conscious of coming after imposing predecessors, some of whom might be fairly recent. To make films in the 1980s one had to confront the triumphs of the 1970s, overwhelmingly apparent through cable and videocassette. Now your detective movie competed not only with *The Big Sleep* [1946] but with *Chinatown* [1974]. Don Vito Corleone loomed over every later gangster film », traduction personnelle de l'anglais), David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It - Story and Style in Modern Movies, op. cit.*, p. 25.

⁶²¹ Crowe pense d'ailleurs que Wilder « fut lui-même son plus remarquable personnage », Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder, op. cit.*, p. 15.

⁶²² « Je me contentais de résister à l'idée de mon père de faire de moi un avocat. Ça, je ne le voulais pas et je m'en suis tiré en devenant journaliste, un reporter très mal payé », *Ibid.*, p. 192.

prestige. Au contraire, il a plutôt tendance à s'effacer derrière lui - ce qui pousse parfois Tom Cruise à rappeler à Crowe sa propre valeur⁶²³ - en expliquant les hommages qu'il rend au grand cinéaste dans ses films. Wilder est une sorte de fil directeur que Crowe s'efforce de suivre dans ce qu'il dit - nous le paraphrasons - être le monde très risqué du cinéma⁶²⁴. D'ailleurs, la carrière de cinéaste de Crowe prend apparemment la même direction que celle de son prédécesseur. En effet, l'imaginaire de Cameron Crowe semble de plus en plus éloigné de la culture produite par la frange la plus jeune de la population. Comme on l'a vu, son imaginaire s'est construit en partie autour de la musique rock, or celle-ci a beaucoup perdu de sa popularité auprès des jeunes qui lui préfèrent nettement le rap⁶²⁵ dont la manière d'aborder l'amour et la romance est très différente de celle du rock. À l'instar de Billy Wilder en son temps dont la carrière a également pâti de ce même décalage⁶²⁶. Crowe est amené à perdre de plus en plus sa connexion à la culture populaire pour se retrouver relégué dans une culture de la nostalgie. Mais, étant lui-même un adepte de la nostalgie, cela ne devrait pas le déranger intellectuellement. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles ce rapport intime que le cinéaste entretient depuis longtemps avec la culture populaire semble absent de ses deux derniers films que nous avons, de fait, exclus de notre corpus. L'échec commercial et critique de sa série *Roadies* - qui, comme son dernier film, *Aloha*⁶²⁷, peine à rencontrer son public et fait l'objet de polémiques⁶²⁸ - confirme cette impression de dissonance grandissante entre le réalisateur et la société actuelle.

⁶²³ À la fin de *Jerry Maguire*, Cameron Crowe explique dans les commentaires audio du DVD que le film honore Billy Wilder. Tom Cruise dit : « Mais ça, c'est du Crowe. Tirez votre chapeau à Wilder, mais c'est du Crowe », (« But it's Crowe. Tip your hat to Wilder but it is Crowe » traduction issue du DVD de *Jerry Maguire*), commentaires audio disponibles sur le DVD de *Jerry Maguire*, passage à 2h, 9 minutes, 54 secondes.

⁶²⁴ Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, *op. cit.*, p. 113.

⁶²⁵ Tristan Brown reconnaît que le rap est le nouveau rock : « Hip-hop has transcended time and relevance to become one of the most critically acclaimed forms of contemporary art, and it shows no signs of slowing down. With his boast, his influence, his political voice and his luxurious allure, he has not only dethroned rock, but continues to soar. In the wise words of Roger Daltrey, the singer of one of the most iconic rock bands, The Who, "The sadness for me is that rock has reached a dead end ... the only people who say things that matter are the rappers..." I have to agree with Kanye and Roger on this one- rap is the new rock », Tristan Brown, « *Rap : The New Rock and Roll* », [en ligne] 13 août 2018, [consulté en ligne le 26/05/20].

⁶²⁶ Comme le montre cet échange entre Crowe et Wilder : « À quel moment avez-vous senti que la culture populaire s'éloignait de vous ? [Cameron Crowe] C'était la fin du jazz [Billy Wilder] », Cameron Crowe, *Conversation avec Billy Wilder*, *op. cit.*, p. 183.

⁶²⁷ Dont la sortie en France a été annulée à cause de l'échec au box office américain et du « white bashing » (le fait de choisir un acteur blanc pour jouer un personnage dont l'origine ethnique n'est pas caucasienne) dont il fut accusé. Obligé de se justifier, Crowe a expliqué que la personne dont il s'était inspiré était justement une femme au physique très occidental qui ne laissait en aucun cas deviner son quart d'ADN hawaïen... », *Libération*, [en ligne], 22 juillet 2016, https://next.liberation.fr/cinema/2016/07/22/roadies-crowe-peine-a-trouver-sa-voie_1467953 [consulté en ligne le 27/05/20].

⁶²⁸ Cameron Crowe est soupçonné de mettre en scène une agression sexuelle dans l'épisode 3 de *Roadies*. Une critique de *Variety* lui fait un procès absurde pour la façon « légère » dont est traitée une scène qu'elle qualifie « d'agression sexuelle ». (*ibid.*)

ANNEXES



Fig. A : Extrait de la bande-annonce française de *Vanilla Sky*.



Fig. B : *L'automne dans les bois*, Albert Bierstadt, 1886.



Fig. C : Vincent Van Gogh, *Paysage d'automne*, 1885.



Fig. D : Claude Monet, *Effets d'automne à Argenteuil*, 1873.



Fig. E : Auguste Renoir, *La cueillette des fleurs*, 1885.



Fig. F : Claude Monet, *L'embarcadere*, 1872.



Fig. G : Robert Doisneau, *Vedettes anonymes*, année inconnue.

VANILLA SKY

Américain, de Cameron Crowe,
avec Tom Cruise, Penelope Cruz,
Cameron Diaz, Kurt Russell, Jason Lee,
Noah Taylor, Tilda Swinton, Timothy Spell.



Dans la série des inutiles remakes hollywoodiens des films européens, ce *Vanilla Sky* est à placer en tête de liste. Si le scénario reprend à la lettre les péripéties du remarquable *Ouvre les yeux* d'Alejandro Amenábar, il en perd tout le mordant à trop vouloir en expliquer les subtilités aux bouffeurs de pop-corn des multiplexes. Avec Tom Cruise dans le rôle principal, il était à prévoir que tous les côtés antipathiques du protagoniste soient gommés. Mais même le personnage de Sofia repris par Penelope Cruz, seule rescapée de l'original, a perdu tout son mystère. Que le héros, après l'accident qui l'a défiguré, croit voir la méchante blonde quand il couche avec la gentille brune nous indiffère. Et ce n'est pas la lourdeur de la mise en scène qui pourrait nous y intéresser. Le titre du film prétend se référer à la couleur du ciel dans une toile de Monet. Il nous évoque plutôt l'écœurant parfum vanille d'un *ice cream* trop sucré. Ph. R.

Fig. H : Critique de *Vanilla Sky* par Philippe Royer dans *Positif*, février 2002.



Fig. I : Claude Monet, *La Seine à Argenteuil*, 1873.

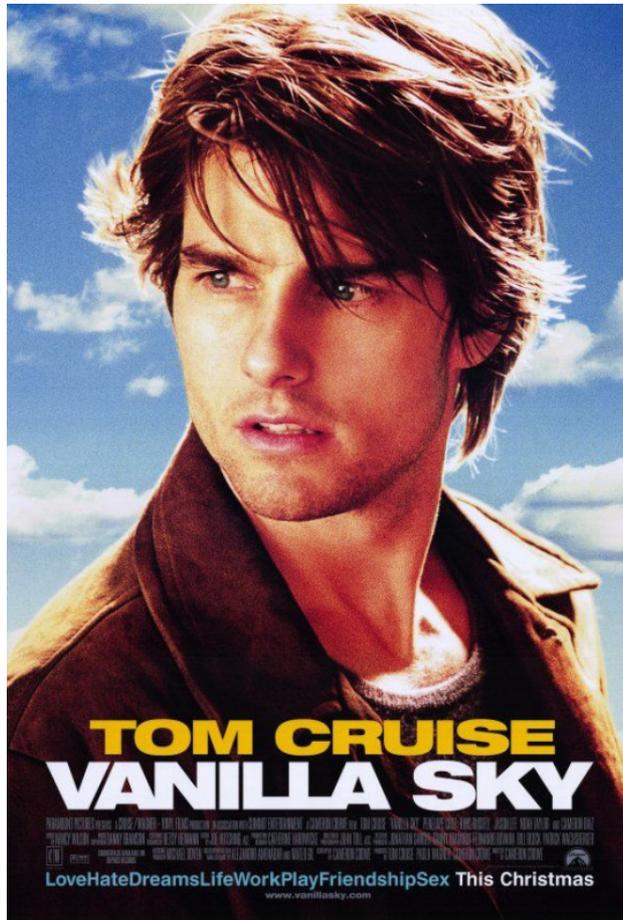


Fig. J : Affiche de *Vanilla Sky*, Cameron Crowe, 2002.



Fig. K : *Baisers Volés* (en haut, de gauche à droite) et *Vanilla Sky* (en bas, de gauche à droite).

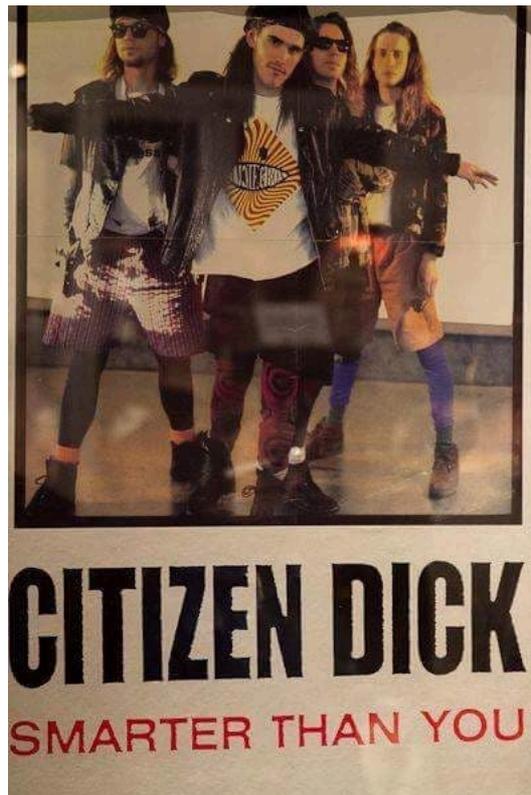


Fig. L : Citizen Dick, le groupe de rock de Cliff dans *Singles*.



Fig. M : exemples de « romance comics » parus dans les années 1950 aux États Unis.



Fig. N : plan final de *Les 400 coups*, 1h, 35 minutes, 9 secondes.



Fig. O : (  gauche) couverture de l'album *The Freewheelin' Bob Dylan*, (  droite) *Vanilla Sky*.



Fig. P : (de gauche à droite), *I.A. - Intelligence Artificielle*, *Vanilla Sky* et *Minority Report*.



Fig. Q : florilège de plans subliminaux extraits de la séquence d'ouverture de *Vanilla Sky* se déroulant sur Times Square.

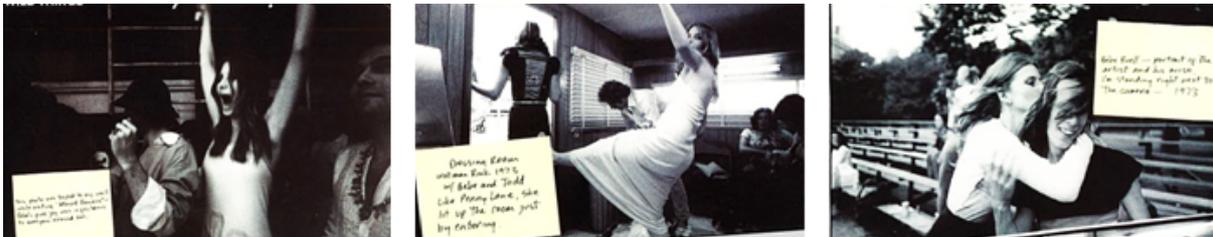


Fig. R : Bebe Buell et Todd Rundgren photographés en 1973 par Cameron Crowe pour le magazine *Rolling Stone*.

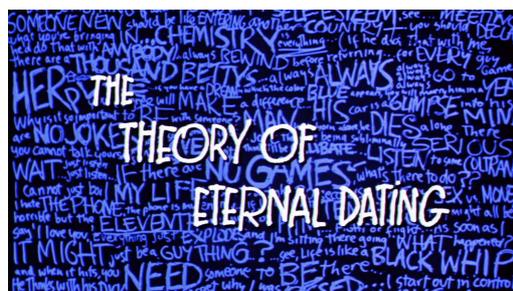


Fig. S : *Singles*, 1h, 5 minutes, 5 secondes.

BIBLIOGRAPHIE

À propos de Cameron Crowe

Ouvrage

Crowe Cameron, *Conversation avec Billy Wilder*, (2nd édition), Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 2004.

Article

Olsen Mark, « The uncool », *Film Comment*, vol. 36, n° 5, septembre/octobre 2000, p. 61-66.

Site internet

Gregory Marriotti, The Uncool, the official site for everything about Cameron Crowe, bio, <http://www.theuncool.com/bio/>, [consulté en ligne le 25/05/2020].

À propos des films de Cameron Crowe

Scénarios des films de Cameron Crowe

Crowe Cameron, *Almost Famous*, Faber and Faber, 1999.

Crowe Cameron, *Vanilla Sky*, Faber and Faber, 2001.

Ouvrage

Ziesmer Jerry, *Ready When You Are, Mr. Coppola, Mr. Spielberg, Mr. Crowe*, Oxford, Scarecrow press, coll. « Filmmakers series », 2003.

Dossier de presse

Auteur inconnu, *Dossier de presse Vanilla Sky*, éditeur inconnu, 2002.

Articles

M. White Anne, « Seeing double ? The remaking of Alejandro's Amenábar's *Abre los ojos* as Cameron Crowe's *Vanilla Sky* », *Ijis* 15, 2003, p. 187-196.

Olsen Mark, « The uncool », *Film Comment*, vol. 36, n° 5, septembre/octobre 2000, p. 61-66.

Travaux universitaires

Harrison Justin, *Pleasures of Nostalgia, Problems of Authenticity: 1970s America in Crowe's Almost Famous, Linklater's Dazed and Confused, and Scorsese's The Last Waltz*, London Film and Media Studies Conference, 2013.

Sites internet

Gregory Mariotti, *The Uncool*, films, <http://www.theuncool.com/films/>, [consulté en ligne le 15/05/2020].

Page IMDB de *Elizabethtown*, <https://www.imdb.com/title/tt0368709> [consulté en ligne le 28/05/20].

Critiques des films de Cameron Crowe

Azoury Philippe, « Presque Célèbre », [en ligne], *Libération*, 21 mars 2001, https://next.liberation.fr/culture/2001/03/21/presque-celebre-presque-critique_358511 [consulté en ligne le 20/05/20].

Blouin Patrice, « Rencontres à Elizabethtown », [en ligne], *Les inrockuptibles*, 1^{er} janvier 2005, <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/rencontres-a-elizabethtown/> [consulté en ligne le 22/05/20].

Cohen Clélia, « Roadies : Crowe peine à trouver sa voie », *Libération*, [en ligne], 22 juillet 2016, https://next.liberation.fr/cinema/2016/07/22/roadies-crowe-peine-a-trouver-sa-voie_1467953 [consulté en ligne le 27/05/20].

Critique participative, « De Un monde pour nous à Nouveau départ, Cameron Crowe ou la réinvention de soi », *L'express*, [en ligne], 17 avril 2012, https://www.lexpress.fr/culture/cinema/nouveau-depart-cameron-crowe-ou-la-reinvention-du-soi_1105106.html [consulté en ligne le 22/05/20].

Crowe Cameron, « A Fan's Notes - A dozen movie musts from the writer, director of *Almost Famous* », *The uncool*, [en ligne], 11 avril 2011, <http://www.theuncool.com/?s=a+fan%27s+note> [consulté en ligne le 25/05/20].

De Baecque Antoine, « Crowe, cinéphile aux mauvais films », *Libération*, [en ligne], 24 décembre 2004, https://next.liberation.fr/culture/2004/12/24/crowe-cinephile-aux-mauvais-films_503977 [consulté en ligne le 28/05/20].

Garfield Bob, « BF Goodrich makes Crowe plot feasible for the rest of us », *Advertising Age*, vol. 80, n° 32, 28 Septembre 2009, p. 30.

Lindsay Cam, « 20 après, qui se souvient encore de *Singles* ? », *Vice*, [en ligne], <https://www.vice.com/fr/article/ywz4nv/25-ans-apres-qui-se-souvient-encore-de-singles> [consulté en ligne le 30/05/20].

Mury Cécile, « *Vanilla Sky* », *Télérama*, [en ligne], 26 janvier 2002, <https://www.telerama.fr/cinema/films/vanilla-sky,58126.php>, [consulté en ligne le 08/03/20].

Nicklaus Olivier, « Presque Célèbre », *Les inrockuptibles*, [en ligne], 1^{er} janvier 2000 <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/presque-celebre/> [consulté en ligne le 22/05/20].

Père Olivier, « Vanilla Sky », *Les inrockuptibles*, [en ligne], 1^{er} janvier 2002, <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/vanilla-sky/> [consulté en ligne le 27/05/20].

Péron Didier, « Vanilla Sky », *Libération*, [en ligne], 23 janvier 2002, https://next.liberation.fr/culture/2002/01/23/quand-cruise-est-creux_391285 [consulté en ligne le 27/05/20].

Piernaz Nathalie, « Vanilla Sky », *Chronicart*, [en ligne], 20 janvier 2002, <https://www.chronicart.com/cinema/vanilla-sky/> [consulté le 24/05/20].

Royer Philippe, « Vanilla Sky », *Positif*, n° 492, février 2002, p. 54.

À propos de la romance

Ouvrages

Bauchart Hélène, *English, Love, etc. Mes révisions coquines...*, Assimil, coll. « Langues, etc. », 2019.

Barthes Roland, *Fragments du discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1977.

Bloom Allan, *L'amour et l'amitié*, Paris, Les Belles Lettres, « Le goût des idées », 2018.

D'Andrade Roy et Strauss Claudia, *Human motives and cultural models*, Cambridge, Publication of the society for psychological Anthropology, 1992.

Fischer Helen, *Pourquoi nous aimons*, Paris, Robert Laffont, 2006.

Kaufmann Jean-Claude, *La femme seule et le prince charmant*, Paris, Armand Colin, 2006.

Kaufmann Jean-Claude, *Premier matin - Comment naît une histoire d'amour*, Paris, Armand Colin, 2002.

Zuffi Stefano, *Amour et érotisme*, Paris, Hazan, 2010.

Articles

Citot Vincent, « Les tribulations du couple dans la société contemporaine et l'idée d'un amour libre », *Le philosophoire*, n° 11, p. 85-119.

Dancause Philippe, « Niklas Luhmann : Amour comme passion », *Aspects sociologiques*, novembre 1993, p. 31-32.

Dortier Jean-François, « L'amour romantique décrypté », *Les Humains*, 2009, p. 195-207.

Enriquez Eugène, « Qu'est devenu l'amour dans les sociétés libérales avancées », *Le Coq-héron*, n° 183, 2005, p. 34- 41.

German Arce Ross, « À propos de... “La transformation de l’intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes” d’Anthony Giddens », *L’évolution psychiatrique*, vol. 71, n° 3, 2006, p. 592-598.

Martin Moruno Dolorès, « Réflexions sur le suicide : Mélancolie noire, ennui et chagrin d’amour à l’âge romantique », *The Emotions*, 28-30 juin 2014, p. 1-12.

M. Bachen Christine et Illouz Eva, « Imagining Romance : Young People’s Cultural Models of Romance and Love », *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 13, n° 4, Décembre 1996, p. 279-308.

Olson Hanna et Bridel Renée, « L’amour, la femme et le pouvoir », *Nouvelles questions Féministes*, n° 8, hiver 1984, p. 87-95.

Sameshima Pauline et Leggo Carl, « How Do You Spell Love ? Curricular conversations », *Creative Approaches to Research*, vol. 6, n° 1, p. 89-109.

Savoie Chantale, « Chansons d’amour et roman sentimental populaire : quand l’air ne fait pas la chanson », *Belphégor*, vol. 1, n° 2, 2013, p. 1-11.

Sirois François, « Les retranchements du cœur », *Canadian Journal of Psychoanalysis*, vol. 5, n° 2, 1997, p. 271-296.

Tuttle Ross Sheryl, « (500) Days of Summer : A postmodern Romantic Comedy ? », *The Polish Journal of Aesthetics*, vol. 41, n° 2, 2016, p. 147-167.

Wherry Maryan, « Introduction : Love and Romance in American Culture », *The Journal of American Culture*, vol. 36, n° 1, 2013, p. 1-5.

Xiberras Martine, « Que reste-t-il du couple ? », *Sociétés*, vol. 2, n° 116, 2012, p. 7-18.

Article internet

My Great Act, « La relation amoureuse au fil du temps », *Blog my great dating*, 15 mai 2017, <https://blog.mygreatdating.com/relation-amoureuse-temps/>, [consulté en ligne le 20/03/2020].

À propos de la romance dans les arts (cinéma, littérature, peinture, etc.)

Ouvrages

Agel Henri, *Romance américaine*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « 7^e Art », 1963.

Jeffers McDonald Tamar, *Romantic Comedy : Boy Meets Girl Meets Genre*, Columbia University Press, 2007.

Jullier Laurent, *Hollywood et la difficulté d’aimer*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d’idées », 2004.

Moine Rapahëlle, *Les genres du cinéma*, (2^{ème} édition), Paris, Armand Colin, 2015.

Chapitre d'ouvrage

Lilian R. Furst, « Autumn in the Romantic Lyric : An Exemplary Case of Paradigm Shift », in Esterhammer Angela (dir.) *Romantic poetry - A Comparative History of Literatures in European Languages*, Esterhammer Angela - University of Western Ontario, 2002.

Articles

Binh N. T et Francis Bordat, « Le coup de foudre à l'écran, une (ré) invention du cinéma », *CinéCouple*, n° 3, automne 2017, p. 4-8.

Cohen Marantz Paula, « What Have Clothes Got to Do with It ? Romantic Comedy and the Female Gaze », *Southwest Review*, vol. 95, n° 1/2, 2010.

Gloria Vasquez Rodriguez Lucía, « (500) Days of Postfeminism : A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype In Its Context », *Prisma Social*, n° 2, Investigación en comunicacion audiovisual y estudios de genero, septembre, 2017, p. 167-201.

Kruth Patricia, « Le New York de Martin Scorsese, le New York de Woody Allen », *Revue Française d'Études Américaines*, Image de l'Amérique dans le cinéma américains, n° 56, mai 1993, p. 135-144.

Malinas Virginie et Spies Damien, « “Mes jours et mes nuits avec Brad Pitt” » : l'affiche de cinéma, une identité énoncée de la chambre d'étudiant à la télévision », *Culture & Musées*, n° 7, 2006, p. 39-63.

Morin Céline, « Du romantisme à la relation pure ? Les amours des héroïnes de séries américaines depuis 1950 », *Le temps des médias*, vol. 2, n° 19, 2012, p. 159-171.

Morrissey Robert, « Vers un topos littéraire : la préhistoire de la rêverie », *Modern Philology*, vol. 77, n° 3, Février 1980, p. 261-290.

Travaux universitaires

Gauthier Joëlle, *Le phénomène beatster, ou le retour hipster de la posture beat : L'imaginaire national, la romance et le mythe dans la sous-culture américaine*, thèse, Université du Québec à Montréal, Septembre 2015.

Giroux-Péloquin Amenda, *Réécriture romantique du Moyen Âge, le chevalier transformé et réactualisé*, thèse, Département des littératures de langue française - Faculté des arts et des sciences, 2015.

Nicole Ford Erin, *Fast Times : The Rise and Fall of the Teen Romantic comedies of the 1980s*, University of Tennessee Honors Thesis Projects 1999.

Article internet

Martin Moruno Dolores, « Le coup de foudre : L’histoire d’une émotion électrique dans le monde francophone (XVIIIe-XIXe siècles) », *Influxus*, mis en ligne le 10 novembre 2015, [consulté en ligne le 28/01/ 20].

Site internet

Romantisme, <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Romantisme.htm>, Dictionnaire en ligne Toupie.org [consulté en ligne le 19/05/20].

À propos du classicisme

Ouvrages

Bordwell David, *The Way Hollywood Tells It - Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, 2006.

Aumont Jacques et Marie Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, (2nd édition), Paris, Armand Colin, 2008.

Berthomieu Pierre, *Hollywood classique - Le temps des géants*, Rouge profond, coll. « Raccords », 2009.

Bourget Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge, Genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien: Genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*, (2nd édition), Armand Colin, coll. « Cahiers du cinéma », 2016.

À propos de la modernité

Article

Graneau Michèle, « Effets de théâtralité et modernité cinématographique », *L’annuaire théâtral*, vol. 30, 2001, p. 24-40.

Ouvrages

Agacinski Sylviane, *Le Passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXe siècle », 2009.

Biskind Peter, *Le Nouvel Hollywood - Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... la révolution d’une génération*, Le cherche midi, 2006.

Graff Séverine, *Le cinéma-vérité. Films et controverses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Serceau Michel, *Y a-t-il un cinéma d’auteur ?* (1^{ère} édition), Villeneuve-d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

Truffaut François, *Le plaisir des yeux*, Flammarion, coll. « Champs arts », 2014.

À propos de la postmodernité

Ouvrages

Baudrillard Jean, *Amérique*, (10^e édition), Paris, Grasset, 2016.

Journot Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, (4^e édition), Armand Colin, coll. « Focus Cinéma », 2015.

Jullier Laurent, *L'écran postmoderne - Un cinéma du recyclage et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997.

Ledoux Aurélie, *L'ombre d'un doute - Le cinéma américain contemporain et ses trompes-l'œil*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2012.

Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne, rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1994.

Chapitre d'ouvrage

Thoret Jean-Baptiste, « D'un psycho à l'autre, l'original n'a pas eu lieu : le mythe de l'original et la (presque) fin du maniérisme », in Véronique Campan et Gilles Menelgado (dir.), Poitiers, *Du maniérisme au cinéma*, La licorne, 2003, p. 51-74.

Articles

Carroll Noël, « The Future of Allusion : Hollywood in the Seventies (And beyond) », *October*, vol. 20, printemps 1982, p. 77.

Cerisuelo Marc, « Remake secret et univers multiples », *Cinemas*, vol. 25, n^o 2-3, p. 119-137.

À propos de la culture populaire

Ouvrage

Cavell Stanley, *La projection du monde. Réflexion sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Vrin, 1999.

Chapitre d'ouvrage

Laugier Sandra, « Cultures populaires, critique ordinaire - une philosophie des genres mineurs », in Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud (dir.), *Théories ordinaires*, Paris, éditions de l'EHESS, 2013, p. 123-142.

Articles

Delauney Tim, « Pop Culture : an overview », *Philosophy Now*, vol. 64, novembre/décembre 2007, p. 6-7.

Boden Sharon, « Dedicated followers of fashion ? The influence of popular culture on children's social identities », *Media Culture & Society*, vol. 28, n° 2, 2006, p. 289-298.

Mignon Patrick, « De Richard Hoggart aux *cultural studies* : de la culture populaire à la culture commune » *Esprit*, vol. 3/4, n° 283, 2002, p. 179-190.

Straw Will, « Le clip vidéo et ses contextes : musiques populaires et postmodernité dans les années 1980 », *Volume !*, vol. 14, n° 2, 2018.

À propos de la musique rock

Ouvrage

Margotin Philippe, *Indie rock, la grande histoire du rock indépendant*, Chronique éditions, 2018.

Articles

Lledo Eugène, « rock et séduction », *Vibrations*, hors-série, « Rock : de l'histoire au mythe », 1991, p. 121-144.

Metzer David, « Qu'est-ce qu'une power ballad ? », *Audimat*, vol. 2, n° 8, 2017, p. 99-147.

Rosebaum Jill et Prinsky Lorraine, « Sex, violence and rock'n'roll : Youth's perceptions of popular music », *Popular Music and Society*, vol. 11, n° 2, 1987, p. 79-89.

Schmenner Will, « The Mix - Tape and the Author », *The Baffler*, vol. 2, n° 1, 2010, p. 120-124.

Wicke Peter et Deveson Richard, « Rock Music : A Musical Aesthetic Study », *Popular Music*, vol. 2, 1982, p. 219- 243.

Article internet

Brown Tristan, « Rap : The New Rock and Roll », [en ligne] 13 août 2018, <https://www.unaffiliatedpress.ca/article/2018/7/29/rap-the-new-rock-and-roll> [consulté en ligne le 26/05/20].

Divers

Ouvrages

Blanchot Louis, *Les vies de Tom Cruise*, Capricci, 2016.

Campbell Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, J'ai lu, 2008.

Ishagpour Youssef, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, La Différence, 1995.

Mainguy Irène, *3 minutes pour comprendre les 50 plus grands mythes et légendes initiatiques*, Paris, Tredaniel, 2018.

Robin Pierre, *L'esthétique contre-cool*, Paris, Rue Fromentin, 2020.

Vogler Christopher, *Le guide du scénariste - La force d'inspiration de la mythologie pour concevoir des histoires universelles qui toucheront les publics*, Paris, Dixit, 2013.

Chapitre d'ouvrage

Perriam Chris, *Alejandro Amenábar's Abre los Ojos/Open your Eyes (1997)*, in Antonio Lázaro Reboll et Andrew Willis (dir.), *Spanish Popular Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 209-221.

Articles

Barth Isabelle et Renaud Muller, « La coolitude comme nouvelle attitude de consommation : être sans être là. Réflexion prospective », *Management et avenir*, n° 19, 2008, p. 18-36.

Chelebourg Christian, « La quadrature du conte. La féerie en France au temps du romantisme (1800 -1848) », *Romantisme*, n° 170, vol. 4, 2015, p. 35-48.

Freitas Gutfreind Cristiane, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », *Sociétés*, n° 94, 2006, p. 111 à 119.

Laderman David, « What a trip : The road film and American Culture », *Journal of Film and Video*, vol. 48, n° 1/2, printemps/été 1996, p. 41-57.

Articles internet

Adjiman Rémi, « Interactions image-son : autour de la notion de congruence. Le son au cinéma », *Artois Presse Université* [en ligne], 2010 <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01638142/document> [consulté en ligne le 14/05/20].

Chilaud Florence, Delassalle Martin, Aude Le Gallou et Pauline Guinard, « Los Angeles dans *Mulholland Drive* de David Lynch », *Amerika* [En ligne], 9 | 2013, mis en ligne le 20/12/2013, <http://journals.openedition.org/amerika/4373>, [consulté en ligne le 22/04/20].

FILMOGRAPHIE

Corpus principal

Almost Famous, Cameron Crowe, Sony Pictures, 1999 (sortie salle), 1^{er} janvier 2007 (sortie DVD), 118 minutes, parlant, couleur.

Elizabethtown, Cameron Crowe, Paramount Pictures, 2005 (sortie salle), 11 mai 2006 (sortie DVD), 119 minutes, parlant, couleur.

Jerry Maguire, Cameron Crowe, Sony Pictures, 1995 (sortie salle), 5 novembre 2008 (sortie DVD), 138 minutes, parlant, couleur.

Say Anything, Cameron Crowe, Fox Pathé Europa, 1989 (sortie salle), 9 juillet 2005 (sortie DVD), 96 minutes, parlant, couleur.

Singles, Cameron Crowe, Warner Bros, 1992 (sortie salle), 11 octobre 2010 (sortie DVD), 96 minutes, parlant, couleur.

Vanilla Sky, Cameron Crowe, Paramount Pictures, 2001 (sortie salle), 3 octobre 2002 (sortie DVD), 135 minutes, parlant, couleur.

Corpus secondaire⁶²⁹

À bout de Souffle, Jean-Luc Godard, Studio Canal, 1960 (sortie salle), 8 juin 2016 (sortie DVD), 86 minutes, parlant, noir et blanc.

Annie Hall, Woody Allen, MGM/United Artists, 1977 (sortie salle), 20 septembre 2000 (sortie DVD), 89 minutes, parlant, couleur.

Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, Pathé, 1979 (sortie salle), 19 mars 2003 (sortie DVD), 202 minutes, parlant, couleur.

A Rainy Day in New York, Woody Allen, Mars Film, 2019 (sortie salle), 5 février 2020 (sortie DVD), 88 minutes, parlant, couleur.

Baisers Volés, François Truffaut, Arcadès, 1968 (sortie salle), 1^{er} mars 2012 (sortie DVD), 87 minutes, parlant, couleur.

Beauty and the Beast, Gary Trousdale et Kirk Wise, Walt Disney France, 1991 (sortie salle), 6 octobre 2010 (sortie DVD), 90 minutes, parlant, couleur.

Breakfast at Tiffany's, Blake Edwards, Paramount Pictures, 1961 (sortie salle), 17 septembre 2009 (sortie DVD), 110 minutes, parlant, couleur.

⁶²⁹ Nous choisissons de présenter le corpus secondaire, c'est-à-dire tous les films que nous avons évoqués dans le mémoire et qui ne sont pas de Cameron Crowe, de manière non classée. Cela montre, dans un sens, le décloisonnement des références que nous avons mis en avant chez le cinéaste.

Cinderella, Clyde Geronimi, Wilfried Jackson, Hamilton Luke, Walt Disney France, 1950 (sortie salle), 26 septembre 2012 (sortie DVD), 72 minutes, parlant, couleur.

Fast Times at Ridgemont High, Amy Heckerling, Fabulous, 1982 (sortie salle), 27 mars 2017 (sortie DVD), 97 minutes, parlant, couleur.

I.A - Intelligence Artificielle, Steven Spielberg, Warner Bros, 2002 (sortie salle), 24 avril 2002 (sortie DVD), 146 minutes, parlant, couleur.

Jules et Jim, François Truffaut, Potemkine Films, 1962 (sortie salle), 13 novembre 2008 (sortie DVD), 102 minutes, parlant, noir et blanc.

Legend, Ridley Scott, Twentieth Century Fox, 1985 (sortie salle), 6 mars 2002 (sortie DVD), 90 minutes, parlant, couleur.

Lost Highway, David Lynch, MK2, 1997 (sortie salle), 10 avril 2008 (sortie DVD), 129 minutes, parlant, couleur.

Love in the Afternoon, Billy Wilder, Carlotta Films, 1957 (sortie salle), 24 mars 2009 (sortie DVD), 130 minutes, parlant, noir et blanc.

Manhattan, Woody Allen, MGM/United Artists, 1979 (sortie salle), 20 septembre 2000 (sortie DVD), 96 minutes, parlant, noir et blanc.

Minority Report, Steven Spielberg, Twentieth Century Fox, 2002 (sortie salle), 16 avril 2003 (sortie DVD), 141 minutes, parlant, couleur.

Mulholland Drive, David Lynch, Studio Canal, 2001 (sortie salle), 6 avril 2004 (sortie DVD), 146 minutes, parlant, couleur.

Roman Holiday, William Wyler, studio inconnu, 1953 (sortie salle), 25 octobre 2010 (sortie DVD), 113 minutes, parlant, noir et blanc.

Sabrina, Billy Wilder, Paramount Pictures, 1955 (sortie salle), 17 septembre 2009 (sortie DVD), 109 minutes, parlant, noir et blanc.

Snow White and the Seven Dwarfs, Walt Disney et David Hand, 1937 (sortie salle), 6 octobre 2009 (sortie DVD), 80 minutes, parlant, couleur.

Sunset Boulevard, Billy Wilder, Paramount Pictures, 1950 (sortie salle), 13 mars 2003 (sortie DVD), 132 minutes, parlant, noir et blanc.

The Apartment, Billy Wilder, Twentieth Century Fox, 1960 (sortie salle), 26 novembre 2001 (sortie DVD), 125 minutes, parlant, noir et blanc.

When Harry Met Sally, Rob Reiner, MGM/United Artists, 1989 (sortie salle), 11 juillet 2001 (sortie DVD), 91 minutes, parlant, couleur.

(500) Days of Summer, Marc Webb, Twentieth Century Fox, 2009 (sortie salle), 17 mars 2010 (sortie DVD), 95 minutes, parlant, couleur.