



HAL
open science

Comebacks permanents : perpétuer ou mourir

Victor Paré

► **To cite this version:**

Victor Paré. Comebacks permanents : perpétuer ou mourir. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-03023306

HAL Id: dumas-03023306

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03023306>

Submitted on 25 Nov 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 européenne de Bretagne

Université Rennes 2

Mémoire de Master en Arts Plastiques

COMEBACKS PERMANENTS :

PERPÉTUER OU MOURIR.

Victor PARÉ

Sous la direction de Monsieur Karim CHARREDIB

Année universitaire 2018-2019

*Je tiens à remercier tous ceux qui, de près ou de loin,
m'ont aidé et soutenu dans ce projet. Bien à vous.*

AVANT-PROPOS : LE DÉCLIN D'UNE ICÔNE EN 1950	4
INTRODUCTION	10
I – APPARAÎTRE ET RESTER A L'ÉCRAN : LE CAS TOM CRUISE	
A – APPARITIONS DES ICÔNES	17
B – CHERCHER LE CADRE	32
II – FAIRE TOUJOURS LA MÊME CHOSE : LES CERCLES VICIEUX	
A – IMMUABLES BLOCKBUSTERS	49
B – ICONICITÉ ET MISE EN SCÈNE	61
III – DÉPÉRIR, LE FLÉAU	
A – LES <i>EXPENDABLES</i> : VIEILLISSEMENT, DÉFIGURATION ET NUMÉRIQUE	72
B – LE DOUBLE : MORT OU SURVIVANCE ?	87
CONCLUSION	97
GLOSSAIRE	100
BIBLIOGRAPHIE	101
WEBOGRAPHIE	103
FILMOGRAPHIE	105
INDEX DES NOMS CITÉS	108
INDEX DES ŒUVRES CITÉES	112
VISUELS DU TRAVAIL PLASTIQUE	113

AVANT-PROPOS

LE DÉCLIN D'UNE ICÔNE EN 1950

Qui mieux pour incarner une diva, qu'une diva ? Pour mieux se consacrer au *star-system* d'aujourd'hui et examiner comment certaines icônes du cinéma américain tentent de ne pas sombrer dans l'oubli, une entrée en matière dans les années 50 s'impose de manière évidente avec le chef-d'œuvre *Boulevard du crépuscule* (1950), de Billy Wilder. Ce film aux multiples genres (tantôt dramatique, tantôt comique, tantôt fantastique) incarne sous deux aspects cette notion de survivance. Par son fond, car le récit se concentre sur une star oubliée, Norma Desmond, mais aussi par son casting d'acteurs en déclin. Ainsi la résonance entre fiction et réalité est très notable et nous permet de mieux entamer notre parcours à travers le cinéma par des séquences symptomatiques et médiatiques.

Dès les premiers séquences, *Boulevard du crépuscule* s'ouvre sur du morbide, comme une évidence. Un corps est retrouvé flottant dans la piscine d'une villa délabrée, abattu à bout portant. La propriétaire de cette demeure en désuétude l'est tout autant, il s'agit de Norma Desmond, grande star iconique du cinéma muet dans les années 30 mais le passage au cinéma parlant l'aura écartée de la scène, du succès et de la gloire. La première apparition à l'écran de Norma Desmond se fera par l'enterrement de son chimpanzé, l'une des seules compagnies de la diva avec son major-d'homme. Une séquence « onirique »² qui installe l'ambiance démentielle et nostalgique qui règne dans le manoir. Le film s'ouvre sur la mort par trois aspects : le narrateur abattu, le chimpanzé enterré tel l'enfant³ de la glorieuse star déchue et la bâtisse tombant en ruines. La mort du chimpanzé fait un bel écho avec la carrière de Norma Desmond. Il s'agit d'un animal anatomiquement semblable à l'Homme, dépourvu de parole. La mort du singe, comme la mort du cinéma muet. Le corps mort, comme le manoir jadis flambant neuf, n'est autre que celui du narrateur dont la voix guidera le récit. Pourtant l'histoire met au-devant de la scène l'actrice oubliée. C'est le personnage secondaire qui, de part son point de vue

1 « Vous étiez une grande. – Je suis une grande. Ce sont les films qui sont devenus petits. » Norma Desmond (Gloria Swanson) dans *Boulevard du crépuscule* (*Boulevard du crépuscule*, Billy Wilder, 1950). (Je traduis)

2 BEYLIE Claude, *Les films-clés du cinéma*, Paris, Larousse édition, 2016.

3 Ou le passé de la star, la métaphore est explicite.

extérieur, analyse et décrit l'entité névrosée qu'est Norma Desmond. Comme si nous, spectateurs, avions besoin d'être guidé par quelqu'un dans cette dimension parallèle à Hollywood, où la diva et son égo demeurent légendaires. Une œuvre cinématographique plus contemporaine use de ce même procédé, la narration du récit par un personnage secondaire sur sa rencontre et le déséquilibre du personnage principal : *Gatsby le magnifique* (2013), de Baz Luhrmann. Jay Gatsby (Leonardo DiCaprio) est un homme riche, adulé mais en retrait. Il ne participe pas aux soirées délirantes qu'il organise dans son immense manoir semblable à la villa de Norma Desmond dans *Boulevard du crépuscule*. Si Jay Gatsby s'est enrichi et s'est élevé socialement, c'est pour retrouver un amour perdu. Le personnage secondaire, Nick Carraway, mais aussi le narrateur, comprend que si cet homme invite tant de monde chez lui et dépense sans compter, c'est dans l'espoir de voir passer par le seuil de son manoir son amour de jeunesse et renouer avec un passé heureux. Comme il s'agit de deux films centrés sur la mentalité de deux personnages haut en couleurs, une voix off est nécessaire pour comprendre leur psychose et leur complexité. La nécessité d'avoir un regard extérieur, verbalisé par un personnage secondaire qui se retrouve plongé dans cet univers permet une analyse de l'héroïne et du héros. Ce sont des personnes brisées, ambivalentes et tapageurs. Tout ce luxe ne les reconforte pas. Cet argent, symbole de réussite, n'est qu'accessoire. Ce que Norma Desmond et Jay Gatsby veulent à tout prix, c'est le passé. Et ils tentent de manière radicalement différente d'y retourner. Jay Gatsby invite tout New York dans sa demeure luxueuse tandis que Norma Desmond se retire dans un manoir à Hollywood et prépare son grand retour. Le luxe et l'argent ne sont que des outils pour permettre aux deux abandonnés de retrouver ce qu'ils ont perdu : pour Jay il s'agit de l'amour, pour Norma il s'agit de la gloire.

Nick Carraway décrit Jay Gatsby comme un homme grand, qui a fait fortune sans l'aide de personne et débordant d'espoir. La personnification du rêve américain. Pourtant, même s'il incarne le rêve américain, car il naît dans une ferme en Dakota du Nord et qu'il réussit à faire fortune, jamais il n'atteint satisfaction. L'effervescence de ses soirées, des années folles, ne comble en rien le vide laissé par l'absence de son amour de jeunesse. Et après bien des années et des soirées mondaines, le retour de l'être aimé ne fera que mener Jay Gatsby à la mort. Il meurt abattu dans sa piscine, par la démence et l'amour, tout comme la scène d'ouverture de *Boulevard du crépuscule*. Si le narrateur de *Boulevard du crépuscule* est celui qui est retrouvé mort dans la piscine du manoir, c'est à

cause de l'amour qu'éprouve Norma Desmond à son égard. La diva ne peut supporter d'être abandonnée, elle l'abat de plusieurs balles. Comme meurt Jay Gatsby dans sa piscine dont la faïence forme des initiales⁴, abattu de dos au nom de l'amour perdu. Ainsi le lien entre les deux grands films est évident. Mais revenons à l'âme nostalgique et déterminée qu'incarne Gloria Swanson dans le rôle de Norma Desmond.

Tel le dernier vestige d'une époque révolue, Norma Desmond passa sa vie de star déchue à écrire le scénario de son retour à la lumière, en tant que rôle principal de son propre film. Le caractère mégalomane de Norma Desmond, c'est-à-dire son égo démesuré, sa fortune exubérante et le fait qu'elle ne puisse vivre que dans son passé de gloire et d'abondance n'est pas un cas isolé ou un prétexte à la fiction. Les acteurs et célébrités qui tentent de perdurer, survivre au vieillissement, à l'oubli, est un comportement récurrent. Un retour au-devant de la scène reste un passage obligatoire dans la création d'une star. Les acteurs ne peuvent, comme leur rôle au cinéma, échapper au monomythe expliqué par Campbell : « On trouve toujours dans leur vie trois thèmes : d'abord, la séparation ou le départ, ensuite les épreuves et les victoires initiatiques, enfin le retour et la réintégration dans la société. »⁵ Tout comme ils ne peuvent s'émanciper du schéma narratif élaboré par Vladimir Propp dans son ouvrage *Morphologie du conte* auquel nous nous référerons. Dans l'œuvre de Billy Wilder, *Boulevard du crépuscule*, le déclin de Norma Desmond est dû à l'évolution radicale du cinéma. Son retour sur le devant de la scène se caractérise alors par le scénario qu'elle écrit pour elle et par elle. Seulement le trauma est trop important, le manque de gloire et de projecteurs la fait sombrer dans la folie. Afin de survivre lors de cette période d'absence, Norma Desmond s'entoure de centaines de clichés d'elle-même et se gave de projections privées de films dont elle fut la vedette. Se voir sur un écran, d'être face à son double, n'est-ce pas autant annonceur de mort que de survivance ?

La stratégie de Norma Desmond est donc claire, prendre en mains son retour. Mais cette longue absence laisse des séquelles et parmi elles, le vieillissement de son corps. C'est pourquoi, avant de revenir, elle use de la chirurgie esthétique afin de rester celle qu'elle était, celle que le public reconnaissait. Le bistouri, les décharges électriques, le sauna, les régimes, etc. Tout est bon pour demeurer intact et éternellement jeune et populaire. Comme si ces années de retrait, d'oubli, n'avaient pas eu d'effet sur l'immense

4 Notons que l'égo de Norma Desmond dans *Boulevard du crépuscule* la pousse à s'asseoir à l'arrière d'une splendide Isotta-Fraschini dont ses initiales ornent les portières.

5 BOORSTIN Daniel J., *L'image ou ce qu'il advient du rêve américain*, Paris, R. Julliard, 1963.

Norma Desmond. Comme si c'était hier qu'elle marchait sur le tapis rouge. Refaire son visage afin qu'il ne change pas, qu'il ne vieillisse pas, n'est pas anodin. C'est une stratégie, une pratique récurrente chez les célébrités⁶, les acteurs, afin que le public et les fans restent fidèles et reconnaissent la star à l'écran. Mais aussi, de manière plus viscérale, par peur de la mort. Ce qui est encore plus intéressant avec *Boulevard du crépuscule*, dont l'histoire met en lumière cette forme d'anémie, de dépérissement, c'est que les interprètes de Norma Desmond et de son valet, joué par Erich Von Stroheim, grand réalisateur de films muets au début du XX^e siècle, ont tous deux choisi ce film pour incarner leur *come-back*. Fiction et réalité se sont mêlées, pour plus d'authenticité. L'interprète de Norma Desmond, la diva et ancienne star du cinéma muet n'est autre que Gloria Swanson, l'actrice qui incarnait le cinéma muet au début du XX^e siècle. Malgré son talent, son parcours et sa filmographie⁷, Gloria Swanson ne reçut aucun Oscar après bien des nominations. Avec l'arrivée du cinéma parlant en 1927, la renommée de Gloria Swanson s'étouffa et sa carrière s'essouffla en 1934. Tout comme le personnage de Norma Desmond, la césure entre le muet et le parlant marqua sa chute malgré ses tentatives pour perdurer. Après plus de quinze ans d'absence, Gloria Swanson incarne son double à l'écran dans le film *Boulevard du crépuscule*. Norma Desmond, un personnage des plus autobiographiques, une rédemption pour l'actrice et un moyen de faire connaître au monde sa souffrance. La mise en abyme ici est assez stupéfiante dans la mesure où le film critique non seulement le monde cinématographique mais la lubie qu'a « Hollywood de fabriquer des vedettes, de transformer des individus en monstres aux égos boursoufflés, de les exploiter puis de les oublier »⁸. *Boulevard du crépuscule*, tentative de retour authentique, fut en réalité le coup de grâce que Gloria Swanson s'infligea à elle-même. Une sorte de suicide libérateur. Un dernier regard en arrière sur sa carrière aux côtés de Charlie Chaplin et quinze années de déclin, puis la mort. Les passés du personnage et de l'actrice sont identiques. Gloria Swanson joue à être elle-même.

Ce seront ces mises en abyme, ces instants où il y a confusion des rôles entre acteur et personnage, fiction et réalité que nous tâcherons de repérer et qui alimenteront notre incursion à travers le cinéma et les apparitions médiatiques des stars

6 Nous y reviendrons plus en détail dans la sous-partie sur les *Expendables* ou la défiguration.

7 *Sadie Thompson* (1928), de Raoul Walsh.
Madame sans-gêne (1924), de Léonce Perret.

8 DAWES, Harry, *Sunset Boulevard, an Hollywood story*. In : DVDCLASSiK [en ligne] [consulté le 12 décembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.dvdclassik.com/critique/boulevard-du-crepuscule-wilder>

bankables. « Nous tous, qui lisons volontiers des articles sur une célébrité, qui aimons la voir à la TV, qui achetons ses disques ou parlons d'elle à nos amis, nous contribuons à sa création. »⁹ Si Norma Desmond est sur le déclin, c'est parce qu'elle ne se renouvelle pas et a disparu des plateaux de tournage. Pourtant la stratégie de survivance du personnage est vaste, précise et névrosée :

- Ne jamais quitter le cadre, être perpétuellement dans le mouvement

Dans sa demeure, Norma Desmond vit nimbée de centaines de photographies d'elle-même et prépare son retour à la lumière en écrivant un scénario.

- Faire toujours la même chose

Ancienne star du muet, le scénario de son *come-back* ne comporte pas de dialogues.

- Prétendre que le temps n'a eu aucun effet

Chirurgie, régime, etc. Tout est bon pour ne pas vieillir et demeurer éternellement jeune, reconnaissable par le public.

Cette gloire, cette célébrité qu'elle poursuit, un retour à la lumière est indispensable pour l'atteindre à nouveau. Est-ce vraiment de sa faute si Norma Desmond est devenue une pâle copie d'elle-même ? Un ersatz de sa renommée. À plus grande échelle, il s'agit bel et bien des pratiques de l'entreprise Hollywoodienne que de créer des images, des monstres bodybuildés, vaniteux et égocentriques. Mais qu'advient-il d'eux alors que le temps passe et que le vieillissement corporel comme mental prend le dessus jusqu'à la rupture ? « Être connu pour sa personnalité, c'est prouver qu'on est célèbre. »¹⁰

Une question se pose alors : que serait *Boulevard du crépuscule* si Norma Desmond était un homme ? Ce que nous cherchons à savoir c'est comment opèrent les grandes icônes du cinéma américain pour ne pas périr. Ces grandes icônes, dans notre champ d'investigation, sont des acteurs américains qui ont émergé dans les années 80, en pleine période reaganienne. Un panel d'acteur, issu de ma pratique, exclusivement masculin, d'où mon intérêt à se restreindre à la masculinité vieillissante. Car dans une carrière d'acteur, entre films, vie privée, réseaux sociaux et apparitions médiatiques, une période de fragilité, d'asthénie, est toujours observable. D'après les trois grands axes que nous venons de dégager grâce à Norma Desmond, et grâce à des séquences très symptomatiques issues du cinéma américain ainsi qu'à des rapprochements, nous allons

9 BOORSTIN Daniel J., *L'image ou ce qu'il advient du rêve américain*, op. cit., p. 97.

10 *Ibid.* p. 106.

tenter de désacraliser ces Hommes au statut de célébrité. Nous nous arrêterons sur des figures iconiques qui nous permettront de lancer des réflexions sur leurs tentatives de survivance, quarante ans après leur émergence et sur le rapport de nos sociétés à ces mythes.

Introduction

Afin d'éclaircir l'intérêt que je porte à ce phénomène significatif que sont les « comebacks » permanents, reconnaissables dans la plupart des carrières d'acteurs, il est important de détailler les questionnements que soulève mon travail plastique. Si *Boulevard du crépuscule* nous offre un point de vue et une structure bien précis afin d'être cohérent, nous pouvons puiser de ma frise bidimensionnelle les ressources nécessaires pour alimenter avec précision les différentes techniques de survivances des icônes qui nous intéressent. Initié en deuxième année de Licence dans de moindres proportions, mon travail plastique s'articule sur la mise en scène de figures iconiques et médiatiques précises, issues du cinéma américain. Il s'agit d'une suite de portraits en pied, réalisés entièrement au fusain, sur un format spécifique, celui d'affiches de cinéma¹² de 185 x 115 cm. Par support, une figure emblématique est représentée à échelle 1 : un acteur américain sautant sur place avec un large sourire, un badge à son nom et de la nourriture *McDonald* entre les mains. Les icônes représentées appartiennent à une catégorie bien précise, il s'agit d'acteurs masculins américains, reconnus dans le monde entier en tant que tels, âgés entre 50 et 60 ans. Il ne s'agit pas de figures émergentes dans le domaine du cinéma mais de personnalités populaires notoires, qui se trouvent précisément à une période charnière de leur carrière, celle de la désuétude ou de l'acceptation du vieillissement. Des icônes masculines, pour la plupart¹³ qualifiées de « sex-symbol » à un moment précis de leur carrière. D'où mon intérêt à les regrouper et à les représenter au stade crucial de la maturité. Il s'agit d'une mise en scène de corps, de physiques qui répondaient aux codes modernes de la beauté et de la virilité. Plus que l'attrait sympathique à dessiner des stars, la facture granuleuse du fusain me permit la représentation des rides naissantes, des visages boursoufflés et une texture de peau presque plastique¹⁴. Représenter, c'est présenter une seconde fois. J'ai figé ces visages et ces corps, qualifiés de séduisants, au moment précis de leur transformation. Un arrêt sur image esthétisé, de ces figures iconiques dont les images

11 Chanson de Christophe, « Señorita », composée en 1974, issue de l'album « Les Mots Bleus ». Paroles écrites par Jean-Michel Jarre.

12 Affiches initialement accrochées aux arrêts de bus.

13 Excepté Jim Carrey.

14 Nous le verrons, la chirurgie plastique reste le dernier recours face au vieillissement.

sont si largement propagées à travers le monde. Ceci aurait pu être fait en photographie ou en montage numérique, mais le travail analogique et la texture du fusain, qui aplatit les imperfections et les volumes, me permet une plus grande implication lors du processus de création, et satisfaction lors de la confrontation du corps représenté à échelle 1. Je me placerais en opposition à Edmond Couchot qui dans son ouvrage *L'art numérique* nous dit ceci : « Le numérique réintroduit dans l'art une technicité qu'il avait perdue, mais une technicité d'un nouvel ordre, celle du traitement automatique de l'information. L'ordinateur est une machine, mais une machine hybride et la première machine qui fonctionne au langage. Cette hybridité singulière est le propre du numérique en tant que technique. La spécificité du numérique est de simuler toutes les techniques existantes, toutes les techniques possibles, ou du moins d'y aspirer. Telle est la vocation illimitée de la simulation. »¹⁵ Non pas que l'auteur ait tort, mais il me tient à cœur de concevoir, à partir d'images numériques préexistantes, un travail tangible et unique, ne nécessitant ni un écran ou une matérialisation de ma frise pour être expérimentée. Mon travail de représentation ne s'associe pas à l'hyperréalisme, mais possède le souci de rendre reconnaissable et potentiellement probable la réunion d'acteurs à *McDonald*. L'enjeu pour moi fut de présenter un portrait de l'Amérique, telle qu'elle nous parvient outre-atlantique, c'est-à-dire sous la forme d'images et d'instances. Ici, précisément *Hollywood* et *McDonald*. Il s'agit d'une réappropriation de figures héroïques, d'icônes, de visages médiatisés et massivement reconnus dans notre culture occidentale, par un procédé plastique inhabituel à leur propagation : le fusain. Sur l'un des formats que compose la frise de 185 x 805 cm est mis en scène Bruce Willis, sautant sur place, les bras levés, tenant un *Happy Meal* et une *Badoit*. Outre son sourire rayonnant, il est possible de lire sur un badge accroché à sa veste : « Je suis Bruce Willis, je suis trop cool et je vous emmerde ! » Et si chacun des cinq premiers acteurs arbore un badge semblable « Je suis... et je vous emmerde ! », les deux derniers n'en portent pas. Afin d'être cohérent, il m'a fallu mettre en place un protocole. Si celui-ci n'a jamais changé, ma facture en revanche a évolué. Au fur et à mesure, grâce à l'assimilation de la technique, je me suis émancipé des images initiales en donnant plus de liberté au fusain et au besoin de faire intervenir un discours que je croyais nécessaire à la compréhension. C'est pourquoi mes deux derniers acteurs ne portent pas cette insigne nominative. L'image composite, le dessin, s'émancipe du discours pour être autonome. Brad Pitt, George Clooney, Leonardo DiCaprio etc. ils portent tous ce badge comme s'ils

15 COUCHOT Edmond, *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2009. p. 114.

répondaient au fameux slogan de la chaîne de restauration rapide : « Venez comme vous êtes ! » C'est ici même que le questionnement de mon travail plastique se situe : est-ce de l'hommage ou de la dérision ? Les deux, probablement.

POURQUOI TOM CRUISE ?

« Venez comme vous êtes ! », cette affirmation, prise par mes icônes soit au pied de la lettre, soit avec ironie, est d'ailleurs figurée dans mon travail. Elle m'a permis de donner une certaine importance à celui qui tient le ballon sur lequel est écrite cette accroche. Ce n'est pas un hasard s'il s'agit de Tom Cruise, car dans mon travail plastique comme dans la problématique que nous soulevons ici, l'acteur américain fait figure d'emblème, dans la mesure où sa filmographie et ses apparitions médiatiques vont nous servir à conduire une réflexion sur l'état du *star-system* aujourd'hui. L'importance, ou la singularité de Tom Cruise à incarner un certain *star-system* est reconnaissable dans mon travail dans le sens où Tom Cruise est présenté comme l'étendard, le pilier ou le réunificateur. Tom Cruise est-il le prodrome¹⁶, l'annonceur d'un changement de ce que seront les stars de demain ? L'acteur ambivalent sera au cœur même de notre cartographie d'images de stars en passe de sombrer dans la désuétude, dans le sens où il incarne une économie et une représentation de l'Amérique. Une Amérique virile, gagnante et utopique. C'est pourquoi, dans la mesure où Tom Cruise synthétise les symptômes que l'on retrouve chez les autres, son émergence sera détaillée. En cela, mon travail plastique et ma recherche se limitent à des icônes masculines qui sont, pour la plupart, une certaine représentation de la virilité. Sylvester Stallone, en tant qu'incarnation même du *self-made-man*, trouvera lui aussi sa place dans notre éclairage, bien qu'il n'appartienne plus à la génération évoquée par mon travail plastique. Mais son acharnement à perdurer, à prétendre que le temps n'a aucun effet sur lui¹⁷, est significatif de la lutte acharnée contre le vieillissement des icônes masculines américaines. Et sa virilité, très différente de celle de Bruce Willis et de Tom Cruise, nous permettra de faire des oppositions et des rapprochements entre les images et les représentations des corps, dans le sens où avoir un corps en forme¹⁸ est une obsession pour les stars. Ne plus le montrer ou trop le montrer est significatif d'un malaise. Nous ne traiterons pas du fait

16 Littéraire : Signe annonciateur marquant le début de quelque chose. Médical : Symptôme de début d'une maladie, annonçant en particulier une crise aiguë. Définition du Larousse.

17 Symptôme commun à Tom Cruise.

18 À opposer avec avoir un corps jeune.

que Hugh Grant ne veuille plus montrer ses fesses à l'écran¹⁹, bien que cela trouverait précisément sa place dans notre démarche d'évoquer les tentatives de survivance des icônes masculines afin de ne pas mourir. Il ne s'agit pas d'un questionnement philosophique, ou plus trivialement spirituel, sur la notion de vie et de mort, de vieillissement ou de disparition à l'écran, dont l'absence médiatique suppose chez les superstars une mort péremptoire. Mais d'une observation et d'une analyse d'images, de mises en scène, d'enjeux et de résonances, grâce à des séquences médiatiques et filmiques précises. Notons que cette réflexion sur le déclin des stars n'est pas fantaisiste puisque la mort reste un enjeu et un sujet fondamental du cinéma.

DU CINÉMA AUX ARTS PLASTIQUES

L'influence du cinéma sur notre société n'est pas une surprise, « la plus grande force du cinéma est sociale : c'est celle qui offre à chacun d'entre nous l'opportunité et le plaisir de prendre, sans trop d'intimidation, la parole sur des œuvres que nous aimons ou que nous détestons. Art du partage en public, le cinéma tolère volontiers jugements et commentaires où s'abolissent singulièrement les frontières entre discours érudits et profanes. »²⁰ Le nombre d'artistes plasticiens à s'en inspirer, à y faire directement référence ou à mettre en scène des icônes du cinéma, tels que Barbara Kruger, Gregory Crewdson, Martin Schoeller, Andy Warhol ou Richard Prince, nous informe sur le potentiel qu'a le cinéma pour devenir source d'art, et des innombrables références²¹ qui lui sont faites dans tous les domaines de notre société. Ce sera grâce à un regard plastique sur la manière dont les stars en désuétude sont mises en scène, apparaissent à l'écran, sortent de l'écran, composent l'écran, que nous nous demanderons comment le vieillissement se traduit, ou au contraire, quelle est la singularité des stars qui n'arrivent pas à quitter l'écran. Pourquoi traiter un tel sujet en art et non en cinéma ? Car si le

19 « Dans une interview accordée au New York Post, l'acteur de 54 ans a confessé que son derrière ne fait plus rêver mais rire... "J'ai déjà montré mes fesses. J'avais 25 ans alors. C'était un joli petit derrière de mec de 25 ans. Je n'ai pas prévu de le montrer de nouveau, hormis à mon fils de deux ans." » Source : <https://www.voici.fr/news-people/actu-people/hugh-grant-ne-montrera-plus-ses-fesses-a-l-ecran-car-elles-sont-trop-vieilles-553220>.

20 ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Albert Colin, 2005. p. 7.

21 « By the way, in a few weeks a new film opens : 'Rambo III'. You remember, in the first movie Rambo took over a town. In the second, he singlehandedly defeated several Communist armies. And now in the third Rambo film, they say he really gets tough. Almost makes me wish I could serve a third term. » Discours de Ronald Reagan lors du Dîner Annuel de Levée de fonds du Congrès des Républicains. Le 5 novembre 1988. (Je traduis : « Au fait, dans quelques semaines un nouveau film va sortir : *Rambo III*. Souvenez-vous, dans le premier, Rambo détruit une ville. Dans le deuxième, il anéantit une armée communiste à lui tout seul. Et maintenant, dans le troisième film, ils disent que ça devient réellement dur. Ça me fait presque espérer que je puisse servir un troisième mandat. »)

cinéma est tenu par une certaine vérité, une linéarité, une cohérence dans le sens où il s'agit de créer un récit, il est possible d'en jouer en arts plastiques. Il s'agit donc plus d'une question de cinéma en termes de mise en scène, de composition, de plan, de contrastes et de lumière, tels que sont les enjeux des arts plastiques, qu'une question de sociologie du cinéma et du *star-system*. Tels que sont les enjeux de ma pratique, un travail de réappropriation, de confrontations d'images et de composition. C'est avec une problématique artistique, un point de vue plastique et formel, que la notion de « Perpétuer ou mourir » sera abordée. Il s'agit d'user de références précises à des scènes de films, en résonance avec des images, des dialogues et des textes.

Si l'approche du *star-system* américain en désuétude par les arts plastiques me semble être pertinent c'est grâce à l'aspect analytique de cette pratique, qu'il me sera possible d'expérimenter sur une problématique précise et peu explorée qui est explicitée dans mon travail plastique. Les « comebacks » permanents, la survie du corps, la course effrénée contre le temps. Comme évoqué précédemment, l'intérêt que je porte à ces stars s'inscrit dans un processus ambivalent. Faire sauter des idoles masculines sur place tels des enfants euphoriques à la caisse d'un *McDonald* est tout autant symptomatique d'un hommage que d'une dérision. Mes sept stars semblent parader pour les hôtes du fast-food, enjoués à l'idée de se faire un *McDonald* entre copains. J'y vois tout autant une parade nuptiale contemporaine qu'une réunion décomplexée d'acteurs multimillionnaires. En ça, il s'agit de dérision. Mais l'hommage est également présent, à la fois dans le sens où l'intérêt que je porte à leur égard est symptomatique du labeur et des heures de travail que la représentation de ces corps à échelle réelle à nécessité, mais aussi dans le sens où j'ai accepté la séduction de ces icônes. J'ai opté pour une telle technique (le fusain) car celle-ci m'a permis d'expérimenter un matériau en désuétude²², de travailler avec précision, rigueur et détermination à la création d'une frise qui me satisfait. Tant d'abnégation et de travail ne peuvent qu'être significatifs d'un hommage personnel à ces icônes, aux films auxquels ils prennent part et dans lesquels ils nous divertissent, nous plaisent, nous déplaisent, nous font peur ou nous font rêver. Des affects significatifs du pouvoir du cinéma comme de l'identification du spectateur aux personnages. « Le cinéma, comme le rêve, comme l'imaginaire, réveille et révèle des identifications honteuses, secrètes ... »²³ Et dans ce double jeu d'analyse, j'aime à donner aux spectateurs un troisième discours à travers un titre qui peut tout autant aider à la

22 Relativement, car des artistes contemporains tels que Jérôme Zander (réalisme et horreur) et Hom Nguyen (spontanéité et regard) sont des figures incontournables en matière de fusain.

23 MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions Minuit, 1956. p. 89.

compréhension, qu'au contraire, confondre un peu plus : « Le narcissisme est en train de nous sortir d'affaire. »²⁴ Il persiste en moi autant d'admiration que de distance critique.

Dans un premier temps, il nous faudra détailler l'émergence médiatique et cinématographique de la star qui synthétise une attitude, une tendance, communes aux autres icônes qui trouveront leur place dans notre analyse : Tom Cruise. Tel Gloria Swanson, en passant par Sylvester Stallone, nous nous intéresserons à ce qui fait l'essence même de Tom Cruise en tant que super-star, et comment ses tentatives de survivance sont significatives de l'état du star-système en désuétude. Comme l'expose Allan Watts dans son écrit *Éloge de l'insécurité*, « j'ai toujours été fasciné par la loi de l'effort inverse : quand vous essayez de rester à la surface de l'eau, vous coulez ; mais quand vous essayez de couler, vous flottez. »²⁵ Cette affirmation caractérise avec précision ce que nous essayons de mettre en lumière, car lutter contre le vieillissement et l'oubli, c'est lutter contre la nature même de l'Homme²⁶. Dans un second temps, nous nous concentrerons sur la technique sempiternelle de survivance des icônes évoquées dans mon travail plastique, en ouvrant aux autres stars de cinéma masculines, qui est de toujours faire la même chose. Ne pas se renouveler, rejouer les mêmes rôles toute sa carrière, comment cela se traduit-il à l'écran ? Enfin, nous nous focaliserons sur ce qui induit un changement de paradigme dans l'apparence même des stars à l'écran. Comme lorsque le corps se dédouble, lorsqu'il est sujet à un trauma physique, l'inévitable vieillissement et l'impact des nouvelles technologies sur la présentation des corps, leur rajeunissement technologique. Mais également en ce qui concerne l'évolution de la virilité, des masculinités, que représentent/représentaient les icônes présentées dans mon travail plastique. Sept acteurs masculins réunis autour d'un repas, n'est-ce pas significatif d'un certain « male bonding » ?²⁷ Une réunion d'un groupe d'hommes du même statut, celui de star et d'ex *sex-symbol*. Mais cela serait accentuer un clivage explicité par deux fois dans le film *Fight Club* (1999), de David Fincher : un groupe

24 Réplique du Schtroumpf Coquet dans le film *Les Schtroumpfs 2* (2013), de Raja Gosnell.

25 WATTS Alan, *Éloge de l'insécurité*, Paris, Poche, 2003, préface.

26 Notons que jouer dans un film c'est demeurer pour l'éternité.

27 « Le "male bonding", qui peut se définir comme une tendance à l'entre-soi masculin (afterwork entre collègues hommes, soirée foot avec des potes velus, vacances à la *Very Bad Trip*), a été montré du doigt après *#MeToo*. Si cette pratique devient problématique lorsqu'elle sert de levier à l'exclusion systématique des femmes et à leur maintien dans une position de subalternes, elle est en revanche tout à fait acceptable quand elle découle d'un simple esprit de franche camaraderie masculine. Aurait-on idée de condamner le principe de la "pyjama party" au motif que c'est une réunion entre filles ? » SANTOLARTA, Nicolas. Comment devenir un post-mec bien en 13 leçons. In : *GQ Magazine*. [en ligne] [consulté le 20 janvier 2019]. Disponible à l'adresse : https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/article/comment-devenir-un-post-mec-bien-en-13-lecons?fbclid=IwAR00SHbEWRAHzRmyw2_DzCEWrSmFqxFBXhjUUISgC651A9mm3DLI-Vno9Bk

« d'une génération d'hommes élevés par des femmes »²⁸ se réunit dans une cave pour se battre et renouer avec l'instinct primaire de l'homme viril tandis qu'un autre groupe d'hommes, « pas tout à fait des hommes »²⁹ à cause de leur cancer des testicules, se réunit pour parler de leur maladie. Certains seraient des hommes et les autres non ? Alors que le film se veut anti-conformiste, il reproduit un schéma régressif propagé par notre société. Si *ma frise* ne comporte que des hommes, c'est à la fois pour plus de cohérence, mais aussi pour tourner en dérision cet entre-soi masculin, si cher à *GQ magazine*. De l'hommage, tout autant que de la dérision.

28 *Fight Club* (1999), de David Fincher.

29 *Ibid.*

« Qui n'a pas la capacité de vivre dans le présent, ne peut faire de plans valables pour l'avenir. »³⁰

I – Apparaître et rester à l'écran : le cas Tom Cruise

A – APPARITION DES ICÔNES

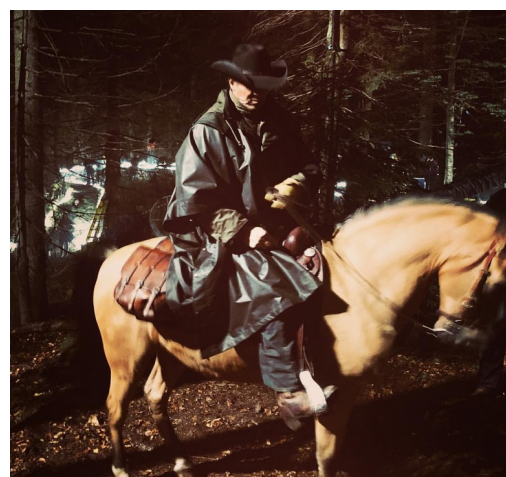


Fig. 1 : Richard Prince, *Untitled (Cowboy)*, 2012, huile sur toile, 203,8 x 121,9 cm, Gagosian Gallery, Beverly Hills.

Fig. 2a et 2b : Captures d'écran du compte *Instagram* @officialsstallone de Sylvester Stallone, en date du 2 octobre 2018, [consulté le 12 mars 2019].

Jusqu'au début des années 80, deux icônes incarnaient le mythe du cow-boy au cinéma comme au-delà : John Wayne et Clint Eastwood. Ces deux géants du cinéma³¹ n'appartiennent plus à la période qui nous intéresse mais ils vont nous permettre d'amorcer la dissection des icônes vieillissantes. « Le premier grand succès au cinéma fut le film de D. W. Griffith *Naissance d'une Nation* (1915), qui fit accourir les spectateurs par millions grâce aux scènes de bataille grandiose. [...] Ce film fut le premier projeté à la Maison-Blanche. »³² Rien ne satisfait plus le public américain que de voir leur nation défendue avec vaillance, bien que le discours du film reste contestable car profondément raciste. Justifier les conflits et l'interventionnisme américain est une obsession pour Hollywood et les pères des *action hero* au cœur de notre questionnement, comme le

30 Allan Watts

31 Et surtout du western, le genre cinématographique du cow-boy par excellence.

32 BOORSTIN, Daniel J., *L'image ou ce qu'il advient du rêve américain*, op. cit., p.193.

prouve le film de John Wayne *Les Bérêts verts* (1968), de Ray Kellogg et John Wayne, qui prône un discours pro-militariste, conservateur et partisan de la Guerre du Vietnam. Des propos fortement contestés. Mais l'acteur et réalisateur John Wayne désirait montrer sa propre vision de cette guerre médiatique, optimiste quant à l'implication des États-Unis dans cette guerre. Un autre film ne fera pas l'unanimité, réalisé par le second cow-boy grisonnant que nous venons d'évoquer, quant à son discours ultra-conservateur, en pleine période d'incertitude : *American Sniper* (2015), de Clint Eastwood. L'action se déroule cette fois-ci dans un autre pays, pour un autre conflit, où l'armée des États-Unis prétend défendre ses intérêts à l'étranger. L'Irak, au début des années 2000. Le film se concentre sur un sniper de l'unité d'élite des Navy Seals, décrit comme une ancienne star du rodéo, envoyé après les attentats du 11 septembre 2001 en Irak. L'implication des États-Unis dans ce conflit est là encore vivement critiquée, à l'étranger comme par les démocrates et certains républicains en Amérique. Clint Eastwood dresse le portrait d'un tireur d'élite³³, inspiré d'un véritable sniper, Chris Kyle, qui fut reconnu comme un tueur sociopathe. Clint Eastwood donne une vision héroïque et patriotique du militaire qui se bat à l'étranger pour son pays. Hollywood s'évertue à mettre en scène des Américains, des cow-boys, défendant les valeurs patriotiques sur son territoire comme ailleurs. Une lubie pour les réalisateurs et un chemin de croix pour Clint Eastwood qui dresse des portraits d'américains lambda, devenant des héros, des cow-boys avec *Le 15 h 17 pour Paris* (2018), de Clint Eastwood, ou des militaires héroïques dans *Mémoires de nos pères* (2006), de Clint Eastwood. Les valeurs américaines coulent dans les veines de chacun de ses ressortissants. Les figures masculines qui nous intéressent sont issues de la société américaine et ont percé dans la période du « America is back » de Ronald Reagan, un président qui incarne la notion de *self-made-man* que nous évoquerons. Ces stars émergentes se sont construites sur l'idée très patriotique que l'Amérique devait réaffirmer sa puissance à la suite de la défaite du Vietnam. Cet enjeu fut évidemment repris par Hollywood qui créa des icônes masculines capables d'incarner cette conviction et de la faire partager aux Américains mais aussi au monde entier.

La première figure, indispensable bien que son interprète ne figure pas dans ma frise, est *Rambo*³⁴, où Sylvester Stallone campe un ancien soldat du Vietnam mal-aimé et

33 Joué par Bradley Cooper.

34 *Rambo* (1982), de Ted Kotcheff.

Rambo II : La Mission (1986), de George Cosmatos.

Rambo III (1988), de Peter MacDonald.

John Rambo (2008), de Sylvester Stallone.

malmené lors de son retour au pays. Le film est sorti sur les écrans sept ans après la fin de la guerre du Vietnam, la défaite et l'impopularité de cette guerre fit grandir chez les Américains un profond sentiment d'antimilitarisme³⁵ et de honte. Ainsi, pour beaucoup de ces militaires partis au combat, le retour à la mère patrie ne sera synonyme que de rejet. Ajoutons qu'il s'agit de la première guerre télédiffusée en Amérique, et que les États-Unis sont considérés comme les agresseurs. John Rambo est un héros de guerre puisqu'il est revenu vivant, contrairement à bon nombre de fils qui furent tués au Vietnam. La haine antimilitarisme qui règne aux États-Unis transformèrent ces vétérans revenus, pour la plupart brisés, en marginaux. C'est donc dans un contexte politique en défaveur de l'engagement au Vietnam que *Rambo* et d'autres films virent le jour. La Guerre du Vietnam a d'abord été traitée au cinéma par le « traumatisme dans une perspective sociale »³⁶ avec *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, *Un après-midi de chien* (1976), de Sidney Lumet et *Birdy* (1985), d'Alan Parker en questionnant la réintégration des vétérans dans la société et leurs traumas. Avant même de montrer la guerre *in situ*, alors qu'elle a déjà été vue sans trucage à la télévision, c'est sur le territoire américain que les intrigues se déroulent.

L'ennemi du *bérêt-vert* (John Rambo), considéré comme un vagabond, n'est pas l'ennemi étranger mais le représentant des forces de l'ordre. L'incarnation de la justice et des États-Unis : le shérif Will Teasle. Le vétéran lutte donc contre son propre camp, une façon engagée d'exposer le problème du mauvais accueil des soldats américains lors de leur retour chez eux. Alors que John Rambo ne désire que de la reconnaissance de la part des autorités (et plus largement, du public américain) vis-à-vis des sacrifices qu'il dut faire, c'est l'autorité même qui le prend en chasse. Comme une terrible honte, et avec hypocrisie, l'armée cherche à éliminer le soldat de retour au pays, afin d'oublier cette terrible défaite. Pourtant, c'est ce même soldat qui défendit les intérêts américains sur le sol étranger, et qui sera de nouveau appelé au combat dans les autres épisodes de la saga. Ainsi John Rambo incarne le paradoxe de l'Amérique des années 80, qui se veut indépendante et exemplaire, pourtant déstabilisée par les *seventies*. J'entends, un vaincu dans le corps d'un invincible. Dans le corps d'un cow-boy, un mythe répandu et propagé par Hollywood comme par la publicité. Car l'américain typique, stéréotypé même, est un cow-boy, ou se doit de l'être. En 1980, la marque de cigarettes *Marlboro* a lancé une campagne de publicités qui met en scène des cow-boys à cheval, dans les grandes plaines

35 Même Stanley Kubrick avoua que son film *Full Metal Jacket* (1987) était profondément antimilitariste.

36 De « *Rambo* » à « *American Sniper* », le PTSD au coeur de la fiction. Michel Jacquet, au micro de France Culture dans l'émission « La Grande Table » du 21 juillet 2015.

de l'ouest américain. Des clichés esthétisés et mis en scène comme des plans cinématographiques. Ces images publicitaires évoquaient l'idée qu'en achetant les cigarettes de la dite marque, les consommateurs deviendraient virils et désirables, tels des *Lucky Luck*. Ici un double jeu d'images est présent, les images de publicité renvoient à l'image, au fantasme du cow-boy, homme solitaire et aventureux. En 1994, l'artiste américain Richard Prince décide de rephotographier ces mises en scènes qui fantasmaient la vie des honnêtes cowboys et d'ôter tout slogan publicitaire [Fig. 1]. L'artiste donna ainsi à voir une image brute, sans texte, ni prétention à la consommation. Libérés du format publicitaire de vendeurs de cigarettes, les cowboys redevinrent un mythe pur et authentique. Richard Prince redonna à ces cowboys la liberté de leur honnête travail dans l'ouest américain.

John Rambo est une victime et un héros désabusé. Son lourd passé le tourmente, mais c'est grâce à ce passé et à ses capacités qu'il réussit à survivre et à venir à bout de la menace. L'écho entre la jungle vietnamienne où le soldat dut se battre contre l'ennemi de la nation et la forêt américaine où le vétéran tente de survivre face à l'incarnation de la nation est frappant. « Ce n'était pas ma guerre. C'est vous qui m'avez appelé, pas moi. J'ai fait ce qui fallait pour gagner, mais on n'a pas voulu nous laisser gagner. »³⁷ Un rôle engagé pour Sylvester Stallone, qui critique l'accueil haineux des vétérans issu du sentiment de défaite, de l'impopularité de cette guerre et des 58 000 morts ainsi que des 153 000 blessés dans le camp américain. Il s'agissait donc d'éveiller les esprits sur ces soldats rejetés par la société. Un autre grand acteur, dont nous tacherons de décortiquer les tentatives de *come-back*, Tom Cruise, a entamé sa carrière en incarnant trois fois³⁸ des soldats américains. Dans *Taps* (1981), de Harold Becker, *Top Gun* (1986), de Tony Scott, et dans *Né un 4 juillet* (1989), d'Oliver Stone. Dans ce dernier film, il incarne le même vétéran de guerre que John Rambo, mais le film s'axe principalement sur sa non-réhabilitation dans la société. Une césure profonde dans la société américaine que tentent d'apaiser ces deux films, par deux procédés différents. John Rambo y va de son couteau et de sa mitrailleuse, Ron Kovic, de ses sentiments, pour tenter de retrouver une estime, une considération du peuple américain. Si John Rambo survit finalement contre la cavalerie, c'est parce que les États-Unis ont encore besoin de lui pour faire le sale travail.

37 *Rambo* (1982), de Ted Kotcheff.

38 Trois fois en tant que soldat, mais bon nombre de fois en tant qu'espion.

La défaite du Vietnam reste toujours mal acceptée, et rien n'est plus évident pour les réalisateurs que « d'effacer la défaite par le fantasme de la victoire. »³⁹ Ainsi *Rambo 2 : La Mission*, place le vétéran dans son élément, c'est-à-dire dans la jungle du Vietnam, face à une armée hostile. L'intrigue initiale est pour John Rambo d'aller porter secours à d'anciens soldats américains emprisonnés au Vietnam. Mais alors que le premier film met en lumière cet antimilitarisme envers les vétérans qui se retrouvent isolés et esseulés, un discours engagé afin de faire changer cet état d'esprit, le deuxième et le troisième film replacent ces mêmes vétérans en quête de rédemption dans la jungle. Avec pour seul discours une position anti-communiste. C'est que, dans les années 80, suite à l'humiliation de la défaite, il fallait redonner au peuple américain un sentiment de fierté. Il fallait montrer l'Amérique triomphante, redonner espoir en l'armée, faire revivre le rêve américain alors essoufflé. Les États-Unis s'incarnèrent donc dans le personnage de John Rambo, qui tue, pour le plus grand plaisir des Américains, pas moins de 70 communistes à la mitrailleuse. Sylvester Stallone hissa son personnage au rang de héros national : « Voici évidemment un exploit héroïque au sens classique, une action valeureuse menée seul contre les éléments. »⁴⁰ L'Amérique se gave et se révèle sous forme d'images : « Nous n'allons pas confronter l'image à la réalité, mais juger la réalité d'après son image. »⁴¹

Éclairons l'émergence de l'acteur qui incarne mieux que Sylvester Stallone l'idéologie américaine, Tom Cruise. La carrière de ce dernier monstre *bankable* Hollywoodien peut se diviser en trois parties bien distinctes appartenant chacune à des décennies : l'émergence (1980 – 2000), la récession (2000 – 2010), la pérennité (2010 – aujourd'hui). Mais outre l'analyse cartésienne d'une carrière, ce qu'il nous est intéressant à éclaircir sont les liens et les paradoxes que ses rôles entretiennent avec sa vie médiatique⁴². Sa vie cinématographique débuta sur les chapeaux de roues. Ses premiers films furent des succès que Tom Cruise enchaîna au rythme d'un par an, et en ça l'acteur était prévenu de ce à quoi ressemblera sa vie cinématographie : entre vitesse et précipitation, la frontière est mince. « Faites résonner quelques secondes le nom de "Tom Cruise" dans votre esprit, et vous ne mettez pas longtemps avant d'imaginer la star en train de courir, prise dans le feu d'une action interchangeable exigeant d'elle un

39 MURAIRE André, La régénération par la violence : *Rambo* ou l'innocence retrouvée. In : GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?* Paris, Nouveau Monde Edition, 2007, p. 242.

40 BOORSTIN, Daniel J., *L'image ou ce qu'il advient du rêve américain*, op. cit., p.109.

41 *Ibid.* p. 177.

42 Nous ne pouvons pas parler de vie privée car sa vie médiatique est sa vie privée.

dynamisme perpétuel. »⁴³ Au cinéma, comme dans sa carrière, c'est un homme qui court. Dès *Top Gun* et tout au long de sa carrière, Tom Cruise cherchera sa propre identité. En quoi sa quête se distingue-t-elle ? Car, d'une manière générale, chaque cherche son identité. C'est d'ailleurs après cela qu'il court encore et encore. Alors quelles sont les identités de Tom Cruise ?

Bien avant d'être acteur, et *sex-symbol* d'une génération, Thomas Cruise Mapother IV se voyait devenir prêtre ou boxeur. Rôles qu'il incarnera au cinéma et dans sa vie privée/médiatique : dans *Horizons Lointains* (1992), de Ron Howard, son personnage gagne ses premiers sous aux États-Unis en tant que boxeur. Et si aujourd'hui, son image médiatique n'est plus aussi unanime que Bruce Willis ou Brad Pitt, c'est à cause de son lien étroit avec l'Église de Scientologie dont il est le numéro 2⁴⁴. La boucle est bouclée, il aura été boxeur et sera prêtre dans une secte. Pour en revenir à boxe, il semblerait que bon nombre de nos icônes masculines durent en passer par là. Sylvester Stallone est devenu une icône nationale, un symbole de réussite grâce à son rôle de boxeur dans la saga *Rocky*, le film qui hissa Bruce Willis au rang de star et non plus de vedette fut *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, où il joua également un boxeur, Brad Pitt également, dans *Snatch* (2000), de Guy Ritchie.

En 1986, deux films iconiques de deux de nos cow-boys sortent en salle : *Rambo 2 : La Mission* et *Top Gun*. Alors que le premier fait remporter au vétéran la Guerre du Vietnam à lui tout seul tout en le confrontant à un nouvel ennemi, le Soviétique, le second construit sa trame scénaristique autour de la Guerre Froide. « C'était les années 80. À l'époque les (gentils) pilotes américains pouvaient encore dégommer des (méchants) pilotes soviétiques sans que ça ne déclenche un incident diplomatique. »⁴⁵ En pleine période reaganienne, le cinéma Hollywoodien finissait tout juste de panser les plaies de la défaite au Vietnam que la Guerre Froide menaçait les idéaux américains. En ces temps de crise patriotique, un film à la gloire de l'armée des États-Unis et de la jeunesse américaine ne pouvait que mieux tomber afin de lustre le drapeau étoilé. Avec un filtre chromatique aux couleurs du drapeau, une *playlist* FM, des sourires *brights* et une idylle controversée, *Top Gun* possédait tout d'un film de propagande pour satisfaire son public. Jeune ou moins jeune. Et ce rôle d'américain exemplaire, car il s'agissait bien

43 BLANCHOT Louis, *Les vies de Tom Cruise*, Nantes, Capricci, 2016, p. 5.

44 Tom Cruise est l'ambassadeur de l'Église de Scientologie, considérée comme une secte en France, pour escroqueries en bande organisée. John Travolta et Will Smith en font également partie.

45 *Top Gun*. In : *Explication de film, le cinéma sur le fond plutôt que la forme*. [en ligne] [consulté le 08 décembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://explicationdefilm.com/2017/12/16/top-gun/>

de dresser le portrait d'un modèle pour les jeunes américains, collera à la peau de Tom Cruise. En ça, l'identité de Tom Cruise est déjà révélée.

« Tony Scott n'est pas immédiatement convaincu. Au départ, il voit *Top Gun* comme une sorte d'*Apocalypse Now* pour les années Reagan. C'est en feuilletant un album de photographies de Bruce Weber, où deux militaires posent près d'une voiture de collection, qu'il comprend ce que les producteurs veulent faire. Deux beaux gars, bien nets, américains jusqu'au bout des ongles, explique le réalisateur. »⁴⁶

Tony Scott dans cette interview le dit lui-même, il s'agissait de redorer l'image américaine. Grâce à son discours de propagande, son « corps d'élite composé de jeunes et beaux soldats, d'une grande compétence sur le plan technologique »⁴⁷ et d'une bande originale inoubliable, *Top Gun* permettra à la carrière de Tom Cruise, alors tout juste âgé de 23 ans, de décoller en trombe. Le succès, l'apparence contrôlée et la désinvolture du personnage de Pete Maverick Mitchell est un schéma transposable à Tom Cruise au début de sa carrière, mais également à bon nombre de ses rôles. C'est ainsi que la confusion des rôles entre personnages et vie réelle débuta, et que Tom Cruise reste et restera dans l'imaginaire collectif l'archétype de l'américain exemplaire. Maverick fut un modèle de réussite, modèle transposé à tous les rôles⁴⁸ de Tom Cruise lors de sa période d'émergence et qui forgera son mythe. « Nous retrouvons la dialectique, d'où naît la star, qui va de la personne réelle au personnage d'écran et réciproquement. Rappelons seulement ici que, si la star joue dans la vie son mythe, ce mythe est inscrit dans son type, son visage et son corps. »⁴⁹ L'identité de Tom Cruise, son mythe forgé avant l'an 2000, sera l'incarnation de la réussite, du genre idéal, mais surtout d'un *sex-symbol* à la valeur individualiste. « Qui n'a pas d'autre morale qu'une morale d'emprunt : imiter ce qu'on attend de vous, devenir, en tant que star ou en tant que barman, le modèle archétypal d'une réussite éclatante. John McClane⁵⁰ était un héros à imiter, Tom Cruise est un héros qui imite. »⁵¹

46 NICHOLSON Amy, *Anatomie d'un acteur : Tom Cruise*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2014. p. 33.

47 Interview de Jim Hoberman, critique de cinéma, pour le film documentaire *Hollywood Pentagone / cinéma et propagande militaire : les liens secrets* (2007), d'Emilio Pacull et John Huston.

48 À l'exception cependant d'*Outsiders* (1983), de Francis Ford Coppola, de *Legend* (1985), de Ridley Scott et de *Né un 4 juillet* (1989), d'Oliver Stone.

49 MORIN Edgar, *Les stars*. Paris, Éditions du Seuil, 1972. p. 117.

50 Bruce Willis dans *Die Hard : Piège de cristal* (1988), de John McTiernan.

51 Aurélien Bellanger, au micro de l'émission « *La Conclusion* », sur France Culture, le 19 janvier 2018.

Un héros qui imite, difficile à dire sans avoir accès à la conscience de l'intéressé, mais un héros qui réussit. Après *Top Gun*, c'est dans *La couleur de l'argent* (1986), de Martin Scorsese que Tom Cruise incarne un talentueux joueur de billard. Dans *Cocktail* (1988), de Roger Donaldson, il joue le rôle d'un talentueux barman, dans *Jours de tonnerre* (1990), de Tony Scott, il devient un as du volant ... Et ses multiples talents ne servent qu'à deux choses : faire fortune et séduire une femme. En avocat dans *La Firme* (1993), de Sydney Pollack, en agent sportif dans *Jerry Maguire* (1996), de Cameron Crowe, et en médecin dans *Eyes Wide Shut* (1999), de Stanley Kubrick. Avec sa belle « gueule d'ange » et ses multiples talents, Tom Cruise séduira les plus grands réalisateurs au début de sa carrière. Mais à cette période, l'image de Tom Cruise est bien différente de celle que nous nous en faisons aujourd'hui. Si depuis douze ans, Tom Cruise est présent dans l'inconscient collectif qu'en tant que héros de films d'action, ses films d'avant 2000 furent dans un registre totalement différent. Des drames, des thrillers et des films d'auteurs. C'est ainsi que le film icônique *Mission : Impossible*, débuté en 1996 et concrétisé en tant que saga en 2000, fera basculer la star alors définie en tant que « gendre idéal et talentueux »⁵², en *action hero*.

Pour revenir à la Guerre du Vietnam, importante lors de la période d'émergence des icônes, celle-ci sera une mine d'or pour les scénaristes. « Le Vietnam à la télévision (pléonasme, puisque c'était déjà une guerre télévisée). Les Américains luttent avec deux armes essentielles : l'aviation et l'information. C'est-à-dire le bombardement physique de l'ennemi et le bombardement électronique du reste du monde. »⁵³ Comme si le temps était enfin venu de faire de l'Histoire de la fiction. Nous l'avons vu avec la saga Rambo, et Tom Cruise n'y échappe pas. Dans *Né un 4 juillet* (1989), d'Oliver Stone, Tom Cruise incarnera sûrement l'un des rôles les plus touchants de sa carrière, celui d'un vétéran mutilé du Vietnam que la société rejette. Mais alors que *Rambo* (1982), de Ted Kotcheff transpose cette réalité⁵⁴ épineuse en film d'action avec un *action hero* touchant, l'approche d'Oliver Stone sera plus réaliste et viscérale. Un discours de dénonciation des horreurs vécues par les soldats que la société a écartés une fois rentrés au pays. Voilà comment Tom Cruise entamera sa carrière, par des rôles sur-mesure, à la fois criants de vérité et d'émotion. Bien loin du Tom Cruise cascadeur que nous connaissons aujourd'hui. Et si Tom Cruise représente aux États-Unis et dans le reste du monde

52 Gendre idéal car souriant, poli et confiant.

53 BAUDRILLARD Jean, *Amérique*, Paris, Éditions Grasset, 1986, p. 53.

54 Celle du retour des Bonnets Verts au pays et de leur non-réhabilitation dans la société.

l'Américain typique, utopique même, c'est parce qu'il a participé à toutes les grandes batailles que son pays à livrer à travers les âges, toutes périodes confondues :

- Un Irlandais à la conquête de l'Ouest qui tente de vivre son rêve américain :
Horizons Lointains (1992), de Ron Howard.
- Un vétéran de la Guerre de Sécession :
Le Dernier Samouraï (2004), d'Edward Zwick.
- Un sénateur pendant la Guerre d'Afghanistan :
Lions et Agneaux (2007), de Robert Redford.
- Un colonel allemand durant la Deuxième Guerre Mondiale :
Walkyrie (2008), de Bryan Singer.
- Un *Marine* de retour au pays après être devenu infirme au Vietnam :
Né un 4 juillet (1989), d'Oliver Stone.
- Un trafiquant de drogue et informateur à la CIA en pleine période Reaganienne :
Barry Seal : American Traffic (2017), de Doug Liman.
- Un pilote exemplaire de l'US Navy : *Top Gun* (1986), de Tony Scott.
- Mais également un soldat paumé durant la troisième Guerre Mondiale :
Edge of Tomorrow (2014), de Doug Liman.
- Un père de famille dans la version du 11 septembre 2001 de Steven Spielberg :
La Guerre des mondes (2005), de Steven Spielberg.
- Un typique étudiant universitaire américain voulant perdre sa virginité :
Risky Business (1983), de Paul Brickman.
- Un lutin qui n'a d'autre choix que de tuer Satan pour défendre sa forêt :
Legend (1985), de Ridley Scott.

Tom Cruise sera intervenu dans tous les conflits des États-Unis, du plus discordant au plus futile. « Le voyage initiatique de Nathan Algren (*Le Dernier Samouraï*), le personnage que j'interprète, commence pour le spectateur en 1876. Depuis la fin de la guerre de Sécession, neuf ans plus tôt, cet ex-capitaine se trouve à la croisée des chemins, traumatisé parce qu'il a vécu. C'est un type qui s'estime trahi par son pays. »⁵⁵

55 CHAILLET, Jean-Claude, « TOM CRUISE TOP SHOGUN », *Ciné Live*, Janvier 2004, n°75, p. 30-37.

Ce trauma nous rappelle celui de John Rambo et de Ron Kovic⁵⁶. Tom Cruise reste un cow-boy au même titre que Sylvester Stallone, bien que les films d'action ne faisaient pas encore partie de sa filmographie, car il représente à la perfection l'idée du rêve américain, tant dans ses rôles que dans sa vie privée. Réussite, indépendance et reconnaissance, mais surtout individualisme. Individualisme car il serait intéressant de nous demander au service de quoi, Tom Cruise et ses personnages, mettent leurs talents ? Barman, médecin, avocat, pilote d'avion de chasse, gourou de séduction⁵⁷, ou encore éditeur⁵⁸, ses rôles n'ont que comme unique motivation : l'argent, la gloire et le sexe. Ses personnages, présentés comme des élites, des esprits talentueux, les résultats d'une américanisation accomplie, sont au service d'enjeux individualistes. Un caractère mégalomane campé et assumé dans *Rain Man* (1988), de Barry Levinson, où Tom Cruise joue un homme d'affaires dont les seules préoccupations sont les voitures lustrées et l'héritage de son père.



Fig. 3 : *Rain Man* (1988), de Barry Levinson.

Dès le premier plan du film, sa personnalité imbue d'elle-même et matérialiste est définie. Une splendide *Lamborghini Countach* rouge survole les gratte-ciels de Los Angeles [Fig. 4], Tom Cruise observe son reflet dans le capot lustré de la voiture de sport [Fig. 3]. Tel Narcisse⁵⁹, qui, amoureux de son double, de son reflet dans l'eau, en mourra, Charlie Babbit⁶⁰ ne vit que pour ses plaisirs et son image.

56 *Né un 4 juillet* (1989), d'Oliver Stone.

57 Dans le film *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson, Tom Cruise incarne un gourou ou précepteur prodiguant des conseils sexuels et conjugaux à des hommes. À mes yeux, son rôle dans ce film marque les véritables capacités d'acteur de Tom Cruise en tant que comédien, et non *action hero*. Sa première apparition, une ouverture solennelle dans une salle noire avec un éclairage divin, sur la célèbre bande originale de *2001 : l'Odyssée de l'Espace* (1968), de Stanley Kubrick (Also sprach Zarathustra), met un poing d'orge à la première partie de sa carrière, l'émergence. Un personnage amoral campé avec fermeté, des monologues percutants, une interview en caleçon et enfin, la mort du père qui ravage le gourou. C'était un rôle sur-mesure, où Tom Cruise n'était pas encore le pantin qu'il est aujourd'hui : courant de mission en mission.

58 *Vanilla Sky* (2001), de Cameron Crowe.

59 OVIDE, *Les Métamorphoses*, Arles, Thesaurus, 2001.

60 Charlie Babbit, et plus largement, Tom Cruise.



Fig. 4 : *Rain Man* (1988), de Barry Levinson.
 Fig. 5 : *Mission : Impossible II* (2000), de John Woo.

Ce premier plan, de la *Lamborghini Countach* survolant Los Angeles, peut être mis en relation avec deux films de Tom Cruise. Tout d'abord, la musique de la séquence est un tube de 1989, « Iko Iko » de The Belle Stars. Ce tube sera repris par Zap Mama pour la scène d'ouverture d'un autre film de Tom Cruise, *Mission : Impossible II* (2000), de John Woo. Tom Cruise se regarde dans le reflet d'une Lamborghini tandis qu'une autre survole les gratte-ciels de Los Angeles dans *Rain Man*. Sur cette même musique, [Fig. 5] Tom Cruise grimpe et survol dans la scène d'ouverture de *Mission : Impossible II* au ralenti au-dessus du Grand Canyon. Une scène aérienne, mais qui malgré son impertinence dans le scénario du film, vient légitimer⁶¹ le *cliffhanger* du dernier *Mission : Impossible – Fallout* (2018), de Christopher McQuarrie. Tom Cruise, 57 ans, accroché à la sangle du détonateur de deux bombes nucléaires, elle-même accrochée au cou de son rival, accroché à la carcasse d'un hélicoptère suspendu à la paroi rocheuse d'une montagne enneigée du Cachemire. Nous y reviendrons plus précisément. Difficile ne pas voir une métaphore entre l'acteur et la *Lamborghini* rouge dans ce cas précis : « Le film⁶², on le sait, le confrontera à sa fragilité. Celle de son frère autiste. C'est la dernière tentative, en fait, de moraliser Tom Cruise. Mais il est impossible, en voyant apparaître la voiture rouge, de ne pas penser au diable – cet autre produit d'exportation de l'Italie catholique. Tom Cruise, comme prêtre raté devenu scientologue, c'est une défaite de l'église. »⁶³ La seconde relation entre cette scène d'ouverture percutante et un autre film de l'acteur est que Los Angeles en est le cadre. « Rien n'égale le survole de Los Angeles la nuit. Une sorte d'immensité lumineuse, géométrique, incandescente, à perte de vue, qui éclate

61 Car sans cette scène d'ouverture, l'escalade de Tom Cruise dans le dernier *Mission : Impossible* relèverait de l'exploit surhumain.

62 *Rain Man*.

63 Aurélien Bellanger, au micro de l'émission « *La Conclusion* », *op. cit.*, p. 29.

dans l'interstice des nuages. »⁶⁴ Si Charlie Babbit semble se plaire dans cette métropole urbaine et tentaculaire où il revend des voitures de luxe, le personnage de Vincent qu'il joue dans le film *Collatéral* (2004), de Michael Mann, en est rebuté : « 17 millions d'habitants, la cinquième puissance économique du monde et personne ne se connaît. J'ai lu un article sur un type mort dans le métro. Il voyage six heures avant que quelqu'un ne remarque qu'il est mort. » *Collatéral* dresse un portrait nocturne et critique de Los Angeles, où deux hommes que tout oppose partagent un taxi. La rencontre entre le chauffeur de taxi, joué par Jamie Foxx⁶⁵, et le tueur à gage grisonnant, Vincent, que joue Tom Cruise sera le point de départ d'une remise en question des personnages et de leurs croyances. Jusqu'à la rencontre du double de Vincent au détour d'une rue qui sera sa plus grande révélation. Dans *Rain Man*, le portrait de départ du personnage servira le parcours initiatique de Charlie Babbitt, et sa remise en question. Malgré cette morale « d'emprunt », *Rain Man* reste un film d'émotion. Les films d'émotion et les grands réalisateurs sont à la période d'émergence de Tom Cruise, ce que les films à cascades sont à sa période de pérennité. Michael Mann sera l'un des derniers grands réalisateurs à travailler avec Tom Cruise avant que la star ne devienne l'*action hero* qu'elle est aujourd'hui. Tom Cruise aura joué avec les plus grands : Brian De Palma, Tony Scott, Oliver Stone, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola et Stanley Kubrick, avant les années 2000 et sa période de récession.

Dans *Eyes Wide Shut* (1999), de Stanley Kubrick, Tom Cruise incarne le Docteur William Harford, marié à Alice Harford jouée par Nicole Kidman qui n'est autre que la femme de Tom Cruise. Le couple le plus connu d'Hollywood inspire la fiction. « Leur vie privée est publique, leur vie publique est publicitaire, leur vie d'écran est surréelle, leur vie réelle est mythique. »⁶⁶ C'était à croire que Tom Cruise et Nicole Kidman jouaient leurs propres rôles : ils se sont rencontrés sur le tournage de *Jours de tonnerre* (1990), de Tony Scott et se sont mariés la même année. Dans *Horizons Lointains* (1992), de Ron Howard, Tom Cruise incarne un Irlandais s'en allant vivre son rêve américain aux côtés d'une bourgeoise jouée par Nicole Kidman. La fin du film aura séduit le peuple américain de part le baiser que donne Nicole Kidman à Tom Cruise mort, et qui le réanime telle la trame scénaristique de tout bon Disney, et de part l'optimisme du rêve américain qui est représenté. Le couple que tout oppose (la bourgeoise et le fermier benêt) finit par

64 BAUDRILLARD Jean, *Amérique, op. cit.*, p. 53.

65 Jamie Foxx qui, selon les tabloïds, entretiendrait une relation avec Katie Holmes, l'ex-femme de Tom Cruise.

66 MORIN Edgar, *Les stars, op. cit.*, p. 13.

planter le drapeau dans une terre fertile. Drapeau qui est noir, mais dont l'image renvoie tant aux premiers pas de l'Homme (américain) sur la lune qu'à la conquête de l'ouest.

Si *Jours de tonnerre* représente pour le couple Cruise-Kidman la rencontre et *Horizons lointains* le bonheur, le film *Eyes Wide Shut* représente le déchirement. Et c'est d'ailleurs de cela que le film traite : « de la jalousie et du désir »⁶⁷ et de « la puissance »⁶⁸. Peu de temps après la sortie du film, dont la performance de Tom Cruise « est sanctionnée par le public »⁶⁹ car jugée « superficielle »⁷⁰, le divorce est prononcé. Il enchaînera alors les films d'action à gros budgets et gros cachets, au détriment des grands réalisateurs. Le dernier grand réalisateur à le faire jouer en tant que star sera Steven Spielberg, au début de la période de récession. Ce sera d'ailleurs à la suite ce dernier partenariat que la carrière de Tom Cruise déclinera. Après une première collaboration réussie avec *Minority Report* (2002), de Steven Spielberg, le duo se reforma pour *La Guerre des mondes* (2005), de Steven Spielberg. Ce film catastrophe, issu du roman du même titre de H. G. Wells, marque une rupture radicale dans la carrière de Tom Cruise. Non seulement plus aucun réalisateur de renom ne voudra lui faire confiance à cause de la désastreuse tournée de promotion⁷¹, mais aussi car son personnage ne ressemble en rien à ses précédents rôles. Il y a eu un renversement radical des rôles qui lui collaient à la peau à partir de ce film. Tom Cruise, qui était jusqu'à présent le gendre idéal, beau et talentueux garçon, n'excelle en rien dans *La Guerre des mondes*. C'est un ouvrier et un père divorcé exécration qui tente de survivre à une apocalypse. Un anti-héros, ou même un homme à la morale pathétique, qui essaie de s'en sortir coûte que coûte face à une menace. Voilà un schéma qui se répétera jusqu'à aujourd'hui, lorsque ses personnages ne sont pas des Américains exemplaires. Car, si Tom Cruise n'aura jamais incarné un père de famille exemplaire⁷², ses rôles auront toujours été le jeune homme talentueux, et plus tard l'*action hero*. Et si Tom Cruise est, au même titre que Sylvester Stallone, un exemple pour les Américains, c'est parce qu'il représente l'Amérique triomphante, celle qui excelle dans tous les domaines. Que ce soit en pilotant un F14 ou en conduisant une *Chevrolet*, Tom Cruise est le talent, la réussite.

67 NICHOLSON Amy, *Anatomie d'un acteur : Tom Cruise*, op. cit., p. 109.

68 *Ibid.*

69 *Ibid.* p. 110.

70 *Ibid.*

71 Car Tom Cruise, s'étant marié récemment avec Katie Holmes, ne fait que clamer son amour au lieu d'assurer la promotion du film.

72 Les trois seuls films où Tom Cruise incarne un père de famille sont *La Guerre des mondes* (2005), de Steven Spielberg, *Walkyrie* (2008), de Bryan Singer et *Barry Seal : American Traffic* (2017), de Doug Liman. Dans tous les cas, ses personnages ne sont pas des exemples pour ses enfants.

Même s'il se la joue rebelle et qu'il ne semble n'avoir aucune morale, il incarne le cowboy en tant qu'homme solitaire et indépendant, tant dans sa vie privée qu'au cinéma. Il ne sera pas parti seul avec sa voiture à Hollywood tel Ronald Reagan, Don Draper⁷³ ou un Beatnik, pour se chercher ou construire son avenir comme ce peut être récurrent au cinéma et dans la construction des icônes américaines⁷⁴. « 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 science politique réunis. »⁷⁵ Tom Cruise aura travaillé. Et le message est des plus frappants lorsque l'on s'intéresse à l'un de ses premiers films, *Outsiders* (1983), de Francis Ford Coppola, où Tom Cruise partage l'écran avec la future star de cinéma Patrick Swayze et d'innombrables vedettes de cinéma à la renommée moins *bankable*. Parmi les sept *Greasers*⁷⁶ de la banlieue de Tulsa, les deux seuls acteurs à se hisser au rang de stars sont les deux seuls de la bande qui travaillent : Tom Cruise et Patrick Swayze. Tom Cruise, alias Steve Randle, travaille dans une station service. Patrick Swayze, alias Darrel Curtis, travaille dans un garage. Les autres ne sont que de petits délinquants qui se laissent vivre, et leurs interprètes ne resteront par la suite que des vedettes qui auront joué avec des stars, ils auront frôlé la lumière.

« La vedette est le lieu commun de tous les acteurs de premier plan. Les stars sont évidemment des vedettes, mais des Charles Vanel, des Escande, des Larquey, qui sont « vedettes » ne pourront qu'exceptionnellement devenir stars. / Ce qui leur manque, c'est cette dose supplémentaire qui transforme la personnalité en sur-personnalité. La star, comme la reine des abeilles, se différencie en assimilant une gelée royale de sur-personnalité. »⁷⁷

Dès ses premiers rôles, Tom Cruise se différencie des autres acteurs grâce à du travail et du labeur. La morale de *Rocky* et l'idéologie du rêve américain définissent la réussite de l'acteur : travailler pour se construire un avenir et ne pas l'attendre. La représentation de

73 Je fais ici référence à la dernière saison de la série *Mad Men* (2007 – 2015), de Matthew Weiner, où le célèbre publicitaire part en pleine crise existentielle dans un road-trip salvateur.

74 C'est ni plus ni moins que le rêve américain, la conquête de l'ouest. Si le Road Movie est un genre très friand des Américains, c'est parce qu'il s'agit de la nouvelle conquête de l'ouest. Et il ne s'agit plus seulement de faire fortune ou de trouver une terre à coloniser, mais grâce aux rencontres et aux étapes, de se questionner, de se chercher, de se trouver. Le Road Movie, de *Bonnie and Clyde* à *Captain Fantastic*, en passant par *Rain Man*, un genre critique, intelligent et récurrent.

75 BAUDRILLARD Jean, *Amérique*, op. cit., p. 55.

76 Le gang que forment les personnages principaux issus d'un milieu pauvre, opposés aux Socs, issus d'un milieu aisé.

77 MORIN Edgar, *Les stars*, op. cit., p. 54.

l'Amérique de Reagan, une Amérique victorieuse, travailleuse et exemplaire, à travers des films d'émotion. L'ambiguïté morale de Tom Cruise est que malgré ses multiples talents (tantôt vampire, tantôt barman), son excellence n'est jamais au service d'une grande cause. Son dessein n'est que la réussite, l'épanouissement et l'enrichissement. En cela nous reconnaissons bien les États-Unis d'Amérique, où l'argent et la réussite ne sont pas tabous, mais idéaux. « Le héros reaganien est avant tout un *self-made-man*. C'est-à-dire qu'il ne doit sa réussite qu'à ses qualités intrinsèques et à son acharnement à réussir envers et contre tout. Il est à l'image du président Reagan, acteur de séries B devenu syndicaliste puis président des États-Unis. Reagan est en effet la plus belle illustration du *From Rags to Riches* d'Horatio Algiers, ce livre qui démontre que l'on peut devenir riche en partant de rien, pourvu que l'on s'en donne la peine. »⁷⁸

Sylvester Stallone et Tom Cruise, auxquels Bruce Willis peut se joindre, ont émergé grâce au mythe du *self-made-man*, dans une période de doute et d'affirmation de puissance des États-Unis. Dans ces années 80, le Western a périclité, pourtant il n'aura jamais été aussi à la mode d'être un cow-boy. Cette figure de l'homme seul face aux éléments est celle représentée par ces trois icônes, devenues à la fois l'incarnation de l'*American way of life*, du rêve américain et de la réussite. L'Amérique de Ronald Reagan : les années Reagan « représentent une idéologie : celle du culte de la réussite économique, l'expansion militaire, la guerre des étoiles, le retour de l'individualisme, du culte du corps, de la religion et des valeurs fondamentales de la famille »⁷⁹. Ronald Reagan, c'était un héros. L'incarnation même du rêve américain. C'est donc autour de cette idéologie que la plupart des grands héros américains au cinéma se sont construits dans les années 80 : la défense des intérêts américains, le *self-made-man*, le rêve américain, le mythe du cow-boy. Que sont devenues les icônes *bankables* des années 80 ? Sont-elles restées au sommet ? Comment tentent-elles de perdurer ? Ne sont-elles pas devenues des ersatz d'elles-mêmes ?

78 FAUVET Pascale, Le héros reaganien ou l'expression du mythe du « rêve américain ». In : GIMELLO-MESPLOMB Frédéric. *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ? op. cit.*, p. 153.

79 GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ? op. cit.*, p. 15.

« Mourir ce n'est rien. Commence donc par vivre, c'est moins drôle et c'est plus long. »⁸⁰

I – Apparaître et rester à l'écran : le cas Tom Cruise

B – CHERCHER LE CADRE

Comme nous l'avons vu avec les stratégies de survivance de Norma Desmond dans *Boulevard du crépuscule*, pour qu'une star ne déchoit pas, l'un des trois recours possible est de rester constamment au centre de la caméra. Par rester au centre du cadre, j'entends faire une obsession de se montrer, de composer les plans et les séquences en ayant pour prérogative d'avoir son image dans le champ de la caméra. Retarder l'entrée d'une star dans un film permet également pour le spectateur « le bonheur de l'attente de la star »⁸¹, soit en la faisant apparaître à l'image derrière un jet de vapeur ou de la fumée, soit en révélant son visage couvert d'un habit ou d'un masque [Fig. 6]. Des procédés utilisés avec récurrence par Tom Cruise.



Fig. 6 : *La Momie* (2017), d'Alex Kurtzman.

« L'image toute simple d'un jeune homme sérieux avec une mission, de la bête de travail, du nec plus ultra du fêtard, remporta un grand succès au près de la jeune génération élevée, dans la croyance, via Ronald Reagan, que l'Amérique était redevenue grande et dans l'idée qu'il n'y avait rien à redire à la philosophie des yuppies qu'il faut lutter pour être le numéro 1. Certains des personnages à succès de Cruise personnifient cette culture des années 1980 ainsi que beaucoup des fortes préoccupations de la décennie : l'avidité et le désir de gagner à n'importe

80 ANOUILH Jean, *Roméo et Jeannette*. Paris, Le Livre de Poche, 1971. p. 331.

81 N. T. Binh, au micro du FORUM DES IMAGES. *Stars et fascination* [vidéo en ligne]. Forum des Images, 19 décembre 2008 [consulté le 11 décembre 2018]. 1 vidéo, 73 minutes.

quel prix : Maverick (*Top Gun*), Vincent (*La Couleur de l'argent*), Flanagan (*Cocktail*). Il était l'acteur parfait pour la décennie. »⁸²

Qu'est-il devenu de Tom Cruise, alors que ses rôles forgèrent de lui le prototype de l'américain idéal ? Éclairons plus précisément ce qui marqua la rupture entre Tom Cruise, le cow-boy à l'éthique douteuse, et ses futurs rôles ainsi que ses relations avec la sphère hollywoodienne. Alors que l'acteur sera connu pour ses rôles de gendre exemplaire, en 1996, Tom Cruise devient le producteur de la saga qui le révélera en tant qu'*action hero* : *Mission : Impossible*. Et si aujourd'hui Tom Cruise n'est plus connu qu'en tant que tel, c'est parce qu'un tournant a eu lieu dans sa carrière. Grâce à ses profits astronomiques, Tom Cruise a pu se permettre de devenir acteur et producteur de ses films et d'avoir un contrôle quasi total sur le produit achevé. Acteur et producteur, il ne manque plus qu'un réalisateur, et si la saga *Mission : Impossible* est aujourd'hui reconnue, c'est parce que de nombreux réalisateurs en ont prit les commandes : Brian De Palma, John Woo, J. J. Abrams, Brad Bird et Christopher McQuarrie. Chaque réalisateur, en s'appropriant le matériau initial, forgea un film d'espionnage totalement différent de son prédécesseur⁸³. Le changement radical de registre pour Tom Cruise s'accrut avec *Minority Report* (2002), de Steven Spielberg et *Mission : Impossible 3* (2006), de J. J. Abrams. Alors âgé de 40 ans, dans la fleur de l'âge, tout semble aller pour le mieux pour le *sex-symbol* connu pour ses cascades et son mystérieux non-vieillessement. Là est la dichotomie du personnage. Tout paraît sourire à l'acteur, il est la star la plus *bankable* d'Hollywood⁸⁴, il joue avec les meilleurs acteurs, il est l'invité de tous les *talk-shows* et son visage semble ne pas avoir vieilli depuis 1995. Pourtant il se fait remercier de la *Paramount* à cause de ses propos et de ses accès de colère. Depuis son divorce avec Katie Holmes, les tabloïds suspectent Tom Cruise d'avoir abandonné sa fille et son allégeance à l'Église de Scientologie ternira son image et fera éclater de multiples scandales. 2005 aura été une année de césure radicale pour l'acteur. Mais il nous faut évoquer, avant d'analyser ses tentatives pour rester au centre du cadre, une séquence controversée et médiatisée qui ne lui fera jamais plus quitter l'écran, celle du canapé d'Oprah Winfrey. Le 23 mai 2005, pour la promotion de *La Guerre des mondes*,

82 LITWAK Mark, *Reel Power*, New York, Plume, 1986. Cité par AUGROS Joël, *La Star comme entreprise : Tom Cruise*. In : AMIEL Vincent, NACACHE Jacqueline, SELLIER Geneviève, VIVIANI Christian. *L'acteur de cinéma : une approche plurielle*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2007, p. 146.

83 *Mission : Impossible* (1996), propose une ambiance paranoïaque, tandis que *Mission : Impossible 2* (2002), propose un triangle amoureux digne de Bollywood.

84 Dans le TOP 12 des plus gros cachets de star, Tom Cruise apparaît cinq fois : 100 000 000 \$ pour *La Guerre des mondes*, 75 000 000 \$ pour *Mission : Impossible 2* et *Mission : Impossible 3*, 70 000 000 \$ pour *Mission : Impossible* et *Mission : Impossible – Ghost Protocol* (2011), de Brad Bird.

Tom Cruise est l'invité du talk-show d'Oprah Winfrey, dans une salle remplie exclusivement de femmes et diffusé en direct à la télévision. Mais au lieu de s'exprimer sur son nouveau film, Tom Cruise ne fera que clamer son amour pour Katie Holmes et son désir de l'épouser, allant même jusqu'à sauter sur le canapé de la présentatrice hilare, bondir dans tous les sens, rire aux éclats et frapper du poing sur le sol [Fig. 7]. Une scène qui fut qualifiée de démentielle et qui devint virale. Cette séquence, d'un Tom Cruise amoureux à la fois honnête mais inquiétant, fut médiatisée et se répandit comme s'il s'agissait d'une scène tirée de l'un de ses films. Tom Cruise sortait-il d'une projection du film *Minnie et Moskowitz* [Fig. 9] (1971), de John Cassavetes, ou s'est-il tout simplement laissé aller par l'aspect chaleureux de l'interview sur canapé d'Oprah Winfrey, une amie chère à l'acteur, mélangeant ainsi vie privée et vie public ? D'un point de vue cinématographique et de mise en scène, cette séquence reprend les codes traditionnels de l'extériorisation de la joie et de la bonne humeur⁸⁵, exception faite de l'absence de musique rythmée, remplacée par les applaudissements et les cris des femmes présentes sur le plateau. Tom Cruise, qui clame « I'm happy! I'm in love! », est la représentation même de l'énergie. Il n'arrive plus à se contenir, à rester dans le cadre. Il saute, bondit et rit bruyamment. Il ne danse pas, comme la plupart des scènes de joie au cinéma, mais ses gesticulations improvisées semblent correspondre aux clichés de l'approche chorégraphique et théâtrale d'un espace. L'expression de l'énergie et de la joie se traduit par un corps qui a besoin de combler l'espace, de se répandre, de sortir du cadre, de se montrer (comme Ferris Bueller [Fig. 10]), de se mettre en avant et d'exalter ce bonheur. Ici, Tom Cruise s'accapare l'entièreté du plateau, le tapis et le canapé, et des coulisses en allant chercher sa femme, source de cette joie incoercible. Une situation semblable à sa scène de danse [Fig. 11] dans *Risky Business*, où Tom Cruise, jeune adolescent, danse et saute dans le salon de ses parents alors qu'il passe sa première soirée seul à la maison. « Les acteurs étaient tenus par contrat à jouer les mêmes rôles. » C'en est à croire que Tom Cruise joue à être Tom Cruise en interview. Une danse en solitaire, chorégraphiée à outrance dans la scène de fin du film *Tonnerre sous les tropiques* (2008), de Ben Stiller, où Tom Cruise incarne un producteur gras, rebutant et avide [Fig. 12].

85 Telle une sitcom, un genre de série télévisée destinée au comique de situation.



Fig. 7 : Tom Cruise, invité du « The Oprah Winfrey Show », le 23 mai 2005 sur CBS.



Fig. 8 : Tom Cruise, invité du « The Tonight Show » de Jay Leno, le 8 juin 2005 sur NBC.



Fig.9 : *Minnie et Moskowitz* (1971), de John Cassavetes.

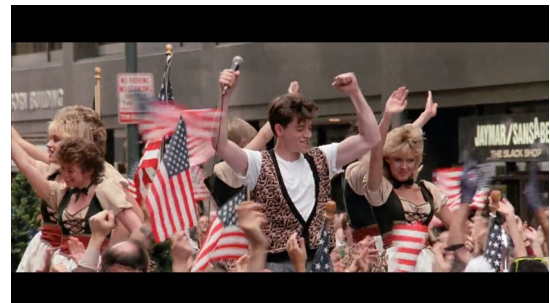


Fig. 10 : *La Folle Journée de Ferris Bueller* (1986), de John Hughes.



Fig. 11: *Risky Business* (1983), de Paul Brickman.

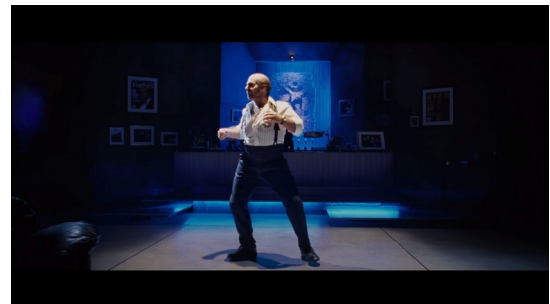


Fig. 12 : *Tonnerre sous les tropiques* (2008), de Ben Stiller.

Si Tom Cruise danse ou s'exalte c'est pour deux raisons : soit il tombe amoureux (« The Oprah Winfrey Show ») soit il gagne 400 millions de dollars (*Tonnerre sous les tropiques*). Deux critères qui correspondent aux deux seuls objectifs des personnages de Tom Cruise à sa période d'émergence. L'amour et l'argent, les deux enjeux de l'Amérique qui réussit ? Tom Cruise danse toujours seul pour célébrer sa réussite, contrairement à des films comme *40 ans, toujours puceau* (2005), de Judd Apatow, ou *(500) jours ensemble* (2010), de Marc Webb, où le bonheur de la première fois et du sentiment amoureux sont représentés par une scène de danse absurde, générale et chorégraphiée. La dimension libératrice du personnage (et de Tom Cruise) reste néanmoins commune à toutes ces scènes. L'expression du sentiment de réussite, de joie et d'équilibre, par le corps. La danse iconique de Hugh Grant dans *Love Actually* (2003), de Richard Curtis est également à évoquer et à mettre en parallèle.

L'année de la séquence du canapé d'Oprah Winfrey, YouTube fut créée et grâce à cette plateforme de partage de vidéos, cette scène iconique deviendra l'une des premières vidéos à faire le tour du monde. La réputation de Tom Cruise, en tant que *sex-symbol bankable* et inatteignable, si différent du commun des mortels, fut fragilisée. L'ayant compris, il joua la carte du second degré en recommençant un mois plus tard à sauter sur un canapé [Fig. 8]. Face à une idole, le public cherche à en connaître le plus possible sur la personnalité, les habitudes ou les goûts de la star afin de se rapprocher intimement. « Toute information chuchote un petit secret qui permettra au lecteur de prendre possession d'une parcelle d'intimité de la star. »⁸⁶ Outre le fait que Tom Cruise se ridiculise et que l'interview télévisuelle soit presque une séquence de cinéma, l'acteur amoureux est l'incarnation d'un corps qui n'arrive pas à se contenir, à rester en place, à rester dans le cadre. La représentation de l'énergie. L'énergie, principalement mise en scène au cinéma chez des personnages enfantins tels que : « Bouh » dans *Monstres et Cie* (2002), de Pete Docter, « Agnès » dans *Moi Moche et Méchant* (2010), de Pierre Coffin, qui épuisent les adultes les accompagnant. Voilà un premier élément qui permet de penser la star comme infantile. Sous les encouragements outranciers du public du talk-show, par des applaudissements, des rires et des hurlements incessants d'adoration (ou de fascination), Tom Cruise s'exalte sur scène. La séquence affligeante tend au spectacle vivant, à la pièce de théâtre proposée aux spectatrices en live et aux téléspectateurs en direct. La configuration du plateau, et plus largement des talk-shows si chers aux Américains, où la célébrité se confie sur un canapé, est significative d'une ambiance intimiste. Les sujets abordés tout au long de l'interview percent à jour l'intimité de l'acteur : le mariage, les émotions et le bonheur de Tom Cruise. La vie privée de Tom Cruise est exaltée et par la célébration de son amour, et par la proximité des spectateurs face à un canapé, mobilier de détente, de confort et d'intimité⁸⁷.

86 MORIN Edgar, *Les stars*, op. cit., p. 83.

87 Pour ma part, j'y vois un certain lien avec le spectacle de danse de Maguy Marin « *Ha ! Ha !* » (2006) où sept danseurs, assis derrière un pupitre, parlent, citent, blaguent et surtout rient. Tout d'abord car les danseurs font face aux spectateurs. Ils sont assis sur des chaises, proches du public, et ne se lèveront que pour saluer à la fin de la représentation. Ce rapprochement, ce face à face, crée une proximité de premier plan avec les spectateurs, une intimité. Tout comme l'intimité de la relation Cruise/Oprah et l'intimité du sofa. Dans le spectacle de Maguy Marin, la proximité des danseurs et des spectateurs équivaut à la proximité de la séquence du canapé. Les danseurs, sur scène, rient alors que derrière eux, des mannequins tombent au fur et à mesure. Le public hilare se lie aux danseurs. En ça, la participation du public du spectacle de danse équivaut à la participation du public presque uniquement féminin du talk-show. Ceux-ci applaudissent, hurlent et encouragent Tom Cruise dans ses révélations pénétrant son intimité et ses gestes ahurissants. Tout comme le public hilare se lit aux danseurs statiques grâce à cette proximité et au rire communicatif. Sur le plateau du « *The Oprah Winfrey Show* », comme dans la salle de spectacle, tout le monde rigole et vit l'instant présent, comme un spectacle vivant. Un objet, le canapé, qui connote l'intimité mais qui prend place dans une surexposition médiatique.

Tom Cruise, genoux à terre, frappe du poing sur le sol lorsque Oprah Winfrey lui demande « How do you feel? »⁸⁸, puis il lui répond : « That's how I feel! »⁸⁹. De l'authenticité à l'état pur, ou une forme d'insouciance. « Le citoyen Cruise est un homme qui veut jouir de tous ses droits, sans exception aucune. C'est son unique morale et elle est étroitement démocratique. Le self-made-man est aussi essentiel à la politique américaine que la constitution. »⁹⁰ Comme s'il ressentait pour la première fois de sa vie une émotion et qu'il ne savait comment la contrôler. Un comportement semblable à celui du personnage de Patrick Bateman, joué par Christian Bale, dans *American Psycho* (2000), de Mary Haron, inspiré du roman de Bret Easton Ellis du même titre. Christian Bale avoua s'être inspiré du comportement ahuri et du regard vide de Tom Cruise lors de ses interviews pour créer son personnage déséquilibré, insensible et vaniteux.

Mais cette mauvaise critique, Tom Cruise ne s'y attendait pas. Il avait seulement l'air d'un homme heureux, dont l'enthousiasme et l'excitation furent tournées en ridicule⁹¹. Un mois plus tard, le 24 juin 2005, lors d'une interview sur la chaîne MSNBC, Tom Cruise fera de nouveau parler de lui. Encore une fois, au lieu d'assurer la promotion de *La Guerre des mondes* qui pourtant rémunéra Tom Cruise avec le plus gros cachet de l'histoire du cinéma, Tom Cruise critiqua violemment les pratiques de la psychiatrie et défendit avec ferveur les croyances de la Scientologie. Ainsi le déclin s'initia en 2005, à la fois sur le plan médiatique avec ses multiples débordements, sur le plan professionnel car il devint un électron libre au sein de Hollywood, et sur le plan cinématographique avec le passage du cinéma d'émotion au cinéma d'action.

« Depuis les années 80, la filmographie de Tom Cruise se construit comme un feuilleton introspectif. Ou chaque film entretient des jeux de correspondances avec les rôles précédents et à venir de l'acteur. Alternant à ses débuts des rôles d'adolescents dociles ou rebelles de l'Amérique puis des personnages à la face

88 « Comment vous sentez vous ? » (Je traduis)

89 « Voilà comment je me sens ! » (Je traduis)

90 *Tom Cruise et Donald Trump*. Aurélien Bellanger, au micro de l'émission « La Conclusion », le 24 avril 2018, sur France Culture.

91 « Quand Paul Getty rassemble à Malibu, dans une villa pompéienne aux bords du Pacifique, Rembrandt, les Impressionnistes et la statuaire grecque, il est dans la logique américaine, dans la pure logique baroque de Disneyland, il est original, c'est un coup magnifique de cynisme, de naïveté, de kitsch et d'humour involontaire – quelque chose d'étonnant par le non-sens. » BAUDRILLARD Jean, *Amérique*, op. cit., p. 98. C'est en ça que je qualifierais personnellement la séquence du canapé : Tom Cruise semble ne faire preuve que de naïveté, il n'aura asséné personne, seulement clamé son amour, sa passion. Il en découlera une séquence hilarante de part sa cruelle véracité.

plus sombre, les films de Tom Cruise ne parlent que d'une chose : de Tom Cruise. »⁹²

À partir de ce fait, et sachant que la carrière et la vie médiatique de Tom Cruise ont évolué drastiquement, qui sont ces Tom Cruise qui courent sans cesse afin de rester dans l'œil de la caméra ? Jusqu'à aujourd'hui, trois Tom Cruise ont existé :

1/ Le jeune américain triomphant, qui inspira les grands réalisateurs.

2/ L'action hero qui souffre mais ne se brise pas.

3/ L'individualiste.

Cette troisième catégorie, bien loin du jeune prodige dont les talents ne furent mis qu'au service d'une réussite personnelle, est un caractère commun à beaucoup de ses rôles récents. En voici la liste :

- Un mauvais père de famille qui ne peut compter que sur la chance pour protéger sa famille d'une attaque extraterrestre :
La Guerre des mondes (2005), de Steven Spielberg.
- Un publicitaire américain devenu officier durant une attaque extraterrestre afin de ne pas se battre sur le front :
Edge of Tomorrow (2014), de Doug Liman.
- Un soldat américain qui vend au marché noir des reliques anciennes, son avidité le fera réveiller une momie :
La Momie (2017), d'Alex Kurtzman.
- Un pilote de ligne aux États-Unis, devenu malgré lui trafiquant de drogue et indicateur à la CIA :
Barry Seal : American Traffic (2017), de Doug Liman.

Il semblerait que les personnages exemplaires mais individualistes de ses débuts ont mûri et ne se préoccupent maintenant plus que de leur survie et de la pérennité de leur corps. Seul persiste le désir de survivre à tout prix pour les Américains amoraux qu'il incarne. Au diable l'exemplarité, la seule chose qui importe dorénavant pour Tom Cruise, c'est de ne pas mourir. Cette frénésie peut être élargie à ses dix derniers films, où le feu de l'action et les situations toutes plus complexes ou invraisemblables les unes que les

⁹² ENTRÉE LIBRE. *Tom Cruise : Retour ses plus grands rôles – Entrée libre* [vidéo en ligne]. Youtube, 05 octobre 2015 [consulté le 21 janvier 2019]. 1 vidéo, 4 min.

autres, poussent Tom Cruise à réagir drastiquement. Grimper à bord d'un hélicoptère en vol dans *Mission : Impossible – Fallout*, piloter en rase-motte des avions de ligne dans *Barry Seal : American Traffic*, faire l'expérience du Zero G. Flight dans *La Momie* ou encore s'accrocher à la carlingue d'un *Airbus A400M* au décollage pour la scène d'exposition de *Mission Impossible – Rogue Nation* (2015), de Christopher McQuarrie. Cette surenchère d'événements excessifs ou de circonstances nécessitant plus que du courage, une certaine démesure, nous informe de deux choses sur la situation de l'acteur aujourd'hui : tout d'abord il faut s'abstenir de se trouver dans le même avion⁹³ que Tom Cruise, deuxièmement, que tout ce qui semble intéresser l'acteur dorénavant, c'est l'adrénaline. Tom Cruise aurait pu continuer sa carrière comme il l'a initiée, c'est-à-dire en se mettant au service des plus grands réalisateurs, et ainsi pérenniser sa carrière et son mythe si brillamment amorcés en s'inscrivant dans un contrôle de carrière semblable à celles de Leonardo DiCaprio et Brad Pitt. Pourtant, la dernière super-star hollywoodienne a choisi un chemin tout autre, celui des films d'action et des réalisateurs méconnus, autrement dit, inattendus. « Sur le plan des grands réalisateurs, Tom Cruise n'est plus tout à fait au sommet. [...] En termes de grandes signatures, c'est clair, Tom Cruise fait une petite pause. En milliard de dollars de recettes, en revanche, ça continue de s'accumuler. »⁹⁴ Mais cette rupture anachronique entre un cinéma « d'auteur » et un cinéma spectaculaire, précipitée par ses apparitions médiatiques désastreuses, son licenciement de la *Paramount* et quelques années plus tard, son divorce qui le fit passer pour un tyran⁹⁵, semble assumée et même lui convenir. Car l'un des avantages que son statut de producteur lui octroie, c'est d'avoir un contrôle total sur l'écriture, la réalisation et la production de ses films, ce qui lui permet d'être libre de faire ce que bon lui semble. Par là, j'entends prendre le risque de réaliser lui-même toutes ses cascades et de contrôler son image. Telle est sa stratégie de survivance, il lui faut rester dans le cadre, que celui-ci saute d'un pont dans *Night and Day* ou qu'il file à toute allure derrière

93 Dans sa filmographie, Tom Cruise aura eu des problèmes en avion et en hélicoptère dans 10 films : *Top Gun*, *Mission : Impossible*, *Mission : Impossible III*, *Night and Day* (2010), de James Mangold, *Oblivion* (2013), de Joseph Kosinski, *Edge of Tomorrow*, *Mission Impossible – Rogue Nation* (2015), de Christopher McQuarrie, *La Momie*, *Barry Seal : American Traffic* et *Mission Impossible – Fallout*. Notons également que dans *La Guerre des mondes*, un avion s'écrase sur sa maison, que dans *Walkyrie*, une attaque aérienne lui arrache un œil et une main et que dans *Jack Reacher : Never Go Back* (2016), d'Edward Zwick, il tabasse deux hommes dans un avion bondé.

94 HADDAD, Léo, « TOM MACHINE », *Première*, Mai-Juin 2017 n°477, p. 44.

95 La nécessité vitale, de rester au cœur du cadre passe également par les tabloids et la presse à sensation. Jusque dans les années 2000, les magazines people en donneront à cœur joie de mettre Tom Cruise et ses multiples ou fictives conquêtes en unes. Après ces années d'excellence, ce sera son divorce avec Katie Holmes et ses dérives Scientologue qui le mettront en unes. Jusqu'à ces dernières années où un jeu de cache-cache extravagant s'opère : avez-vous vu Tom Cruise suspendu à cet immeuble ?

des motos dans *Mission : Impossible – Rogue Nation*. Le jour où le corps de Tom Cruise ne suivra plus l'élan de la caméra, l'*action hero* ne sera plus. Cela aura alors deux répercussions sur sa carrière : soit Tom Cruise tentera de perdurer en tant qu'*Action Man*, quitte à devenir un ersatz boursoufflé de lui-même, soit il renouera avec un cinéma d'émotion. L'amorce de ce déclin s'est déjà initié en 2016 avec *Jack Reacher – Never Go Back*, où Tom Cruise apparaît le visage marqué et vieillissant. A 54 ans, le formol ne ferait-il donc plus effet ? Le titre de l'article que le magazine *Les Inrockuptibles* publie à son sujet en dit long : « Jack Reacher : Oh non ! Tom Cruise joue dans un mauvais film. »⁹⁶ et explicite en deux phrases : « Le plus mauvais film de Tom Cruise en treize ans. / Simple accident de parcours ou annonce d'un déclin durable pour Tom Cruise – déclin dont les signes pouvaient apparaître, rétrospectivement, depuis quatre ou cinq films. »⁹⁷ Le doute est permis. Nous reviendrons plus en détail sur ce premier faux-pas cinématographique de l'acteur.



Fig. 13 : *Mission : Impossible – Ghost Protocol* (2012), de Brad Bird.



Fig. 14 : *Mission : Impossible – Fallout* (2018), de Christopher McQuarrie.

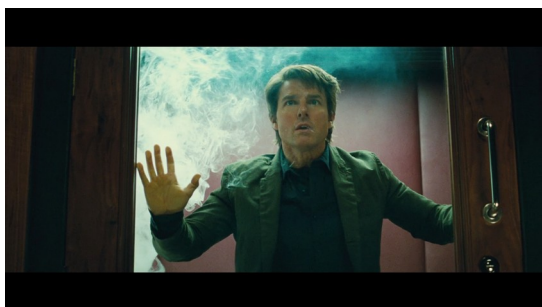
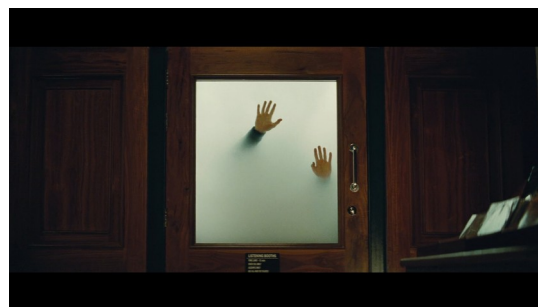


Fig. 15 : *Mission : Impossible – Rogue Nation* (2015), de Christopher McQuarrie.



L'enjeu de Tom Cruise, à travers sa récente filmographie, est d'être constamment à l'écran et de se faire peur. Car la saga *Mission : Impossible* est pensée en fonction des cascades hallucinantes que l'acteur et producteur veut réaliser et voir incorporer au scénario. L'acteur n'est plus, pour ainsi dire, au service d'un film et d'un réalisateur. Ceux-

96 GOLDBERG Jacky. Jack Reacher – Never Go Back. In : *Les Inrockuptibles* [en ligne] [consulté le 30 janvier 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/jack-reacher-never-go-back/>

97 *Ibid.*

ci sont au service de la frénésie de Tom Cruise. Son obsession à occuper l'espace, le cadre, en devient maladif. Même lorsqu'il doit disparaître de l'écran afin de clore un film ou d'effectuer une ellipse, cela se fait avec panache. Il s'évanouit dans la fumée [Fig. 13], tel un prestidigitateur ou un homme de l'ombre. Une métaphore évidente avec son rôle d'espion, un fantôme qui surveille et protège le monde et son ex-femme. « Si tu n'es pas là pour veiller sur le monde, qui le sera ? » lui lance-t-elle à la fin du dernier *Mission : Impossible*. Ethan Hunt, et plus largement Tom Cruise, aura sacrifié sa vie, sa vie de couple, pour faire des choses incroyables. Cette notion de protecteur du monde, qui ne vit que pour ses missions, est d'autant plus explicité dans ce même film lorsque Ethan Hunt reçoit ses instructions et qu'une fois le message autodétruit, la fumée dissout le personnage [Fig. 14]. Dans l'épisode précédent, *Mission : Impossible – Rogue Nation*, l'antagoniste d'Ethan Hunt, Solomon Lane, est un ancien espion qui a basculé. Deux hommes de l'ombre, opposés, s'affrontent. L'un répondant au système qui l'a créée, l'autre s'évertuant à le voir tomber. Lorsque Solomon Lane capture Ethan Hunt au début du film, il l'empoisonne grâce à un gaz qui le fait disparaître [Fig. 15]. Ce procédé sera repris au dénouement du film, lorsque l'équipe IMF piège Salomon Lane dans une boîte en verre et le noie dans la fumée. Les protagonistes, à la fois rivaux et semblables, car ils furent tous deux des agents du système, se font face et leurs reflets, s'entremêlant, accentuent la dichotomie, l'opposition et la similitude des personnages rivaux [Fig. 16].

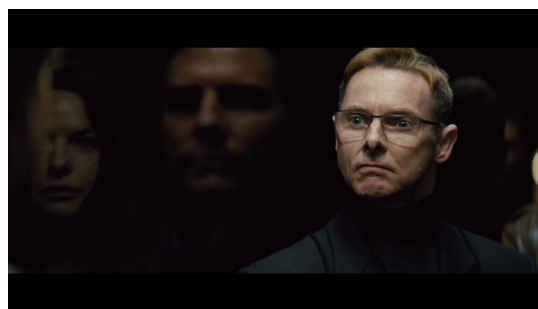
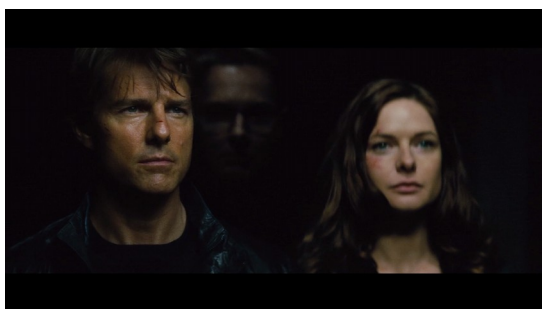


Fig. 16 : *Mission : Impossible – Rogue Nation* (2015), de Christopher McQuarrie.

Outre la disparition, l'obsession de Tom Cruise à occuper l'espace de l'écran semble assumée, voire tournée en dérision, lors de la scène d'ouverture du film en question. L'acteur, connu pour courir et faire ses cascades, apparaît pour la première fois à l'écran en surgissant à toutes vitesses des profondeurs du contre-champ, par le bas de l'écran [Fig. 17], sous une météo assez grisonnante. Par la suite, le deuxième plan de Tom Cruise le fait entrer du hors-champ dans le cadre par la gauche [Fig. 18a] en courant, pour l'en faire ressortir par la droite [Fig. 18b]. Dans son quatrième plan, Tom Cruise atterrit sur l'aile d'un avion en mouvement en surgissant du haut du cadre [Fig. 18c], puis il disparaît

de nouveau [Fig. 18d], dissimulé par le fuselage de l'appareil dans lequel il tente de pénétrer. Tom Cruise apparaît et disparaît sans cesse de l'écran jusqu'à ce que vienne le moment de la première cascade, non essentielle au scénario, mais qui, comme la scène initiale de *Mission : Impossible II*, promet aux spectateurs un film sensationnel. Le tout, sur la bande originale de la saga. L'avion effectue un virage et révèle que Tom Cruise s'est accroché à sa porte [Fig. 18e].



Fig. 17 : *Mission : Impossible – Rogue Nation* (2015), de Christopher McQuarrie.

« Nous espérons souvent des films qu'il leur arrive la même chose qu'aux avions : qu'ils décollent. »⁹⁸ L'avion, le film et Tom Cruise décolleront à l'unisson. Puis l'*A400M*, avec sa superstar accrochée du mauvais côté de la porte, effectue de nouveau un virage, mettant enfin l'acteur sous la lumière alors qu'il a atteint son but, accéder au centre du cadrage [Fig. 18f]. La mise en lumière du héros, lorsque celui-ci trouve enfin sa place, est symptomatique. Déjà dans le volet précédent, alors que sa mission débute, une porte s'ouvre et l'éclaire [Fig. 19]. Situation identique au dernier volet [Fig. 20], *Mission : Impossible – Fallout*. Encore une fois, Ethan Hunt n'existe pas lorsqu'il n'est pas en mission. Pour revenir à la scène de l'avion, le jeu du « chat de la souris » est ensuite de nouveau utilisé lorsque l'un des membres de l'équipage entre dans la soute pour refermer la porte que l'Agence Mission Impossible a ouverte. Si elle semble à première vue déserte [Fig. 18g], Tom Cruise apparaît ligoté aux bombes portant le pictogramme « Radiation » [Fig. 18h]. Puis il ouvre son parachute et est de nouveau aspiré hors du champ [Fig. 18i], en même temps que le butin mortel qu'il lui fallait dérober. La mèche est allumée [Fig. 18j], la mission peut débiter. Apparaître à l'écran et disparaître de l'écran devient un exercice que Tom Cruise reproduit dans tous ses films. Le poussant à son paroxysme dans *Night and Day*, une comédie qui parodie les films d'espionnage si chers à Tom Cruise, en le faisant disparaître dans la foule d'une gare [Fig. 21]. La caméra adopte ici le point de vue subjectif de son rival.

98 DANÉY, Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main : cinéma, télévision, information, 1988-1991*, Lyon, Aléas, 1997, p. 28.



Fig. 18a



Fig. 18b



Fig. 18c



Fig. 18d



Fig. 18e



Fig. 18f



Fig. 18g

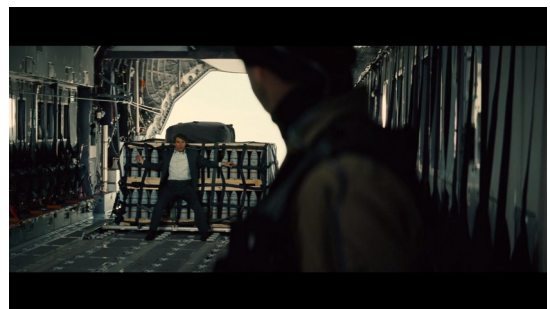


Fig. 18h



Fig. 18i



Fig. 18j

Fig. 18a-18j : *Mission : Impossible – Rogue Nation* (2015), de Christopher McQuarrie.



Fig. 19 : *Mission : Impossible – Ghost Protocol* (2012), de Brad Bird.



Fig. 20 : *Mission : Impossible – Fallout* (2018), de Christopher McQuarrie.

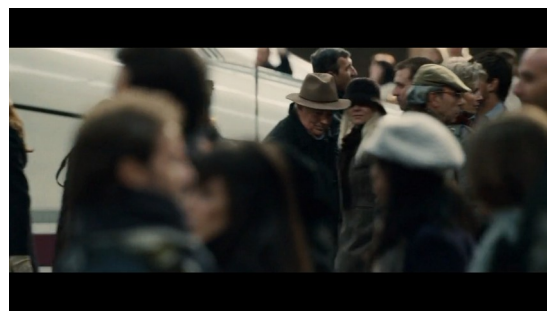


Fig. 21 : *Night and Day* (2010), de James Mangold.

L'influence de Jackie Chan et de Buster Keaton est flagrante car Tom Cruise se met constamment en danger en réalisant ses cascades. Piloter des avions, sauter de toit en toit dans toutes les plus belles villes du monde, prendre part à des courses-poursuites avec des policiers et des bandits, etc. Les séquences pleines d'adrénaline se succèdent en montrant qu'il est au cœur même de l'action, du cadre, et qu'aucune doublure n'est utilisée. Comme s'il était devenu le cinéma lui-même. Cela est devenu un moteur de création et une pâte artistique : les plans, les séquences et les scénarios sont construits autour de l'idée que l'acteur peut tout faire. Mettre le personnage et l'acteur dans une même situation permet alors de créer des scènes uniques et d'en jouer. C'en est même devenu la marque de fabrique de la saga *Mission : Impossible* : « Les cascades semblent réelles / Parce qu'elles sont réelles ».

« Moi, je voulais faire des films hors des États-Unis. À l'époque du premier *Mission : Impossible*, aller à Prague avec un casting international n'avait rien

d'évident. Tout le monde me disait : "Oh, mais qu'est-ce que tu fabriques ?" Ils voulaient tous qu'on tourne à Hollywood ! Mais moi, même gamin, je voulais voyager, voir le monde, tous ces endroits dingues qui me faisaient rêver dans les films. »⁹⁹

Est-ce un destin singulier ? Ou est-il représentatif d'une nouvelle mentalité ? Celle du désir de sortir des studios pour filmer le monde réel et authentique plutôt que de le concevoir artificiellement ? Une démarche semblable à celle des peintres impressionnistes qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, quittèrent leurs ateliers pour le monde réel. À mon sens, et d'après l'éclairage que nous venons de faire sur l'évolution des rôles de l'acteur ainsi que sur sa vie médiatique, Tom Cruise infantilise ses rôles. Cela, en partie grâce à la fortune qu'il a amassée grâce à ses premiers films qui lui a permis de devenir producteur. Ce monopole lui autorise un contrôle total sur les films auxquels il participe et de les plier à ses exigences. La première d'entre elles : réaliser ses rêves d'enfant. Piloter des avions, des voitures, escalader des buildings et embrasser les plus belles femmes¹⁰⁰, etc. Outre ses personnages, même dans sa vie privée il clame haut et fort, devant une assemblée exclusivement féminine, qu'il veut épouser sa petite-amie qu'il ne connaît que depuis quelques mois, comme un adolescent. Dans *Mission : Impossible – Fallout*, son rôle d'Ethan Hunt est sur toutes les lèvres, tout le monde fait son éloge. Alors qu'il s'accroche à un hélicoptère, le contact avec ses collègues espions est maintenu par une oreillette. Cela lui permet de décrire les choses extraordinaires qu'il est en train d'accomplir. À défaut de le voir pour le croire. Même lorsqu'il est à distance, ses camarades ne parlent que de lui et de ce qu'il fait. C'est d'autant plus vrai que dans une longue séquence de dialogue, son partenaire et ami Luther Stickell (incarné par Ving Rhames) explique à l'alter ego d'Ethan Hunt, Ilsa Faust (jouée par Rebecca Ferguson), que ce dernier n'a été amoureux que de deux femmes dans sa vie. Sa femme et sa locutrice. On parle de lui alors qu'il n'est pas vraiment là. Situation très puérile. Un comportement infantile semblable à celui de son personnage de Roy Miller¹⁰¹ dans *Night and Day*, qui ne fait que manger des glaces [Fig. 22]. Ainsi, Tom Cruise est toujours présent, même lorsqu'il n'est pas là. Sa stratégie pour rester au centre du cadre est donc claire : les protagonistes ne parlent que de lui qu'il soit dans le

99 Interview de Tom Cruise. HADDAD, Léo, « TOM MACHINE », *Première*, Mai-Juin 2017 n°477, p. 55.

100 Du moins, à ses débuts, car Tom Cruise a beau être un *sex-symbol*, depuis son divorce il semble n'être qu'un célibataire endurci, au cinéma comme dans sa vie privée. L'impuissance d'un ex *sex-symbol*, quelles en sont les résonances aujourd'hui ? Nous y reviendrons.

101 Il s'agit d'une comédie d'espionnage qui parodie la sage *Mission : Impossible*. Les codes y sont repris : des cascades, des voyages, des gadgets et un complot interne au gouvernement.

champ ou non, se faire plaisir devant la caméra en construisant des films sur-mesure¹⁰², et sauter de cascade en cascade afin de ne jamais passer hors-champ, que la caméra s'envole, dégringole ou plonge.



Fig. 22 : *Night and Day* (2010), de James Mangold.

À l'opposé du spectre, l'acteur Brendan Fraser trouve précisément sa place dans notre démarche de mise en lumière des techniques de survivance des icônes masculines américaines issues des années reagan, dans le sens où la carrière si bien entamée de cet acteur s'est retrouvée annihilée. Un contre-exemple de la réussite cruicienne, dans le sens où trop contrôler son image et faire ses propres cascades de manière obsessionnelle n'a mené qu'à la déchéance. Brendan Fraser, acteur américano-canadien, s'est fait connaître grâce au film *Twenty Bucks* (1993), de Sam Mastrewski, mais surtout en incarnant George de la Jungle dans la comédie familiale *George de la jungle* (1997), de Sam Weisman. Notons que comme Sylvester Stallone et Tom Cruise, Brendan Fraser aura joué un vétéran du Vietnam qui tend à devenir hippie à son retour au pays et qui explique grossièrement la guerre à de jeunes filles en pleine crise d'adolescence dans *Souvenirs d'un été* (1995), de Lesli Linka Glatter. Outre de nombreux rôles sérieux, la saga qui fera percer Brendan Fraser et le révélera en tant que star de blockbusters à la fin des années 90 fut *La Momie*, une adaptation du célèbre film *La Momie* (1932), de Karl Freund. Il accepta à condition de pouvoir réaliser lui-même la plupart de ses cascades. Un film d'action à cascades, du sur-mesure pour l'acteur alors en pleine ascension. Et si deux suites virent le jour, respectivement *Le Retour de la momie* (2001), de Stephen Sommers et *La Momie : La Tombe de l'empereur Dragon* (2008), de Rob Cohen, les critiques ne furent pas positives. Mais ce qui plongea l'acteur, aux rôles de jeune homme séduisant et aventureux aux cheveux longs, aux yeux bleus et à l'autodérision mordante,

102 Nous comprenons mieux maintenant pourquoi Tom Cruise ne joue plus avec les meilleurs réalisateurs. Il veut se faire plaisir tout en satisfaisant les spectateurs, c'est pourquoi il a besoin de contrôle. Il fut pressenti en 2018 pour jouer dans le prochain film de Quentin Tarantino, un grand nom qui manque au palmarès de Tom Cruise, ce qui aurait sûrement relancé sa carrière d'acteur et non de cascadeur. Mais il opta pour tourner la suite de *Top Gun*, et pouvoir piloter des avions de chasse. Il est clair que ce qui intéresse Tom Cruise, c'est l'adrénaline et le frisson. De vivre ses rêves d'enfant.

dans un déclin rapide et cauchemardesque, fut une succession d'incidents qui saccagèrent le corps mais aussi l'esprit de Brendan Fraser. Dans une scène du premier opus de la saga *La Momie*, l'acteur doit être pendu avant d'être secouru. Mais il s'étrangla réellement et dut être réanimé. Dans le second volet, il « se brise une côte et se déchire un disque intervertébral »¹⁰³. En 2003, alors en pleine période de doute et d'innombrables opérations chirurgicales dues à ses accidents et sa santé, il se dit sexuellement agressé « par l'ancien président de la HFPA, Philip Berk »¹⁰⁴, ce qui le traumatisa. Par la suite, lors du tournage de *Voyage au centre de la Terre* (2008), d'Eric Brevig, qui devait être un *come-back* pour Brendan Fraser après de nombreux navets, il « se brûle la main »¹⁰⁵ sur un décor de flammes. Mais malgré l'enthousiasme de l'acteur, le film ne lui offrira pas le grand retour qu'il espérait. Brendan Fraser incarne à la perfection notre idée de *come-back* permanent, dans le sens où après un démarrage édifiant et une notoriété évidente, de multiples difficultés et déceptions ont freiné sa carrière pourtant si bien huilée. *Voyage au centre de la Terre* aura été un premier sursaut en 2008 afin de ne pas sombrer définitivement dans l'oubli en plus de la dépression, un film d'aventure semblable à ceux qui l'ont fait connaître : la saga *La Momie*. C'est finalement après un second *come-back*, à la télévision cette fois-ci, que l'acteur trouvera¹⁰⁶ son public et sa rédemption, grâce aux séries *Texas Rising* (2015), de Roland Joffé, où il joue un Indien (et retrouve ses cheveux longs qui ont fait son charme et son image à ses débuts) et *The Affair* (2015), de John Gunter. Mais en 2018, Brendan Fraser incarne dans la série Netflix *Titans* (2017), de John Fawcett un homme-robot, décrit comme un pilote de voiture qui, à la suite d'un accident, s'est fait implanter le cerveau dans un corps métallique car son corps originel n'a pas tenu le coup. Une mise en abyme évidente, quand l'on sait que le corps de Brendan Fraser fut maintes fois réparé et ne ressemble plus en rien au séduisant aventurier qu'il était à ses débuts. Après un démarrage exemplaire, entre films dramatiques et comédies, où il partage l'affiche avec de nombreuses icônes du cinéma comme Ben Affleck ou Matt Damon, son désir d'adrénaline lui aura provoqué de nombreux problèmes de santé, et l'aura mis sur la touche. Comme Tom Cruise ou Jason Statham, Brendan Fraser aura succombé à trente

103 PALANCHINI, Quentin. « *Hollywood, machine à broyer : le destin de Brendan Fraser, le héros de La Momie* » [en ligne]. Allociné, 2018, [consulté le 04 février 2019]. Disponible sur : <http://www.allocine.fr/diaporamas/cinema/diaporama-18674666/>

104 *Ibid.*

105 *Ibid.*

106 « Re » trouvera plutôt, car Brendan Fraser aura joué dans quatre séries télévisée avant celle de son retour.

ans à l'envie de réaliser ses propres cascades. Ne serait-ce pas alors un fait de génération plus qu'un panel de figures semblables ?

Ainsi, il est clair que réaliser ses propres cascades est une technique extrême mais efficace afin de rester omniprésent dans le cadre de la caméra, c'est un besoin vital que d'être mis en avant, et qui plus est dans des situations à haut risque, mais c'est également un moyen de crédibiliser l' « invulnérabilité du héros »¹⁰⁷ qui « frôle le fantastique »¹⁰⁸, et d'associer le courage du héros à celui de l'acteur. Mais si le réalisme est crédibilisé, c'est la lubie de l'acteur qui frôle le fantastique. Et cela tend à l'aliénation, pire, à obsolescence. Il est clair qu'à 56 ans, Tom Cruise construit ses films, et sa vie, comme s'il se trouvait au cœur d'un panoptique¹⁰⁹. Il s'agit d'une prison rectangulaire avec un mirador en son centre, une structure carcérale donnant l'impression aux prisonniers d'être constamment observés. Le mirador est la caméra, ou le public, qui ne cesse de regarder Tom Cruise, l'unique prisonnier¹¹⁰. Mais un prisonnier qui s'y trouve de son plein-gré et qui pour rien au monde ne s'échapperait de sa cellule. Sa stratégie fonctionne, ça divertit et ça l'amuse, pourquoi en changer ? Répéter un schéma préexistant, ne pas se renouveler, telle est la seconde stratégie adoptée par les stars pour ne pas disparaître. Parmi toutes les stars enfermées dans leur prison d'apparitions médiatiques semblables aux précédentes et aux rôles cruellement identiques, quel acteur réussi le mieux à se diversifier sans sombrer ?

107 MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p. 139.

108 *Ibid.*

109 J'emprunte ce terme à Jean Baudrillard, qui dans son livre *Simulacres et Simulation* nous dit une chose extrêmement importante concernant la simulation de réalité : « C'est encore à cette idéologie du vécu, d'exhumation, du réel dans sa banalité de base, dans son authenticité radicale, que se réfère l'expérience américaine de TV-vérité tentée en 1971 sur la famille Loud : sept mois de tournage ininterrompu, trois cents heures de prise directe, [...] ses péripéties, non-stop – bref, un document historique « brut », et le « plus bel exploit de la télévision, comparable, à l'échelle de notre quotidienneté, au film du débarquement sur la lune ». La chose se complique du fait que cette famille s'est défaite pendant le tournage.[...] Le triomphe du réalisateur était de dire : « Ils ont vécu comme si nous n'étions pas là. » Formule absurde, paradoxale – ni vraie, ni fausse : utopique. [...] Cette famille d'ailleurs était déjà hyperréelle de par sa sélection même : famille américaine idéale typique, demeure californienne, trois garages, cinq enfants, statut social et professionnel aisé, housewife décorative. C'est cette perfection statistique en quelque sorte qui la voue à la mort. Héroïne idéale de l'américan way of life, elle est, comme dans les sacrifices antiques, choisie pour être exaltée et mourir sous les feux du médium. » Cela nous informe sur deux choses, d'abord l'obsession des acteurs-cascadeurs quant à leur implication physique et l'enregistrement sur la pellicule de leur corps en situation extrême ne sera satisfaite que lorsqu'ils en mourront, deuxièmement, que l'Amérique se présente à elle-même tout comme aux yeux du monde entier, à travers des images. Celle d'une famille idéale et patriote : la famille Loud. BAUDRILLARD Jean. *Simulacres et simulation*, Paris, 1981, édition Galilée, p. 49.

110 Notons que dans la scène d'exposition de *Mission : Impossible – Ghost Protocol*, Tom Cruise tente de s'évader d'une prison russe sous haute surveillance.

II – Faire toujours la même chose : les cercles vicieux

A – IMMUABLES BLOCKBUSTERS

2019 marque pour Sylvester Stallone l'achèvement des deux sagas qui l'ont hissé au rang d'icône américaine. *Rambo* et *Rocky*, évidemment. Âgé de 72 ans, l'acteur et réalisateur boursoufflé reprend ses rôles iconiques, plus de trente ans après les premiers films. Il est alors tout à fait légitime de se demander si Sylvester Stallone ne vit pas dans le passé, ou s'il assume de n'être plus qu'un Norma Desmond masculin : « The stars are ageless, aren't they ? »¹¹². Après huit *Rocky*, dont le dernier, *Creed 2* (2019), de Steven Caple Jr. sort cette année en France, et cinq *Rambo*, dont le dernier *Rambo : Last Blood* (2019), d'Adrian Grunberg, sort cette année aussi, il ne serait pas étonnant de voir *Expendables 4* sortir l'an prochain. Si dans les années 80, pour les Américains, s'identifier à des figures fortes et autonomes étaient une nécessité, quarante ans plus tard, ces figures ont-elles encore une quelconque raison d'exister ou de perdurer ? L'identification a si bien fonctionné, qu'outre atlantique, Sylvester Stallone est devenu la personnification même de l'américain lambda¹¹³ : grosse voix, gros muscles, gros armement mais petit cerveau. « La plupart des médias dans lesquels ils (Stallone, Schwarzenegger, Van Damme) se sont exprimés ne leur ont pas non plus donné la réputation d'être particulièrement intelligents, et ont véhiculé une image extrêmement négative à ce propos. [...] En résumé, le héros reaganien est un vecteur d'optimisme, un homme généralement ordinaire auquel l'Américain moyen peut s'identifier. »¹¹⁴ Pour Sylvester Stallone, *Rambo* semble être son rocher de Sysiphe, une tâche ardue qu'il faut sans cesse répéter. Ardue à cause des attentes du public qui s'est identifié au personnage du premier film. Si toutefois chaque épisode traitait d'un sujet précis de l'Histoire américaine, et faisait passer la notion de *self-made-man* si brillamment défendue par Rocky Balboa pour un prétexte à l'action et à la tuerie de masse, qu'est-ce que l'acteur et

111 INGRES, Jean-Auguste-Dominique, *Ingres d'après une correspondance inédite*, Paris, Boyen d'Agén, 1909. p. 334

112 « Les étoiles n'ont pas d'âge, n'est-ce pas ? » Norma Desmond (Gloria Swanson) dans *Boulevard du crépuscule* (1950). (Je traduis)

113 En France, dans l'émission satirique « Les Guignols de l'Info » (1988-2018), d'Alain de Greef et d'Alain Duverne, la marionnette de Sylvester Stallone sert à la fois à représenter l'acteur mais aussi à caricaturer n'importe quel américain.

114 FAUVET Pascale, Le héros reaganien ou l'expression du mythe du « rêve américain ». In : GIMELLO-MESPLOMB Frédéric. *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ? op. cit.*, p. 159.

réalisateur peut-il encore avoir à nous raconter sur le peuple américain qu'il personnifie en John Rambo ? Réactualiser un film qui a permis la construction d'une icône, des décennies après, cela nous dit deux choses : l'enfermement de l'acteur dans une habitude et le besoin de renouer avec le passé. Il est évident que Sylvester Stallone, ce bon vieux cow-boy, ne vit que pour ses deux rôles qui l'ont révélé. C'est d'autant plus flagrant que les premières images [Fig. 2a] [Fig. 2b]¹¹⁵ de *Rambo : Last Blood* publiées sur le compte *Instagram* de Sylvester Stallone montrent l'acteur habillé (déguisé plutôt) en costume de cow-boy.

« Si *Rambo* était un western, Rambo serait un Indien. Pas l'Indien vaincu des films de De Mille mais l'Indien en colère revenu défier ses ex-vainqueurs que le Vietnam a vaincus. Ce passage par le western est la meilleure partie du film, la plus significative aussi. *Rambo* n'a pas besoin de scénario parce que Rambo est son scénario, c'est-à-dire sa mémoire. Mémoire récente du trauma vietnamien, mémoire ancienne du génocide indien, mémoire tout simple du peuple américain en tant qu'il ne doit pas oublier qu'il est aussi un peuple guerrier. »¹¹⁶

Il semblerait que Sylvester Stallone éprouve de la nostalgie à l'égard du rêve américain, comme il existait sous les années Reagan. Cela se traduit chez lui par ses multiples accessoires qui tendent au déguisement, et le fait qu'il tente d'inscrire Rambo et Rocky dans le présent, alors qu'à l'évidence, ceux-ci appartiennent au passé. L'acteur renoue avec son image d'antan, est-ce pour des raisons personnelles ou pour répondre à l'image qui lui a été donnée et qui correspond, peut-être, à ses propres désirs ? « Nous (les Américains) apparaissions aux yeux du monde sous un jour particulièrement défavorable parce que notre prospérité et nos succès techniques nous ont condamnés à nous présenter au monde sous forme d'images. »¹¹⁷ « Nos images évoquent une certaine arrogance : à travers elles, nous nous érigeons en modèle pour l'univers. »¹¹⁸ « Peut-être, au lieu de nous annoncer par nos ombres et nos idoles, ferions-nous mieux d'essayer de partager avec les autres la recherche qui a constitué l'Amérique. »¹¹⁹ Un artiste photographe s'est inspiré de cette imagerie américaine mondialement propagée, il s'agit

115 J'ai décidé de mettre ces images en parallèle à la peinture de Richard Prince qui représente un cow-boy esthétisé. Si la notion de cow-boy était implicite dans les premiers *Rambo*, Sylvester Stallone l'explique au possible en se déguisant comme tel dans ce dernier volet.

116 DANEY, Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main : cinéma, télévision, information, 1988-1991, op. cit.*, p. 27.

117 BOORSTIN, Daniel J., *L'image ou ce qu'il advient du rêve américain, op. cit.*, p. 356.

118 *Ibid.* p. 355.

119 *Ibid.* p. 358.

de Matt Henry. L'artiste britannique, dans sa série *The Trip*, met en scène un groupe de couples en Road-trip à travers les États-Unis fantasmés [Fig. 23a]. Entre déserts, Motels, voitures *Ford*, ciel bleu, habits de cow-boy et néons, le champ pictural stéréotypé des États-Unis sert la narration d'un voyage, d'un parcours (initiatique ?) séduisant. Dans la lignée de Ronald Reagan, Keanu Reeves ou Donald Draper, les protagonistes qui expérimentent cette traversée des États-Unis semblent traverser l'Amérique cinématographique, l'Amérique qui se vend au reste du monde [Fig. 23b]. « Ce n'est pas le moindre charme de l'Amérique qu'en dehors même des salles de cinéma, tout le pays est cinématographique. Vous parcourez le désert comme un western, les métropoles comme un écran de signes et de formules. C'est la même sensation que de sortir d'un musée italien ou hollandais pour entrer dans une ville qui semble le reflet même de cette peinture, comme si elle en était issue et non l'inverse. »¹²⁰ Si l'intention du photographe est de jouer avec les images de la culture pop et l'utopie américaine, peut-être est-ce également l'intention de Sylvester Stallone en John Rambo déguisé comme l'américain stéréotypé, le cow-boy revanchard.



Fig. 23a : Matt Henry, *The Trip #11*, 2015, impression de photographie Technicolor, 84 x 127 cm, Gallery Polka, Paris.

Fig. 23b : Matt Henry, *The Trip #9*, 2015, impression de photographie Technicolor, 84 x 127 cm, Gallery Polka, Paris.

« Perpétuer ou Mourir », pour le moment, la machine Stallone ne s'est pas encore essouffée même si chacun de ses blockbusters ressemble aux précédents. Cela nous éclaire à la fois sur les attentes du public et sur la production hollywoodienne. Attend-on vraiment des blockbusters un renouvellement ? Les blockbusters sont censés apporter de la nouveauté et des images inédites, mais ce sont des sagas à rallonge qui sont proposées chaque été. Le public n'a-t-il pas besoin, comme l'acteur, son personnage et l'industrie hollywoodienne, de la répétition du même motif ? *Rambo* et *Rocky* n'y

120 BAUDRILLARD Jean, *Amérique*, op. cit., p. 56.

échappent pas. *Die Hard* et *Mission : Impossible* non plus. Les blockbusters c'est « l'esthétique du faux et de la clôture, vitesse, second degré, clin d'œil, références, citations cinéphiliques. »¹²¹ Où se trouve la nouveauté alors ? Si en 1980, pas plus de 4 blockbusters sortaient en salles chaque année, depuis 2010 c'est au minimum 20 blockbusters que proposent les studios de cinéma par an. Dans cette surabondance d'effets spéciaux, de gros moyens et de stars, comment donner l'envie au public de choisir le sien ? Comment se différencier, sortir de la masse ? En fidélisant le public avec des suites, jouant ainsi avec leurs sentiments. Il s'agit là de l'exemple le plus flagrant de la tautologie : c'est connu parce que c'est connu. « Le public américain est incapable de se mesurer à un livre qui n'a pas de succès. »¹²² Cela fonctionne aussi pour le cinéma, si aujourd'hui tant de films deviennent des franchises, ce n'est pas tant pour leurs récits que leurs possibilités. *Fast and Furious 7*, *Mission : Impossible 6*, *James Bond 24*... le matériau initial que le public a apprécié est une source inépuisable de suites et de revenus pour les studios. Et si cela fonctionne si bien, c'est grâce à l'aspect réconfortant de l'identification et de l'habitude. « La pratique du cinéma a beaucoup à voir avec la fréquentation amoureuse. Elle suppose à tous les sens du mot un "rendez-vous". On se "retrouve" pour aller au cinéma dans la "vraie vie" et [...] oblige à se fixer un rendez-vous si l'on veut voir un film. Et la façon dont le rendez-vous se déroule impliquera le fait qu'on en sollicitera un autre, puis encore un autre. »¹²³ Le public ne peut échapper au nouvel épisode de leurs héros favoris, car le cinéma est un art populaire qui permet à la fois l'identification¹²⁴ à des personnages, des figures emblématiques, et permet la sociabilisation. « Le miroir social du cinéma renvoie ici à la satisfaction immédiate du désir de retrouver sur l'écran un univers familier, sans que soit présente chez la plupart des cinéastes une volonté de fabriquer des œuvres pour la postérité. »¹²⁵ Notons que les trois icônes évoquées précédemment sont issues de blockbusters, dans la folie des années 80. Des héros qui ne sont pas des super-héros, contre 27 % des blockbusters¹²⁶ qui sortent en 2019 en salles. « La dernière star de cinéma, c'est Tom Cruise. Mais je ne

121 AMIEL Vincent, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain : 1980-2002*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 66.

122 BOORSTIN, Daniel J., *L'image ou ce qu'il advient du rêve américain*, op. cit., p. 241.

123 ETHIS Emmanuel. Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous. *Communication & Langue* [en ligne] 2007, n°154, p. 11. [consulté le 05 mars 2019]. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2007_num_154_1_4686

124 Une étude menée par Sarah M. Coyne, de l'Université de Birgham Young démontre que les jeunes filles qui regardent des dessins animés de princesses tentent de reproduire les mœurs véhiculées par les dessins animés et désirent leur ressembler. Source : <https://news.byu.edu/news/disney-princesses-not-brave-enough>

125 ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Albert Colin, 2005, p. 18.

126 Chiffre calculé d'après les sorties blockbusters sur Allociné.

crois pas que Tom Cruise pourrait devenir une star aujourd'hui. Tom Cruise est la dernière star de cinéma parce qu'il l'est devenu dans les années 80. Quoiqu'il reste de crédibilité à Schwarzenegger et à Stallone, ils l'ont acquise dans les années 80. Les héros de film d'action des années 80 n'étaient pas parfaits. Ils dépassaient régulièrement les bornes du ridicule, mais en toutes circonstances, contre vents et marées, ils restaient des êtres humains. »¹²⁷ Que différencie un héros d'aujourd'hui d'un héros des années Reagan ? Aujourd'hui, le public de blockbuster ne cherche plus l'identification mais le spectacle et la participation. Dans les années 80, le héros pouvait être un homme lambda (*Rocky, Rambo, Die Hard, Mission : Impossible*) dans un contexte spatio-temporel bien précis. L'identification du spectateur au personnage fictif a lieu alors grâce à ces deux ordres :

- Le héros n'est pas un surhomme. C'est pourquoi n'importe qui peut s'y retrouver.
- Le contexte spatio-temporel de l'histoire est authentique, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une période contemporaine.

Chez Sylvester Stallone, « Rambo apparaît comme l'emblème de la puissance retrouvée, comme l'un des avatars du rêve américain reconstruit au gré d'un parcours initiatique. »¹²⁸ De même pour Rocky Balboa. Les deux icônes ne sont pas « Monsieur-tout-le-monde », mais c'est l'idée qu'ils représentent qui sert l'identification, l'appartenance à une cause. « Comme tout spectacle, et plus vivement encore, le spectacle de cinéma, implique un processus d'identification psychique entre le spectateur et l'action représentée. Le spectateur vit psychiquement la vie imaginaire, intense, valeureuse, amoureuse des héros de films, c'est-à-dire s'identifie à eux. »¹²⁹ L'identification est-elle concevable quand le spectateur est trop éloigné du super-héros ?

Renouer avec le passé, cela est d'autant plus d'actualité que Bruce Willis, tout comme Sylvester Stallone, en 2019, renouera avec le blockbuster et le thriller qui l'ont révélé : *Die Hard* et *Incassable* (2000), de M. Night Shyamalan. À ses débuts, l'acteur encore chevelu, incarnait un cow-boy reaganien au sens premier du terme : seul contre

127 *Blockbusters 80, la folle décennie de Hollywood*. Jean-Martial Lefranc, documentaire diffusé le 3 juin 2018 sur France 4.

128 MURAIRE ANDRÉ, *La régénération par la violence : Rambo ou l'innocence retrouvée*. In : GIMELLO-MESPLOMB Frédéric. *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ? op. cit.*, p. 243.

129 MORIN Edgar, *Les stars, op. cit.*, p. 87.

les terroristes dans *Die Hard : Piège de cristal* (1988), de John McTiernan, défendant avec courage ses valeurs et celles de l'Amérique. Mais il diffère des autres héros car il n'incarne pas à première vue l'Amérique triomphante. L'antagoniste de Bruce Willis, en John McClane, est un terroriste allemand international qui tente de s'emparer, avec son équipe au fort accent européen¹³⁰, de la fortune du *Nakatomi Plaza* : Hans Gruber. C'était sans compter sur la présence du « cow-boy », comme le nomme le truand. Tel un *action hero* reaganien classique, John McClane ou le cow-boy s'en va en guerre contre les terroristes, tout en faisant preuve d'ironie et de sarcasme. C'est d'ailleurs ce qui fera la marque de fabrique de John McClane, et plus largement, des personnages de Bruce Willis. Cette irrévérence constante vis-à-vis de la hiérarchie et de ses ennemis forgea son identité. « La notion de "film-véhicule" est essentielle. Les films sont souvent construits autour de l'image d'une star. Un scénario peut être écrit délibérément pour faire jouer une star, ou les droits d'un roman achetés à l'intention d'une star. Parfois des modifications de l'histoire interviennent pour préserver l'image de la star. »¹³¹ L'humour de Bruce Willis, c'était l'assurance d'un public conquis. Aujourd'hui, le public l'est-il toujours autant ? Et si celui-ci était tangible, il serait assuré au même titre que le postérieur de Kim Kardashian (assuré à 21 millions de dollars), le majeur de Keith Richard (1,6 million de dollars), les poils de torse de Tom Jones (3,5 millions de livres Sterling), le sourire *bright* de Julia Roberts (assurance estimée à 30 millions de dollars).¹³² Face aux péripéties, Sylvester Stallone possède les muscles et la ténacité. Bruce Willis, c'est l'humour et la ténacité. Dans une situation catastrophique ou d'une extrême souffrance, l'ironie de Bruce Willis fait rire, et c'est précisément ce que le public veut voir dans ses films. À croire que les dangers de mort imminente n'ont aucune influence sur lui. Bien que sous pression, serait-il au courant de la gravité de la situation ? Bruce Willis, dans toute sa filmographie, c'est le héros qui semble totalement désinvesti des péripéties qu'il traverse. Grâce à cet humour, cette ironie, *Die Hard*, réveilla cet « enthousiasme universel pour les films de cowboys. »¹³³ Si Bruce Willis en John McClane renouvelle et pérennise les mythes du cow-boy et du *action hero* reaganien, c'est également par l'enjeu du premier *Die Hard*. L'antagoniste Hans Gruber s'impose comme le moralisateur et l'homme nécessaire contre l'impérialisme américain. Il n'est pas un cambrioleur lambda, sa présence est également une remise en question

130 De l'italien est audible dans le jargon des terroristes, bien qu'ils portent presque tous un nom allemand.

131 DYER Richard, *Le star-system hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 65.

132 Source : <https://www.parismatch.com/People/Spectacles/En-images/Madonna-Taylor-Swift-Kylie-Minogue-Jennifer-Lopez-ces-celebrites-qui-assurent-une-partie-de-leur-corps-722876>

133 MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p. 89.

des croyances et de l'idéologie américaine. Alors que le gouvernement est remis en question par l'antagoniste, John McClane se place en tant que dernier rempart. L'homme défendant la nation et ce rêve américain que viennent troubler les terroristes européens. Il est d'autant plus à même d'incarner cette position qu'Hans Gruber le gratifie du sobriquet : « Le cow-boy ». La lutte d'un cow-boy contre un antagoniste dont le dessein est de détruire l'impérialisme américain, ou plus largement la société moderne capitaliste et mondiale actuelle, est le scénario de base de bon nombre de blockbusters que nous évoquerons. L'idée d'une Amérique triomphante, défendu par un cow-boy qui forgea ce même mythe, est une image que ne cesse de reprendre Hollywood. Pourtant, *Die Hard* se présente en tant que rupture avec les icônes traditionnelles issues des films d'action tels que *Rambo* ou *Conan the Barbarian*¹³⁴. Désormais, le héros devient « sensible et vulnérable, ce qui lui permet d'échapper au stéréotypage et de rompre avec la psychologie du héros d'action régulièrement campé par Stallone, Schwarzenegger ou Norris. »¹³⁵ Mais alors que les westerns dressaient une image idyllique du rêve américain, la saga *Die Hard* propose un homme pris dans une situation qu'il ne contrôle pas, et qui se substitue d'un gouvernement dépassé, inefficace et toujours tourné en ridicule. C'est peut-être en ça que nous devrions définir les cow-boys du cinéma : des hommes qui défendent le juste et les valeurs américaines, lorsque toutes les instances et les gouvernements ont échoué. Ou que ceux-ci sont pris pour cible. En 2013, Bruce Willis tente de reprendre son rôle de policier le plus malchanceux des États-Unis dans *Die Hard : Belle journée pour mourir* (2013), de John Moore. Une tentative encore plus désastreuse de faire perdurer le mythe McClane après un *Die Hard : Retour en enfer* (2007), de Len Wiseman navrant. Ces deux suites reprennent une situation initiale semblable aux premiers, c'est-à-dire un hasard ou un comique de situation. « McClane est d'abord un outsider : une présence intrusive, un corps étranger au système de la tour Nakatomi comme un obstacle imprévu dans le scénario terroriste (le film insiste aussi sur son identité de New-Yorkais à Los Angeles). »¹³⁶ Dans *Die Hard : Belle journée pour mourir*, cette notion d'identité dans un lieu étranger est poussée jusqu'à envoyer John McClane en Russie, où il pense y passer des vacances. C'était sans compter sur l'arrestation de son fils à Moscou, accusé d'être un dangereux terroriste. Ce qui persiste également, c'est l'image que renvoie John McClane à ses ravisseurs. Celle d'un cow-boy.

134 *Conan The Barbarian* (1982), de John Milius.

135 TREGUER Florian, Excès, hybridation et régression : la nouvelle donne du film d'action selon McTiernan. In : GIMELLO-MESPLOMB Frédéric. *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ? op. cit.*, p. 87.

136 *Ibid.* p. 95.

« Vous savez ce que je déteste chez les Américains ? Tout en fait. Surtout les cowboys. »¹³⁷
Cela renvoie évidemment au fameux : « Vous croyez avoir une chance contre nous, Monsieur le Cowboy ? – Yippee Ki Yay. »¹³⁸ Mais qui a-t-il de plus à attendre de films d'action dont le héros, enrôlé contre son gré dans une turpitude de situations cocasses, semble désinvesti des catastrophes qu'il traverse ? À chaque fois que Bruce Willis frôle la mort, celui-ci fait de l'humour. C'en est devenu sa marque de fabrique :

- *Die Hard : Piège de cristal* (1988), de John McTiernan :

« Sur 9 millions de terroristes dans le monde, j'en tue un, il a les pieds plus petits que ma sœur. »

- *Die Hard : 58 minutes pour vivre* (1990), de Renny Harlin :

« Quand est-ce que j'aurai le droit à un Noël normal ? Les sapins, les guirlandes, les dindes aux marrons... Non, on est tellement bien dans une conduite d'aération ! »

- *Die Hard : Une journée en enfer* (1995), de John McTiernan :

« Salut ! Mickey O'Bryan, sécurité de l'aqueduc. On nous a signalé qu'un type était entré dans le tunnel sur un traîneau tiré par des rennes. »

- *Die Hard : Retour en enfer* (2007), de Len Wiseman :

« Tu remballes ton matos et tes gugusses ou bien je débarque et je te mets une grosse raclée. »

- *Die Hard : Belle journée pour mourir* (2013), de John Moore :

« C'est con, ça va réveiller les voisins. »

Et même dans le film *Armageddon* (1998), de Michael Bay lorsqu'il doit faire exploser dans une mission suicide un astéroïde de la taille du Texas avant que celui-ci ne percute la planète, Bruce Willis, tirant à bout portant sur le petit-ami de sa fille, se permet :

« C'est ce que l'on appelle une crise de folie passagère. »

Mais alors que l'irrévérence servait le discours contradictoire entre le corps de plus en plus blessé du personnage et l'esprit de fer dans le premier, celle-ci ne sert plus qu'à conforter le spectateur en faisant faire à Bruce Willis du Bruce Willis. Un come-back permanent pour l'acteur qui ne joue plus que ce que le public de lui. En 2019, à 63 ans,

¹³⁷ *Die Hard : Belle journée pour mourir* (2013), de John Moore.

¹³⁸ Hans Grüber à John McClane dans *Die Hard : Piège de cristal* (1988), de John McTiernan.

Bruce Willis reprend son rôle de John McClane dans *Die Hard 6*, et son rôle de super-héros du quotidien dans la nouvelle franchise de M. Night Shyamalan : *Glass* (2019), de M. Night Shyamalan, débutée par *Split* (2016), de M. Night Shyamalan. Notons que la carrière cinématographique de ce réalisateur trouverait sa place dans notre questionnement, car après des chefs d'œuvres en début de carrière (*Signes*, *Incassable*, *Le Sixième Sens*), où il fait jouer les plus grands acteurs (Mel Gibson, Bruce Willis, Samuel L. Jackson, Joaquim Phoenix), un déclin de dix ans fait de lui l'un des réalisateurs les plus nominés aux *Razzie Awards*. Entre autre à cause de cinq navets consécutifs. Mais en 2016, *Split* esquisse un semblant de retour sous les projecteurs. Bien que la distribution de ce film ne se joua pas sur la notion de *come-back* de l'un de ses grands films, il n'en reste pas moins qu'à la fin, c'est le personnage iconique joué par Bruce Willis, le super-héro David Dunn, qui apparaît à l'écran. Laissant suggérer une suite à ce film, et une suite au film originel. Est-ce de la nostalgie, de l'hommage, ou un moyen de regagner une notoriété ?

Dans cette course contre le temps, en réactualisant les chefs d'œuvres d'autrefois, comment se caractérise le renouveau ? Pour beaucoup, chez Sylvester Stallone dans *Rambo : Last Blood* et la saga *Creed*, et chez Bruce Willis dans *Die Hard : Belle journée pour mourir*, la nouveauté se traduit par la création d'une figure juvénile que le héros vieillissant prend sous son aile. Tout comme le confirme le titre complet du premier film, *Creed : l'Héritage de Rocky Balboa* (2005), de Ryan Coogler. Notons qu'initialement, *Rambo 5* devait inaugurer une nouvelle saga avec le fils de John Rambo reprenant le bandana de son père. Un changement de paradigme s'opère alors chez les héros vieillissants, passant d'icônes fortes et indépendantes à des figures paternelles et exemplaires. Ce renouveau devient la source de conversations probants sur le temps qui passe, la technologie et l'évidence que « c'était mieux avant ». Les ex-figures reaganiennes font dorénavant office de mentors, transmettant leurs savoirs, leurs capacités, à une jeunesse bien différente de ce qu'ils ont été et de ce qu'ils sont. Car en quarante ans, les temps ont changé, et cette notion de faire comme avant alors que le monde a évolué est significative de l'état d'esprit des anciennes icônes. C'en est même le discours principal de ces films de « passation » : confronter les *action hero* grisonnants aux dangers du monde moderne, avec de nouvelles technologies, de nouveaux enjeux, de nouvelles complexités. De plus, la jeunesse pérennise le mythe et permet d'assurer la

relève des icônes devenus des mentors [Fig. 24], des modèles¹³⁹, tout en leur rendant hommage. Mais si Sylvester Stallone semble passer la main à la nouvelle génération, incarné par Adonis Johnson, alors qu'un cancer est diagnostiqué à Rocky Balboa, Bruce Willis n'en est pas là [Fig. 25]. Son fils, avec qui il entretient une relation des plus belliqueuses, est un espion qui comme son père, fait figure de dernier rempart face au danger, sans qu'aucune aide du gouvernement ne soit apportée. Un schéma père-fils conflictuel récurrent, que l'on retrouve aussi dans *La Momie : La Tombe de l'Empereur Dragon* (2008), de Rob Cohen, où Brendan Fraser reprend son rôle d'aventurier [Fig. 26], aux côtés de son fils. Comme *Die Hard*, sauver le monde en famille permet de ressouder les liens entre génération et d'expliquer aux pères pourquoi ils ont été tant absents. Une absence qui a fait naître en chacun des fils d'*action hero* le besoin de combler le vide du père en devenant comme lui.



Fig. 24 : *Creed : l'Héritage de Rocky Balboa* (2005), de Ryan Coogler.
 Fig. 25 : *Die Hard : Belle journée pour mourir* (2013), de John Moore.



Fig. 26 : *La Momie : La Tombe de l'Empereur Dragon* (2008), de Rob Cohen.

Par ailleurs, la notion de mentor fut une constituante régulière dans la filmographie de Tom Cruise. À sa période d'émergence, le gendre idéal se liait d'amitié avec un homme bien plus âgé qui lui faisait figure de guide, d'exemple. *La Couleur de l'Argent*, *Cocktail*, *La Firme...* rôle que Tom Cruise joua une fois à ses débuts dans *Entretien avec un Vampire* (1994), de Neil Jordan, où il initie Brad Pitt au vampirisme.

¹³⁹ Relativement, car si Rocky Balboa en est un pour Adonis Johnson, Jack, le fils de John McClane ne voit en son père qu'un raté.

Mais la question dorénavant est de savoir quand est-ce que Tom Cruise va de nouveau incarner cette figure ? Y aura-t-il un après Tom Cruise, un changement de paradigme dans le sens où le *star-system* qu'il synthétise est en proie au vieillissement rédhibitoire ? *Mission : Impossible 7* et 8 [Fig. 27a] ont été annoncés par l'acteur pour l'été¹⁴⁰ 2021 et 2022, cela concrétise notre cheminement dans le sens où cette précipitation dénonce à la fois le besoin de pérenniser le mythe avant que le corps de l'acteur ne puisse plus supporter le rôle d'acteur/cascadeur, et de perpétuer jusqu'à l'épuisement du matériau initial. À la sortie du huitième, Tom Cruise célébrera ses 60 ans, il semble évident que si la star s'acharne autant, c'est parce qu'il risque de ne plus être capable d'assurer les cascades qui font le charme et la construction scénaristique de la saga. Le vent semble être en train de tourner, et il ne serait pas étonnant de voir émerger un remplaçant à Ethan Hunt, que ce dernier formerait aux missions de terrain dans le film, mais surtout aux cascades. Un *Mission : Impossible* sans Tom Cruise ? Pour passer la main, l'évidence serait qu'il reprenne le rôle de mentor déjà incarné dans *Mission : Impossible 3*, avant de devenir le nouveau ministre de l'IMF sur ses vieux jours. Par ailleurs, ce rôle d'instructeur lui est familier puisqu'il incarnera un professeur d'élite dans *Top Gun : Maverick* (2020) [Fig. 27b], de Joseph Kosinski à la fameuse école de pilotage Top Gun. « Aujourd'hui, on montre aux enfants des héros auxquels ils ne pourront ressembler. »¹⁴¹ Face aux super-héros, immortels et surhumains, c'est à croire que les ex-cow-boys reaganien se sentent investis d'une mission de faire perdurer leur mythe, et qu'ils continueront de vivre à travers leurs élèves, leurs héritiers. L'ultime *come-back*, à défaut de ne plus être présent en tant qu'acteur à l'écran, c'est de réincarner ses personnages.

140 Les *Missions : Impossible* s'assument en tant que blockbusters puisqu'ils sortent l'été, dans la lignée des *Dents de la mer* (1976), de Steven Spielberg, mondialement reconnu comme le premier blockbuster.

141 John McTierman, *Blockbusters 80, la folle décennie de Hollywood*. Jean-Martial Lefranc, documentaire diffusé le 3 juin 2018 sur France 4.

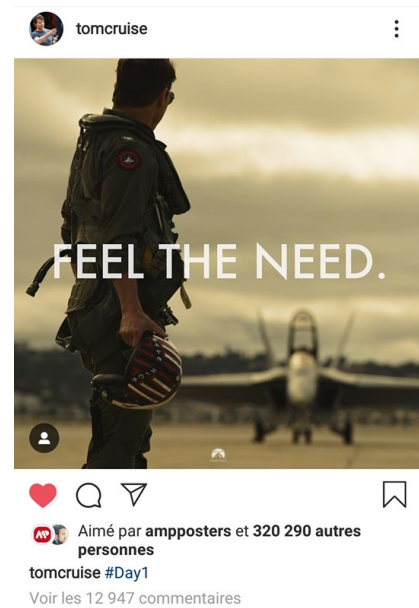


Fig. 26a et 26b : Captures d'écran du compte Instagram *@tomcruise* de Tom Cruise, en date du 15 janvier 2019 et du 31 mai 2018, [consulté le 27 mars 2019].

II – Faire toujours la même chose : les cercles vicieux

B – ICONICITÉ ET MISE EN SCÈNE

En quarante ans de carrière, les stars américaines représentées à travers mon travail plastique ont eu le temps de se forger une filmographie des plus conséquentes. Ce sur quoi nous allons nous focaliser maintenant est la manière symptomatique dont ces icônes sont traitées à l'écran, comment elles sont filmées et mises en scène. Quelles sont leurs caractéristiques essentielles, en forgeant des liens visuels entre leurs films et leurs apparitions médiatiques d'antan et d'aujourd'hui. « Finalement, l'Amérique telle qu'elle se donne à voir dans l'essentiel de la production contemporaine est une Amérique lissée, polie, dont les déterminations socio-culturelles se réduisent à quelques stéréotypes : famille heureuse et unie, même si l'action peut quelque temps la mettre en péril, gangsters et policiers, politiciens efficaces ou corrompus, autoroutes dans le désert, New York réduit à ses gratte-ciels, Los Angeles à ses petites maisons, Miami à ses plages. »¹⁴³ Des situations, des plans et des schémas identiques, stéréotypés et redondants. Il s'agira de construire des ponts, des relations, entre les images de l'émergence des stars et de leur nouveau paradigme, celui d'une acceptation ou non du vieillissement, du corps qui se transforme et n'est plus tout à fait celui d'il y a quarante ans.

Dans certains cas, l'utilisation d'un plan spécifique, d'une réplique ou d'une mise en scène en particulier est au service d'un hommage, une référence à un film antérieur. Un procédé typique des blockbusters : « En effet, l'hommage suppose qu'on prenne au sérieux le genre auquel on se réfère, c'est-à-dire qu'on fasse preuve de respect à son égard. »¹⁴⁴ Dans d'autres cas, il s'agit d'un cercle vicieux. Certaines stars apparaissent à l'écran toujours de la même manière, jouent toujours les mêmes rôles, défendent les mêmes valeurs et sont, d'un film à l'autre, identiquement mises en scène. Ces plans dans lesquels apparaissent les icônes sont créés délibérément. Mais d'autres images s'inscrivent malgré elles dans la cinématographie des acteurs, des photographies et des vidéos prises sur le vif, par des fans ou des paparazzis. Ces moments de vie volés, ces

142 « Bien, M. DeMille, je suis prête pour mon gros plan. » Norma Desmond dans *Boulevard du crépuscule*. (Je traduis)

143 AMIEL Vincent, COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain : 1980-2002*, *op. cit.*, p. 149.

144 *Ibid.* p. 33.

irruptions dans la sphère privée des acteurs, font partie intégrante dans la création d'une star, et il faut l'évoquer. « Le vrai problème est celui de la confrontation du mythe, des apparences et de l'essence. »¹⁴⁵ La presse à sensation est friande des images interdites, volées ou cocasses des stars car cela permet au public de s'immiscer dans l'intimité de celles-ci, et bien sûr, d'en faire du profit. Ces images, souvent floues et sans prétention artistique, ne faisant qu'immortaliser un instant contre le gré du sujet, sont aussi connues que les films des stars et s'ajoutent à leur palmarès. « Qu'elles (les vedettes) doivent leur visibilité et notoriété à leur statut, leur talent, leurs compétences, leur action, elles ont en commun une image largement reproduite, multipliée et diffusée. »¹⁴⁶ Des images contrôlées et des images interdites forgent le mythe de la star en tant qu'objet de curiosité, qui propage l'idée d'une société se soumettant aux médias dans le sens où le problème ne concerne plus la star, mais ce que la société fait d'elle. Prêtons-nous au jeu de faire des rapprochements entre des tentatives d'hommage, des redondances d'apparitions semblables, des mises en scène d'icônes devenues banales, et des images volées, en nous concentrant uniquement sur les acteurs cités dans ma pratique plastique.



Fig. 28 : Keanu Reeves. ©INFphoto.com

Cette facture « prise sur le vif », inesthétique, est l'essence même de la photographie de voyeurisme. Son aspect brut, pixelisé et imparfait en est sa marque de fabrique. L'intimité de la célébrité se vend et se répand, contre leur gré. Alors que des artistes, tels que Louis Faurer, s'immisçaient par la photographie dans la vie des New-yorkais avec un certain civisme, cette qualité peut difficilement être attribuée au métier

145 MORIN Edgar, *Les stars*, op. cit., p. 57.

146 SEGRE Gabriel, *Fans de... : sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Paris, Albert Colin, 2014. p. 17.

de paparazzi. C'est pourquoi il me semble intéressant d'évoquer une catégorie d'images tout aussi constitutive de la création des stars que leur cinématographie, les images de la presse people. L'entreprise *©INFphoto* en particulier recense plusieurs milliers de clichés en couleur de célébrités, que ce soit dans le monde de la mode, du cinéma ou de la Famille royale britannique. « Les célébrités sont "les noms qui, après avoir été créés par l'actualité, parviennent à créer l'actualité." La célébrité découle d'une simple connaissance suscitée et renforcée par des moyens publics. La célébrité personnifie donc parfaitement la tautologie : le mieux connu, c'est le mieux connu. »¹⁴⁷ Une image précise m'a beaucoup interpellé, celle qui trouble la tranquillité de Keanu Reeves, assis en extérieur, au téléphone [Fig. 28]. D'abord pour son cadrage en pied, qui fait écho au protocole de composition de mon travail plastique, n'ayant pour but que de présenter l'acteur seul sans aucune autre prétention que d'être vendue puis propagée. Mais aussi car à la droite de l'acteur se trouve un muffin surmonté d'une bougie. Un gâteau unique et individuel que Keanu Reeves dégusta pour célébrer ses 46 ans, seul. « Il (le héros de cinéma d'action) se présente toujours comme un homme isolé, abandonné par des élites qui ne se soucient guère du "petit peuple", manipulé par une technologie que les humains eux-mêmes ne contrôlent plus. »¹⁴⁸ La confusion des rôles, entre acteur et personnage, est ici des plus frappantes, et la technologie qui demeure incontrôlable par les stars est celle qui permet la propagation de leur intimité.

La figure iconique qui achève ma frise est Keanu Reeves, sautant au cou de Brendan Fraser. Une entorse à mon protocole dûment établi : un format, une star, mais il me fallait une ultime pièce bien plus évocatrice de sens pour achever ma frise. Keanu Reeves s'est fait connaître grâce à ses rôles de Néo dans la saga *Matrix* (1999-2003), des frères Wachowski, de Johnny Utah dans *Point Break* (1991), de Kathryn Bigelow et de Jack Traven dans *Speed* (1994), de Jan de Bont. L'acteur canadien, star du cinéma d'action américain moderne, possède néanmoins une autre étiquette, celle d'un homme seul. Outre un passé quelque peu tourmenté¹⁴⁹, il n'est pas rare de croiser l'acteur seul sur un banc à Central Park. Les images volées qui ont été faites de Keanu Reeves, mangeant seul sur un banc, et propagées sur Internet, ont transformé l'aspect mythique

147 BOORSTIN Daniel J., *L'image ou ce qu'il advient du rêve américain*, op. cit., p. 102.

148 KAC-VERGNE Marianne, Une hypermasculinité vulnérable : le paradoxe du héros blanc face à la crise des autorités et la trahison des élites. In : GIMELLO-MESPLOMB Frédéric. *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?* op. cit., p. 220.

149 En 1994, son ami et partenaire sur deux longs-métrages River Phoenix meurt d'une overdose. En 1999, sa partenaire donne naissance à un enfant mort-né, et en 2001, celle-ci se tue dans un accident de voiture. Une certaine résonance avec son personnage de John Wick, qui s'attaque à la mafia russe à la suite du décès de sa femme et plus tard, de son meilleur-ami.

de la star. Dorénavant, l'acteur qui semble ne pas vieillir doit endosser plusieurs séries de photographies, devenues des mèmes¹⁵⁰, les mèmes « Sad Keanu ». À l'ère des réseaux sociaux et du big data, faire abstraction de ces images de masse et de leur propagation serait aberrant. Mais il faut noter le caractère complexe de ces nouvelles images dans le rapport à la mythologie des stars, dans le sens où elles font autant figures d'à côtés, car non contrôlées, que d'images inhérentes à la création des stars. Pour revenir au lien entre ma pratique et l'image de Keanu Reeves mangeant seul son gâteau d'anniversaire, j'ai voulu redonner à l'acteur des amis avec qui partager un repas. C'est pourquoi l'interprète de Néo dans *Matrix* saute dans ma frise avec le même muffin surmonté d'une bougie. Un clin d'œil subtil dans ma composition. De plus, pendu à ses bras, Brendan Fraser semble également avoir retrouvé le sourire parmi ses collègues. À la suite de son agression et de sa dépression, plus aucun rôle ne lui fut proposé. D'une certaine manière, j'ai décidé de le rétablir en tant que star parmi les stars, l'espace d'un instant.

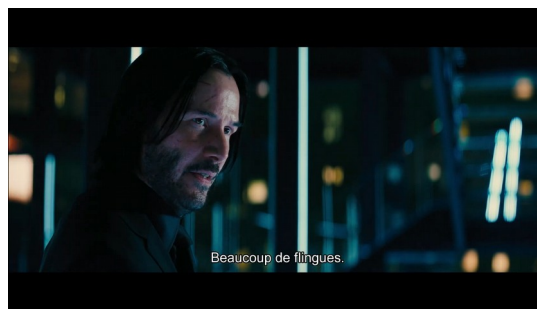


Fig. 29 : *Matrix* (1999), des frères Wachowski.

Fig. 30 : *John Wick Parabellum* (2019), de Chad Stahelski.

En 2019, le troisième volet de la nouvelle saga de Keanu Reeves sortira sur les écrans : *John Wick*. Il s'agit d'une pure saga d'action, centrée sur la colère et le désir de vengeance du héros. « Dans la mythologie grecque, la colère est la sœur de la dissension et de la terreur mais aussi de l'habileté. »¹⁵¹ Vingt ans après le premier *Matrix*, des liens et des allusions explicites y sont formulés. Dans la bande-annonce officielle, l'un des derniers amis de John Wick, qui incarne la loi du Talion chère à nos héros des années 80, lui demande ce dont il a besoin [Fig. 30]. Ce à quoi il répond : « Guns. Lots of guns. »¹⁵² Une formule empruntée à *Matrix* [Fig. 29], ou auto-référencée, issue d'une scène iconique, celle du choix des armes avant le sauvetage suicidaire du mentor. Mentor incarné par Laurence Fishburne dans la saga *Matrix*, qui possède également un second

150 Mème : Concept (texte, image, vidéo) massivement repris, décliné et détourné sur Internet de manière souvent parodique, qui se répand très vite, créant ainsi le buzz. (Définition du *Larousse*)

151 ERMAN Michel, *Au bout de la colère : Réflexion sur une émotion contemporaine*, Paris, Plon, 2018, p. 15.

152 « D'armes. De beaucoup d'armes. » (Je traduis)

rôle important dans la saga *John Wick*, celle du « Bowery King », l'un de ses seuls alliés. Il s'agit d'une formule évocatrice d'hémoglobine et de scènes d'action pure qui laisse à penser que depuis le cinéma d'action des années 80, rien n'a finalement changé. « Au début des années 80, s'imposent des films dans lesquels on serait tenté de dire qu'il n'y a que de l'action. Ou dont le principe repose en tout cas sur une action qui n'est pas le moyen de parvenir à un but, mais apparaît, plus ou moins explicitement, comme le but lui-même. »¹⁵³ Car, si dans *Pulp Fiction*, à chaque fois que John Travolta se rend aux toilettes, quelque chose d'imprévu se produit, pour Keanu Reeves en *John Wick*, la surenchère d'ennemis agressifs qu'il lui faut neutraliser avec quelques objets anodins est une marque de fabrique. Le cinéma des années 80 c'est « l'obsession d'aller chercher des modèles classiques qui ont fonctionné à une époque, [...] de les remettre au goût du jour. [...] D'aller chercher dans le cinéma classique des années 40 / 50, où il y avait effectivement des bons et des méchants, des valeurs américaines assez respectées. »¹⁵⁴ Si le cinéma d'action contemporain s'obstine à reprendre les codes du cinéma d'action des années 80, qui lui-même s'approprie un propos antécédent, n'est-ce pas là le plus bel exemple d'un *come-back* permanent ? Dans le sens où il ne s'agit pas seulement d'une lutte des acteurs contre le temps mais d'un schéma répétitif à Hollywood. *John Wick* est un rôle qui permet à Keanu Reeves de reprendre à la fois son rôle de policier dans *Speed*, qui doit sauver les passagers d'un bus qui ne peut descendre en dessous de 80 km/h, et de Néo dans *Matrix*, qui fait face presque seul. Comme un Bruce Willis qui continue de défendre seul les valeurs américaines, ses valeurs, sans l'aide de personne. « Un cow-boy individualiste, livré à lui-même dans une situation qui le dépasse, et qui ne peut compter sur la cavalerie (dépêché sur place, le FBI est incompetent). »¹⁵⁵ Le face à face ambigu Keanu Reeves / Laurence Fishburne dans *John Wick* fait revivre le partenariat d'autrefois, dans « le fameux *Matrix* »¹⁵⁶. « Ce film phénomène décline la représentation d'un monde "qui n'existe pas", dont les images sont virtuelles, et dans lequel vivent [...] des victimes d'illusions utilisées pour le profit des instances de contrôle. »¹⁵⁷ Mais Keanu Reeves n'est pas devenu l'icône des mêmes, ces images numériques partagées

153 AMIEL Vincent, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain : 1980-2002*, op. cit., p. 27.

154 Jean-Baptiste Thoret, critique aux Cahiers du Cinéma et à Charlie Hebdo. Au micro du FORUM DES IMAGES. À quoi pense le cinéma américain lorsqu'il rêve de Jean Baudrillard [vidéo en ligne]. Forum des Images, 30 avril 2010 [consulté le 10 décembre 2018]. 1 vidéo, 84 minutes.

155 TREGUER Florian, Excès, hybridation et régression : la nouvelle donne du film d'action selon McTiernan. In : GIMELLO-MESPLOMB Frédéric. *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?* op. cit., p. 98.

156 AMIEL Vincent, COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain : 1980-2002*, op. cit., p. 53.

157 Ibid.

virtuellement, qu'avec les « Sad Keanu », il le fut dès *Matrix*, lorsque son personnage se propageait du monde réel à la matrice et inversement dans les films. De plus, *Matrix* fut le précepteur d'une nouvelle forme de média et de fanatisme, le *transmédia*, que théorisa Henry Jenkins dans son ouvrage *La Culture de la convergence* : « *Matrix*, c'est le divertissement à l'âge de la convergence médiatique, qui intègre une multitude de textes pour créer un récit si vaste qu'il ne peut suffire à un seul média. Les frères Wachowski ont su parfaitement jouer le jeu du multimédia, produisant d'abord le film afin de stimuler l'intérêt du public, diffusant quelques comics sur le web pour alimenter la soif d'information des fans, sortant en même temps le jeu vidéo [...], donnant une conclusion à l'ensemble du cycle de *Matrix Revolution*. »¹⁵⁸ Ce va-et-vient récurrent entre les médias et les plateformes est autant d'actualité qu'il semble s'être dupliqué de *Matrix* à l'image médiatique de Keanu Reeves. Le lien entre rôle et personnage n'aura jamais été aussi criant.

Il nous faut aussi évoquer un dernier lien entre la saga qui forgea Keanu Reeves en tant que star et la saga qui le pérennisa récemment. Comme dans *Matrix*, John Wick arrête les balles. Si cette faculté, ce pouvoir, incombe à l'Élu dans la première saga dans le sens où dans la matrice, rien n'est vrai, tout n'est que simulation et permet au héros de jouer avec la réalité, cette capacité demeure bien plus pragmatique dans la deuxième saga. Il s'agit d'un costume élégant que l'assassin se fait concevoir en « carbure de silicium et céramique », liant l'élégance et la praticité. Et si dans *John Wick : Chapitre 2* (2015), de Chad Stahelski, lui seul en porte un et lui permet de rester douloureusement en vie, dans l'ultime volet, les multiples tueurs à ses trousses en sont tous équipés. Ainsi, il ne dispose plus d'aucun avantage sur ses adversaires, si ce ne sont sa détermination et ses capacités, dans le sens où John Wick et ses ennemis sont tous améliorés¹⁵⁹. L'amélioration, l'optimisation, est ce qui caractérise les supers-héros. Au box-office 2018, dans le Top 10 des recettes mondiales, 6 films de super-héros trouvent leur place. Depuis 2010, l'augmentation du nombre de blockbusters est conséquente et le nombre de films de super-héros ne fait que grimper. Cela en dit long sur les attentes du public qui désire plus d'effets spéciaux, plus de supers pouvoirs et plus de stars, ainsi que la vision du

158 JENKINS Henry, *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 119.

159 Et cela renvoie également à *Matrix Reloaded* (2003), des frères Wachowski, dans le sens où les personnages de Néo et de son ennemi, l'Agent Smith, sont tous deux des êtres aux capacités surhumaines ou divines : numériques. L'Agent Smith se multiplie comme une bactérie, il contamine et transforme la population dans la simulation, alors que Néo peut voler et acquérir toute sorte de savoirs et d'aptitudes en se les téléchargeant. Des êtres améliorés.

monde par un certain cinéma américain. Ce à quoi les studios répondent en produisant de plus en plus de films autour de têtes d'affiches, et les réunissent. Les *Avengers* de *Marvel* ne comptent pas moins de 12 guets-stars, la *Suicide-Squad* de *DC* en compte 6 et les derniers *X-Men* de *Marvel* en comptent tout autant. Anne-Marie Bidaud, dans son ouvrage *Hollywood et le rêve américain*, nous dit ceci : « Boorstin constate que l'image a envahi la conscience américaine, sous l'effet d'une "hypnose à l'échelle nationale", il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau. La représentation est au cœur de la réalité américaine depuis des siècles. »¹⁶⁰ Et elle s'est accentuée grâce aux blockbusters, en particulier grâce aux films de supers-héros, car les notions de symboles et d'incarnations y sont prépondérantes. Le bien contre le mal, l'injustice face à la justice, la nouveauté contre l'archaïque¹⁶¹, la richesse et la pauvreté, l'amour et la haine, etc. Toutes ces valeurs trouvent dans ces films à gros budgets une figure pour les incarner. Elles sont personnifiées et simplifiées. « Le récit mythique a pour caractéristique de fournir des modèles exemplaires. Il présente une dimension significative. Il exprime, rehausse les croyances, diffuse des normes, des valeurs, affirme des principes et des interdits. Il dicte la voie à suivre en proposant, – *via* la narration des actes des héros – des modèles de comportement. »¹⁶² Notons que seul le super-être peut interagir sur le monde. Une résonance avec le concept de star. Les films de super-héros sont peut-être les films de stars ultimes, avec une mise en abyme même de la star qui incarne une star dans un monde vénérant les idoles.

La simplification trouve également son écho lorsqu'il s'agit de figurer le vieillissement d'un personnage. En effet, dans le dernier film des studios *DC Entertainment* de la *Warner Bros. Inc.*, *Aquaman* (2018), de James Wan, le personnage d'Atlanna, incarné par une actrice que nous avons évoquée, Nicole Kidman, est sujette à une ellipse temporelle. Ce saut dans le temps de trente-trois ans se traduit, non pas par un vieillissement subtil de son visage, mais par un passage radical des cheveux blonds à blancs [Fig. 31]. Les blockbusters nouveaux doivent répondre aux attentes toujours plus exigeantes du public, tout en se confrontant au véritable problème du cinéma qui est que nous avons déjà tout vu. C'est pourquoi, dans l'histoire des blockbusters, ceux-ci ont évolué de la manière suivante : ils doivent être plus gros pour être plus intéressants. Les studios de production se lancent alors dans la course à la démesure, à l'excès. Les plus

160 BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain*, Paris, Armand Colin, 2012. p. 28.

161 Des valeurs évoquées dans *Skyfall* (2012), de Sam Mendes, par une confrontation entre les nouvelles technologies et l'obsolescence des agents de terrain.

162 SEGRE Gabriel, *Fans de... : sociologie des nouveaux cultes contemporains*, op. cit., p. 136.

grands monstres du cinéma, qui ont eu un impact sur le cinéma lui-même, ont tous été remis au goût du jour dans des blockbusters¹⁶³. Le requin, première figure du monstre dans le premier blockbuster de l'histoire du cinéma : *Les Dents de la Mer* (1976), de Steven Spielberg. Une icône réactualisée en 2018 avec *En eaux troubles* (2018), de John Turtletaub, qui s'est mue en mégalodon. Les dinosaures, visuellement représentés dans le film qui aura le plus impressionné au cinéma : *Jurassic Park* (1993), de Steven Spielberg. Une menace, modernisée dans une nouvelle saga : *Jurassic World* (2015), de Colin Trevorrow, qui n'est plus préhistorique mais contemporaine avec des dinosaures génétiquement modifiés pour les rendre plus grands, plus effrayants et plus dangereux.¹⁶⁴

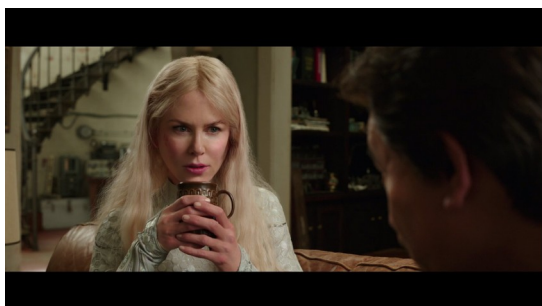


Fig. 31 : La perruque de Nicole Kidman, dans *Aquaman* (2018), de James Wan.

Même les monstres ont leurs *comebacks* permanents : toujours plus grands, toujours plus gros, toujours plus forts. Le monstre et la star ont cela en commun. La star serait-elle donc un monstre ? Mais alors, parmi ces *comebacks* incessants de supers-héros, de monstres et de rôles toujours plus similaires, comment privilégier la qualité à la quantité ? N'est-ce pas le symptôme qu'à Hollywood, tout se recycle, se consume,

163 La question de la nécessité de les réactualiser est tout à fait légitime. Pourquoi s'efforcer de refaire ce qui a déjà été fait ? C'est un moyen de rendre hommage et d'amasser de l'argent par la tautologie. Un concept intrinsèque à nos stars vieillissantes.

164 Notons également un double *come-back* dans la nouvelle saga, d'abord l'apparition de Jeff Goldblum qui reprend son rôle iconique du Professeur Ian Malcolm dans *Jurassic World : Fallen Kingdom* (2018), de Juan Antonio Bayona. Mais également un *come-back* plus subtil, qui n'existe que pour lui-même, celui du retour du Tyrannosaurus Rex qui effraya les visiteurs du parc dans le premier *Jurassic Park*. Il s'agit du même dinosaure, éclairé comme à ses origines par une fusée de détresse, qui sauve encore une fois les héros de justesse. Il est reconnaissable grâce à ses cicatrices sur sa mâchoire, et par l'éclairage rougeoyant de la fusée. Faire revenir ce « personnage » peut-être perçu comme un clin d'œil, pourtant il est clairement annoncé dans le deuxième *Jurassic Park* que tous les dinosaures de la première île sont morts, déficients en lysine. Ainsi faire revenir une créature pour elle-même, en faisant un contre-sens à l'histoire originelle, ne semble pas déranger les réalisateurs.

jusqu'à l'épuisement de la ressource initiale ? *Batman*¹⁶⁵, *Iron Man*¹⁶⁶, etc. une fois l'interprète trop âgé, ou son potentiel épuisé, il suffit de changer la star afin de renouveler le personnage et de prolonger son mythe. À quel moment ces icônes ont-elles le temps de manquer au public si celles-ci sont dupliquées en jouets, séries télévisées, dessins-animés, livres et jeux vidéo ? Pour revenir à notre guide, afin de combler une certaine frénésie anxieuse de toujours être en mission, et pour l'acteur d'être toujours devant la caméra, Tom Cruise s'est créé un alter-ego à Ethan Hunt : Jack Reacher. Si le premier volet, *Jack Reacher* (2012), de Christopher McQuarrie était un succès et mettait en scène un vétéran plus revanchard qu'Ethan Hunt dans un polar froid, une suite des plus fastidieuses sortit quatre ans plus tard : *Jack Reacher – Never Go Back* (2016), d'Edward Zwick. « Never Go Back », Tom Cruise aurait dû y voir un avertissement. Le personnage héroïque serait le double de l'acteur, un archétype qui prête son corps à un double qui lui-même prête sa force, ses capacités : son identité.



Fig. 32 : Steve McQueen, dans une publicité de 1997 pour la Ford Puma, en France.



Fig. 33 : *Jack Reacher – Never Go Back* (2016), d'Edward Zwick.

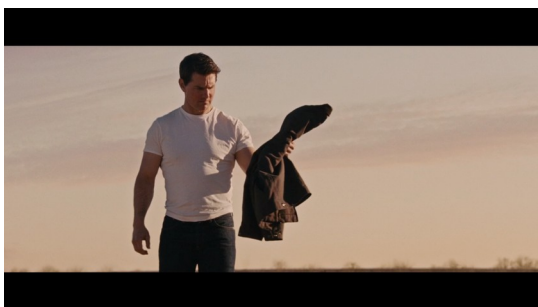


Fig. 34a : *Jack Reacher – Never Go Back* (2016), d'Edward Zwick.



Fig. 34b : *Top Gun* (1986), de Tony Scott.

165 *Batman* (1989), de Tim Burton.

Batman : Le Défi (1992), de Tim Burton.

Batman Forever (1995), de Joel Schumacher.

Batman et Robin (1997), de Joel Schumacher.

Batman Begins (2005), de Christopher Nolan.

The Dark Knight : Le Chevalier noir (2008), de Christopher Nolan.

The Dark Knight Rises (2012), de Christopher Nolan.

Batman vs Superman (2016), de Zack Snyder.

166 *Iron Man* (2008), de John Favreau.

Iron Man 2 (2012), de John Favreau.

Iron Man 3 (2013), de Shane Black.



Fig. 34c : *Mission : Impossible – Rogue Nation* (2015), de Christopher McQuarrie.
 Fig. 34d : *Mission : Impossible – Fallout* (2018), de Christopher McQuarrie.



Fig. 34e : *Jack Reacher* (2012), de Christopher McQuarrie.

Non seulement les premières marques d'un vieillissement sur le faciès expressif de l'acteur se font ressentir [Fig. 33], et sur les plans rapprochés et sur les plans moyens, mais chaque plan semble issu d'anciens films [Fig. 34a-34e]. L'acteur scientologue possède une filmographie qui mieux que personne incarne un *come-back* permanent. Encore une fois, la scène introductive du film possède son propre discours. Cette fois-ci, l'ex-enquêteur, présent en arrière-plan, ne court plus vers le centre du cadre et vers la lumière, ceux-ci viennent à lui. Peut-être un début de lassitude, de fatigue ? Assis seul dans l'angle d'un bar-restaurant typiquement américain, Tom Cruise est présent dans le décor, il suffit de le chercher ou d'être attentif. Une mise en scène [Fig. 35] qui semble issue d'une peinture d'Edward Hopper [Fig. 36], le peintre qui a « découvert l'Amérique »¹⁶⁷. Notons que ce jeu de « cache-cache », avec Tom Cruise dissimulé dans l'arrière-plan est un procédé récurrent à *Mission : Impossible*. En effet, les ennemis d'Ethan Hunt croisent par deux fois son chemin au début des films [Fig. 37a-37b], parmi la foule, sans que l'espion ne les identifie. Maintenant que nous savons que les personnages de Tom Cruise persistent à défendre et incarner les valeurs américaines comme au bon vieux temps, le lien avec l'artiste peintre semble des plus évidents. Ses rôles sont identiques, ses mises en scène similaires¹⁶⁸. Que Tom Cruise conduise,

¹⁶⁷ CUEFF Alain, *Edward Hopper : entractes*, Paris, Flammarion, 2012, p. 2.

¹⁶⁸ Un comportement que nous pouvons affilier au concept de « persona », qui désigne le masque des joueurs de théâtre, leur donnant une nouvelle identité.

réfléchisse, court ou écoute, ses personnages, ses plans et ses cadrages sont immuablement indiscernables. L'unique facteur capable de les distinguer, outre sa coupe de cheveux, est dorénavant le vieillissement de son corps.

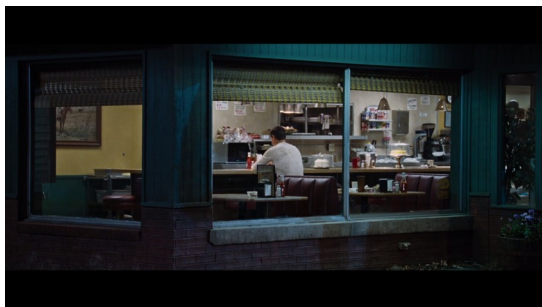


Fig. 35 : *Jack Reacher – Never Go Back* (2016), d'Edward Zwick.

Fig. 36 : Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, huile sur toile, 84,1 x 152,4 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.

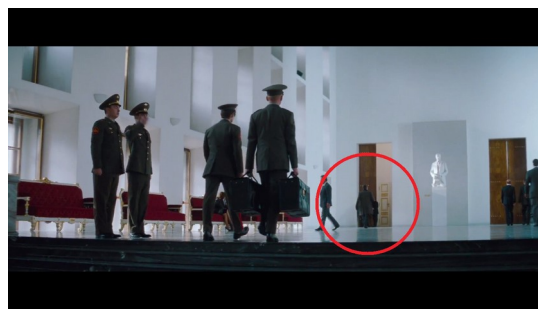
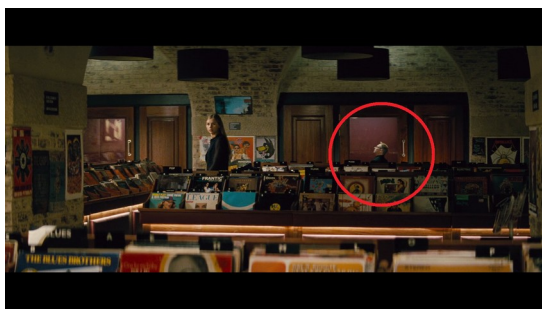


Fig. 37a : *Mission : Impossible – Rogue Nation* (2015), de Christopher McQuarrie.

Fig. 37b : *Mission : Impossible – Fallout* (2018), de Christopher McQuarrie.

III – Dépérir, le fléau

A – LES EXPENDABLES : DÉFIGURATION, VIEILLISSEMENT ET NUMÉRIQUE

« Le héros est comme un point minuscule, englobé dans un milieu immense et catastrophique, dans un espace à transformation. »¹⁷⁰ Les films d'action permettent de « faire faire des choses à un corps »¹⁷¹, comme de sauter d'une moto à une voiture pour Harrison Ford dans *Indiana Jones et le Royaume du Crâne de Cristal* (2008), de Steven Spielberg, de prendre le métro sur le toit pour Jean-Paul Belmondo dans *Peur sur la ville* (1975), d'Henry Verneuil, ou d'être toujours en mouvement, que ce soit en avion, en voiture rose, en moto ou en équilibre pour Jean-Paul Belmondo toujours, dans *L'Homme de Rio* (1964), de Philippe de Broca. Ce qui relevait de l'expérience et de la situation semble aujourd'hui n'être plus qu'une course à l'originalité et à la surenchère. Certains blockbusters restent, en ce sens, sobres, avec des mises en situation de corps et s'intéressent aux effets de l'environnement sur celui-ci, comme la scène d'apnée de Tom Cruise dans *Mission : Impossible – Rogue Nation*, où l'acteur reste six minutes sous l'eau jusqu'à ce que son personnage se noie. Nous l'avons vu, dans les années 80, les héros reaganien sont faits de muscles, de testostérone, de capacités surhumaines¹⁷² et donnent des coups. Ils sont les mieux qualifiés pour faire face aux menaces. Mais le cowboy qu'incarne Bruce Willis est tout autre. Pour la première fois au cinéma, l'homme face aux ennemis est un anti-héros. Bien moins musclé que ses confrères défenseurs des valeurs patriotiques, en plein divorce, et qui prend plus de coups qu'il n'en donne. Si désormais le justicier n'est plus une masse de muscles entraînée et déterminée, c'est un homme banal, un justicier solitaire. C'est en cela que le mythe du héros reaganien évoluera à partir de *Die Hard : Piège de cristal*¹⁷³. L'anti-héros principal n'est ni une montagne de muscles, ni un vainqueur. Ainsi, n'importe qui peut s'y identifier. Et si ce n'est divertir et montrer une Amérique triomphante à l'écran, le personnage de John

169 Chanson de Michel Polnareff « Gloria », composée en 1970 par Paul De Senneville, issue du 45 tours « Michel Polnareff ».

170 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, les Éditions de minuit, 1983, p.237.

171 Jérôme Momcilovic, journaliste et critique. Au micro du FORUM DES IMAGES. *Se relever encore, tomber encore, tomber mieux* [vidéo en ligne]. Forum des Images, 22 septembre 2017 [consulté le 9 décembre 2018]. 1 vidéo, 107 minutes. Disponible sur <https://www.dailymotion.com/video/x627242>

172 Comme neutraliser un escadron de Spetnaz dans une grotte à l'arc pour John Rambo dans *Rambo III*.

173 Le héros n'est pas une montagne de muscles ni de courage, du moins jusqu'à *Die Hard : Retour en Enfer*, concrétisé avec *Die Hard : Belle journée pour mourir* où Bruce Willis ne sera plus qu'un ersatz de lui-même.

McClane n'incite pas au dépassement de soi. Il s'oppose à Rocky Balboa, un personnage qui se surpasse, sans être « Monsieur Tout-le-monde », avec un message fort et optimiste. Tandis que les premiers *Die Hard* mettent en scène un personnage banal, une victime, qui réussit à s'en sortir avec un message patriotique : « Jamais vous ne ferez tomber l'Amérique. » Bruce Willis sauve l'Amérique¹⁷⁴, ce fut palpitant, mais en ressort-on différent ? En ça, *Die Hard* fut l'instigateur des futurs films d'action et des blockbusters. Des films divertissants, engagés en faveur des valeurs américaines, sans grands messages. Et le mythe du cow-boy devint anodin, usé. Dorénavant « le personnage principal de n'importe quel livre¹⁷⁵ sérieux est le plus souvent une victime. »¹⁷⁶ À croire que pour qu'un film puisse devenir une source d'inspiration, il faille un héros hors du commun. Si le corps de Sylvester Stallone dans les *Rocky* et les *Rambo* indique une totale capacité à faire face à l'ennemi, qu'il soit Vietnamien, bureaucrate ou des forces Spetnaz¹⁷⁷, le corps de Bruce Willis ne semble lui pas immortel. Un sentiment de vraisemblance s'opère, et le spectateur peut alors mieux s'identifier au personnage. Et ainsi se dire « C'est plausible », même lorsque John McClane saute d'un building en feu attaché à une lance à incendie. John McClane souffre et cela se voit sur son corps qui s'assombrit au fur et à mesure [Fig. 38]. Mais il continue d'incarner le rempart aux terroristes qui se révéleront n'être que de vulgaires voleurs en tout et pour tout. Si le corps de Sylvester Stallone est l'objet des *Rocky* et des *Rambo* de part son omniprésence, sa mise en avant et sa plasticité [Fig. 39], le corps de Bruce Willis est sujet à une constante évolution et à de multiples changements. Un corps de plus en plus « abîmé »¹⁷⁸ au fur et à mesure du récit. « C'est ça le principe d'un film d'action : user un corps. »¹⁷⁹ Celui-ci noirci à cause de la poussière, de la sueur et du sang, il se dénude et se dévoile au rythme de l'action.

174 Pas moins de neuf fois au cinéma.

175 Livre ou film.

176 BOORSTIN Daniel J., *L'image ou ce qu'il advient du rêve américain*, op. cit., p. 90.

177 Les trois ennemis de Ronald Reagan.

178 Jérôme Momcilovic, journaliste et critique. Au micro du FORUM DES IMAGES. *Se relever encore, tomber encore, tomber mieux* [vidéo en ligne]. op. cit.

179 *Ibid.*



Fig. 38 : *Die Hard : Piège de cristal* (1988), de John McTiernan.



Fig. 39 : *Rocky 2* (1973), de Sylvester Stallone.

Fig. 40 : *Top Gun* (1986), de Tony Scott.

Le corps de Tom Cruise, quant à lui, à sa période d'émergence, était omniprésent à l'écran. Sa première apparition au cinéma se fait d'ailleurs torse-nu dans *Un Amour infini* (1982), de Franco Zeffirelli, et apparaît maladivement depuis à l'écran. Un corps à l'époque visible, filmé en gros plan et source de fantasmes et d'intérêts [Fig. 40]. À tel point que Tom Cruise « exige de pouvoir choisir tous les clichés qui seront distribués. »¹⁸⁰, afin de ne promouvoir ses films qu'avec des posters et des images de lui habillé. Un corps qui a également participé à forger sa légende dans la scène ambiguë¹⁸¹ de beach-volley dans *Top Gun*. Ce corps, qu'il cherchait autant à montrer qu'à dissimuler, qu'est-il devenu aujourd'hui ? Éclairons cette nouvelle posture du héros et de son corps grâce aux deux stratégies mises en place par les stars vieillissantes :

- Un corps qui est dissimulé.
- Un corps qui est mis en avant.

180 NICHOLSON Amy, *Anatomie d'un acteur : Tom Cruise*, op. cit., p. 37.

181 Ambiguë, car les corps huilés des quatre joueurs de volley, leurs proximités et leurs attouchements tendent à un caractère homosexuel. Cette préférence collera d'ailleurs à la peau de Tom Cruise pendant plusieurs années. « D'icône des années Reagan, Tom Cruise était devenu avec "Top Gun" le symbole d'une homosexualité à peine cachée. Depuis 2011, il acquiert une nouvelle peau : celle du héros musclé de film d'action. » BLUMENFELD Samuel, Tom Cruise mis à nu, [en ligne]. Le Monde, 18 octobre 2016, [consulté le 10 mars 2019]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2016/10/18/tom-cruise-mis-a-nu_5015878_4497186.html

Mais commençons par une approche nuancée, celle du déni du corps vieillissant. Ce mensonge à soi-même, ce déni de la désuétude en devenir n'aura jamais été aussi parfaitement incarné que par l'acteur qui nous sert de guide à travers le cinéma d'action américain et les facettes du *star-system*, notre Virgile¹⁸² : Tom Cruise dans *Mission : Impossible – Protocol Fantôme*. Cinq ans après le troisième volet, qui questionne le tiraillement entre les apparences et le simulacre dans la vie privée d'Ethan Hunt comme dans les gadgets de l'équipe IMF, jusqu'à ce que celui-ci ne s'effondre lorsqu'il s'agit d'aller secourir sa bien-aimée, le vieillissement y est présent indubitablement mais non considéré. Voilà le vrai simulacre. Cette manière de voir ne relève-t-il pas d'un certain jeunisme à l'œuvre aujourd'hui ? « Sous sa mèche et derrière le botox, Cruise fait bien son âge. Que le film ne questionne pas son âge est absurde et en même temps très beau : en creusant l'écart entre le corps réel de la star et celui fantasmé du héros, en doublant le corps en action du nécessaire souvenir d'un corps (celui, plus jeune, des deux premiers *Mission impossible – 1 et 2*), ce paradoxe révèle comme jamais que c'est bien lui, le premier des simulacres, le fantôme du protocole. [...] Éternel génie de l'acteur hollywoodien, jamais plus passionnant que quand il est devenu, enfin, l'ombre de lui-même. »¹⁸³ Un déni, au même titre que Brad Pitt continue de courtiser Marion Cotillard dans *Alliés* (2016), de Robert Zemeckis, comme à ses débuts. Mais pourquoi ne continuerait-il pas ainsi de séduire ? Dans l'hommage de mon travail plastique, l'aspect séduisant de ces icônes est accepté.

Un corps camouflé peut l'être pour différentes raisons. L'artifice peut être le sujet même d'un récit ou avoir une quelconque importance dans le scénario, comme l'utilisation de masques ou de déguisements. Se dissimuler, l'acteur Daniel Craig en a usé pour satisfaire ce qui s'apparente à un caprice de star. Alors qu'il tournait un énième *James Bond*, sur le plateau voisin se filmait *Star Wars : le Réveil de la Force* (2015), de J. J. Abrams. Son statut de célébrité lui a permis d'endosser le costume d'un *Stormtrooper* pour une courte scène. Un *caméo* dont il faut connaître l'existence pour le déceler. La dissimulation d'un corps, d'un visage, est omniprésente dans la filmographie de Tom Cruise, que ce soit pour prendre l'apparence de quelqu'un d'autre (une obsession quasi anxieuse à la saga *Mission : Impossible*), ou au contraire, se désidentifier (la scène de

182 Personnage de *La Divine Comédie* (1301-1321), de Dante Alighieri. Virgile guide Dante à travers l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis.

183 MOMCILOVIC Jérôme, *Mission : Impossible – Protocol Fantôme* [en ligne]. Chronicart, 14 décembre 2011[consulté le 20 mars 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.chronicart.com/cinema/mission-impossible-protocole-fantome/>

l'orgie sectaire d'*Eyes Wide Shut*), pour cacher un visage difforme (*Vanilla Sky*) ou pour passer inaperçu (*Minority Report*). Néanmoins, si camoufler un corps est une récurrence dans la filmographie de l'acteur, jamais il n'a été question de rajeunir son visage numériquement. Un stratagème en pleine expansion depuis les années 2000, qui depuis quelques années prend une ampleur des plus inquiétantes. Permettre à un acteur de faire paraître plus jeune, quelles en seront les conséquences sur le *star-system* de demain ? Le rajeunissement d'un personnage peut être l'élément constitutif d'un arc narratif dans l'écriture d'un récit, comme ce fut le cas pour Ian Holm dans *Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau* (2001), de Peter Jackson. Il s'agit de l'un des premiers rajeunissements au service d'un scénario afin de montrer, dans un flash-back, le passé d'un personnage. La technique employée ne fut pas numérique mais analogique, la peau de l'acteur, alors âgé de 68 ans, fut tirée et attachée sous sa perruque grâce à de petites épingles. Un rendu propre et efficace. Mais ce qui semble se généraliser avec les progrès technologiques est le rajeunissement compulsif des stars de cinéma à l'écran. Quels en sont les finalités ? Brad Pitt s'y est aventuré avec son rôle à la fois poétique et inquiétant d'un homme qui rajeunit au lieu de vieillir dans *L'Étrange Histoire de Benjamin Button* (2008), de David Fincher. De nombreux réalisateurs, tels que Steven Spielberg, s'essayèrent à l'adaptation de la nouvelle de F. Scott Fitzgerald, mais la technologie ne leur permit pas un résultat convainquant, car la quasi-totalité des plans de Brad Pitt aura nécessité des transpositions numériques et des visages conçus en post-production. Si désormais la technologie est capable d'une telle cure de jouvence, son utilisation ne risque-t-elle pas de devenir systématique ? Il fut un temps où les tentatives de dissimulation d'un vieillissement ou d'un symptôme ne suffisaient pas à faire durer une star, même une icône internationale. Ce fut le cas pour l'actrice hollywoodienne Ava Gardner qui, en pleine gloire, chuta à cheval et se retrouva défigurée. Une simple bosse sur une joue, qu'elle tenta de dissimuler et d'opérer. Mais rien ne permit de masquer cette dénaturation, ce qui amorça un déclin irrémédiable. Un écho au roman d'Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, où désir de vivre longtemps et jeune s'oppose à l'inévitable vieillissement du corps. Lutter contre celui-ci ne ferait-il pas que l'accentuer ?

Cette nouvelle lubie, ou ce drame personnel, de paraître plus jeune, a déjà séduit quelques icônes vieillissantes, mais les résultats furent des plus aléatoires. Sylvester Stallone s'y prêta avec le film *Match retour* (2013), de Peter Segal, dans ce qui fut un double *come-back* : d'abord l'ex-vétéran rendossa son rôle de boxeur dans une parodie, à

la fois assumée mais très sérieuse de *Rocky*, et ce fut le retour à l'écran du jeune Sylvester Stallone, tel qu'il émergea et se hissa au rang d'icône américaine triomphante. « Parmi les grands rôles incarnés par S. Stallone par exemple, le corps bodybuildé sert la réparation identitaire, signifie le dépassement de soi, et sert de bouclier face aux agressions psychologiques. »¹⁸⁴ Face à lui, sur le ring, une autre icône du cinéma américain lui fit face : Robert De Niro, âgé de 69 ans. Les deux acteurs ont incarné pour un temps leur personnage avec quarante ans de moins, et le rendu numérique fut ridiculement amusant. Johnny Depp, plus récemment, est également apparu à l'écran dans l'un de ses rôles iconiques avec quarante ans de moins : Jack Sparrow, évidemment. Pour réaliser ce rajeunissement, la production utilisa le corps d'un jeune acteur aux traits similaires à ceux de la star de 53 ans sur lequel ils incrustèrent le visage de Johnny Depp. Mais le rendu fut comme pour Sylvester Stallone, d'une artificialité aberrante [Fig. 41]. Une facture numérique et fausse également utilisée à titre posthume dans *Rogue One : A Star Wars Story* (2016), de Gareth Edwards [Fig. 42]. Mais ce recours à un tel procédé, permettant de faire revivre un personnage incarné par une actrice emblématique mais décédée, soulève tout autant de questions que de possibilités et change radicalement le paradigme de l'acteur. Si désormais, même après la mort physique d'une star, celle-ci continue d'exister et de se renouveler grâce à une anamorphose contemporaine, quel sera le nouveau statut de la star de cinéma ? La possibilité de l'accès à l'amortalité, voire à l'immortalité ? Il serait donc possible d'étoffer à chaque instant la filmographie d'un acteur, à son émergence, à sa récession comme à sa pérennité, en créant une version simulée et numérique de ce dernier à l'âge souhaité. Un quatrième âge sera donc à ajouter aux carrières cinématographiques d'acteurs, celui de l'ère « posthume ». Cela reviendrait alors moins cher aux studios qui se dispenseraient des cachets exorbitants des stars vivantes pour favoriser la recréation digitale. Seuls les droits d'accès à l'image de la star seraient à acheter, mais pour la plupart des corps numériquement recréés, cette copie appartient aux studios de cinéma et aux entreprises d'effets-spéciaux et non à la personne. Des avatars. Ne serait-ce pas un *come-back* plus cynique que les précédents ? « Lucasfilm has digital clones of your favorite 'Star Wars' characters. Everyone gets scanned, just in case. »¹⁸⁵ N'est-ce pas là le début de la fin du

184 KASPROWICZ Laurent, HIPPOLYTE Francis, Le corps bodybuildé au cinéma : magie et anthropologie d'un spectacle. In : GIMELLO-MESPLOMB Frédéric. *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ? op. cit.*, p. 197.

185 « Les studios *Lucasfilm* ont les clones digitales de tous vos personnages de *Star Wars* préférés. Tout le monde a été scanné, juste au cas où. » (Je traduis) BRITT Ryan, *Interview with Ben Morris* [en ligne]. Inverse, 6 avril 2018, [consulté le 08 avril 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.inverse.com/article/43342-star-wars-digital-leia-flying-last-jedi-vfx-episode-ix>

star-system actuel ? L'aube d'une nouvelle ère de stars, conçues numériquement à partir d'icônes emblématiques. Si nous prolongeons ce raisonnement, les stars de demain n'auront même plus à être vivantes. Les stars émergentes de demain devront redoubler d'ingéniosité et de charisme, car elles feront sans doute face et à d'anciennes icônes disparues dont la notoriété n'est plus à faire, et à de nouvelles figures, purement artificielles, sans référents. Néanmoins il restera toujours quelques irréductibles, tels qu'aujourd'hui, qui permettent déjà un changement de paradigme. Une nouvelle posture du héros, celle de faire physiquement devant la caméra, pour plus d'authenticité, au lieu d'avoir recours à des trucages digitaux. Des acteurs tels que Tom Cruise ou Jackie Chan, qui font leurs cascades eux-mêmes, et qui n'usent d'effets-visuels numériques que pour effacer les câbles de sécurité ou les sangles. Alors que les effets-spéciaux servent usuellement à créer des images, des décors et des figures, pour *Mission : Impossible*, au contraire, ceux-ci servent à supprimer.

Mais si certains rajeunissements numériques ont une facture des plus artificielles, comme évoqués, et tendent au ridicule, il en existe des très réussis tels que le rajeunissement de Michael Douglas [Fig. 43] et de Laurence Fishburne dans *Ant-Man et la Guêpe* (2018), de Peyton Reed, dont les rendus sont époustouflants. L'illusion est saisissante, c'est à croire que ce nouveau paradigme de la création des stars de cinéma que nous évoquons pour l'avenir est aujourd'hui déjà bien installé. Son utilisation a même été poussée jusqu'à son paroxysme cette année avec un film de super-héros : *Captain Marvel* (2019), d'Anna Boden et Ryan Fleck, dont l'histoire se déroule dans les années 90. L'acteur Samuel L. Jackson y incarne son rôle iconique de Nick Fury, avec trente ans de moins qu'aujourd'hui. Il ne s'agit plus là d'un simple flash-back ou d'un hommage, mais d'une transposition et d'un rajeunissement global sur la durée du film. Et le résultat est incroyablement réaliste [Fig. 44].

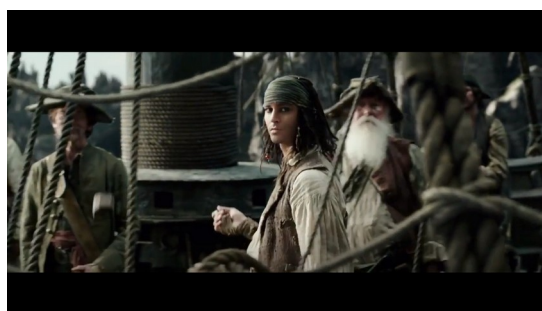


Fig. 41 : *Pirates des Caraïbes : La Vengeance de Salazar* (2017), de Joachim Ronning et Espen Sandberg.

Fig. 42 : *Rogue One : A Star Wars Story* (2016), de Gareth Edwards.

Désormais, ce n'est plus qu'une formalité de rajeunir numériquement, que ce soit pour les besoins d'une scène, de la totalité d'un récit, pour satisfaire les fantasmes du public ou pour combler les caprices des stars en dissimulant leur vieillissement sous une couche de numérique. « Le maquillage dépersonnalise évidemment le visage. Les films sans maquillage nous en fournissent la contre-épreuve. C'est alors qu'aux dimensions du gros-plan, le grain de la peau, les ombres et les reliefs, les milles petites rides transforment les visages en paysages et nous initient à la plus riche des géographies humaines. »¹⁸⁶ S'agit-il de rajeunir des personnages ou de rajeunir des stars ? Ce qui est évident, c'est qu'il s'agit d'une séduction par la nostalgie. D'autres réalisateurs choisissent un tout autre procédé lorsqu'il s'agit d'évoquer le passé d'un personnage. Alors qu'ils auraient pu succomber aux possibilités des nouvelles technologies, ceux-ci optent pour la réincarnation¹⁸⁷. Ce fut le cas avec *Looper* (2012), de Ryan Johnson, où Bruce Willis remonte le temps et se retrouve confronté à son lui passé, un Joseph Gordon-Levitt avec un faux nez et des lentilles pour plus de ressemblance. Dans un registre plus comique, Will Smith remonte le temps dans *Men in Black 3* (2012), de Barry Sonnenfeld et y retrouve son coéquipier, Tommy Lee Jones, avec trente-cinq ans de moins, joué par Josh Brolin. L'intérêt d'opter pour de nouveaux acteurs dans ce genre de situation est, à mon sens, de permettre à ces derniers de démontrer leur véritable potentiel de jeu. Même si la ressemblance peut ne pas être des plus frappantes, la personnalité des acteurs et des personnages qu'il faut réincarner se niche dans les détails, les expressions de faciès, les tics de langage et les plaisirs. Cela permet ainsi aux acteurs de dévoiler leurs capacités et leur singularité. Un film français récent a questionné le dépérissement d'une icône et ses stratégies pour y remédier : *Rock'n Roll* (2017), de Guillaume Canet. Un film autobiographique pour le réalisateur dans lequel il joue son propre rôle. Le rôle d'un acteur de 46 ans, qui passe de *sex-symbol* à vieux jeu. Pour y remédier, et sous les regards impuissants de sa famille et de ses collègues, Guillaume Canet ira jusqu'à se faire lifter. Son corps devient falsifié, il n'est plus qu'un ersatz de lui-même en espérant redevenir, ou rester, une star avec un corps de vingt-cinq ans. Un corps dissimulé sous un masque.

186 MORIN Edgar, *Les stars, op. cit.*, p. 42.

187 Réincarnation : Migration de l'âme, qui, au moment de la mort, passe dans un autre corps. (définition du Larousse) Cela induit la mort de l'original.



Fig. 43 : *Ant-Man et la Guêpe* (2018), de Peyton Reed.
de Joachim Ronning et Espen Sandberg.

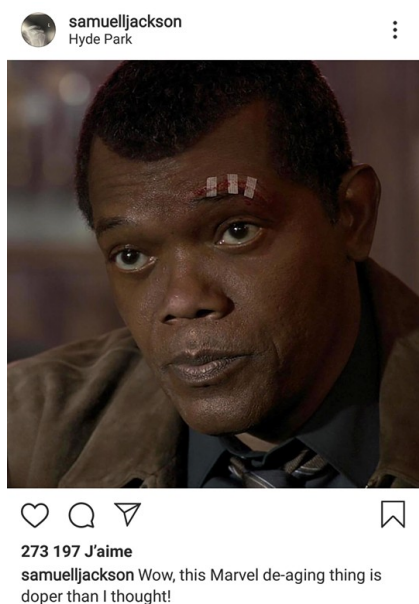


Fig. 44 : *Captain Marvel* (2019), d'Anna Boden et Ryan Fleck.

Fig. 45 : Andy Warhol, *Diptyque Marilyn*, 1962, sérigraphie, 205,4 x 144,8 cm, Tate Gallery, Royaume-Uni.

La seconde stratégie pour contrer le vieillissement ou la défiguration est au contraire, de se mettre en avant. De se montrer jusqu'à l'outrance. Ainsi chaque année, de plus en plus de films au casting à rallonge sortent en salles, regroupant une même génération d'acteurs. Ce fut le cas en 2010 avec *Expendables : Unité spéciale* (2010), de Sylvester Stallone avec Bruce Willis, Jason Statham, Jet Li et Sylvester Stallone, auxquels se sont rajoutés Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme et Chuck Norris dans *Expendables 2 : Unité spéciale* (2012), de Simon West, puis Harrison Ford, Mel Gibson et Antonio Banderas dans *Expendables 3* (2014), de Patrick Hughes, faisant ainsi du vieillissement et de l'héroïsme, des critères de sélection. Les corps de Bruce Willis et de Sylvester Stallone, que nous opposons, se sont aujourd'hui retrouvés avec le groupement d'icônes américaines quasiment déifiées dans les *Expendables*. Des corps revendiqués comme vieillissants mais pas amorphes puisqu'ils continuent de se battre

(certes avec un second degré) contre des ennemis puissants comme à leurs débuts. Les *Expendables*, aux visages boursoufflés et fatigués, tentent de manière décomplexée de prouver qu'ils sont encore capables d'être des héros et des surhommes, au même titre que les *Avengers*, une réunion de supers-héros et d'acteurs populaires sauvant le monde et l'Univers. Précisons que la majorité des *Expendables* sont botoxés et refaits, tels des effets-spéciaux numériques. Ainsi, deux techniques permettent de contrer le vieillissement, l'une numérique, l'autre « morphologique », pour ne pas dire analogique. À l'instar des *Monuments Men* (2017), de George Clooney, qui regroupe des acteurs en passe de devenir comme les *Expendables*, des doubles issus du musée Grévin, mais qui ont une filmographie moins testostéronée, plus raffinée dirons-nous. George Clooney, Matt Damon, Jean Dujardin¹⁸⁸, Bill Murray, John Goodman et Cate Blanchett, des acteurs issus du cinéma comique, d'auteur ou d'action (pour Matt Damon). Cette frénésie en dit long sur l'état actuel du *star-system* américain, les icônes des films d'action sont dans une course effrénée contre la montre, à toujours se démener pour être au top du box-office en faisant, de leur présence, de leur image et de leur corps un produit commercial. Il s'agit de rester *bankable* pour rester en vie. Plus les films rapportent, mieux ils semblent se porter. Pour preuve, en 2018, Bruce Willis est la star de quatre films d'action. Pour trois d'entre eux¹⁸⁹, il joue le même rôle, celui du justicier ou du policier à la retraite qui désire se venger d'une injustice. Si la loi du Talion est chaque année la source de nombreux films, c'est parce que le vengeur « s'inscrit dans un projet, il en fait le moteur d'une durée. Et créer une durée, c'est créer un récit. »¹⁹⁰ Ce déchaînement de pulsions, cette extériorisation de la colère, au même titre que les scènes de destruction issues des blockbusters contemporains, est un spectacle dont le public est relativement friand. Cette trajectoire de carrière que Bruce Willis semble avoir prise nous informe sur

188 L'amitié entre l'acteur français et George Clooney trouverait sa place dans notre éclairage du *star-system* masculin dans le sens où ils incarnent la réussite et une certaine virilité, semblable à celle de Brad Pitt et de Matt Damon. Des acteurs qui ne s'affichent qu'entre eux, entre hommes beaux, riches et séduisants, mais toujours dans un cercle fermé. Celui issu d'*Ocean's Eleven* (2001), de Steven Soderbergh, qui ne s'élargit que très rarement. Une amitié devenue icône publicitaire pour la marque *Nespresso*, présent dans mon travail plastique. Comme il me tenait à cœur d'user de références et de clins d'œil, George Clooney saute avec un café dans une main. « Les stars hollywoodiennes, y compris les plus prestigieuses, n'ont jamais considéré qu'il était déshonorant de faire ouvertement de la publicité pour des produits de grandes consommation. Gloria Swanson ne déclarait-elle pas, dans les années 20, que "la beauté est une carrière", justifiant ainsi le fait que l'on voit son image associée à des cosmétiques ? » BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 203.

189 *Death Wish* (2018), d'Eli Roth, *Acts of Violence* (2018), de Brett Donowho et *Représaille* (2018), de Brian A. Miller.

190 Michel HERMAN, philosophe, au micro de BITS MAGAZINE PRESQUE CULTURE – ARTE. *Revenge, la loi du Talion ne meurt jamais – BiTS* [vidéo en ligne]. Youtube, 30 mai 2018 [consulté le 12 février 2019]. 1 vidéo, 13 min. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=05FYQuAzBys&t=698s>

son total manque de renouveau et d'originalité, et que son unique stratégie de *come-back* est de ne rien changer.

Se mettre en avant, montrer son corps, est une technique qu'a toujours utilisée Tom Cruise. C'en est même devenu une marque de fabrique. Mais depuis peu, l'enjeu semble avoir évolué. Il ne s'agit plus seulement de montrer son corps musclé, en forme et bien conservé, mais de déplacer le regard. Car depuis quelques films déjà, le visage de l'acteur s'est transformé, il a rougi et gonflé. Le pendant au vieillissement du visage de l'acteur de 57 ans est de mettre en avant son corps. Depuis 2010, un film sur deux possède au moins une scène de Tom Cruise torse-nu. Dans les autres, il ne s'habille au moins une fois que d'un simple débardeur pour éclairer ses biceps. Et cela en est devenu flagrant avec *La Momie*, où le visage boursoufflé de l'acteur est présent et doit être considéré. Alors qu'avant, chaque film contenait au moins cinq gros plans sur son visage expressif, *La Momie* n'en montre que très peu, soit en contre-jour, soit dans la pénombre, et comble ce déficit par une scène de Tom Cruise entièrement nu [Fig. 46]. Mais son corps à beau être toujours musclé, il a la texture et la plasticité d'un corps d'un homme de bientôt 60 ans. En voulant déplacer ainsi le regard du visage ridé de l'acteur sur son corps flasque, son vieillissement n'en a été que plus accentué. Depuis *La Momie*, Tom Cruise n'est plus filmé qu'en plan américain, et son corps, même partiellement nu, n'est plus montré à l'écran. Dans ces deux cas, l'omniprésence du corps ou son absence, n'ont fait qu'accentuer la maturation de Tom Cruise. En ce sens, l'œuvre de l'artiste Andy Warhol, *Diptyque Marilyn* [Fig. 45], nous annonce ce trépas. Un travail de sérigraphie qui présente une série d'un même portrait de l'actrice Marilyn Monroe, de sur-exposé à sous-exposé. Dans les deux cas, que le corps soit trop éclairé ou pas assez, le visage disparaît. La raréfaction du visage d'une star qui s'est construite autour de son image et de son corps, ou son omniprésence à l'écran, entraînent inévitablement la mort de cette dernière. Tout comme dévier le regard, pour René Magritte, qui, en regardant le tableau d'Edouard Manet *Le Balcon* [Fig. 48], se rend compte qu'aucun des quatre personnages figurés ne croise le regard d'un autre. Cela lui inspire alors l'œuvre *Perspective II* [Fig. 49], qui reprend la peinture initiale et remplace les personnages aux regards déviants par des cercueils, car s'ils n'existent pour personne, c'est qu'ils sont déjà morts. Trop éclairer son corps, trop le cacher ou déplacer le regard ne conduit qu'à sa propre mort. Edgar Morin, dont l'analyse de la starification nous a été beaucoup utile jusque-là, nous dit ceci dans son ouvrage *Les stars* : « La pin-up met en vedette son corps, ses seins, ses

hanches sa chair. La star n'exhibe sa nudité qu'à de rares moments. » Mais il me semble que nous pouvons contredire ce propos suite à l'éclairage que nous venons d'effectuer sur la tentative bien précise pour perdurer des icônes héroïques, celle de détourner le regard du vieillissement du visage par l'exhibition chronique du corps, ou au contraire, de le dissimuler complètement. Tom Cruise continue, sans vouloir vieillir, à faire des *Mission : Impossible* comme s'il s'agissait du premier. En ce sens, cet acharnement à produire sans cesse de nouveaux volets tend à la conception d'un genre cinématographique précis : le Péplum. Traditionnellement des « films à grand spectacle sur l'Antiquité », mais qui s'apparente parfaitement à la stratégie de survivance des icônes héroïques américaines qui continuent de se mettre en scène comme tel : entre l'épopée (la narration d'exploits héroïques ou mythiques d'un héros ou d'un peuple) et l'inscription dans une époque révolue. Seul Leonardo DiCaprio n'a pas succombé à la facilité des suites. Une carrière d'acteur qui sort du lot dans notre approche du *star-system*, dans le sens où il n'a jamais incarné de héros triomphant ou casse-cou. Sa seule récurrence est de jouer avec des réalisateurs de talent, l'ayant déjà plébiscité. En ça, il s'agit d'un *come-back* permanent : Quentin Tarantino en 2019, Martin Scorsese en 2020 etc. Leonardo DiCaprio ne choisit plus que le prestige et la fidélité.



Fig. 46 : *La Momie* (2017), d'Alex Kurtzman.

Une figure emblématique de notre éclairage sur l'état du *star-system*, Tom Cruise, que nous évoquons avec récurrence car elle synthétise cette frénésie de garder le cap malgré l'inévitable obsolescence, n'a incarné dans sa filmographie que deux fois des rôles de vilains. L'un d'entre eux est à souligner car il me semble représenter tous les aspects des *comebacks* permanents. Dans le film *Collatéral* (2004), de Michael Mann, Tom Cruise incarne un tueur à gages, Vincent, qui se fait conduire par un chauffeur de taxi à travers Los Angeles pour y éliminer ses contrats, en une seule nuit.

- Apparition des icônes :

Le premier plan de Tom Cruise dans *Collatéral* le situe au milieu d'une foule, dans un aéroport, où il rencontre Jason Statham qui lui livre un attaché-case contenant ses cibles à éliminer. Surgir d'une masse dans un aéroport est également la mise en scène de la première apparition de l'acteur dans *Night and Day*. Son camarade Jason Statham reprend son rôle iconique du *Transporteur*, pour une scène clin d'œil qui n'existe que pour satisfaire les fans et l'interprète.

- Chercher le cadre :

Le film se déroulant de nuit, les éclairages urbains fournissent un arrière-plan des plus informels. « L'histoire des arts visuels constitue une affirmation constante de l'importance du lien entre l'espace et la lumière. [...] Dans les films, la lumière peut avoir diverses fonctions (symbolique, dramatique, atmosphérique, etc.), mais une des plus fondamentales consiste en son action directe sur la valence spatiale de l'image. Le *blacklighting* de studio de cinéma classique, par exemple, n'est pas seulement une façon de souligner l'importance de la figure éclairée, il est aussi un "mode d'opérateur" qui met l'espace en retrait, le relègue à un fond sur lequel se détachent les personnages. »¹⁹¹ Le visage de Tom Cruise, découpé devant des lumières qui suggèrent la ville, attire constamment le regard et l'accapare car l'arrière-plan est confus, nitescent¹⁹².

- Immuables blockbusters :

Le *climax* de *Collatéral* est, comme tout bon film de Tom Cruise, une course-poursuite. Bien que l'épilogue bafoue la règle instaurée par *Mission : Impossible* : qu'il se noie, s'électrocute ou saute d'un building, Tom Cruise ne meurt jamais. Seuls Bryan Singer dans *Walkyrie* et Doug Liman dans *Barry Seal : American Traffic* ont réussi à tuer Tom Cruise.

- Iconicité et mise en scène :

191 GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, Paris, Albert Colin, 2015. p. 110.

192 Éclat, lueur, émettant un rayonnement. (définition d'*Universalys.fr*)

La boîte de nuit est un contexte récurrent dans le cinéma d'action américain, où éclatent de nombreux heurts. Visuellement, la mise en scène du héros au cœur de la foule a toujours lieu de la même manière : l'icône est filmée en contre-plongée, elle porte un regard robuste autour d'elle et se détache de la foule qui l'englobe et semble infranchissable. Derrière le héros, des écrans ou des néons projettent des formes lumineuses et kaléidoscopiques qui accentuent l'aspect frénétique de la situation grâce à un trouble visuel : l'éblouissement. [Fig.47a-47c]

- Les *Expendables* : défiguration, vieillissement et numérique :

Filmer la nuit fut un enjeu rendu possible grâce au progrès de la technologie numérique qui permit, à l'aube des années 2000, de tourner plus facilement dans des situations particulières et difficiles. Ici dans un espace restreint, celui de la voiture, qui déambule de nuit dans Los Angeles. L'errance dans un grand espace urbain est significative du désœuvrement des sociétés contemporaines. Pour répondre aux deux autres critères, Vincent perd un morceau d'oreille, se retrouve en partie défiguré et arbore une coiffure grisonnante qui le vieillit.

- Le double : mort ou survivance ?

Grâce à une rencontre hasardeuse, le double permet à Vincent (Tom Cruise) de s'identifier. Le taxi, et ses deux passagers, croise la route d'un coyote. Son pelage grisonnant, sa solitude dans cet environnement, sa condition d'étranger dans un lieu bien trop grand ce qui nécessite un déplacement constant, renvoie inévitablement à Vincent, à ses cheveux et à son costume gris. Edgar Morin, dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, dit ceci : « Le temps qu'il fait, l'ambiance, le décor sont à l'image des sentiments qui animent les personnages : nous voyons alterner alors les plans de nature et les plans humains, comme si une symbiose affective liait nécessairement l'anthropos et le cosmos. » Cette rencontre, qui laisse le personnage dans un état d'asthénie, lui sera fatale.



Fig. 47a : *Collatéral* (2004), de Michael Mann.



Fig. 47b : *Mission : Impossible – Fallout* (2018), de Christopher McQuarrie.

Fig. 47c : *John Wick* (2014), de Chad Stahelski et David Leitch.



Fig. 48 : Edouard Manet, *Le Balcon*, 1868, huile sur toile, 170 x 124 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 49 : René Magritte, *Perspective II*, huile sur toile, 84 x 65 cm, Musée des Beaux-Arts de Gand, Gand.

III – Dépérir : le fléau

B – LE DOUBLE : MORT OU SURVIVANCE ?

La rencontre transcendante du double de Vincent dans *Collatéral* sera synonyme de mort pour le protagoniste ambulant. Dans ce cas précis, le double [Fig. 50] prend la forme d'un coyote : sans autre but qu'une errance insensible dans les rues d'une mégalopole, les deux charognards sont voués à l'extinction. Si le double prend une dimension tragique, la duplicité peut avoir de nombreuses autres finalités et bien d'autres formes. Éclaircissons la notion de double au cinéma, à travers des figures et des exemples précis, afin de cartographier les différents enjeux et finalités de ce concept qui, comme le vieillissement et les *comebacks* permanents, engendre trépas et survivance.

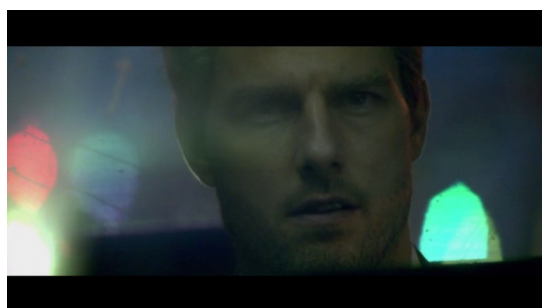


Fig. 50 : *Collatéral* (2004), de Michael Mann.

« D'après les films hollywoodiens, l'amour est une nécessité absolue. Qui en est privé s'étiole et perd sa substance. C'est le moyen privilégié pour atteindre l'équilibre et la plénitude. »¹⁹⁴ Pourtant, depuis la fin des années 2000, entre sa période de récession et sa période de pérennité, Tom Cruise, symbole de l'héroïsme à Hollywood, est célibataire à l'écran comme dans la vie réelle. Son impuissance, dans le sens où il s'agit d'un *sex-symbol* à qui l'on ne prête aucune liaison, depuis plus d'une décennie déjà, est un double qu'il nous faut évoquer et qui va nous permettre d'émettre une hypothèse sur la virilité et la confusion des rôles. Il est difficile de ne pas croire que Tom Cruise incarne ses personnages dans la vie comme à l'écran, surtout depuis son double divorce, en 2012 d'avec son ex-femme Katie Holmes, et en 2011 d'avec le personnage de Julia dans la saga

193 Chanson de Diane Dufresne « Les Adieux D'un Sex-symbol », composée en 1994, issue de l'album « Starmania ».

194 BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain*, op. cit., p. 211.

Mission : Impossible. Le constat est flagrant, les deux femmes, l'une réelle et l'autre fictive, partagent un physique d'une indéniable ressemblance. Depuis, l'*action hero* partage l'affiche avec son double : le célibat. Un alter ego déjà bien présent depuis *Minority Report* en 2002, accentué avec *La Guerre des mondes*, et qui lui colle à la peau avec *Jack Reacher* ou le justicier vagabond sans attaches. Le célibataire endurci ira même jusqu'à devenir un véritable loser dans *Jack Reacher – Never go Back*, où il entretient une correspondance téléphonique avec une caporale, qu'il invite à dîner mais avec qui il ne développe aucune romance. Lorsque Tom Cruise semble arriver à ses fins et se dissocie enfin de son double, soit sa belle meurt (*Oblivion, Edge of Tomorrow*) soit elle se fait arrêter (*Jack Reacher – Never go Back*), soit il persiste à entretenir l'ambiguïté (*Mission : Impossible – Fallout*), soit il meurt (*Barry Seal : American Traffic*). Mais il semblerait qu'enfin les personnages de Tom Cruise se détachent de ce double greffé à leur peau, depuis l'apparition d'Ilsa Faust, l'alter ego féminin d'Ethan Hunt dans les deux derniers *Mission : Impossible*. Celle-ci lui a d'ailleurs proposé de tout quitter, d'abandonner ses missions pour s'enfuir avec elle. Sûrement l'ultime mission impossible d'Ethan Hunt, puisqu'il ne vit que pour ses missions et semble dépassé par ce rapprochement : « Cruise/Hunt sont des junkies de l'action, proposer un nouveau *Mission: Impossible* c'est comme proposer un dernier verre à un alcoolique, cette addiction pouvant aller jusqu'à la raison d'être : s'ils cessent d'être des héros d'action, ne cesseraient-ils pas d'exister ? »¹⁹⁵ Un choix qu'il laissera en suspend. Un dilemme qu'il a déjà réfuté dans *La Momie*, lorsque Tom Cruise a le choix entre l'immortalité aux côtés d'une momie captivante ou l'insoumission. Encore une fois, il optera pour une option différente, celle de se refuser à faire ce choix. Finalement, et malgré les tentatives et les sollicitations, le double Tom Cruise/loser n'est pas prêt de se séparer. « Dévaluée par son double, fantôme de son fantôme, la star ne peut fuir son propre vide qu'en se divertissant, et ne peut se divertir qu'en imitant son double, en mimant sa vie de cinéma. »¹⁹⁶ N'y aurait-il pas un lien étroit entre le célibataire endurci à l'écran et la solitude de ses personnages qui découle d'un isolement ? George Clooney, Brad Pitt et Leonardo DiCaprio s'accordent avec leur statut de *sex-symbol* car ils sont toujours entre eux, entre hommes. Cela tend à proposer une nouvelle virilité, une nouvelle puissance sexuelle de l'homme qui n'est plus celle de la pilosité et des muscles mais celle de l'entre-soi masculin. « Il paraît que les hommes vont mal. Que la virilité se perd. Que les sociétés

195 Louis Blanchot, au micro de l'émission « *La Grande Table d'été* », sur France Culture, le 02 août 2018.

196 MORIN Edgar, *Les stars, op. cit.*, p. 63.

occidentales seraient hyper féminisées. Que les hommes ne sauraient plus comment être des hommes, qu'ils seraient paumés et souffriraient beaucoup à cause des femmes, et à cause du féminisme, qui les briment et les oppriment. »¹⁹⁷ Une nouvelle virilité proposée par le système Hollywoodien serait celle de l'entre-soi masculin. Il suffirait aux hommes en perte de confiance en soi de prendre part à cette nouvelle virilité en se regroupant autour d'une activité (*Fight Club*), d'une passion (*Point Break*), d'une cause (*Monuments Men*) ou d'un intérêt (*Le Loup de Wall Street*, de Martin Scorsese). Sans pour autant confondre virilité et masculinité : la virilité est « la qualité maximale dont l'homme est censé être porteur : la force morale, la force physique et la possibilité d'avoir une force sexuelle. »¹⁹⁸, tandis que la masculinité est l'« ensemble des caractères spécifiques à l'homme »¹⁹⁹. En ce sens, Tom Cruise serait le parfait antagoniste de cette nouvelle virilité proposée par Hollywood qui tend à redonner aux hommes un potentiel sexuel en les regroupant. Le mâle solitaire n'est pas attirant, contrairement à l'homme en tant qu'individu dans une collectivité.

Voici une nomination aux *Razzie Awards* 2019 qui en dit beaucoup sur l'obsolescence de certaines stars : dans la catégorie du pire duo à l'écran, « Johnny Depp et sa carrière qui décline rapidement ». L'acteur en pleine dépréciation a prêté sa voix à un nain de jardin dans *Sherlock Gnomes* (2018), de John Stevenson. Un double synonyme de césure radicale, d'une carrière paralysée, disloquée même depuis que les studios *Walt Disney Pictures* ont annoncé une suite à la saga *Pirates des Caraïbes*, qui a hissé Johnny Depp au rang d'acteur iconique, mais sans la superstar dans le rôle principal. Ici, le double lui est fatal. « Dès la Grèce homérique le double apporte aussi bien et même simultanément l'angoisse ou la délivrance, la victoire sur la mort ou la victoire de la mort. »²⁰⁰ Le double apporte à l'original soit l'immortalité, soit la mort. Ce face à face a été largement exploité par le cinéma, qui met régulièrement en scène des acteurs confrontés à eux même ou à une allégorie, comme nous l'avons vu avec le coyote et Vincent. De manière moins suggérée, Tom Cruise s'est déjà retrouvé confronté à lui-même dans *Oblivion* (2013), de Joseph Kosinski, dans un duel à mains nues au milieu d'un désert [Fig. 51]. Un premier contact avec son double qui prépare l'ultime

197 Victoire Tuillon, présentatrice de l'émission « Les couilles sur la table ». *Contre la rhétorique masculiniste*. [podcast en ligne]. Binge Audio [consulté le 04 mars 2019]. 1 podcast, 10 minutes.

198 Georges Vigarello, au micro de l'émission « Les chemins de la philosophie ». *La virilité – Histoire du sexe fort*, mis en ligne le 12 mars 2018 sur France Culture [consulté le 23 avril 2019]. 1 podcast, 58 minutes.
<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-virilite-14-histoire-du-sexe-fort>

199 Définition d'*Universalis.fr*

200 MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p. 28.

révélation : des milliers de clones de Jack Harper (Tom Cruise) peuplent la Terre et l'espace. Et même si le clone, qui pense être l'original, meurt, un autre prend sa place au près de sa compagne dans ce qui semble être le seul film récent où Tom Cruise a une liaison. « Détenteur de l'amortalité, il possède une puissance à ce point grandiose. »²⁰¹ Chaque Tom Cruise évolue dans un périmètre bien précis et se doit d'y rester, sans savoir ce qui se trouve au-delà des limites. C'est une fois qu'il les traverse qu'il découvre la vérité : la Terre est peuplée de centaines de milliers de lui-même, cloné par une espèce extraterrestre à bord d'un vaisseau en orbite autour de la Terre. Autrefois un brillant astronaute, Jack Harper fut capturé par un vaisseau triangulaire, qui ressemble fortement au symbole de la Scientologie, avant d'être cloné et envoyé sur Terre pour prendre la place de l'espèce humaine. La mise en abyme de la carrière de Tom Cruise dans *Oblivion* est assez saisissante :

- Avant l'invasion, Jack Harper, le plus brillant astronaute de la *Nasa*, demande sa femme en mariage en haut de l'*Empire State Building*, devant le drapeau américain. Une idylle, ou une représentation du bonheur, comparable à la période d'émergence de Tom Cruise, où tout semble réussir à la superstar qui incarne l'Amérique triomphante et idéale, tant au cinéma que dans sa vie médiatique et réelle.
- Jack Harper se fait capturer par un OVNI triangulaire et impalpable (le *TET*) qui efface sa mémoire, le clone et s'en sert comme d'une arme. Le vaisseau spatial peut être perçut comme une représentation de l'Église de Scientologie que l'acteur a rejoint au début des années 90, tout d'abord pour sa ressemblance avec le symbole triangulaire²⁰² de la Scientologie, puis pour ses conséquences sur la vie de l'acteur.
- Jack Harper se rebelle contre ses croyances et le *TET* alors qu'entre dans sa vie sa vraie épouse. Il finira par l'emmener dans un coin utopique et typiquement américain, une cabane qu'il a construite dans une forêt près d'un lac, tel un ranch de cow-boy. Puis il s'envole pour détruire le vaisseau

201 MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p. 26.

202 Le symbole de l'Église de Scientologie est un S mêlé à un double triangle. Si le S signifie la Scientologie, le triangle est appelé le « Triangle ARC ». Affinité, Réalité et Communication, trois facteurs qui constituent l'essence même des clones de Jack Harper : ils forment une équipe avec un clone féminin, leur réalité est fausse car leur mémoire a été effacé et ils se doivent d'être en constante communication avec le vaisseau spatial en orbite autour de la Terre.

spatial. Une contre-attaque suicidaire qui sauvera l'humanité et sa femme qu'il reconnaît enfin. L'un de ses doubles finira par la trouver et prendra sa place, comme s'il était le Jack Harper originel. Pour Tom Cruise, cette libération pourrait voir le jour lorsqu'il rencontrera une femme ou décidera de quitter la Scientologie²⁰³. Mais cela se fera tel un suicide. Je pense que ce jour-là, ce qui mourra sera son double d'*action hero*.

Encore une similitude avec un autre acteur-cascadeur déjà évoqué, Brendan Fraser, à la carrière chaotique. L'acteur incarne dans *Les Looney Tunes passent à l'action* (2003), de Joe Dante, un cascadeur. Une mise en abyme pour l'acteur en désuétude, connu pour avoir fait toutes ses cascades. Son personnage de cascadeur croisa le chemin de lui-même dans les coulisses de la *Warner Bros.*, [Fig. 52] puis il le frappa au visage. Brendan Fraser cogna Brendan Fraser pour avoir prétendu faire lui-même ses propres cascades dans ses films et ainsi se passer de cascadeurs, mettant en péril son métier. Une séquence qui deviendra notamment virale sur Internet. Après notre éclairage sur l'implication de Tom Cruise dans ses films, de producteur à acteur-cascadeur et sachant que l'Église de Scientologie a construit un immense studio de cinéma, *Scientology Media Productions*²⁰⁴, pour son représentant, il est tout à fait légitime de se demander si le film suprême de Tom Cruise ne serait pas un film où il incarne tous les personnages, et bien plus encore. Avec *Oblivion* comme prémisse. Notons que si la sortie internationale de la suite de *Top Gun* s'est vue repoussée d'un an, c'est parce que l'acteur tient à réaliser lui-même toutes ses cascades et à apprendre à piloter les avions de chasse, les F-14 de l'armée américaine. C'en est à se demander si sa réputation et son jusqu'au-boutisme ne l'ont pas obnubilé, et que piloter des avions supersoniques n'est qu'un caprice de diva, dans le sens où cette lubie n'a aucun sens d'un point de vue cinématographique. Cette hystérie d'être partout a, en un sens, déjà eu lieu. En 2005, l'artiste plasticien Mike Bouchet inaugure une installation à la galerie d'art MacCarone, New York : *Top Cruise*. 1000 têtes de Tom Cruise en céramique recouvrent le sol de la galerie. Bien que la facture ne soit pas très réaliste, et que les visages partagent une ressemblance avec les autoportraits hilares de l'artiste Yue Minjun, l'identification à « la dernière superstar »²⁰⁵ est évidente. Ce double-ci lui permet d'accéder à une seconde immortalité. Où est Tom Cruise ? Il est tout le temps là, il est partout.

203 L'un peut-il aller sans l'autre ?

204 Qui a déjà produit *Jours de tonnerre*, *Horizons Lointains* et *La Guerre des mondes*.

205 Titre du magazine PREMIERE, n°477, du mois de juin 2017 : « TOM CRUISE : L'HOMME, LE MYTHE, LA MACHINE. L'interview carrière de la dernière superstar ».

Comme nous l'avons vu précédemment, le corps de la star permet l'identification comme la réparation identitaire, mais avant tout, il permet d'incarner un personnage. L'un prête son corps, son faciès et ses muscles, l'autre une identité, une personnalité et un rôle. « La star à deux vies »²⁰⁶, trois même je dirais : sa vie personnelle, sa vie publique et la vie de ses personnages. Des personnages qui prennent les traits de la star, comme un masque, et qui semblent se ressembler. La star de cinéma joue quasiment toujours les mêmes rôles, comme le détail Vladimir Propp sur les fonctions des personnages dans les contes, que nous pouvons élargir aux fonctions des personnages au cinéma, dans son ouvrage *Morphologie du conte* : « Les fonctions sont extrêmement peu nombreuses, alors que les personnages sont extrêmement nombreux. C'est ce qui explique le double aspect du conte merveilleux : d'une part son extraordinaire diversité, son pittoresque haut en couleur, et d'autre part, son uniformité non moins extraordinaire, sa monotonie. »²⁰⁷ La trajectoire de carrière de Matthew McConaughey en est le parfait exemple. Elle est significative du sentiment d'obsolescence et de redondance des icônes masculines américaines, dans le sens où celle-ci s'est forgée sur son corps et que son ultime *come-back* est de revenir aux origines. Une star qui s'est construite sur des apparitions corporelles et scénaristiques similaires : chaque film devait contenir une scène de son torse nu. Le torse bronzé et svelte de Matthew McConaughey, dans les années 2000, est aussi connu que le rictus charmeur de George Clooney et les cheveux longs de Brad Pitt. Mais pour casser cette image de tombeur, Matthew McConaughey s'éloignera des écrans pendant deux ans, avant de revenir sous une nouvelle plastique avec un corps plus usé et maigrelet. Acclamé pour ses rôles de Joseph Cooper dans *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan, de Ron Woodroof dans *The Dallas Buyers Club* (2013), de Jean-Marc Vallé et surtout du détective Rustin Cohle dans *True Detective* (2014), de Nic Pizzolatto, depuis, l'acteur n'enchaîne plus que les bides, les nanars et tentent de revenir aux fondements en 2019 avec *Serenity* (2019), de Steven Knight, en s'affichant torse-nu à outrance, comme dans les années 2000. C'est à croire que le corps de la star est un déguisement pour un même rôle, et que d'en sortir ne permet que de mieux y revenir. « On trouve dans les cas cités des valeurs constantes et des valeurs variables. Ce qui change, ce sont les noms (et en même temps les attributs) des personnages ; ce qui ne change pas, ce sont leurs actions, ou leurs fonctions. On peut en conclure que le conte prête souvent les mêmes actions à des personnages différents.

206 MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p. 37.

207 PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 30.

C'est ce qui nous permet d'étudier les contes à partir des fonctions des personnages. »²⁰⁸

La fonction du *action hero* des années 80 aura été de défendre les valeurs américaines, la fonction du double est d'être immortel.



Fig. 51 : *Oblivion* (2013), de Joseph Kosinski.

Fig. 52 : *Les Looney Toones passent à l'action* (2003), de Joe Dante.

L'immortalité par le double rejoint également une notion intrinsèque à la création des stars, la divinisation. Les premières représentations de divinités sont apparues au paléolithique, il y a 40 000 ans, et prenaient la forme de statuettes figurants la Vénus paléolithique. Depuis, la statue, ou le buste d'icône, s'est émancipée du sacré ou du religieux pour s'ouvrir à d'autres formes de divinités comme la représentation des stars. Les stars sont les nouvelles idoles, en témoigne l'affluence aux portes du Musée Grévin où le public peut se confronter aux statues des stars contemporaines, « 681.042 visiteurs au 30 septembre »²⁰⁹ pour l'année 2018. Le Musée Grévin, ou le Panthéon du *star-system*, comme les *Expendables* ou les *Monuments Men*. L'une des statues d'icônes issues du cinéma les plus connues est certainement la statue de bronze de Rocky Balboa, après sa victoire dans *Rocky 3 : l'Oeil du tigre*. Rocky Balboa, hissé au rang de star, se fait ériger une statue à son effigie. Une statue qui a dépassé la fiction puisqu'elle fait dorénavant partie intégrante du *Philadelphia Museum of Art* aux États-Unis, présentée sur les marches que Rocky grimpe avec entrain et rebaptisées : « Rocky Steps ». Cette notion de starification a été déjà abordée lors du troisième film de la saga, lorsque le flipper à l'égypte de Rocky est brisé et qu'il n'en reste que des ampoules luisantes, formant une constellation. « Si la projection-identification du spectateur fait un choix sur des personnages qui lui sont assimilables parce que semblables à lui, déjà l'exemple des stars, le mot même, nous révèlent les impossibles distances stellaires que peut franchir

208 PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 29.

209 Source : <https://www.boursedirect.fr/fr/actualites/categorie/chiffre-d-affaires/musee-grevin-13-19-me-de-chiffre-d-affaires-et-croissance-de-9-4-sur-l-exercice-2017-2018-boursier-38353829da53d474a1631b2ce4b4d5ff4a53e887>

l'identification. »²¹⁰ Rocky, comme Sylvester Stallone, incarne le rêve américain car c'est une star qui s'est construite seule. Une star, une étoile, comme la constellation du flipper à son effigie. Pour rester dans le domaine artistique, et plus précisément la sculpture biblique, évoquons la mise en scène de Keanu Reeves dans *My Own Private Idaho* (1991), de Gus Van Sant. *L'action hero* prend la pose de la Vierge Marie dans la fameuse sculpture de Michel-Ange, la *Pietà*, pour un hommage spontané.

Si le double est autant annonciateur de mort que de survivance, que se mettre en scène dans un film permet à une star d'accéder autant à la délivrance qu'à la damnation en imprimant son double sur une pellicule, alors l'ultime stratagème ne serait-il pas de disparaître ? De se détacher de ce double ? Pérenniser le mythe en se retirant ? Ou plus radicalement, de mourir jeune ? Steve McQueen en est l'exemple frappant. La mort l'emporta avant que sa carrière n'eut le temps de s'étioler, faisant ainsi de lui une icône immortelle. Pourtant, son image lui permet de rester encore quelque peu vivant : en 1997, le géant de l'automobile *Ford* met en scène Steve McQueen [Fig. 32] au volant de la nouvelle *Ford Puma*. « Il n'est pas étonnant que le héros reaganien soit davantage un héros de film d'action qu'un héros cérébral. [...] À l'image de Ronald Reagan et de John Wayne, ce sont des cow-boys modernes et solitaires, et peu importe si le cheval s'est mué en puissante moto, en voiture de course ou en avion. »²¹¹ L'icône, au goût prononcé pour la mécanique, est devenue comme les cow-boys de *Marlboro*, le symbole d'une entreprise, un visage sur un produit, un fantasme pour les consommateurs : acheter la dernière *Ford Puma* que Steve McQueen aurait approuvée, c'est entrer dans sa peau. L'autre double de la star, après sa duplication sur la pellicule ou dans les magazines, est son double publicitaire. « Le principal vecteur de cette image du bonheur par la consommation reste les stars que le public cherche spontanément à imiter pour s'approprier leur pouvoir de séduction et leur "glamour", par objets interposés. »²¹² Mort ou vif, la star fait vendre grâce à son double médiatique, son apparence et son image. La mort et la survivance de l'original par le double est ici incontestable. Ainsi le public, ou le commun des mortels, cherche à ressembler ou à imiter ceux qui les font rêver. À prendre leur apparence, tels les extraterrestres de *L'Invasion des profanateurs de sépultures* (1956), de Don Siegel, où des créatures d'un autre monde prennent les apparences des

210 MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p. 89.

211 FAUVET Pascale, Le héros reaganien ou l'expression du mythe du « rêve américain ». In : GIMELLO-MESPLOMB Frédéric. *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?* op. cit., p. 159.

212 BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain*, op. cit., p. 202.

habitants d'une petite ville près de Los Angeles. Une ville typiquement américaine, une petite bourgade harmonieuse issue d'un rêve américain utopique, miniaturisé et réalisé.

Afin d'achever notre parcours cinématographique par où nous l'avons initié, revenons au film qui nous a permis de formuler un plan bien précis, *Boulevard du crépuscule*. À son générique, un autre grand nom du cinéma partage l'écran avec Gloria Swanson, actrice en perdition incarnant une actrice en perdition. Il s'agit d'Erich Von Stroheim, grand réalisateur de films muets au début du XX^e siècle. Malgré des chefs-d'œuvres cinématographiques tels que *Queen Kelly* (1928) et *Les Rapaces* (1923), sa gourmandise excessive concernant les budgets et les querelles récurrentes avec Hollywood mirent fin à sa carrière de cinéaste. Le dernier film d'Erich Von Stroheim en tant que réalisateur fut *Queen Kelly* avec, en tant que vedette, ni plus ni moins que Gloria Swanson, la diva de *Boulevard du crépuscule*, où Erich Von Stroheim incarne Max, un réalisateur oublié reconverti en major-d'homme de Norma Desmond. Pour Gloria Swanson et Erich Von Stroheim, ce dernier film met un point d'honneur à leur carrière car ils interprètent leur propre rôle. Celui d'icônes déchues. Max, le personnage d'Erich Von Stroheim n'est pas une figure de second plan car il incarne un personnage excessivement régressif dans la mesure où il tente de faire perdurer le mythe de Norma Desmond. Il signe des centaines de lettres de soi-disant admirateurs qu'il envoie à Norma Desmond et alimente ainsi l'hystérie de l'ancienne actrice. Si le retour devant la caméra d'Erich Von Stroheim est considéré comme un *come-back*, c'est grâce à la scène finale de *Boulevard du crépuscule* où Max doit filmer sa maîtresse, en pleine frénésie. Celle-ci, impliquée dans la mort du narrateur, est arrêtée par les forces de l'ordre et toute cette agitation, ainsi que les caméras de la presse, lui font penser qu'il s'agit de son *come-back*. Max filme alors Norma Desmond qui descend avec grâce et aliénation l'escalier circulaire à l'entrée de son manoir²¹³. Un ultime hommage pour Erich Von Stroheim d'être celui qui filme Gloria Swanson une dernière fois. La mise en abyme, la métaphore du cinéma et la mise en scène permettent de briser le quatrième mur et de rendre aux deux icônes du cinéma muet l'espace d'un instant leur gloire d'antan. Gloire imprimée sur une pellicule. Une gloire dorénavant immortelle. Ainsi, bon nombre d'acteurs tentent de perdurer en ayant recourt à une redondance d'apparitions médiatiques et à la frénésie de jouer encore et toujours les mêmes rôles. Ces

213 Encore une similitude avec *Gatsby le magnifique*. La scène finale se déroule dans la demeure de Jay Gatsby, en bas d'un large escalier circulaire où la presse s'agglutine, objectifs et caméras en mains, pour immortaliser le dernier portrait de Jay Gatsby, mort et embaumé dans un cercueil. Norma Desmond ne serait-elle pas comme Jay Gatsby lorsqu'elle descend l'escalier de son manoir ? Déjà morte et oubliée.

personnages représentent leur double, et l'accès à l'immortalité est, de fait, déjà acquis puisque apparaître dans un film permet d'être immortel, de ne pas être oublié. « Les stars donc bluffent, exagèrent, se divinisent spontanément, non seulement pour "leur publicité", comme on dit platement, non seulement pour s'égaliser à leur double, mais aussi pour entretenir la survie éphémère de ce double, pour ranimer leur foi en elles-mêmes. »²¹⁴ Pour entretenir leur gloire, certes, mais leur survie n'est pas qu'éphémère dans le sens où elles appartiennent à la postérité, elles sont imprimées sur la pellicule pour l'éternité. Leur double est sauf, et dorénavant, même après la mort de la star, celle-ci continue de se renouveler grâce aux nouvelles technologies.

214 MORIN Edgar, *Les stars*, op. cit., p. 64.

CONCLUSION

À travers mon travail plastique, j'ai tenté d'exprimer une réflexion sur le star-system hollywoodien, et plus précisément sur les icônes du cinéma d'action contemporain, en regroupant des figures masculines, reconnues massivement en tant que stars. Ce travail en arts plastiques s'est engagé à partir d'une recherche théorique sur le cinéma mais aussi d'une réflexion sur l'artiste cinéophile. Il m'a tenu à cœur de réparer quelques injustices, comme de hisser à nouveau Brendan Fraser au rang de star ou de redonner à Tom Cruise une virilité, certainement perdue autour de l'année 2005, en le réintégrant dans une fraternité analogique, celle d'un groupe d'*action hero* au service d'un cinéma à l'idéologie parfois arrogante. Celle d'une Amérique toute puissante et d'un *American way of life* nécessaire au bonheur. « L'équation bonheur = consommation a souvent été remarqué dans les films hollywoodiens : la belle vie, c'est une vie d'acquisitions. »²¹⁶ Le nouveau rêve américain est un rêve qui s'achète, et les têtes de gondole de cette image du bonheur sont les stars. Des stars dont la vie se confond avec leurs rôles, et inversement. Les héros sont devenus des modèles dans notre société d'identification. Ils sont devenus des icônes de la pop culture. « Par opposition au héros cartésien, qui reçoit ses pouvoirs, quand il en a, d'une source extérieure, le héros reaganien ne doit son succès qu'à lui-même. Ce qui est remarquable avec le héros reaganien, c'est la tendance qu'ont à la fois les médias mais aussi les spectateurs à confondre l'acteur et son rôle. [...] Pour beaucoup, Stallone est Rocky/Rambo. »²¹⁷ Sylvester Stallone existe donc par le fantasme des Américains, ce qui serait une donnée, une explication sociale de l'image véhiculée de l'Amérique par l'Amérique. Lorsque cette image n'est plus forte mais fragilisée, les répercussions peuvent être désastreuses. « Le tour de passe-passe opéré sur la scène de "ground-zéro" après le 11 septembre 2001 par les télévisions et les photographes, qui consistait à occulter les victimes pour faire immédiatement des pompiers les héros du site, substituant ainsi l'image d'efficacité et de courage à celle de la fragilité, n'est-il pas révélateur de tout une stratégie de la

215 « *L'Amérique est le plus grand pays au monde !* » Barry Seal (Tom Cruise) dans *Barry Seal : American Traffic* (2017). (Je traduis)

216 BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain*, op. cit., p. 197.

217 FAUVET Pascale, Le héros reaganien ou l'expression du mythe du « rêve américain ». In : GIMELLO-MESPLOMB Frédéric. *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?* op. cit., p. 159.

représentation qui traverse depuis longtemps le cinéma américain ? »²¹⁸ Tom Cruise a guidé la réflexion de ce mémoire et nous l'avons vu, l'année 2005 correspond pour l'acteur à sa chute. Il joua à la fois le rôle de Ray Ferrier, un père de famille incompetent dans la vision de Steven Spielberg du 11 septembre 2001, *La Guerre des mondes*, et se ridiculisa à la télévision. Dans son rôle de père raté, Tom Cruise n'incarne plus l'Amérique triomphante comme à ses débuts, ce qui coïncide avec ce changement. Le cas de ces deux *action hero* soulève alors une interrogation sur l'importance de l'image de l'Amérique et le lien étroit qui s'opère entre acteur et personnage, précisément pour Tom Cruise en Ray Ferrier : n'est-il pas plutôt question des préjugés d'une société dans son désir d'auto-représentation survalorisée, à travers un personnage ou un acteur ? D'un acteur qui ne recherche plus une image idéalisée de lui-même ? L'icône serait la proie des cinéastes, du public, de l'inconscient collectif et sans doute du désir de l'acteur lui-même qui, dans l'insatisfaction, opéreraient un rejet, une dépossession de l'individu lui-même. À la fois gagnant et victime, vu son état psychologique au quotidien et en interview. En un sens, est-ce que Tom Cruise a essayé de sortir du carcan de l'icône et le public lui a refusé cette volonté ? Rappelons-nous qu'après sa première crise de folie (ou de bonheur ?) sur le plateau d'Oprah Winfrey, ce dernier a sauté une seconde fois sur le canapé d'un autre talk-show. Un écart inhabituel, qui a failli ternir l'image du rêve américain puisque son fervent défenseur, homme comme acteur, s'en est éloigné. C'était sans compter sur le rejet du public américain qui se traduit depuis par un mécontentement, voir un total désintérêt des films de l'acteur. Ainsi Tom Cruise demeure l'icône d'un célibataire endurci qui semble s'épanouir sur les tournages et qui tente de redevenir une idole américaine en rejouant les films qui l'ont fait star. Il suffit de regarder les *making-of* de ses récents films depuis *Night and Day*, qui durent souvent plus longtemps que le film lui-même. Qui avait-il de mieux dans les années 80 pour que les icônes du cinéma d'action y reviennent ou y font référence sans cesse ? Ces *action hero* reaganien sont-ils encore représentatifs du rêve américain ? Ils tentent de l'être, car après avoir entretenu ce mythe en période de crise, dans les années 80, ceux-ci ne font qu'essayer de le faire perdurer, ou du moins, ne font qu'y revenir. Sylvester Stallone transforme son John Rambo en cow-boy authentique dans le prochain Rambo en l'habillant d'un foulard, d'un chapeau en feutre et d'un *Tower Fish Brand*²¹⁹. L'hommage au vétéran du Vietnam et aux pionniers des États-Unis est évident, et la séduction de ces

218 AMIEL Vincent, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain : 1980-2002*, Paris, Klincksieck, 2003. p. 72.

219 Un blouson pour cavaliers, long, épais et imperméable en caoutchouc.

icônes est acceptée. S'ils ne le sont plus, que sont-ils alors ? Des ersatz d'eux-mêmes ? Des créateurs de divertissements qui doivent demeurer dans l'affect du public des fantasmes populaires, au même titre que leurs personnages. Dorénavant, il leur faut rester *bankable* afin de prouver, à eux-mêmes comme au monde entier, qu'ils sont toujours en forme, toujours vivants. Dans l'idée d'un cinéma de la survivance, leur carnet de chèques s'est changé en carnet de santé. Comme ils ne peuvent pérenniser leur mythe en mourant jeune ou en se retirant, l'ultime stratégie pour rester un modèle de réussite est de sans cesse revenir, de rester présent, de perdurer.

GLOSSAIRE

American Way of Life : (*anglicisme*) À partir des années 1960, le mode de vie américain, diffusé grâce à la publicité, à la télévision et au cinéma, fait rapidement l'objet d'une vive admiration dans les autres pays développés qui l'adoptent rapidement. Dès lors la culture américaine devient un objet économique. (définition de *Maxicours*)

Bankable : (*anglicisme*) Être une valeur sûre. (définition du *Larousse*)

Come-back (Comebacks) : (*anglicisme*) Retour au premier plan, après une période d'oubli ou d'inactivité, d'une personnalité artistique, sportive, politique, reprise de sa carrière ; regain de vogue pour quelque chose qui était désuet. (définition du *Larousse*)

Making-of : (*anglicisme*) Documentaire portant sur la genèse et le tournage d'un film. (définition du *Larousse*)

Mème : Concept (texte, image, vidéo) massivement repris, décliné et détourné sur Internet de manière souvent parodique, qui se répand très vite, créant ainsi le buzz. (Définition du *Larousse*)

Self-made-man : (*anglicisme*) Personne qui est l'artisan de sa propre réussite. (définition du *Larousse*)

Star-system : (*anglicisme*) Mode de fonctionnement d'activités telles le cinéma, le music-hall, la littérature, voire la politique, lorsque ces activités sont organisées autour de la notoriété d'une vedette. (définition du *Larousse*)

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- AMIEL Vincent, COUTÉ Pascal. *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain : 1980-2002*. Klincksieck. Paris, 2003, 187 p.
- AMIEL Vincent, NACACHE Jacqueline, SELLIER Geneviève. *L'acteur de cinéma : approches plurielles*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, 259 p.
- ANOUILH Jean. *Roméo et Jeannette*. Livre de Poche, Paris, 1971, 331 p.
- BALZAC Honoré de. *La Peau de chagrin*. Garnier Frères, Paris, 1967, 461 p.
- BAUDRILLARD Jean. *Simulacres et simulation*. Éditions Galilée, Paris, 1985. 233 p.
- BAUDRILLARD Jean. *Amérique*. Éditions Grasset, Paris, 1986, 249 p.
- BEYLIE Claude. *Les films-clés du cinéma*. Larousse, Paris, 2016, 319 p. Nouvelle édition.
- BIDAUD Anne Marie. *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux États-Unis*. Armand Colin, Paris, 2012, 349 p.
- BLANCHOT Louis. *Les vies de Tom Cruise*. Capricci, Nantes, 2016, 112 p.
- BOORSTIN Daniel Joseph. *L'image ou ce qu'il advient du rêve américain*. R. Julliard, Paris, 1963, 328 p.
- CAMPBELL Joseph. *Le héros aux milles et un visages*. J'ai lu, Paris, 2013, 633 p.
- CHÉROUX Clément. *Diplopie : l'image photographique à l'ère des médias globalisés essai sur le 11 septembre 2001*. Le Point du jour, Cherbourg, 2009, 131 p.
- COUCHOT Edmond. *L'art numérique*. Flammarion, Paris, 2009, 260 p.
- CUEFF Alain. *Edward Hopper : entractes*. Flammarion, Paris, 2012, 271 p.
- DANEY Serge. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main : cinéma, télévision, information, 1988-1991*. Aléas, Lyon, 1997, 166 p.
- DANTE Alighieri. *La divine comédie*. Flammarion, Paris, 2005, 374 p.
- DELEUZE Gilles. *Cinéma. 1. L'image-mouvement*. Éditions Minuit, Paris, 1983, 298 p.
- DYER Richard. *Le star-system hollywoodien*. L'Harmattan, Paris, 2004, 213 p.
- ERMAN Michel. *Au bout de la colère : réflexion sur une émotion contemporaine*. Plon, Paris, 2018, 152 p.
- ETHIS Emmanuel. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Albert Colin, Paris, 2014, 126 p.
- GAUDIN Antoine. *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*. Albert Colin, Paris, 2015, 215 p.
- GIMELLO-MESPLOMB Frédéric. *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?* Nouveau Monde éditions, Paris, 2007, 366 p.

GOMBRICH Ernst Hans. *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*. Phaidon, Paris, 2002, 385 p.

INGRES, Jean-Auguste-Dominique. *Ingres d'après une correspondance inédite*, Paris, Boyen d'Agen, 1909, 530 p.

JENKINS Henry. *La culture de la convergence : des médias au transmédia*. Albert Colin, Paris, 2013, 331 p.

McLUHAN Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*. Points, Paris, 2013, 404 p.

MILANI Raffaele. *Esthétique du paysage : art et contemplation*. Actes Sud, Arles, 2004, 238 p.

MORIN Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*. Éditions Minit, Paris, 1956, 250 p.

MORIN Edgar. *Les stars*. Éditions du Seuil, Paris, 1972, 188 p.

NICHOLSON Amy. *Tom Cruise*. Cahiers du cinéma, Paris, 2014, 193 p.

OVIDE. *Les Métamorphoses = Metamorphoseon*. Actes Sud, Arles, 2001, 729 p.

PROPP Vladimir. *Morphologie du conte*. Éditions du Seuil, Paris, 1992, 254 p.

SEGRÉ Gabriel. *Fans de ... : sociologie des nouveaux cultes contemporains*. Albert Colin, Paris, 2014, 309 p.

SILL Bärbel. *Le star system : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*. Plang, Bruxelles, 2005, 271 p.

WATTS Alan, *Éloge de l'insécurité*. Paris, Poche, 2003, préface.

Article de périodiques :

HADDAD Léo. TOM MACHINE. *Première*, Mai-Juin 2017, n°477, p. 44.

CHAILLET Jean-Claude. TOM CRUISE TOP SHOGUN. *Ciné Live*, Janvier 2004, n°75, p. 36-37.

Article de périodiques en ligne :

ETHIS Emmanuel. Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous. *Communication & Langue*. [en ligne] Décembre 2007, n°154 [consulté le 05 mars 2019]. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2007_num_154_1_4686

WEBOGRAPHIE

BELLANGER Aurélien. *Tom Cruise*. La Conclusion. France Culture. [podcast en ligne]. 19 janvier 2018. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/la-conclusion-daurelien-bellanger/tom-cruise> [consulté le 01 janvier 2019]. 1 podcast, 4 min.

BELLANGER Aurélien. *Tom Cruise et Donald Trump*. La Conclusion. France Culture. [podcast en ligne]. 23 avril 2019. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/la-conclusion/tom-cruise-et-donald-trump> [consulté le 25 avril 2019]. 1 podcast, 3 min.

CAILLON David. *Tom Cruise : Retour ses plus grands rôles*. Entrée libre. Youtube. [vidéo en ligne]. 05 octobre 2015. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=NfZDDyIVOPk> [consulté le 21 janvier 2019]. 1 vidéo, 4 min.

BINH N. T. *Stars et fascination*. Forum des Images. [vidéo en ligne]. 19 décembre 2008. Disponible sur <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/stars-et-fascination> [consulté le 11 décembre 2018]. 1 vidéo, 73 min.

BLANCHOT Louis. *Tom Cruise est-il un agent du système ?* La Grande Table d'été. France Culture. [podcast en ligne]. 02 août 2018. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-dete/emission-du-jeudi-2-aout-2018> [consulté le 7 septembre 2018]. 1 podcast, 64 min.

BLUMENFELD Samuel. *Tom Cruise mis à nu*. Le Monde. [en ligne]. 18 octobre 2016. Disponible sur https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2016/10/18/tom-cruise-mis-a-nu_5015878_4497186.html [consulté le 10 mars 2019].

BOURSE DIRECT. *Musée Grévin : 1,19 ME de chiffre d'affaires et croissance de 9,4 % sur l'exercice 2017-2018*. [en ligne]. 15 novembre 2018. Disponible sur <https://www.boursedirect.fr/fr/actualites/categorie/chiffre-d-affaires/musee-grevin-13-19-me-de-chiffre-d-affaires-et-croissance-de-9-4-sur-l-exercice-2017-2018-boursier-38353829da53d474a1631b2ce4b4d5ff4a53e887> [consulté le 2 janvier 2019].

BRITT Ryan. *Interview with Ben Morris* [en ligne]. 6 avril 2018. Disponible sur <https://www.inverse.com/article/43342-star-wars-digital-leia-flying-last-jedi-vfx-episode-ix> [consulté le 08 avril 2019].

DAWES Harry. *Sunset Boulevard, an Hollywood story*. DVDCLASSiK [en ligne]. Disponible sur <http://www.dvdclassik.com/critique/boulevard-du-crepuscule-wilder> [consulté le 12 décembre 2018].

GOLDBERG Jacky. *Jack Reacher – Never Go Back*. Les Inrockuptibles [en ligne]. 14 octobre 2016. Disponible sur <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/jack-reacher-never-go-back/> [consulté le 30 janvier 2019].

HERMAN Michel. *Revenge, la loi du Talion ne meurt jamais*. BITS MAGAZINE. Youtube. [vidéo en ligne]. 30 mai 2018. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=05FYQuAzBys&t=698s> [consulté le 12 février 2019]. 1 vidéo, 13 min.

JAUQUET Michel. *De « Rambo » à « American Sniper », le PTSD au coeur de la fiction*. La Grande Table. France Culture. [podcast en ligne]. 21 juillet 2015. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-d-ete/de-rambo-american-sniper-le-ptsd-au-coeur-de-la-fiction-en-live-moh> [consulté le 12 mars 2019]. 1 podcast, 73 min.

LEFRANC Jean-Martial. *Blockbusters 80, la folle décennie de Hollywood*. France 4. [vidéo en ligne]. 3 juin 2018. Disponible sur <https://www.france.tv/documentaires/art-culture/275029-blockbusters-80-la-folle-decennie-d-hollywood.html> [consulté le 20 janvier 2019]. 1 vidéo, 55 min.

MOMCILOVIC Jérôme. *Mission : Impossible – Protocol Fantôme*. Chronicart. [en ligne]. 14 décembre 2011. Disponible sur <https://www.chronicart.com/cinema/mission-impossible-protocole-fantome/> [consulté le 20 mars 2019].

MOMCILOVIC Jérôme. *Se relever encore, tomber encore, tomber mieux*. Forum des Images. [vidéo en ligne]. 22 septembre 2017. Disponible sur <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema-se-relever-encore-tomber-encore-tomber-mieux> [consulté le 9 décembre 2018]. 1 vidéo, 107 minutes.

PALANCHINI Quentin. *Hollywood, machine à broyer : le destin de Brendan Fraser, le héros de La Momie*. Allociné. [en ligne]. 3 août 2018. Disponible sur <http://www.allocine.fr/diaporamas/cinema/diaporama-18674666/> [consulté le 04 février 2019].

PARIS MATCH. *Ces stars qui assurent une partie de leur corps*. [en ligne]. 10 mars 2015. Disponible sur <https://www.parismatch.com/People/Spectacles/En-images/Madonna-Taylor-Swift-Kylie-Minogue-Jennifer-Lopez-ces-celebrites-qui-assurent-une-partie-de-leur-corps-722876> [consulté le 03 janvier 2019].

SANTOLARTA Nicolas. *Comment devenir un post-mec bien en 13 leçons*. *GQ Magazine*. [en ligne] 30 janvier 2019. Disponible sur https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/article/comment-devenir-un-post-mec-bien-en-13-lecons?fbclid=IwAR00SHbEWRAHzRmyw2_DzCEWrSmFqxFBXhjUUISgC651A9mm3DLl-Vno9Bk [consulté le 20 février 2019].

ST VERRAUT Basile. *Top Gun. Explication de film, le cinéma sur le fond plutôt que la forme*. [en ligne]. Disponible sur <https://explicationdefilm.com/2017/12/16/top-gun/> [consulté le 08 décembre 2018].

THORET Jean-Baptiste. *À quoi pense le cinéma américain lorsqu'il rêve de Jean Baudrillard*. Forum des Images. [vidéo en ligne]. 30 avril 2010. Disponible sur <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/a-quoi-pense-le-cinema-americain-lorsquil-reve-de-jean-baudrillard> [consulté le 10 décembre 2018]. 1 vidéo, 84 minutes.

VOICI. News-People. [en ligne]. 12 décembre 2015. Disponible sur <https://www.voici.fr/news-people/actu-people/hugh-grant-ne-montrera-plus-ses-fesses-a-l-ecran-car-elles-sont-trop-vieilles-553220> [consulté le 14 février 2019].

TUAILLON Victoire. *Contre la rhétorique masculiniste*. Les couilles sur la table. Binge Audio. Episode 32. [podcast en ligne]. Disponible sur <https://www.binge.audio/contre-la-rhetorique-masculiniste/> [consulté le 04 mars 2019]. 1 podcast, 47 min.

VIGARELLO Georges. *La virilité – Histoire du sexe fort*. Les chemins de la philosophie. France Culture. [podcast en ligne]. 12 mars 2018. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-virilite-14-histoire-du-sexe-fort> [consulté le 23 avril 2019]. 1 podcast, 58 min.

FILMOGRAPHIE

- 2001 : l'Odyssée de l'Espace* (1968), 26
- 40 ans, toujours puceau* (2005), 35
- (500) jours ensemble* (2010), 35
- Alliés* (2016), 75
- American Psycho* (2000), 37
- American Sniper* (2015), 18
- Ant-Man et la Guêpe* (2018), 78
- Aquaman* (2018), 67 68
- Armageddon* (1998), 56
- Avengers* (2012), 67/81
- Barry Seal : American Traffic* (2017), 25/29/38/39/84/88/97
- Batman* (1989), 69
- Birdy* (1985), 19
- Boulevard du crépuscule* (1950), 4/5/6/7/8/10/32/49/95
- Captain Marvel* (2019), 78
- Cocktail* (1988), 24/33/58
- Collatéral* (2004), 28/83/84/85/87
- Conan The Barbarian* (1982), 55
- Creed II* (2019), 49
- Creed : l'Héritage de Rocky Balboa* (2005), 57
- Die Hard : 58 minutes pour vivre* (1990), 56
- Die Hard : Belle journée pour mourir* (2013), 55/56/57/72/73
- Die Hard : Piège de cristal* (1988), 23/52/53/54/55/56/58/72
- Die Hard : Retour en enfer* (2007), 55/57/72
- Die Hard : Une journée en enfer* (1995), 56
- Edge of Tomorrow* (2014), 25/38/39/88
- En eaux troubles* (2018), 68
- Entretien avec un Vampire* (1994), 58
- Expendables 3* (2014), 80
- Expendables 2 : Unité spéciale* (2012), 80
- Expendables : Unité spéciale* (2010), 80/81/93
- Eyes Wide Shut* (1999), 24/28/76
- Fight Club* (1999), 15/16/89
- Gatsby le magnifique* (2013), 5/95
- George de la jungle* (1997), 46
- Glass* (2019), 57
- Hollywood Pentagone / cinéma et propagande militaire : les liens secrets* (2007), 23

Horizons Lointains (1992), 22/25/28/29
Incassable (2000), 53
Indiana Jones et le Royaume du Crâne de Cristal (2008), 72
Interstellar (2014), 92
Iron Man (2008), 69
Jack Reacher (2012), 69/88
Jack Reacher : Never Go Back (2016), 39/40/69/88
Jerry Maguire (1996), 24
John Rambo (2008), 18
John Wick (2014), 64/65/66
John Wick : Chapitre 2 (2015), 66
Jours de tonnerre (1990), 24/28/29
Jurassic Park (1993), 68
Jurassic World (2015), 68
Jurassic World – Fallen Kingdom (2018), 68
La couleur de l'argent (1986), 24/33/58
La Firme (1993), 24/58
La Guerre des mondes (2005), 25/29/33/37/38/88/98
La Momie (1932), 46/47
La Momie (2017), 32/38/39/82/88
La Momie : La Tombe de l'empereur Dragon (2008), 46/58
Le 15 h 17 pour Paris (2018), 18
Le Dernier Samouraï (2004), 25
Legend (1985), 25
Le Loup de Wall Street (2013), 89
Le Retour de la momie (2001), 46
Les Dents de la Mer (1976), 68
Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau (2001), 76
Les Looney Tunes passent à l'action (2003), 91
Les Rapaces (1923), 95
Les Schtroumpfs II (2013), 15
L'Étrange Histoire de Benjamin Button (2008), 76
L'Homme de Rio (1964), 72
L'Invasion des profanateurs de sépultures (1956), 94
Lions et Agneaux (2007), 25
Looper (2012), 79
Love Actually (2003), 35
Madame sans-gêne (1924), 7
Magnolia (1999), 26
Match retour (2013), 76
Matrix (1999), 63/64/65/66
Matrix Reloaded (2003), 66
Mémoires de nos pères (2006), 18
Men in Black 3 (2012), 79
Minnie et Moskowitz (1971), 34
Minority Report (2002), 29/33/76/88
Mission : Impossible (1996), 24/33/39/40/41/44/52/53/70/75/78/83/84/88
Mission : Impossible II (2000), 27/33/42/75
Mission : Impossible III (2006), 33/39/59
Mission : Impossible – Fallout (2018), 27/39/42/45/88
Mission : Impossible – Ghost Protocol (2011), 33/75
Mission Impossible – Rogue Nation (2015), 39/40/41/72
Moi Moche et Méchant (2010), 36
Monstres et Cie (2002), 36
Monuments Men (2017), 81/89/93
My Own Private Idaho (1991), 94
Naissance d'une Nation (1915), 17

Né un 4 juillet (1989), 20/24/25/26
Night and Day (2010), 39/42/45/84/98
Oblivion (2013), 39/88/89/90/ 91
Outsiders (1983), 30
Peur sur la ville (1975), 72
Pirates des Caraïbes (2003), 89
Point Break (1991), 63/89
Pulp Fiction (1994), 22/65
Queen Kelly (1928), 95
Rain Man (1988), 26/27/28
Rambo (1982),
13/18/19/20/24/49/50/51/53/57/72/
73/97/98
Rambo II : La Mission (1986), 18/21/22
Rambo III (1988), 18
Rambo : Last Blood (2019), 49/50
Risky Business (1983), 25/34
Rock'n Roll (2017), 79
Rocky (1976), 30/49/50/51/53/58/73/
77/93/97
Rogue One : A Star Wars Story (2016), 77
Sadie Thompson (1928), 7
Serenity (2019), 92
Sherlock Gnomes (2018), 89
Skyfall (2012), 67
Snatch (2000), 22
Souvenirs d'un été (1995), 46
Speed (1994), 63/65
Split (2016), 57
Star Wars : le Réveil de la Force (2015),
75/77
Suicide Squad (2016), 67
Taps (1981), 20
Taxi Driver (1976), 19
Texas Rising (2015), 47
The Affair (2015), 47
The Dallas Buyers Club (2013), 92
Titans (2017), 47
Tonnerre sous les tropiques (2008), 34/35
Top Gun (1986),
20/22/23/24/25/33/39/46/58/74/91
Top Gun : Maverick (2020), 58
True Detective (2014), 92
Twenty Bucks (1993), 46
Un Amour infini (1982), 74
Un après-midi de chien (1976), 19
Vanilla Sky (2001), 26/76
Voyage au centre de la Terre (2008), 47
Walkyrie (2008), 25/29/84
X-Men (2000), 67

INDEX DES NOMS CITÉS

- Abrams, J. J., 33/75
Affleck, Ben, 47
Algiers, Horatio, 31
Aliighieri, Dante, 75
Amiel, Vincent, 33/52/61/65/98
Anderson, Paul Thomas, 26
Anouilh, Jean, 32
Apatow, Judd, 35
Augros, Joël, 33
Bale, Christian, 37
Balzac, Honoré de, 76
Banderas, Antonio, 80
Baudrillard, Jean, 24/28/30/37/48/51
Bay, Michael, 56
Bayona, Juan Antonio, 68
Becker, Harold, 20
Bellanger, Aurélien, 23/27/37
Belmondo, Jean-Paul, 72
Berk, Philip, 47
Bidaud, Anne-Marie, 66/81/87/94/97
Bigelow, Kathryn, 63
Binh, N. T., 32
Bird, Brad, 33/40/44/
Black, Shane, 69
Blanchett, Cate, 81
Blanchot, Louis, 22/88
Blumenfeld, Samuel, 74
Boden, Anna, 78/80
Boorstin, Daniel Joseph, 6/8/17/21/50/
52/63/66/73
Bouchet, Mike, 91
Brevig, Eric, 47
Brickman, Paul, 25/35/
Britt, Ryan, 77
Brolin, Josh, 79
Burton, Tim, 69
Campbell, Joseph, 6
Canet, Guillaume, 79
Caple Jr., Steven, 49
Carrey, Jim, 10
Cassavetes, John, 34/35
Chaillet, Jean-Claude, 25
Chan, Jackie, 44/78
Chaplin, Charlie, 7
Christophe, (Bevilacqua, Daniel), 10
Clooney, George, 11/81/88/92
Coffin, Pierre, 36
Cohen, Rob, 46/58
Coogler, Ryan, 57/58
Cooper, Bradley, 18
Copolla, Francis Ford, 23/28/30
Cosmatos, George, 18
Cottillard, Marion, 75
Couchot, Edmond, 11
Couté, Pascal, 65
Craig, Daniel, 75
Crewdson, Gregory, 13
Crowe, Cameron, 24/26
Cruise, Tom, 12/15/17/20/21/22/23/24/
26/27/28/29/30/31/32/33/34/35/36/
37/38/39/40/41/42/44/45/46/47/48/
52/53/58/59/60/70/72/74/75/78/82/
83/84/85/87/88/89/90/91/97/98

Cueff, Alain, 70
 Curtis, Richard, 35
 Damon, Matt, 47/81
 Daney, Serge, 42/50
 Dante, Joe, 91/93
 Dawes, Harry, 7
 de Bont, Jan, 63
 de Broca, Philippe, 72
 Delleuze, Gilles, 72
 De Niro, Robert, 77
 De Palma, Brian, 28/33/
 Depp, Johnny, 77
 De Senneville, Paul, 72
 DiCaprio, Léonardo, 5/11/39/83/88
 Donaldson, Roger, 24
 Donowho, Brett, 81
 Douglas, Michael, 78
 Dufresne, Diane, 87
 Dujardin, Jean, 81
 Dyer, Richard, 54
 Eastwood, Clint, 17/18
 Edwards, Gareth, 77/78
 Erman, Michel, 64
 Ethis, Emmanuel, 13/52
 Faurer, Louis, 62
 Fauvet, Pascal, 31/49/94/97
 Favreau, John, 69
 Fawcett, John, 47
 Ferguson, Rebecca, 45
 Fincher, David, 15/16/76
 Fishburne, Laurence, 64/65/78
 Fitzgerald, F. Scott, 76
 Fleck, Ryan, 78/80
 Ford, Harrison, 72/80
 Foxx, Jamie, 28
 Fraser, Brendan, 46/47/58/63/64/91/97
 Freund, Karl, 46
 Gardner, Ava, 76
 Gaudin, Antoine, 84
 Gibson, Mel, 57/80
 Gimello-Mesplomb, Frédéric,
 21/31/49/53/55/63/65/77/94/97
 Goldberg, Jacky, 40
 Goldblum, Jeff, 68
 Goodman, John, 81
 Gordon-Levitt, Joseph, 79
 Gosnell, Raja, 15
 Grant, Hugh, 13/35
 Griffith, David W., 17
 Grunberg, Adrian, 49
 Gunter, John, 47
 Haddad, Léo, 39/45
 Harlin, Remy, 56
 Haron, Mary, 37
 Henry, Jenkins, 66
 Henry, Matt, 51
 Herman, Michel, 81
 Hippolyte, Francis, 77
 Hoberman, Jim, 23
 Holmes, Katie, 28/29/33/34/39
 Holm, Ian, 76
 Hooper, Edward, 70/71
 Howard, Ron, 22/25/28
 Hughes, John, 35
 Hughes, Patrick, 80
 Huston, John, 23
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 49

Jackson, Peter, 76
 Jackson, Samuel L., 57
 Jacquet, Michel, 19
 Joffé, Roland, 47
 Johnson, Ryan, 79
 Jones, Tom, 54
 Jordan, Neil, 58
 Kac-Vergne, Marianne, 63
 Kardashian, Kim, 54
 Kasprowicz, Laurent, 77
 Keaton, Buster, 44
 Kellogg, Ray, 18
 Kidman, Nicole, 28/67/68
 Knight, Steven, 92
 Kosinski, Joseph, 59/89/93
 Kotcheff, Ted, 18/20/24
 Kruger, Barbara, 13
 Kubrick, Stanley, 19/24/26/28
 Kurtzman, Alex, 32/38/83
 Lefranc, Jean-Martial, 53
 Leitch, David, 86
 Levinson, Barry, 26/27
 Li, Jet, 80
 Liman, Doug, 25/29/38/84
 Linka Glatte, Leslie, 46
 Litwak, Mark, 33
 Luhrmann, Baz, 5
 Lumet, Sidney, 19
 MacDonald, Peter, 18
 Magritte, René, 82/86
 Manet, Edouard, 82/86
 Mangold, James, 39/44/46/
 Mann, Michael, 28/83/86/87
 Marin, Maguy, 36
 Mastrewski, Sam, 46
 McConaughey, Matthew, 92
 McQuarrie, Christopher, 27/33/39/40/41/
 42/43/44/69/70/71/86
 McQueen, Steve, 69/94
 McTiernan, John, 23/54/59/74
 Mendes, Sam, 67
 Milius, John, 55
 Miller, Brian A., 81
 Minjun, Yue, 91
 Momcilovic, Jérôme, 72/73/75
 Moore, John, 55/56/58
 Morin, Edgar, 14/23/28/30/36/48/54/
 62/79/85/88/89/90/92/94/96
 Muraire, André, 21/53
 Muray, Bill, 81
 Nacache, Jacqueline, 33
 Nguyen, Hom, 14
 Nicholson, Amy, 23/29/74
 Nolan, Christopher, 69/92
 Norris, Chuck, 80
 Pacull, Emilio, 23
 Palanchini, Quentin, 47
 Parker, Alan, 19
 Perret, Léonce, 7
 Peter, Docter, 36
 Phoenix, Joaquim, 57
 Phoenix, River, 63
 Pitt, Brad, 11/22/39/58/75/76/88/92
 Pizzolatto, Nic, 92
 Pollack, Sydney, 24
 Polnareff, Michel, 72
 Propp, Vladimir, 6/92/93

Prince, Richard, 13/17/20/
 Reagan, Ronald, 30/31/32/46/51/53/74/
 77
 Reed, Peyton, 78/80
 Reeves, Keanu, 51/62/63/64/65/66/94
 Redford, Robert, 25
 Rhames, Ving, 45
 Richard, Keith, 54
 Ritchie, Guy, 22
 Roberts, Julia, 54
 Ronning, Joachim, 78/80
 Roth, Eli, 81
 Sandberg, Espen, 78/80
 Santolarta, Nicolas, 15
 Schoeller, Martin, 13
 Schumacher, Joel, 69
 Schwarzenegger, Arnold, 53/55/80
 Scorsese, Martin, 19/24/28/89
 Scott, Ridley, 23/25
 Scott, Tony, 20/23/24/25/28/69/74
 Segal, Peter, 76
 Segré, Gabriel, 62/67
 Sellier, Geneviève, 33
 Shyamalan, M. Night, 53/57
 Siegel, Don, 94
 Singer, Bryan, 25/29/84
 Smith, Will, 22
 Snyder, Zack, 69
 Soderbergh, David, 81
 Sommers, Stephen, 46
 Sonnenfeld, Barry, 79
 Spielberg, Steven, 25/29/33/38/59/68/
 72/98
 Stahelski, Chad, 64/66/86
 Statham, Jason, 47/80/84
 Stevenson, John, 89
 Stiller, Ben, 34/35
 Stone, Oliver, 20/23/24/25/26/28
 Stallone, Sylvester, 12/15/17/18/20/21/
 22/26/46/49/50/51/53/54/55/57/58/
 73/74/76/77/80/94/97/98
 Swanson, Gloria, 4/6/7/15/49/81/95
 Swayze, Patrick, 30
 Tarantino, Quentin, 22/46/83
 Thoret, Jean-Baptiste, 65
 Travolta, John, 22/65
 Treguer, Florian, 55/65
 Trevorrow, Colin, 68
 Tuailleon, Joseph, 89
 Turteltaub, John, 68
 Ovide, 26
 Vallé, Jean-Marc, 92
 Van Damme, Jean-Claude, 49/80
 Van Sant, Gus, 94
 Verneuil, Henry, 72
 Vigarello, Georges, 89
 Viviani, Christiane, 33
 Von Stroheim, Eric, 7/95
 Wachowski, Lalla et Lilly, 63/64/66
 Walsh, Raoul, 7
 Wan, Jan, 68
 Warhol, Andy, 13/80/82
 Watts, Allan, 15/17
 Wayne, John, 17/18
 Webb, Marc, 35
 Weiner, Matthew, 30
 Weisman, Sam, 46/55/56
 West, Simon, 80

Wilder, Billy, 4/6
Willis, Bruce, 11/12/22/23/31/53/54/
55/56/58/79/80/81
Winfrey, Oprah, 33/34/35/36/37/98
Woo, John, 27/33
Zander, Jérôme, 14
Zeffirelli, Franco, 74
Zemeckis, Robert, 75
Zwick, Edward, 25/39/69/71

INDEX DES ŒUVRES CITÉES

Bouchet Mike, *Top Cruise*, 2005, installation de sculptures en céramique, galerie d'art Maccarone, New York. 91

Henry Matt, *The Trip #11*, 2015, impression de photographie Technicolor, 84 x 127 cm, Gallery Polka, Paris. 51

Henry Matt, *The Trip #9*, 2015, impression de photographie Technicolor, 84 x 127 cm, Gallery Polka, Paris. 51

Hopper Edward, *Nighthawks*, 1942, huile sur toile, 84,1 x 152,4 cm, Art Institute of Chicago, Chicago. 71

Magritte René, *Perspective II*, huile sur toile, 84 x 65 cm, Musée des Beaux-Arts de Gand, Gand. 82

Manet Édouard, *Le Balcon*, 1868, huile sur toile, 170 x 124 cm, Musée d'Orsay, Paris. 82

Marin Maguy, « *Ha ! Ha !* » (2006). 36

Prince Richard, *Untitled (Cowboy)*, 2012, huile sur toile, 203,8 x 121,9 cm, Gagosian Gallery, Beverly Hills. 20/50

Warhol Andy, *Diptyque Marilyn*, 1962, sérigraphie, 205,4 x 144,8 cm, Tate Gallery, Royaume-Uni. 82

VISUELS DU TRAVAIL PLASTIQUE







Paré Victor, *Je vous juge en silence*, 2019, fusain sur frise, 175 x 850 cm.

RÉSUMÉ

« Votre mission, si toutefois vous l'acceptez. Je m'interroge, en avez-vous déjà refusée ? » *Mission : Impossible – Fallout* (2018). Ne serait-ce pas là l'ultime mission impossible des héros du cinéma d'action Hollywoodien ? Refuser un nouvel opus. Ne pas repartir en mission. S'imposer un cessez-le-feu. Le *cessez-le-feu*, un terme qui révèle avec exactitude la dichotomie à l'œuvre en chacun des *action hero* dans le sens où il doit s'agir d'un accord bilatéral : entre les attentes du public et l'acharnement à faire perdurer son propre mythe, la star ne peut se reposer. Ce mémoire a pour objectif d'étudier les mises en scène et les stratégies de survivance des icônes du cinéma d'action Hollywoodien. Il concrétise un travail en arts plastiques autour de la question de l'hommage et de la dérision de ces icônes vieillissantes mais toujours séductrices. Apparaître et rester à l'écran, perdurer avant l'inévitable obsolescence ... « La fin que vous redoutiez est proche. » L'antagoniste d'Ethan Hunt (Tom Cruise) semble avoir sous-estimé le caractère compulsif de ce qui fait l'essence même d'un *action hero*, ses *comebacks* permanents.

NOTIONS CLÉS

Action Hero

Cinéma

Déclin

Hollywood

Icônes

Masculinité

Rêve américain

Survivance

Star-system

Vieillessement