



**HAL**  
open science

# Tom Cruise : L'auto-starification d'un acteur. “ The right man at the right time ”

Carla Richa

► **To cite this version:**

Carla Richa. Tom Cruise : L'auto-starification d'un acteur. “ The right man at the right time ”. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04552397

**HAL Id: dumas-04552397**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04552397>**

Submitted on 19 Apr 2024

**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



Tom Cruise : L'auto-starification d'un acteur  
*The right man at the right time*

Carla RICHA

Sous la direction de Madame Mélissa GIGNAC

Master 2 – Etudes Cinématographiques – 2022-2023

Université de Lille

## **Remerciements**

Je tiens à remercier et à témoigner toute ma reconnaissance aux personnes suivantes :

Madame Mélissa Gignac, ma directrice de recherche pour son aide, son écoute et son accompagnement tout au long de ces deux années de Master.

Monsieur Laurent Guido, Madame Jessie Martin et Madame Géraldine Sfez pour leurs précieux conseils.

Mon entourage pour son soutien et ses encouragements dans la réalisation de ce mémoire et depuis le début de mes études cinématographiques.

## Table des matières

Remerciements.....	1
Table des matières.....	2
Introduction.....	3
<b>Partie I : « A Time for Choosing ».....</b>	<b>8</b>
A – De Syracuse à Hollywood.....	8
B – Une image « naturelle » (construite de A à Z) .....	18
C – Un acteur toujours en mouvement ? .....	27
<b>Partie II : Un contexte politique majeur .....</b>	<b>33</b>
A – Un rêve pour deux ( <i>America is back</i> ).....	33
B – Le yuppie dans <i>Risky Business</i> et <i>Rain Man</i> .....	49
C – Retour vers le puritanisme, un fantôme toujours présent .....	57
<b>Partie III : La fin du rêve .....</b>	<b>66</b>
A – Transition vers des films dramatiques.....	66
B – « Pronunciamento » d’un acteur.....	91
Conclusion.....	99
Bibliographie.....	102

## Introduction

A bien des égards, la période reaganienne a marqué l'histoire contemporaine des Etats-Unis. Ce bouleversement a touché tous les secteurs, le cinéma hollywoodien y compris. Il est intéressant de l'étudier à travers le cheminement d'un acteur emblématique et atypique de cette époque : Tom Cruise, un artiste dont la carrière a commencé alors que débute la présidence de Ronald Reagan. Le parallèle entre la carrière de cette star et la trajectoire politique de Reagan est certes flagrant, encore faut-il en percer les tenants et les aboutissants sous le faisceau de notre spécialité et à notre niveau.

Dans un premier temps, il est salutaire d'évacuer le caractère allergisant de la personnalité de Tom Cruise pour ne pas parasiter tout jugement, à savoir, le côté mystique et la chaotique vie privée inhérente à une star à qui tout réussit au pays de l'Oncle Sam. Le point commun entre Cruise et Reagan est le milieu cinématographique, mais la différence réside dans le fait que pour le Président ce ne fut qu'une modeste ère sans brillance. Sa reconversion en homme politique fut ce qui marque davantage son histoire et l'Histoire. La double présidence de 1981 à 1989 est le moment où il a le plus triomphé sous les projecteurs.

A l'orée des années 1980, l'Amérique s'interroge sur sa véritable place dans le monde. Le fiasco retentissant de la libération des otages américains à Téhéran<sup>1</sup> marque la fin de la présidence Carter et annonce déjà la volonté de cette Amérique de se relever du cauchemar des années 1970. Ces années sont marquées traumatiquement par le borbier et la défaite vietnamienne, accentués par une crise économique due aux chocs pétroliers. Le cinéma états-unien est ainsi le parfait vecteur pour rétablir la nation dans ses prérogatives de domination mondiale. Il n'est nul hasard si les aspirations de reconquêtes sont portées par un homme issu du sérail hollywoodien. Un acteur de 'série B' sera le catalyseur dans cette volonté de redorer le blason américain. En vertu de cette

---

<sup>1</sup> En 1979 et en pleine Révolution Iranienne, la capture d'otages américains par des étudiants iraniens tourne au fiasco. Les Américains n'arrivent pas à obtenir la libération malgré plusieurs opérations militaires dont celle de *Eagle Claw*. Au cours de cette dernière, plusieurs hélicoptères américains tombent en panne, tuant huit soldats. Il faut attendre la défaite de Jimmy Carter face à Ronald Reagan, en 1980, pour une libération des prisonniers. L'humiliation d'une grande puissance mondiale est d'autant plus grande car, quatre ans auparavant, Israël réussit avec brio le Raid d'Entebbe et libère les otages d'un avion détourné le 4 juillet 1976.

grandeur désirée et imposée par Ronald Reagan, les protagonistes des superproductions apparaissent comme des « movies stars<sup>2</sup> », des « performers » et des « actors ».

Pour notre étude, Tom Cruise répond à ces trois critères. Il devient une star grâce au film *Risky Business* (Paul Brickman, 1983) puis trois ans plus tard endosse le costume de *performer* avec la superproduction *Top Gun* (Ridley Scott, 1986), confirme ses talents d'authentique acteur dans le *road movie* *Rain Man* (Barry Levinson, 1988) et enfin se distingue dans un rôle dramatique *Né un 4 Juillet* (Oliver Stone, 1989).

Tom Cruise a une personnalité protéiforme. Il n'est, au départ, qu'un second rôle dans des films réalisés par des cinéastes prestigieux tels Franco Zeffirelli ou Francis Ford Coppola<sup>3</sup>, des films qui néanmoins minorent ses aptitudes et ses potentialités. Il devient par la suite un comédien de *teen movie* grâce à un physique accort et à sa jeunesse, pour enfin s'orienter vers des films plus idoines à son tempérament tels *Top Gun*. Ces œuvres cinématographiques correspondent plus à l'image 'idéale' que Tom Cruise souhaite refléter. Sa carrière atypique lui permet de devenir un paragon du cinéma hollywoodien et lui assure un rayonnement à l'international. Chaque film est attendu avec impatience par les fans et le public cinéphile mais doit également subir les fourches caudines d'une *intelligentsia* prête à 'écharper' son interprète principal car ne l'acceptant pas quoiqu'il fasse. Cette réaction épidermique peut trouver sa source dans son côté allergisant précité. En effet, Cruise n'est pas issu du cheminement classique propre à beaucoup d'acteurs formé par l'*Actor Studio* et autres écoles bénéficiant de la bienveillance du mandarinat du septième art. De plus, l'artistique est un domaine qu'il n'a embrassé qu'après quelques pièces de théâtre au lycée, après avoir longtemps envisagé une carrière sportive de haut niveau. A l'instar de beaucoup de vedettes du grand écran Tom Cruise a été le sujet de beaucoup de biographies, et dans beaucoup de catégories à savoir certaines reconnues et vraisemblables alors que d'autres sont mythifiantes ou critiques frisant la diffamation<sup>4</sup>. Dès lors, la première tâche est ardue mais inévitable, une lecture précautionneuse afin d'éviter de tomber dans le parti pris est donc nécessaire.

---

<sup>2</sup> Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, New York, Routledge, 1993, p.74

<sup>3</sup> Le premier rôle dans la filmographie de Tom Cruise est celui de Billy dans *Endless Love* (Franco Zeffirelli, 1981). Il incarne le *greaser* Steve Randle dans *The Outsiders* (Francis Ford Coppola, 1983)

<sup>4</sup> Nous pouvons citer la biographie au caractère sensationnaliste rédigée par Andrew Morton (*Tom Cruise: An Unauthorized Biography*, New York, St. Martin's Press, 2008).

Pour cheminer à travers ce parcours labyrinthique de biographies il est nécessaire de procéder avec vigilance et circonspection en raison de certaines données parfois écrites dans l'intérêt de contribuer à l'image, le « mythe » de l'acteur ou, à contrario, à un lynchage sensationnaliste dans un but purement pécunier du fait de sa grande popularité. Des thèses ont également été rédigées sur sa carrière mais les recherches entreprises au cours de ce Master s'intéressent en particulier aux années 1980, une période historique importante dans la carrière de Cruise car elle est ancrée dans les « années Reagan ». Une notion qui est finalement peu, voire pas du tout prise en compte par les auteurs qui ont consacré certains de leurs travaux à Tom Cruise. Sur le *star-system*, les ouvrages d'Edgar Morin (*Les Stars*) et Richard Dyer (*Stars*) sont indispensables et servent de 'pierre de Rosette' au sujet. Dans notre bibliographie figurent également des livres consacrés au corps et au jeu de l'acteur. Une grande partie des sources sont secondaires, elles vont faciliter la compréhension de l'époque et des films étudiés. Ce point de vue, à la fois externe et théorique, sur une période historique nous accorde la possibilité d'appréhender diverses sources et de les mettre en commun tout en questionnant leur véracité.

Parmi ces sources, les livres consacrés au jeu d'acteur vont permettre une analyse plus complète de l'interprétation de Tom Cruise, tout en prenant en considération la manière dont il est filmé. De plus, l'évolution du jeu de Cruise doit être prise en compte. C'est pourquoi les ouvrages rédigés par James Naremore ou Christophe Damour vont favoriser la compréhension des subtilités du jeu d'acteur et la manière dont certaines de ses co-stars, ainsi que son expérience, vont influencer sa manière d'interpréter ses rôles. Nous avons puisé dans les magazines et livres des années 1980 pour étayer les sources primaires, le site [www.archive.org](http://www.archive.org) a permis une facilitation d'accès à de nombreux articles de presse et ouvrages publiés au cours de l'époque choisie. Ces sources assurent une meilleure compréhension de la trajectoire cinématographique de Tom Cruise. D'abord habitué aux couvertures de magazines destinés à un public adolescent du fait de sa propre jeunesse, il effectue un basculement progressif vers des revues qui mettent en lumière sa profondeur de jeu d'acteur avec des interviews où il se met de plus en plus en scène et construit son image médiatique.

De surcroît, en raison de la pléthore de *gender studies* consacrées à Cruise, notre approche sera davantage historique. Certains des ouvrages publiés à cette époque

(*Hollywood from Vietnam to Reagan* de Robin Wood ou *The Yuppie Handbook* de Marissa Piesman et Marilee Hartley) permettent également de mieux saisir la période étudiée au moment même où elle se déroule.

Nous l'avons évoqué plus tôt, la longévité de la carrière de Cruise nous incite à nous limiter à une période donnée peu analysée. C'est pourquoi nous allons nous concentrer sur sa filmographie de 1983 à 1989 avec quatre long-métrages en particulier : *Risky Business*, *Top Gun*, *Rain Man* et *Né un 4 Juillet*. En premier lieu, nous étudierons de quelles manières ces films semblent représentatifs de la période Reagan, puis nous argumenterons sur la corrélation voire la causalité du double quadriennat de Ronald Reagan sur la starification de Cruise. Il est '*the right man at the right time*'<sup>5</sup>. Nous tiendrons compte de la construction médiatique autour de Cruise de manière chronologique. Quelles sont les différentes facettes qu'il s'est créé, l'image de l'acteur à l'écran, l'image à la ville et la réalité physique de l'acteur. Il y a de plus le contexte historique primordial, ainsi que les changements opérés dans la mentalité du public (le rajeunissement générationnel de ce dernier) suite à la mise en place d'un nouveau gouvernement.

*Risky Business* est le premier film de Tom Cruise dans lequel il joue le rôle principal qui fera de lui une star. Sa présence dans notre corpus est indispensable pour mieux appréhender les prémices de la star Tom Cruise et déceler les premières fondations de sa *persona*.

Le deuxième film étudié, *Top Gun* (Tony Scott, 1986), est aussi majeur que le précédent. Il va confirmer l'image réverbérée par Cruise et imposer définitivement son statut de star du grand écran. Si *Risky Business* est présenté par son réalisateur comme une « satire », *Top Gun* va être la représentation idéalisée des années Reagan. Le synopsis fait la part belle au patriotisme américain et le sacrifice au nom de la barrière étoilée, le point de vue avéré du président Américain sur ce film consolide cette idée. Il est également important de mettre en liaison la sortie du film avec l'accroissement du budget militaire et le lancement d'une campagne de recrutement dans les forces militaires américaines.

---

<sup>5</sup> Cette citation est issue d'une interview de la chaîne d'informations CNN avec John McCain à propos de Donald Trump en 2016 : « I think that he could be a capable leader. I don't think anybody is – no one could compare to Ronald Reagan, because he was the right man at the right time ».



Le pénultième titre de notre liste, *Rain Man* (Barry Levinson, 1988), est sans aucun doute un film substantiel pour Cruise. Il y apparaît aux côtés d'une autre star émérite : Dustin Hoffman. Cruise cherche avec ce film à démontrer qu'il doit être perçu non plus comme un simple « performer » mais comme un indubitable « acteur ».

Pour conclure, *Né un 4 juillet* (Oliver Stone, 1989) semble être la réponse aux nombreuses critiques endurées après la sortie du très patriotique *Top Gun*, au crépuscule de la présidence de Ronald Reagan entachée par la mise en lumière de nombreux scandales<sup>6</sup>. Cruise y performe en tant que vétéran paraplégique de la guerre du Vietnam. Une interprétation qui va contraindre la star à reconsidérer son jeu d'acteur, loin des rôles qui ne faisaient qu'accentuer ses atouts physiques. Les rencontres passées avec des stars expérimentées, Paul Newman et Dustin Hoffman, auront une influence certaine sur la façon dont Cruise s'est approprié le rôle dans ce film, révélant aussi l'autre qualité présente chez toutes les stars, le sens de l'à-propos ou plus communément l'opportunisme. D'autres long-métrages de sa filmographie seront évoqués mais les principaux sur lesquels nous consacrerons une analyse approfondie sont ceux précités.

---

<sup>6</sup> Parmi eux, l'*Irangate* qui éclate en novembre 1986. Le scandale concerne la livraison d'armes des Etats-Unis à l'Iran. La vente devait permettre aux *Contras* du Nicaragua d'être financés indirectement.

## Partie I – « A Time for Choosing... »

### A – De Syracuse à Hollywood

L'image d'une star est construite par plusieurs « textes médiatiques » selon le professeur en études cinématographiques Jeremy G. Butler<sup>7</sup> : « la promotion », « la publicité », « les films » et « les critiques ». L'auteur précise qu'une « image » ne doit pas être confondue avec la personne, car elle est un ensemble de différentes strates :

This "image" should not be confused with the actual person. "Jimmy Stewart," the star image, draws its sustenance from Jimmy Stewart, the human being, but the two are not identical. And, of course, the "real" Stewart cannot be experienced by the viewing public, who "knows" him only through a layer of media accretions. This does not prevent viewers from believing that they know a star's inner thoughts, but this belief is only part of the mysticism that surrounds stars.

Toutefois, si nous appliquons cette analyse à Tom Cruise, ce dernier a tendance à jouer avec cette barrière. Les rôles incarnés sur grand écran seraient le prolongement de sa vie hors-cinéma, les deux approches distinguées par Butler « la persona » et « le jeu de l'acteur »<sup>8</sup> se confondent. Si *Risky Business* est le premier film où l'acteur tient le rôle principal, il est aussi celui où les prémices de sa *persona* peuvent être distingués. Nous pouvons parler d'une forme de vampirisation. Le fan consomme sa star favorite à travers la presse et les films ; réciproquement, la vedette se nourrit de l'admiration qu'on lui voue dans l'intérêt de maintenir son statut.

Le magazine *Seventeen* a la spécificité d'être un mensuel dont le lectorat se compose essentiellement d'adolescentes, avec un tirage de plus d'un million d'exemplaires dans les années quatre-vingt<sup>9</sup>. Dans un sondage intitulé « Qui emmèneriez-vous sur une île déserte ?<sup>10</sup> », une des questions demande aux lecteurs de

---

<sup>7</sup> Jeremy G. Butler, « Stars and the Star System » in : *Journal of Film and Video*, Winter 1990, vol. 42 n° 4, p. 49-66

<sup>8</sup> Christophe Damour (dir.), *Jeu d'acteurs : corps et gestes au cinéma*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2016, p.9

<sup>9</sup> Kelley Massoni, *Bringing Up "Baby": The Birth and Early Development Of Seventeen Magazine*, sous la direction de Joey Sprague, Wichita State University, 1999, p.9

<sup>10</sup> « What would you do on a desert island ? », in : *Seventeen Magazine*, Avril 1984 Vol. 43 n° 4, p.138

choisir dans une liste de célébrités masculines, parmi elles figurent Richard Gere, Matthew Broderick ou Eddie Murphy. Dans l'un des numéros suivants, un article compile les réponses et révèle que Tom Cruise arrive en première position talonné par Michael Jackson<sup>11</sup>. La publication de cet article intervient quelques mois après la sortie de *Risky Business* (Paul Brickman, 1983). Grâce à ce film, Tom Cruise devient l'un des acteurs préférés des adolescents américains. L'interview qu'il donne pour *Seventeen* en février 1984 va permettre aux lecteurs de mieux connaître et de se 'familiarsier' avec l'acteur devenu une véritable vedette aux Etats-Unis.

Le journaliste Edwin Miller y dévoile un aperçu de la *persona* de la star. Ainsi, les premiers mots de l'article révèlent comment, avant de devenir acteur, Cruise se blesse alors qu'il essaie de perdre du poids afin de participer à une compétition de lutte : « the only method he could think of was running up and down the stairs until he sweat off the necessary sixteen ounces. But then his foot slipped on his sister's papers - and he went plummeting down the stairs, pulling a few muscles<sup>12</sup> ». L'acteur est décrit comme maladroit mais énergique, des termes réitérés dans cette même interview où des propos tenus par sa co-star dans *Risky Business*, Rebecca de Mornay, sont rapportés : « When I saw Tom, I thought, 'This guy has a lot of heart.' That's rare. And as an actor, he's fearless. Working out his part, he's not afraid to try anything and possibly look like a fool. I admire that. Besides, he's very intuitive and supportive ». Le talent d'acteur de Tom Cruise serait inné. Son parcours, de lutteur à acteur, renforce l'idée qu'il a toujours été fait pour ce métier car c'est sa destinée. Il s'est forgé une image d'un jeune homme plutôt spontané et toujours volontaire, souhaitant donner le meilleur de lui-même dans chacun de ses rôles.

Dans cette même interview, il n'hésite pas à révéler sa dyslexie. Loin de présenter ce trouble du langage comme un frein, Cruise explique au lecteur comment cet handicap l'a incité à redoubler d'efforts et à s'investir totalement dans son travail : « My dyslexia no long affects me, but it did influence my life, because growing up, I've always had to overcome something [...] "I'm a very driven person in that I set goals for myself - goals to prevent myself from quitting<sup>13</sup> ». C'est sans aucun doute grâce à ces

---

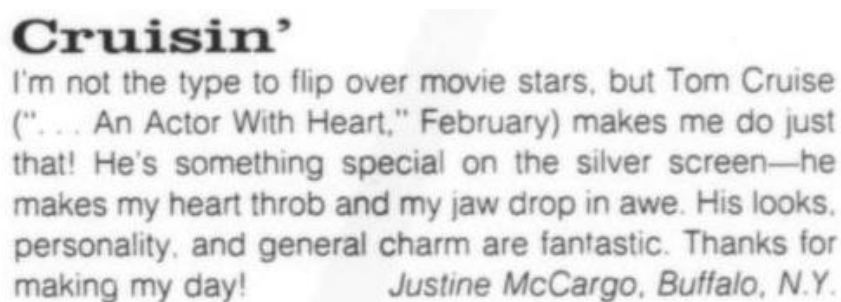
<sup>11</sup> « What do you say ? », in : *Seventeen Magazine*, Juillet 1984 Vol. 43 n° 7, p.65

<sup>12</sup> Edwin Miller, « An Actor with Heart », in : *Seventeen Magazine*, février 1984, vol. 43 n°2, p. 63

<sup>13</sup> Op. Cit., p.127

confessions que Tom Cruise, aux côtés de la chanteuse et actrice Cher ou de l'artiste Robert Rauschenberg, reçoit le 30 octobre 1985 la récompense intitulée *Outstanding Learning Disabled Achiever Award*<sup>14</sup> des mains de la première dame Nancy Reagan, les honorant pour avoir « vaincu » la dyslexie.

La représentation de Tom Cruise dans la presse pour adolescents illustre l'idée suivante : « The fan magazines helped to create a kind of fiction. It was a great American fantasy - the stars were as 'normal' as we were<sup>15</sup> ». Les journaux, magazines de l'époque, en écrivant et publiant de tels récits vont participer, sciemment ou non, à la création d'une *persona* de l'acteur. Ce dernier veille à ce que ses propos ne s'écartent pas de la trajectoire qu'il s'est partiellement tracée. Si la popularité de Tom Cruise n'est pas unanime et reste à confirmer, la lettre parmi tant d'autres d'une lectrice (fig. 1) montre qu'une partie du lectorat de *Seventeen* adhère à la personnalité de l'acteur dans son interview.



**Cruisin'**  
I'm not the type to flip over movie stars, but Tom Cruise ("... An Actor With Heart," February) makes me do just that! He's something special on the silver screen—he makes my heart throb and my jaw drop in awe. His looks, personality, and general charm are fantastic. Thanks for making my day!  
Justine McCargo, Buffalo, N.Y.

Fig. 1 « Cruisin' », in : *Seventeen Magazine*, Avril 1984, vol. 43, n° 4, p.12

Néanmoins, il faut rappeler que depuis leur création au début du XXème siècle, les fan magazines contribuent à la diffusion de l'image des stars. A l'aide de rubriques consacrées au courrier des lecteurs, il était possible d'évaluer la popularité des vedettes en fonction du nombre de lettres reçues par un magazine. Les années quatre-vingt ne dérogent pas à cette tradition et des magazines tels *Seventeen* ou *Cinefantastique* consacrent une page à la fin de chaque numéro à une sélection de courriers écrits par des fans. Déjà, soixante ans auparavant, des vedettes telle Clara Bow subissaient et utilisaient cette influence épistolaire.

<sup>14</sup> Desson Howe, « Reaching The Stars », in : *The Washington Post*, 31 Octobre 1985

<sup>15</sup> Patricia Bosworth, « That Old Star Magic », in : *Vanity Fair*, Avril 1998, p.194

La première séquence de *Risky Business* que nous allons traiter se situe à l'entame du film et va illustrer notre propos. Cruise interprète Joel Goodsen, un adolescent en pleine croissance aux portes de l'âge adulte. *Risky Business* appartient à un genre cinématographique surnommé aux Etats Unis le *coming-of-age* qu'on peut traduire en français par le récit initiatique. Pour ce film, l'acteur refuse synchroniquement le rôle principal de *Rusty James* (Francis Ford Coppola, 1984), tourné à la même époque. L'acteur préfère<sup>16</sup> le synopsis de *Risky Business* écrit par le scénariste (fait assez rare pour le noter) Paul Brickman, désireux de réaliser son premier film. La jeunesse du réalisateur coïncide avec la période. Le cinéma des années 1980 est en effet marqué par l'émergence de jeunes cinéastes trentenaires : Martin Brest, James Cameron ou Robert Zemeckis. Pourtant, la préproduction du long métrage aurait commencé sous de mauvais augures, selon Tom Cruise – qui participe évidemment à la construction d'un mythe autour de sa carrière – il n'était pas le premier choix du réalisateur. L'acteur ne correspondait pas à sa vision du personnage de Joel « They thought I was this character actor, just this character actor. “That's not my Joel” was what [writer-director] Paul Brickman had felt<sup>17</sup> ». Malgré cela et persuadé d'être taillé pour le rôle, Tom Cruise cherche à montrer que son physique s'impose comme une évidence et perdra du poids suite à un régime draconien. Après la sortie du film et à des fins promotionnelles, l'acteur sera décrit par Paul Brickman comme le « porte-parole de sa génération<sup>18</sup> ».

Dès ses débuts au cinéma, Tom Cruise cherche à incarner des personnages qui ignorent l'échec, peu importe les mésaventures pouvant se produire. L'auteur Louis Blanchot note que le rôle de Cruise dans *The Outsiders* (Francis Ford Coppola, 1983) est la seule exception : « Cruise ne sera pas l'avatar d'une nouvelle génération perdue<sup>19</sup> ». Les rôles choisis par l'acteur dans les films suivants diffusent davantage une idée pouvant coïncider avec l'imagerie prônée par Ronald Reagan durant sa présidence. C'est la réussite personnelle qui est mise en avant. Le rêve américain redevient une notion centrale et la grandeur retrouvée du pays une pierre angulaire du cinéma hollywoodien. Bien qu'ancré dans cette période historique si particulière et parmi les

---

<sup>16</sup> Cameron Crowe, « Conversations with Cruise », in : *Vanity Fair*, juin 2000, p.220

<sup>17</sup> Op. Cit., p.219

<sup>18</sup> Edwin Miller, « An Actor with Heart », in : *Seventeen Magazine*, février 1984, p.128

<sup>19</sup> Louis Blanchot, *Les Vies de Tom Cruise*, Capricci, Paris, p.11

*teen movies* dans lesquels Cruise a joué, *Risky Business* dénote par son aspect à la fois « satirique » et dramatique. Néanmoins, il décrit une réalité idéalisée lors de sa sortie : « sounds like the Reagan era in miniature<sup>20</sup> ».

*Risky Business* conte l'histoire d'un adolescent, Joel Goodsen (Tom Cruise), issu d'une famille aisée. Ses parents s'absentent le temps d'un week-end, laissant à disposition de leur fils la maison, la Porsche du père et la responsabilité de veiller sur les objets de valeur de la mère. « Mr et Mrs Goodsen » sont interprétés par Nicholas Pryor, un acteur issu de la télévision et Janet Carroll, une actrice habituée aux rôles de mère stricte et autoritaire. Leurs prénoms ne sont jamais donnés, ce manque d'information encourage le public adolescent à se projeter davantage dans la peau du héros.

Dans notre première séquence, le couple Goodsen s'apprête à quitter le domicile et énumère à Joel les consignes à respecter pendant leur absence. L'utilisation d'une caméra subjective ou point de vue de l'adolescent accentue le côté autoritaire. Le spectateur voit les parents à travers les yeux du personnage incarné par Cruise ce qui déclenche un processus d'identification – voire d'empathie – entre le public et le héros du film. Il est important de préciser qu'une grande partie du public du film se compose d'adolescents. Le spectateur est placé du côté du personnage de Tom Cruise sans que ce dernier n'apparaisse dans le cadre. Dans la séquence, les parents s'adressent directement à la caméra (fig. 2) et mettent en garde leur fils sur le comportement irréprochable qu'il se doit d'adopter.



Fig. 2 *Risky Business* 00:09:28

00:09:41

<sup>20</sup> Richard Corliss, « Tom Terrific », in *Time Magazine*, décembre 1989, vol. 134, no. 23, p.77

Le père réprimande Joel pour avoir précédemment déréglé sa chaîne hi-fi déclarant que tant qu'il ne se comporte pas comme un adulte, il ne peut pas faire ce qu'il souhaite : « my house, my rules ». Cela peut apparaître comme un simple détail mais cet élément est commun à de nombreux films pour adolescents. Ainsi dans *Touché !* (Jeff Kanew, 1985), une scène similaire est reprise avec le personnage de Jonathan Moore (Anthony Edwards) qui ignore la réticence de son père (Alex Rocco) d'emmener son appareil photo, un Nikon. Cette situation permet au spectateur, de se reconnaître en ces personnages. Il est incité à partager les émotions, à éprouver de la sympathie vis à vis du personnage principal. Au cinéma, la caméra subjective permet une 'immersion' dans la diégèse et *Risky Business* provoque une forme de projection du spectateur dans le corps de l'acteur durant cette séquence : « The stars of today's teen pics are a virtual mirror reflection of their audience - or at least are thought to be<sup>21</sup> ». Cette citation de la journaliste Molly Haskell nous interpelle, elle s'interroge sur la question d'authenticité chez les stars masculines. La vedette donne l'impression à ses fans qu'elle comprend ce qu'ils éprouvent. La personnalité réelle de la vedette ou star est masquée par une autre – parfois diamétralement opposée – mais surtout formatée afin de continuer à engranger de l'argent. La célèbre boutade « même le silence après un morceau de Mozart, est du Mozart » peut être transposé ici aux stars de cinéma car même hors écran, elles continuent de jouer un rôle.

L'aspect satirique du film a été négligé par un grand nombre de spectateurs, ces derniers ne gardant à l'esprit que la scène du karaoké dansé où Tom Cruise glisse en caleçon et chemise : « His performance in *Risky Business*, especially the scene in which his character dances and lip-syncs to Bob Seger's "Old Time Rock and became ensconced in American popular culture and memories of the 1980's<sup>22</sup> ». Pour certains critiques des années 1980, *Risky Business* est un film intéressant à analyser en raison des multiples strates qu'il semble dissimuler : « *Risky Business* is a complex film that works on many levels. One level, unfortunately, brought down the wrath of many parents. [...] "Here's success, Mom and Dad," the film is saying. "This is what you want me to be."<sup>23</sup> ». Ainsi dans son analyse, Harold M. Foster étudie le film comme un

---

<sup>21</sup> Molly Haskell, « ...Teen movies come of age? », in : *Seventeen*, Mai 1985, vol. 44 n° 5, p.200

<sup>22</sup> Milton Berman, *The Eighties in America Recessions*, Salem Press, Pasadena, 2008, p.266

<sup>23</sup> Harold M. Foster, « Film in the Classroom: Coping with "Teenpics" », in : *The English Journal*, Mars 1987, vol. 76 n° 3, p.88

moyen pour les adolescents de questionner leurs parents « faut-il que je sois comme Joel Goodsen pour réussir ? » ou « c'est ce à quoi vous voulez que je ressemble ? ». Pour Tom Cruise, l'aspect critique est important et il argumente dans un entretien pour *Interview Magazine* en quoi ce film illustrerait la raison de sa participation :

It's about today's capitalistic society. Do the means justify the ends? Do you want to help people, or do you just want to make money? Joel is questioning all of that. So am I. Today the thinking of young people is so linear and non-creative. It's all about money. Unfortunately, we need something like Vietnam to force people to deal with political issues. I'm not saying I'm some erudite political figure – but it bothers me. At least I'm asking the question. The movie is Joel's exploration of society, how he gets sucked into this wild capitalistic ride<sup>24</sup>.

Après avoir accidentellement embouti la Porsche de son père, Joel transforme le foyer familial en véritable maison close afin de payer les onéreux frais de réparation. Il est entraîné dans une spirale d'imbroglio lorsque le proxénète, Guido (Joe Pantoliano), flairant une proie facile, décide de voler l'intégralité des meubles de la maison. La scène est marquée par le retour des parents Goodsen après que Joel ait réussi à récupérer au dernier moment le mobilier volé.

La séquence s'ouvre sur un plan d'ensemble avec l'arrivée en taxi des parents de Joel. A l'aide d'un plan rapproché, le couple est vu franchir le seuil de leur domicile. Dans le dos de ses parents et à la manière d'un *split-screen*, Joel se jette sur le canapé alors qu'il terminait *in extremis* de ranger le mobilier. L'utilisation d'un tel plan renforce l'effet comico-tragique de la scène. Un travelling avant permet à la caméra de passer de l'entrée de la maison au salon, où tout semble avoir retrouvé sa place. Le metteur en scène privilégie le mouvement de caméra pour proposer un montage dans l'espace donnant une impression de fluidité et d'harmonie, ce qui vient récuser les événements précédant le retour des Goodsen. Des multiples tableaux de valeur aux rideaux de luxe, chaque objet précieux semble avoir retrouvé son emplacement initial malgré les péripéties de la veille. La mère, dont la semblance n'est pas sans rappeler Margaret Thatcher – hasard ou coïncidence, le pendant féminin de Ronald Reagan –

---

<sup>24</sup> Cameron Crowe, « New Again: Tom Cruise », in : *Interview Magazine*, May 1986



représente cette figure toujours en quête de perfection et dont les apparences priment par-dessus tout. Ainsi, en s’avançant dans le salon, elle constate la première qu’un de ses objets, un œuf en verre Steuben est légèrement fissuré « there is a crack in it » et qu’il est désormais « ruiné ». Le choix d’une œuvre d’art d’origine anglo-saxonne n’est pas anodin. En effet, il aurait – au vu du *standing* de la maison – été plus classique et logique de choisir un œuf de Fabergé plutôt que celui de Steuben mais ce dernier renforce le lien patriotique, inhérent à l’époque dans une société si attachée à ses racines et ses valeurs culturelles. L’œuf de Steuben en cristal à la forme épurée est le contraire de l’œuf de Fabergé dont l’ancrage historique se distingue dès son apparence. La fêlure, qu’elle seule perçoit, est un acte jugé irresponsable par la mère qui le fait remarquer à son fils. Un reproche plutôt comique pour le spectateur, car cette dernière n’est pas au courant des événements plus tragiques ayant précédé son retour.

Cet accident montre une fracture dans la certaine stabilité que les parents cherchent à montrer aux yeux du monde. Lorsque le père assure qu’un nouvel œuf sera acheté en compensation par Joel, la mère rétorque que le fils ne pourra jamais trouver suffisamment d’argent pour cela. Un gros plan sur Joel le montre esquisser un sourire après cette remarque (fig. 3). Ce dernier a, après tout, réussi à rembourser les frais de réparation de la Porsche de son père sans que ce dernier ne soupçonne quoi que ce soit. Ce plan permet au visage souriant de Tom Cruise de marquer l’esprit des spectateurs et en même temps, recherche sa complicité.



Fig. 3 *Risky Business* 01:31:11

01:31:13

Dans un article du *Time Magazine* de 1989, le journaliste Richard Corliss cite l’éloge du réalisateur de *Risky Business* envers Cruise : « Brickman praises Cruise’s

ability to play innocence and heat back to back<sup>25</sup> ». L'acteur aurait une facilité à passer d'une émotion innocente à plus intense sans transition, une louange justifiée par la présence de ce plan précis. Cruise incarne, dès le retour de ses parents, une certaine naïveté simulée. Son personnage, en adoptant une attitude désinvolte, marque une fracture générationnelle avec ses parents. Ces derniers sont trompés par « l'innocence » de leur fils et aveuglés par l'aspect matériel qui prime sur le réel.

Dans l'un des derniers plans du long-métrage, Joel ramasse les feuilles mortes du jardin et sort ses lunettes de soleil. Avec un travelling avant, la caméra se rapproche de lui jusqu'à s'arrêter sur ses lunettes où le reflet montre qu'il allume une cigarette. Cette scène est en réalité la même que celle de l'ouverture du film où son personnage se met à parler en voix-off. Le début du film s'ouvre en effet sur différents plans d'une ville puis passe à un fond noir, où la caméra recule pour montrer Tom Cruise nanti de ses fameuses *Ray-Ban* en train de fumer.

L'avant dernière séquence analysée montre qu'en réalité, la grande majorité du film est une longue analepse narrée par Joel. Cette reprise de l'ouverture du long-métrage dans cette séquence n'est pourtant pas expliquée et Joel reste silencieux. Le plan suivant montre Joel ranger ses outils dans le jardin et son père surgir brusquement derrière la porte augurant à sa gravissime posture une annonce d'apparence dramatique. Le patriarche révèle qu'il vient d'être contacté par Bill Rutherford (Richard Masur), le représentant pour le recrutement de Princeton rencontré par Joel la veille.

Un film digne des années 1980 ne peut échapper à l'utilisation du son si particulier de l'époque. *Risky Business* n'y déroge pas et l'usage d'une musique extradiégétique rappelle dans cette fin de séquence presque inquiétante le titre *Tubular Bells* de Mike Oldfield issu de l'horifique *L'Exorciste* (William Friedkin, 1973). Ainsi, le spectateur peut reconnaître une version remaniée de l'ouverture du film. Le morceau *The Dream Is Always The Same* joué par le groupe *Tangerine Dream* transmet la dramaturgie souhaitée initialement par le scénariste-réalisateur. La distorsion de ce leitmotiv entêtant fait croire qu'une fin des plus tragique attend le héros. A l'aide d'un gros plan, le spectateur visualise la mine défaite d'un Tom Cruise prêt à passer aux aveux. Contre toute attente, M. Goodsen lui révèle qu'il a réussi l'entretien avec brio et

---

<sup>25</sup> Richard Corliss, « Tom Terrific », in *Time Magazine*, décembre 1989, vol. 134, no. 23, p.78

son admission à la prestigieuse université est actée : « Princeton can use a guy like Joel ». L'avenir radieux tout tracé, imaginé ou fantasmé, par le couple Goodsen au début du film se concrétise et même le nom Goodsen (changé en « Goodson » dans la version française) était une prémonition.

Le film est évalué par les critiques comme la satire d'une société basée sur la consommation exacerbée à l'aune d'une décennie reaganienne au capitalisme débridé dans ses premiers balbutiements. La classe la plus aisée s'enrichit au détriment des plus pauvres. Tout peut être acheté, lorsqu'on s'adresse à la bonne personne : « the film explores today's society – the way people are doing things for the money and not mankind<sup>26</sup> ». Après avoir, à priori, raté son entretien avec un représentant de Princeton, Joel semble avoir mis de côté ses rêves de rejoindre l'Université. Si les péripéties du film donnent l'impression que Joel s'éloigne peu à peu de l'avenir tracé par ses parents, la fin du film montre pourtant que son père reçoit un coup de fil déclarant que son fils est accepté. Une révélation inopinée pour un public qui s'attend davantage à ce que Joel ne soit pas admis. L'attitude désinvolte du personnage lors de son entretien pousse en effet à faire croire à une sorte de descente aux enfers. Pour un spectateur et citoyen ordinaire, le film, bien que satirique, prouve en réalité qu'un individu sans scrupules mais avec beaucoup de moyens parviendra toujours à ses fins au pays de l'Oncle Sam.

Parmi les critiques de l'époque, celle de Roger Ebert en particulier dénote et surprend. Le journaliste américain compare *Risky Business* au film *Le Lauréat* (Mike Nichols, 1967) « It is one of the smartest, funniest, most perceptive satires in a long time. It not only invites comparison with "The Graduate," it earns it<sup>27</sup> ». Si nous avons constaté que Paul Brickman a déclaré dans une interview que Tom Cruise est le porte-parole de sa génération, alors *Risky Business* est, *ceteris paribus*, le film représentatif des adolescents au cours de la période comme *Le Lauréat* a pu l'être dans les années 1960.

Toutefois, il est important de préciser que la fin originelle écrite par Paul Brickman se voulait moins favorable pour Joel. Ce dernier devait en effet échouer son entrée à la prestigieuse université de Princeton et un avenir beaucoup moins radieux

---

<sup>26</sup> Edwin Miller, « An Actor with Heart », In : *Seventeen Magazine*, de février 1984, p.128

<sup>27</sup> Roger Ebert, Review: *Risky Business*, in : *Chicago Sun-Times*, 1983

l'attendait. Cependant, dans la version finale, tout semble sourire à son personnage et ce malgré un CV plutôt médiocre selon les attentes d'une telle école. Une version imposée par et sous la pression de la production : « We had to change the ending to make it more upbeat and commercial. Geffen Films felt it was too... basically, they felt it was a bummer, okay?<sup>28</sup> ».

### **B – Une image « naturelle » (construite de A à Z)**

Après son rôle survolté du cadet David Shawn dans *Taps* (Harold Becker, 1981) et pour ne pas être catalogué comme un acteur de genre, Tom Cruise décline plusieurs scénarios proposés avant d'auditionner pour *Risky Business* : « After Taps came out I was offered every horror film, every killer-murderer part<sup>29</sup> ». Il va à la rencontre de réalisateurs avec lesquels il souhaite travailler, son audace lui assure alors un second rôle dans *The Outsiders* de Francis Ford Coppola en 1983.

Comme nous l'avons énoncé plus haut, le faux-semblant occupe une place importante dans les années 1980. En effet, la mode et la matérialité sont les seules caractéristiques favorablement prises en compte par la société américaine. Cette période est particularisée par une mode 'fric et frime'. Loin des tenues sages encensées quelques décennies plus tôt et plus encore de la période hippie, c'est une extravagante sophistication qui occupe le devant de la scène. Les accessoires sont utilisés à outrance. Un autre phénomène révélera l'importance de la mode de l'époque. A savoir, l'arrivée massive de mannequins à la réputation internationale (Paulina Porizkova ou Elle Macpherson) dont l'influence touche un grand public, le cinéma se faisant l'écho de cette tendance.

L'apparence vestimentaire de Joel Goodsen est importante. Dans *Risky Business*, les lunettes de soleil sont un accessoire porté par le personnage dans plusieurs séquences, mis en valeur sur l'affiche et sur quelques photographies promotionnelles du film. Elles sont également devenues un objet emblématique pour l'acteur tout au long

---

<sup>28</sup> Cameron Crowe, « Hot Shot in Top Gun », In : *Interview Magazine*, May 1986

<sup>29</sup> Ibid.

de sa carrière, on retrouve la marque dans *Top Gun* et *Rain Man*. Des lunettes symboliques qui promettent à leur détenteur un avenir radieux et triomphant : pour Joel Goodsen dès ses premiers pas en tant qu'adulte mais également, et surtout à Tom Cruise, propulsé au rang de star aux États-Unis avec ce premier grand rôle. Une ascension que peu d'acteurs peuvent se vanter d'atteindre. Nous pouvons citer Edgar Morin « la vedette est le lieu commun de tous les acteurs de premier plan<sup>30</sup> ». Tous n'arrivent pas à devenir une star car il est nécessaire de posséder ce 'je ne sais quoi' en plus pour y parvenir.

Le placement de produit dans ce film permettra à la marque de connaître une véritable explosion des ventes : « the film which made Tom Cruise a star, also made Ray Ban Wayfarers the coolest sunglasses around »<sup>31</sup>. Avec *Risky Business*, la *persona* de Tom Cruise rejoint la performance de l'acteur, « la star est amenée à nourrir son propre mythe<sup>32</sup> ». En référence à Steve McQueen, considéré le « King of Cool » des années 1960 et 1970 avec ses lunettes *Persol*, Tom Cruise cherche à s'attribuer cette imagerie populaire en l'adaptant à la décennie reaganienne avec ses *Ray-Ban*. L'engouement du public sur la mode qu'il voit portée par ses héros du grand écran se traduit par une frénésie de consumérisme au grand bonheur des maisons de mode. Les ventes du blouson *Perfecto* porté par Marlon Brando dans *L'Équipée sauvage* (László Benedek, 1955) témoignent déjà de ce succès.

On identifie désormais l'acteur à son sourire *ultrabrite* ainsi qu'à son regard impénétrable parfois caché par ses lunettes de soleil. Le clin d'œil à McQueen se fait davantage ressentir dans *Cocktail* (Roger Donaldson, 1988) où le personnage de Cruise, le barman Brian, porte des *Persol* quasi identiques à celles du protagoniste dans *L'Affaire Thomas Crown* (Norman Jewison, 1968). De plus, le rôle de Cruise dans *Risky Business* n'est pas sans rappeler les films du même genre des années 1950 tels *La Fureur de vivre* (Nicholas Ray, 1955). Le film satirique propose comme sujet principal un conflit générationnel. L'inconscience de Joel et sa propension à vouloir s'amuser s'oppose à la rigidité morale et comportementale de ses parents, qui ont imaginé et écrit l'avenir de leur fils.

---

<sup>30</sup> Edgar Morin, *Les Stars*, Editions de Minuit, Paris, 1957, p.37

<sup>31</sup> Daniel Reed, « Product Placement », in *Cases in Consumer Behaviour*, John Wiley & Sons, 1999, p.68

<sup>32</sup> Edgar Morin, *Les Stars*, Editions de Minuit, Paris, 1957, p.23

La comparaison ne s'arrête pas là, dans le *LIFE Magazine* de novembre 1986 et pour la promotion du film *La Couleur de l'Argent* (Martin Scorsese, 1986), Tom Cruise est mis en scène avec Paul Newman dans la demeure de ce dernier. Le *photoshoot*, intitulé « The Cool Hand and the Kid » sert de prétexte aux acteurs pour mettre en avant leur complicité en dehors du tournage. La publication de ce numéro en deux versions (fig. 4), où la couverture est inversée, renforce cet effet.

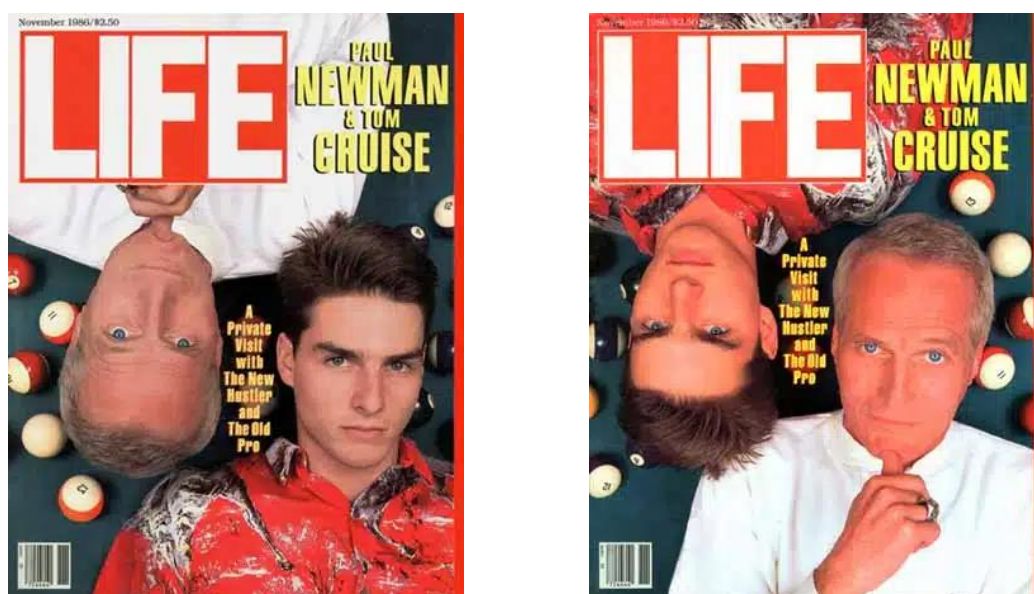


Fig. 4 Couverture de *LIFE Magazine*, novembre 1986

Paul Newman y décrit l'énergie de Tom Cruise comme inépuisable et le vétéran du cinéma n'arrive pas à le suivre : « He makes me feels like a great-grandfather<sup>33</sup> ». Cette citation fait écho à une autre, de James Naremore dans son ouvrage consacré au jeu d'acteur. Naremore évoque Marlon Brando, acteur dont le rôle dans *Sur les quais* (Elia Kazan, 1954) a inspiré Paul Newman dans *Le Gaucher* (Arthur Penn, 1958) : « son énergie s'est communiquée à tout le film et son impact a affecté des générations d'acteurs<sup>34</sup> ». Nous pouvons parler d'un passage de flambeau, de Brando à Newman, et de Newman à Cruise. La publicité autour de *La Couleur de l'Argent* portait

<sup>33</sup> Margot Dougherty, « The Cool Hand and the Kid », in : *LIFE Magazine*, novembre 1986, p. 73

<sup>34</sup> James Naremore, *Acteurs : le jeu de l'acteur au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.233

essentiellement sur la relation des deux acteurs dans le film comme dans 'la vie'. Newman est décrit comme un mentor pour Cruise.

Le style et l'image de Paul Newman évoquent un caractère décontracté, tranquille et une assurance certaine. Il n'y a pas le temps de laisser place à la panique, il faut agir avec confiance. Dans *Risky Business*, le personnage de Joel est une forme de préambule. Après avoir découvert le vol du mobilier, il appelle Lana (Rebecca de Mornay), une *call girl* fréquentée quelques heures plus tôt et lui demande son aide. C'est le proxénète Guido qui répond et négocie le retour du mobilier en échange de certaines modalités. Joel prend davantage confiance en lui et menace la crapule, il réclame l'attention de ce dernier et exige que les meubles soient rendus. Cependant, la situation s'inverse lorsque Guido se met, à son tour, à le menacer de s'en prendre physiquement à lui. Joel se fait soudainement discret et ravale sa fierté en acceptant de payer Guido pour récupérer les biens de ses parents.

L'un des mots les plus employés dans la presse des années 1980 pour définir Tom Cruise est celui de « poli ». Un article de *Newsweek* décrit l'acteur comme toujours très formel et respectueux avec la presse ou les personnes à qui il s'adresse. Les journalistes vont le comparer aux acteurs Marlon Brando ou Sean Penn. Cruise brise la tradition qui « dure depuis maintenant trente ans<sup>35</sup> » et incite certaines stars masculines à traiter la presse avec dédain comme le feraient les personnages qu'ils incarnent sur grand écran.

Avec la sortie de *Top Gun* (Tony Scott, 1986), un nouveau terme va s'imposer et être rattaché à Cruise, celui de « All-American<sup>36</sup> ». Tom Cruise se donne une apparence *corporate*, toujours 'propre sur lui'. Il veille à contrôler et maîtriser dès ses débuts, ses propos et ce qui est écrit à son égard. Les journalistes poursuivent leur article en appuyant sur le caractère rebelle du personnage de Maverick dans *Top Gun*, un des rares aspects à ne pas convaincre selon eux. En effet, Tom Cruise cherche à se 'ranger' dans une certaine norme, à être apprécié par le plus de monde possible grâce à une image 'prim and proper'. Cet aspect semble être en contradiction avec celui rebelle de son personnage dans le film.

---

<sup>35</sup> David Ansen, Peter McAlevey, Katrine Ames, « Cruise Guns for The Top », in : *Newsweek*, vol. 107, n°23, 9 Juin 1986, p.72

<sup>36</sup> Ibid.

Physiquement, il est plus facile de ressembler à Cruise qu'à un héros herculéen à la Schwarzenegger ou Stallone, tournant des péplums exhumés et modernisés, capable à eux seuls d'effacer la défaite du Vietnam : « les héros démesurés Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger et Chuck Norris durant les *eighties* pouvaient être perçus comme des figures hyperboliques qui se seraient érigées en réaction et/ou dans le déni de la débâcle du Vietnam, de la libération des femmes et des mouvements émancipatoires en général<sup>37</sup> ». On s'éloigne de la figure de super-héros tout en étant capable de réaliser des prouesses physiques. Tom Cruise correspond aux critères définis par la société américaine sous Reagan, il est l'*All-American* idéal. Il dénote par sa jeunesse et son physique plus 'accessible' par rapport à ceux plus bodybuildés et hors normes des acteurs cités précédemment. Mais aussi par ce qu'il symbolise une forme de patriotisme 'intellectualisé'. La réflexion précède l'action. Pourtant, s'il arrive à se démarquer malgré son apparence « monsieur-tout-le-monde<sup>38</sup> », c'est par son éthique de 'bourreau de travail' et la *persona* qu'il montre aux yeux du public. La physicalité de Tom Cruise est évoquée par Paul Newman en pleine campagne promotionnelle pour *La Couleur de l'Argent* : « He's got guts and great instinct as an actor. [...] He has a real physical sense of his character - he literally attacks his scenes<sup>39</sup> ». Dès lors, nous pouvons reprendre la formule de « l'être-distinct » de Stanley Cavell. Cruise se distingue de la masculinité exacerbée emblématique de la période reaganienne :

Peut-être n'a-t-on pas suffisamment pris la mesure de la vanité dans l'allure dégingandée et désinvolte du jeune homme ; mais l'on devrait aussi reconnaître qu'il ne s'agit pas de la vanité de la liberté personnelle : de l'être-distinct, pas de la distinction. Il est l'équivalent démocratique du dandy. Le mythe qui le guide est celui de la jeunesse même, l'idée que la vie n'a pas encore commencé définitivement, qu'il est encore temps de se préparer et que, quand le temps viendra de se déclarer, la reconnaissance aura lieu. Quand la société demande une plus grande uniformité, un consensus qui exclue les revendications du consentement, alors la stratégie de l'individualité, de l'être-distinct, est de devenir identifiable dans un uniforme — non par lui, en adoptant son

---

<sup>37</sup> Charles-Antoine Courcoux, *Des machines et des hommes : Masculinité hégémonique et modernité technologique dans le cinéma américain contemporain*, Thèse, Université de Zurich, Zurich, 2011, p.20

<sup>38</sup> Elsa Mourgues, « Tom Cruise : de l'homme au héros », in : *France Culture*, 6 août 2018, consulté le 7 mars 2023, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/tom-cruise-de-l-homme-au-heros-4516723>

<sup>39</sup> Margot Dougherty, « The Cool Hand and the Kid », in : *LIFE Magazine*, novembre 1986, p. 74



identité, mais malgré lui, en n'acceptant aucun des privilèges ou des privations qui en découlent<sup>40</sup>.

Les photographies de plateau du film *Top Gun*, prises par Ralph Nelson, vont être utilisées à des fins purement promotionnelles. Elles capturent des moments clés du film, deviennent des affiches ou même des *lobby cards*. D'autres photographies complètent l'histoire du long-métrage ou se focalisent sur les acteurs. Ces dernières vont participer à une accentuation du *star system*. Pour exemple, les photographies de Tom Cruise en uniforme, dans la peau de son personnage le pilote Maverick, vont contribuer à la construction de sa *persona*. Ralph Nelson est un témoin photographique pour toutes les scènes et son point de vue doit être en accord avec les besoins du studio, il doit être au service du film : « Their needs are very specific. The guidelines and restrictions that determine what selections are made often have less to do with a great photo than with a need to make a specific point about the characters or the story. Sometimes they are the same<sup>41</sup> ». Il est dans l'intérêt de chaque partie prenante, les stars comprises, d'être représentée sous leur meilleur jour. Pour un film tel *Top Gun*, le studio de la Paramount doit donner son feu vert mais l'armée également. C'est en effet cette dernière qui va prêter ses avions ainsi que le matériel nécessaire pour la production du film :

Don [Simpson] got huge cooperation from the Department of Defense for Top Gun," Hackford says. "He made a lot of money on Top Gun, and he made it the way the military wanted it. He told them it would show off their planes and show their guys as dashing young men. That's what the military loves, and that's what they wanted *An Officer and a Gentleman* to be, but it was rawer and harder. The military is about control. The whole essence of chain-of-command is control. They perceive film as propaganda<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Stanley Cavell, *La Projection du monde : Réflexions sur l'Ontologie du Cinéma*, Belin, Paris, 1999, p. 103-104

<sup>41</sup> Anthony Friedkin, « Ralph Nelson Interview », in : *Samy's Camera*, 1er Novembre 2010

<sup>42</sup> David L. Robb, *Operation Hollywood How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, Prometheus Books, New York, 2004, p.201



Fig. 5 Tom Cruise sur le tournage de *Top Gun* (photo de Ralph Nelson pour la Paramount)

Une photographie promotionnelle pour *Top Gun* (fig. 5) attire notre attention. La présence, en arrière-plan, du drapeau américain et ses couleurs bleu blanc rouge ne manquent pas de capter le regard. Si la bannière étoilée, placée étonnamment 'à l'envers'<sup>43</sup> n'est pas le point de focalisation, elle va rappeler pour quel camp, dans un contexte de Guerre Froide, le personnage de Maverick se bat. A l'instar, Tom Cruise est un acteur dont l'image est parfaitement états-unienne. Son visage aux traits concentrés donne un aperçu du personnage. Maverick est toujours sûr de lui et ce peu importe la situation. La caméra placée à l'intérieur du cockpit rappelle qu'il s'agit d'un tournage de film et éclipse presque l'idée que cette image a comme finalité le recrutement de futurs pilotes. Ainsi, à bord de son F-14 Tomcat où l'indicatif 'Maverick' y est floqué, Tom Cruise adresse son regard à l'objectif du photographe. Le geste, un pouce levé, a une signification bien particulière. Dans le langage aéronautique, il indique que tout va bien, la situation est sous contrôle. Dans la vie courante, c'est un geste en premier lieu états-unien, il participe de cette image « cool » du pays depuis la Seconde Guerre mondiale.

---

<sup>43</sup> Ralph Nelson décrit cette photographie comme la seule dont il se rappelle les spécificités techniques et le moment de la prise. Photographiée à l'aide d'une Kodachrome II, Nelson raconte : « We had just wrapped in the late afternoon and as Tom was getting out of the cockpit, I shifted my position to put the Flag behind him and asked him to hold for a second. He raised out of the seat, gave a quick thumbs-up...and this was the result ». La précipitation pourrait expliquer la position inversée du drapeau américain.

L'image va participer dans l'inconscient collectif à renforcer l'aura de l'acteur. L'importance accordée au choix de la lumière, de la focale, du costume participe à la starification du personnage par sa mise en valeur esthétique. Nous sommes loin du rôle de guerrier dont la finalité est la destruction de l'ennemi. La violence est lissée pour ne laisser apparaître que l'esthétique léchée des apparences : un bel uniforme et une belle femme sur l'affiche du film. La figure féminine devient, quant à elle, un accessoire pour la mise en valeur du héros. Sur les affiches publicitaires (fig. 6), l'intérêt se porte sur les stars du film. Le choix des affichistes devait, sans aucun doute, être restreint par un cahier des charges établi par le studio et l'armée. Il est à noter la mise en avant sur l'affiche des producteurs, en l'occurrence Don Simpson et Jerry Bruckheimer, un tandem incontournable depuis les 570 millions de dollars générés par les quatre premiers films produits pour la Paramount.



Fig. 6 Affiches américaines de *Top Gun*

Tom Cruise demeure le personnage principal de chaque affiche, il est toujours mis en avant en apparaissant au premier plan. Un autre élément attire notre attention :

Kelly McGillis. La différence de taille entre Cruise et sa costar féminine étant notable (elle mesure presque 1m80, contre environ 1m70 pour lui), l'actrice s'est 'avachie' sur lui pour les besoins promotionnels et d'image. La sacro-sainte tradition veut que l'homme soit plus grand que la femme. Sa posture, approuvée par Cruise<sup>44</sup>, permis aux photographies d'être envoyées aux affichistes.

Vêtu de son blouson d'aviateur en cuir, on distingue des écussons, ces derniers indiquent au public les convictions et allégeances du héros. Plus précisément et pour être puriste la veste portée par Maverick est un modèle G-1 griffé Cockpit<sup>45</sup>, initialement conçue pour habiller les pilotes de la *US Navy* depuis 1947. La diffusion massive du *bomber* en peau de chèvre sur grand écran va donner une visibilité à ce vêtement. Le succès de *Top Gun* est tel qu'il suscite un véritable engouement chez certains spectateurs. De nombreuses marques vont alors profiter de la popularité de la veste pour en proposer des variantes plus accessibles au grand public.

Ainsi, avec plus de 48 millions de places vendues sur le territoire américain, Tom Cruise fait une entrée triomphale et remarquée parmi les superstars hollywoodiennes. Il est l'un des rares acteurs devenus populaires dans des *teen movies* à réussir sa transition vers des films d'un autre genre pour un public plus mature. Comme pour *Risky Business*, sa *persona* devient un modèle pour certains. On ne peut certes parler de produits dérivés mais la recherche d'un mimétisme vestimentaire touche une partie du public, d'autant plus que les Etats Unis représente le temple du matérialisme et du consumérisme. On souhaite imiter le style de la star en achetant sa veste de pilote et ses lunettes *Ray-Ban Aviator*<sup>46</sup>. Dans la continuité de *Risky Business* et des *Wayfarer* portées par Tom Cruise, *Top Gun* va servir de seconde vitrine à la marque. Si le modèle n'apparaît pas sur les affiches, elles sont régulièrement mises en évidence par le personnage dans différentes scènes clés du film. *Top Gun* réaffirme l'influence que peut revêtir un film sur le subconscient collectif et cela à travers le vecteur photographique.

---

<sup>44</sup> David Paul Kirkpatrick, « The Forgotten Star of Top Gun », in : *Medium*, 24 Mai 2022

<sup>45</sup> « Cockpit USA - Proudly Made in USA Since 1975 », <https://cockpitusa.com>

<sup>46</sup> Danielle Sarver Coombs, Bob Batchelor, *We Are What We Sell : How Advertising Shapes American Life. . . And Always Has*, Praeger, Santa Barbara, 2014, p.242

## C – Un acteur toujours en mouvement ?

Les rôles incarnés par Cruise sur grand écran sont dans la continuité de sa *persona*. Le caractère 'authentique' de son image circule à travers sa gestuelle : « Cruise literally puts his body on the line, undertaking his own stunts. Audiences know this, of course, because the marketing and promotion texts that circulate around Cruise foregrounds this/his muscly and heroic authenticity<sup>47</sup> ».

Nous l'avons constaté plus tôt avec l'analyse de la séquence de fin du film *Risky Business*, les expressions de Tom Cruise sont toujours contrôlées. La colère qu'il exprime au téléphone avec Guido n'est pas naturelle, elle ne convainc pas le proxénète qui prend le contrôle de la situation en la tournant à son avantage. A l'instar du personnage de Joel, le jeu de Cruise est hésitant, un peu maladroit. Il ne tergiverse pas pour mettre en avant son énergie et son dynamisme. Lorsque les parents de Joel retournent dans leur demeure à la fin du film, nous pouvons observer, dans la profondeur de champ, le jeune homme se jeter sur le canapé. Dans le scénario original<sup>48</sup>, l'action de Joel n'est pas présente, le personnage est décrit ainsi (fig. 7) :

```
197 THEIR POV - JOEL                                     197
:
sitting on the couch, casually thumbing through the
current issue of Architectural Digest. He carefully
places his soft drink on a coaster and rises.

The room is picture perfect. Everything as it was --
to a detail.
```

Fig. 7 Scénario de *Risky Business*, p.110

Le manque de détail dans le scénario pourrait être un moyen pour Brickman de laisser à Cruise la possibilité de s'approprier le rôle en se comportant naturellement comme un adolescent le ferait tout en alliant un certain comique de situation.

<sup>47</sup> Sean Redmond, *Starring Tom Cruise*, Wayne State University Press, Detroit, 2021, p.3

<sup>48</sup> Le scénario à disposition correspond à la cinquième version (2 juillet 1982).

Une autre scène du film, la plus emblématique, est celle où Joel se met à danser sur *Old Time Rock & Roll* de Bob Seger (1978). La glissade contrôlée en caleçon et chemise est sans aucun doute l'un des souvenirs les plus mémorables pour les spectateurs du film lors de sa sortie. C'est cette séquence précisément qui a marqué les esprits et que la presse rappelle constamment : « became ensconced in American popular culture and memories of the 1980's<sup>49</sup> ». Elle sera même parodiée dans *Saturday Night Live* (le 8 février 1986) par Ronald Reagan Jr., fils du président.

Tom Cruise révèle, dans un entretien pour *Interview Magazine*, que cette scène devenue mythique était une idée survenue spontanément à Paul Brickman : « What he did was he set up the frame of the shot. He showed it to me and said, "Let's really play it and use the whole house."<sup>50</sup> ». Le réalisateur hésitait sur l'accompagnement musical à utiliser mais laisse à Cruise la liberté dans l'exécution de la séquence, ce qui explique le naturel et la fraîcheur apportée par l'acteur.

I went through tape after tape. In the end, nothing beat Bob Seger. So, I took the candlestick, and I said, "How about making this the audience?" And then I just started ad-libbing, using it as a guitar, jumping on the table. I waxed half the floor and kept the other half dirty, so I could slide in on my socks. As we went along, I threw more stuff in. Like the thing with the collar up, jumping on the bed<sup>51</sup>.

Dans le script (fig. 8), la séquence qui ne dure qu'une minute dans le film, est résumée en quelques lignes.

27E	FULL SHOT - THE LIVING ROOM	27E
	<del>Joel is quite ripped, standing in his jockey shorts in the middle of the room, feeling very free and sexy.</del>	
	Joel is quite ripped, standing in his jockey shorts in the middle of the room, feeling very free and sexy.	
	He bops and struts around the room in a manic dance to freedom and privacy and general lewdness.	
27F	EXT. JOEL'S HOUSE	* 27F
28	As Joel dances to music. OMIT	FADE OUT: 26

<sup>49</sup> Milton Berman, *The Eighties in America Recessions*, Salem Press, Pasadena, p.266

<sup>50</sup> Cameron Crowe, « Hot Shot in Top Gun », in : *Interview Magazine*, Mai 1986

<sup>51</sup> Ibid.

Fig. 8 Scénario de *Risky Business*, p.17

Certains mots sont raturés mais on distingue des éléments gardés pour le besoin du film. Joel est bien en caleçon et à l'aise avec son corps (il est décrit comme « musclé »). Selon le scénario, sa danse doit révéler le sentiment de liberté, d'intimité et en même temps un caractère obscène sans énoncer davantage d'informations. Dans le film, il n'est pas torse nu mais est vêtu d'une chemise rose longue, la sensation d'indépendance est bien présente grâce à sa chorégraphie 'improvisée'. Son corps gesticule et s'approprie la maison de ses parents en sautant sur le mobilier. Il brise, avec son apparence, la tranquillité de la demeure plutôt austère du couple Goodsen. Les mouvements de son corps ne sont pas sans évoquer un gymnaste ou un danseur à la manière d'un James Brown. En effet, il effectue une forme de *Jazz Split*, sa jambe arrière est repliée et il se redresse aussitôt (fig. 9).



Fig. 9 *Risky Business* 00:11:23

Cette séquence dansée s'adresse à un public diégétique imaginaire, il mime les paroles en utilisant un chandelier à la place d'un micro et regarde de tous les côtés à l'instar d'un concert donné par un artiste observant son public. Pourtant, et contrairement à la scène précédente où ses parents partent en week-end, il n'y a pas de regard caméra. Ce karaoké dansé intervient après la consommation d'un rapide plat surgelé et un whisky mélangé à du coca. Joel exprime sa liberté en bravant les mises en garde de ses parents. Il profite de l'absence de son père pour manipuler la chaîne hi-fi malgré, et surtout à cause de l'interdiction. La chorégraphie réalisée ne brise pas le

quatrième mur avec un regard donné au spectateur extradiégétique car il s'agit d'un moment privé. Joel se sait seul pour la première fois et profite de la situation en extériorisant ses émotions par la danse.

D'une certaine manière, *Top Gun* s'inscrit dans la continuité ébauchée par *Risky Business*. Si Joel, dans le film de 1983, est placé au sortir de l'adolescence, trois ans plus tard, le pilote Maverick est un adulte transgressant encore les règles. Le héros évolue peu dans le scénario malgré les événements tragiques, à savoir la mort de son meilleur ami et co-pilote Goose (Anthony Edwards). Intéressons-nous au jeu de Cruise dans ce film et cette mobilité qui lui est rattachée.

Deux versions du script sont parvenues jusqu'à nous. La première fut rédigée en avril 1985 par Chip Proser (il n'est pas crédité au générique), la seconde, à laquelle nous allons nous intéresser date de juin 1985 est signée de la main de Warren Skaaren. Ce dernier ne figure pas au générique en tant que scénariste mais comme producteur associé. Une information surprenante en raison de sa participation active à l'écriture du scénario. De plus, après une comparaison du scénario de Skaaren avec le long-métrage, ce dernier a contribué à de nombreux dialogues présents dans l'œuvre finale. Le script de Proser a été utilisé par Skaaren comme structure. Ainsi, la deuxième version du scénario n'est pas la dernière variante mais celle qui s'en rapproche le plus. Les astérisques sur certaines pages ou dialogues révèlent ce qui a été conservé. La séquence qui nous intéresse se situe après l'iconique match de beach-volley – un clin d'oeil au public féminin – où les deux rivaux s'affrontent : Iceman (Val Kilmer) contre Maverick. Ce dernier se sait en retard pour le rendez-vous donné avec Charlie, il s'empresse d'aller la rejoindre chez elle. Le trajet en moto effectué par Maverick vers le domicile de l'astrophysicienne se résume en quelques phrases dans le scénario (fig. 10).

Maverick runs to his bike and speeds away. Goose watches.

106. EXT. CHARLIE'S HOUSE-EVENING

Light is beginning to fade. Maverick has been RAPPING on the door. No answer. He goes around to a window. Table is set. Dishes wrapped in aluminum foil on the counter top.

He looks out on back deck over the beach-no one.

107. ON BEACH-with his bike he explores along the beach in one direction. No Charlie. Zooms past house toward other direction.



Fig. 10 Scénario de *Top Gun*, p.54

Après son arrivée devant une maison, Maverick recherche Charlie et appuie sur la sonnette en vain. Selon le script (fig. 11), il remonte sur sa moto et fait le tour de la demeure après avoir été attiré par l'odeur d'un barbecue.

**109. ON MAVERICK - TIGHT**

He returns to the beach in back of the house and turns off engine. He sniffs the air. Steaks are broiling. MUSIC eases out from the deck. He parks the bike.

**110. INT. CHARLIE'S HOUSE-NIGHT**

She is re-fixing dinner. It is a good one. He appears in the open doorway. She doesn't look up but she's relaxed and not angry.

Fig. 11 Scénario de *Top Gun*, p.54

Dans le film cependant, le héros se déplace en sautant par-dessus la barrière plutôt que de longer les haies qui l'entourent (fig. 12).



Fig. 12 *Top Gun*, 00:43:19

*Top Gun* est sans aucun doute l'un des films de Tom Cruise les plus populaires de sa carrière, notamment parce qu'il est emblématique dans sa filmographie et le propulse au rang de star mondiale. Cependant, c'est aussi l'un de ses rares films où il ne court pas. Louis Blanchot le précise dans son livre : « faites résonner quelques secondes le nom de « Tom Cruise » dans votre esprit, et vous ne mettrez pas longtemps avant d'imaginer la star en train de courir, prise dans le feu d'une action interchangeable

exigeant d'elle un dynamisme perpétuel<sup>52</sup> ». Il est possible que la star ait joué un rôle dans la réécriture de cette séquence. Les plans de l'acteur sur sa moto se retrouvent dans les autres films et font aujourd'hui partie intégrante de sa *persona*. Selon Jack Epps Jr., l'un des scénaristes : « Je pense d'ailleurs qu'il a en quelque sorte continué d'incarner Maverick tout au long de sa carrière<sup>53</sup> ».

Le film construit Maverick comme un homme qui, lorsqu'il ne pilote pas ses avions, ne se déplace qu'en moto. Les photographies promotionnelles à savoir les affiches que nous avons évoqué dans une précédente partie participent à l'image sportive de l'acteur et son association avec une perpétuelle mobilité. « Que cela nous plaise ou pas, il n'existe rien qui façonne plus que les films l'opinion, le goût, l'habillement, le comportement et jusqu'à l'apparence physique d'un public qui se monte à plus de soixante pour cent de la population mondiale<sup>54</sup> ». L'image de Maverick sur sa moto est devenue indissociable de la *persona* de Tom Cruise. *Risky Business* a fait de lui une star aux Etats-Unis en 1983. *Top Gun* va permettre à l'acteur d'acquérir le rang de star à l'international.

---

<sup>52</sup> Louis Blanchot, *Les Vies de Tom Cruise*, Nantes, Editions Capricci, 2016, p.5

<sup>53</sup> Julie Le Baron, « Top Gun : Entretien avec Jack Epps Jr., co-scénariste du film », in : *Rockyrama*, n°19, juin 2018

<sup>54</sup> Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art », *Trois essais sur le style*, Paris, Gallimard, 1996 [1937, 1947], p. 110

## Partie II – Un contexte politique majeur :

### A – Un rêve pour deux (*America is back*)

De tous les cinémas mondiaux, le cinéma américain est le seul qui a su influencer son public sans être accusé de propagande. Le savoir-faire hollywoodien a su influencer et propager son mode de vie à travers des histoires, de prime à bord, anodines. Derrière des productions en apparence légères et des comédies musicales distrayantes, l'Amérique a su diffuser et démocratiser ce modèle comme celui à suivre dans beaucoup d'autres cultures. Un rappel historique peut nuancer cet état. En effet, le plan Marshall de 1947, instauré pour relever économiquement l'Europe, était conditionné par l'ouverture totale au cinéma américain (en France à travers les accords Blum-Byrnes).

Les années 1980 et la période reaganienne représentent un modèle d'instrumentalisation du média cinéma par le pouvoir politique, accentué du fait de l'origine professionnelle précédente du président. D'acteur secondaire, il a su s'imposer en politicien chevronné avec une longue expérience acquise en tant que président du syndicat d'acteurs (*Screen Actors Guild*) et de speaker à la radio. Il n'hésite pas à changer de couleur politique au gré de l'objectif à atteindre. Le film *Top Gun* a représenté une opportunité, pour le clan républicain de montrer au monde entier la justesse du combat politique et la puissance états-unienne à ses ennemis classés dans le 'clan du mal'. Nous sommes loin de toute discrétion quant à la transmission du message, le bon côté est parfaitement visible – les drapeaux et couleurs sont clairement identifiables – mais on laisse au spectateur deviner l'origine de celui qui représente 'le mal'.

Tom Cruise est le VPR idéal pour transmettre ce message car il est le portrait-robot de cette Amérique. Penchons-nous sur la manière dont *Top Gun* (Tony Scott, 1986) permet à Tom Cruise d'incarner une représentation de l'américain idéalisé sous Ronald Reagan et comment l'acteur peut être perçu comme l'émanation de l'*American Dream*. Richard Dyer explique que « le fait d'être star<sup>55</sup> » peut être compris comme une

---

<sup>55</sup> Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, Paris, L'Harmattan, 2004 p.29

certaine version du Rêve Américain : une célébrité est avant tout un individu qui a réussi. Tom Cruise incarne une des facettes de cette réussite et illustre un cheminement progressif vers le succès. Débutant par l'incarnation de rôles d'adolescents, il poursuit avec l'interprétation de rôles plus charismatiques. Une lente évolution qu'on peut considérer comme un murissement calculé, afin d'aboutir à une starification et une réussite indéniable.

Le *Star System* est à appréhender comme un équivalent au Rêve Américain, n'importe quel individu lambda peut accéder au succès s'il s'en donne les moyens, peu importe son statut de départ. Cette notion d'*American Dream* par Dyer nous permet de faire un lien avec Theodor Adorno et Max Horkheimer et la notion de loterie définie dans leur livre *La Dialectique de la Raison*. Devenir une célébrité en réalisant des efforts et en parcourant un chemin parsemé d'embûches disparaît et, laisse place à l'idée qu'il « suffirait de participer à une loterie à laquelle il suffirait de gagner »<sup>56</sup>. Dyer s'intéresse ensuite aux quatre fondations du *Star System* et leurs contradictions. Nous allons tenter de les anatomiser par rapport à Tom Cruise :

« Une star doit être au départ "ordinaire" » : Tom Cruise est dyslexique, issu d'une famille modeste de classe moyenne.

« Le système récompense le talent et le caractère exceptionnel de l'individu » : l'acteur a graduellement gagné en assurance et s'est imposé comme un acteur *performer* incontournable du box-office dès le milieu des années 1980.

« La chance peut sourire à chacun » : Cruise se voyait lutteur mais une blessure l'en empêche, il s'inscrit au théâtre dont l'attrait immédiat l'encouragera à persévérer dans cette voie. Une contradiction peut être repérée entre cette formule et la précédente. Le Rêve Américain transmet la conception que n'importe quel individu, lambda ou non, peut réussir. Cependant, seules quelques personnes capables de prouesses seront amenées à connaître ce succès.

---

<sup>56</sup> Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 216

« Il faut travailler dur pour accéder au rang de star » : selon la presse et ses collègues, Tom Cruise a atteint son niveau actuel grâce à sa volonté et un travail constant.

Une réflexion s'impose quant à la période durant laquelle Cruise émerge et s'impose dans le milieu hollywoodien. En effet, il ne faut pas oublier que le cinéma américain a toujours reflété le climat et l'atmosphère de son époque. Pour exemple, les films de Charlie Chaplin que ce soit *Les Temps Modernes* (1936) ou *Le Dictateur* (1940) correspondent à l'air du temps et transposent les inquiétudes du public sur grand écran. Un autre exemple nous vient à l'esprit : le film *Norma Rae* (Martin Ritt, 1979) qui illustre le combat syndical d'une ouvrière divorcée. L'héroïne, jouée par Sally Field est le contrepied du modèle américain mais une réalité pour des millions de citoyens en pleine crise économique.

Le traumatisme de la défaite vietnamienne, le scandale du *Watergate*, la révolution iranienne et la prise d'otages à l'ambassade sur fond d'une guerre froide depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale sont autant d'éléments qui plongent les Etats Unis dans le doute. Ajoutez à cela une crise économique qui pousse les américains à voir en un acteur de seconde zone (« troisième couteau<sup>57</sup> » selon certains) un sauveteur providentiel. Ce 'cow-boy hollywoodien' cristallise les fantasmes d'une Amérique revancharde à même de retrouver sa première place mondiale. Rappelons ici que la figure du *westerner* est un héros typiquement américain. Reagan n'est pas peu familier avec cet archétype. Il en incarne quelques-uns au cours de sa carrière : *Quand la poudre parle* (Nathan Juran, 1953) ou *Le Mariage est pour demain* (Allan Dwan, 1955). Afin de reconstruire le pays, Reagan exhorte le peuple à se tourner vers l'avenir, pour que les Etats-Unis redeviennent un modèle pour le monde en puisant dans le glorieux passé de la conquête de l'Ouest :

[...] the United States became 'the leader of the free world' mobilizing and directing the forces of freedom against what Ronald Reagan would later call the Empire of Evil. That this Manichaeon vision of good and evil in perpetual combat resonated among the public was not only because of the persuasiveness of the totalitarian story but also because of

---

<sup>57</sup> Olivier Eyquem, « Ronald Reagan à Hollywood », in : *Le Monde Diplomatique*, 1<sup>er</sup> novembre 1980, p.16

an underlying, new sense of vulnerability that had originated with Pearl Harbor<sup>58</sup> .

Il est irréfutable d'établir un certain parallèle entre les deux personnalités que sont Ronald Reagan et Tom Cruise. Tous les deux réussissent dans des domaines auxquels, de prime abord, ils n'étaient pas attendus voire destinés. De plus, l'un réussit dans un domaine où l'autre n'a eu qu'une honnête carrière pour certains. Il est nécessaire d'ajouter que tous les deux ont fait face à beaucoup d'obstacles avant le succès. Ainsi, Tom Cruise n'a pas, au départ, le physique idéal pour embrasser une carrière cinématographique. De plus, sa dyslexie aurait pu être rédhibitoire à une vie sous les projecteurs. Ronald Reagan a quant à lui, avec un *curriculum vitae* cinématographique moyen, subi au début de sa carrière politique des considérations peu flatteuses voire moqueuses sur son statut de Gouverneur d'abord, puis de potentiel Président. Mais la manière dont ces deux personnages ont affronté et vaincu ces difficultés a considérablement inversé les opinions en leur faveur.

Le cinéma sous la présidence de Ronald Reagan va refléter et promouvoir, à travers la figure du *self-made man*, le désir de courage doublé d'un patriotisme exacerbé. Le culte du corps va se diffuser dans la société en général et le cinéma hollywoodien en particulier, avec une foi retrouvée envers le nationalisme américain. L'atmosphère instaurée par Reagan va provoquer un sursaut dans l'industrie cinématographique. Le cinéma des années 1970 était marqué par le doute qui rongait les esprits, les années 1980 vont quant à elles affirmer l'image d'une Amérique forte en action : une puissance militaire et la prééminence du dollar mais aussi une Amérique superficielle en apparence. Les années 1950 étaient marquées par des figures emblématiques tel le cow-boy, John Wayne. Ami proche de Reagan, il est sans aucun doute son représentant cinématographique le plus symbolique.

La politique américaine des années 1980 vise à restaurer l'image de son armée à l'international. Consécutivement au Vietnam et à l'échec de la libération des otages de

---

<sup>58</sup> Anders Stephanson, *Manifest Destiny: American Expansionism and the Empire of Right*, Hill and Wang, New York, 1995, p.124

Téhéran en 1979 sous Carter, la puissance américaine est remise en cause dans le monde entier. La phrase « Make America Great Again » prononcée par Reagan lors de la Convention Républicaine de 1980, avant son élection, devient un de ses mantras principaux. La course à l'armement mise en œuvre par Reagan dès son premier mandat ambitionne de faire du sentiment d'insécurité, prégnant chez les citoyens, un lointain souvenir.

Les premières minutes du long-métrage s'ouvrent par la patrouille de pilotes américains. Ces derniers repèrent deux avions MiG-28s marqués par une étoile rouge, symbole communiste, sous-entendu soviétique. En pleine Guerre Froide, l'ennemi dans *Top Gun* n'est jamais désigné expressément mais suggéré sans laisser de place au doute. L'interview d'un des scénaristes du film révèle que l'identité de l'ennemi a été changée pour être davantage nébuleuse après les demandes du Pentagone : « À l'origine, nous voulions qu'ils se battent contre la Corée du Nord, mais le Pentagone cherchait à apaiser sa relation avec le pays et nous a demandé de ne pas les mentionner<sup>59</sup> ». Le film, coïncidence fortuite, sort un an après l'annonce du président d'augmenter les dépenses militaires.

Les années 1980 se caractérisent par un certain optimisme, et son cinéma représente une Amérique avide de victoire au nom d'un patriotisme débridé. Juste avant notre séquence, les Américains arrivent à faire fuir les avions à priori soviétiques au comportement hostile. Un des pilotes, Cougar (John Stockwell), est visiblement traumatisé par cet affrontement et décide de renoncer à l'aviation, à son métier de pilote.

Cette séquence nous donne un aperçu de la personnalité du personnage de Pete 'Maverick' Mitchell (Tom Cruise) ainsi que de son coéquipier Goose (Anthony Edwards). Au cours de cet extrait, Maverick – également le nom d'un missile, l'AGM-65 Maverick, un hit dans l'arsenal américain – est présenté comme un héros. Cougar le remercie de l'avoir sauvé d'un éventuel crash en prenant des risques pouvant lui coûter sa carrière de pilote. Maverick sacrifierait sa vie pour légitimer sa décision. Ce dernier est un personnage qui désobéit aux ordres, toutefois, il a toujours un temps d'avance sur les autres. Un gros plan sur le visage de Tom Cruise et son sourire en coin présente

---

<sup>59</sup> Julie Le Baron, « Top Gun : Entretien avec Jack Epps Jr., co-scénariste du film », in : *Rockyrama*, n°19, juin 2018

l'acteur comme une incarnation de la jeunesse arrogante américaine des années 1980. Il représente l'élite mais son statut est toujours remis en question par des rivaux (Iceman) qui finissent par le reconnaître comme le meilleur et deviennent même des alliés. Malgré les multiples insubordinations de Maverick et de Goose, ils arrivent à concrétiser leur rêve commun : entrer à *Top Gun*. Cette école pour « pilotes d'élite » est présentée dans un intertitre placé au générique d'ouverture du film. Elle garantit à ces élèves « qu'ils soient les meilleurs pilotes de chasse au monde ».

Comme nous l'avons vu dans la première partie, il y a, chez Tom Cruise, une volonté d'incarner des rôles en adéquation avec l'image qu'il s'est façonnée. Dans la séquence choisie, il est au garde à vous et son visage transpirant adonne un air sérieux face à son supérieur (fig. 13). Les gros plans sur la star sont à hauteur d'homme, Maverick est parfaitement cadré et au centre de l'image. A ses côtés, Goose (fig. 14) n'est pas au milieu mais de côté, il est légèrement en retrait. Dans cet extrait, Maverick est omniprésent. S'il n'apparaît pas dans le cadre, les personnages s'adressent ou parlent de lui. Parallèlement, l'attention du Commandant Stinger (James Tolkan) se focalise sur lui.



Fig. 13 *Top Gun* : 00: 14:05



Fig. 14 *Top Gun* : 00:14:09

Maverick se montre arrogant et n'hésite pas à user de son charme pour parvenir à ses fins. Il est notamment connu pour ses relations avec les femmes, son supérieur cite Penny Benjamin fille d'un Amiral. Son orgueil est conforté par les multiples compliments à son égard, il est « trop doué », « trop talentueux ». Ces termes instaillent l'idée qu'il se comporte de manière impertinente car il peut se le permettre. Dès le début du film, Maverick irrite par son assurance et son talent de pilote hors-pair. Pour Olivier



Fournout : « Le héros des films américains, comme le héros grec antique, est réputé pour ses extraordinaires capacités. Il donne dans le grand spectacle, hors du commun<sup>60</sup> ».

Les supérieurs de Maverick vont publiquement le sanctionner pour des décisions prises sans consulter sa hiérarchie. Toutefois, et sans le héros, l'entraînement aurait certainement été interrompu et tourné au drame. Le personnage de Maverick est tout le temps à l'écart des autres car il agit selon ses propres convictions, son statut de héros est remis en question mais au moyen de la narration, il 'prouve' sans cesse qu'il mérite son statut en réalisant des prouesses tout en risquant sa vie pour le bien de tous. Il s'expose au danger de crasher son propre avion en raison d'un manque de kérosène pour sauver Cougar. L'armée privilégie les avions comme des biens payés par le contribuable, alors que Maverick priorise la vie de ses collègues pilotes avant tout :

À l'image de l'acteur, le personnage du héros bâtit son action sur son intériorité, il écoute attentivement les autres et les signaux de l'environnement, il va au contact de ses sensations et de ses pensées, il agit selon des buts concrets, ici et maintenant, et il s'autorise à agir à sa façon, partant de soi, hors des normes et des clichés, en outsider<sup>61</sup>.

L'arrogance de son personnage serait, à la lecture du scénario, une façade. Il incarne l'humanité contre le système. Son altruisme est masqué par son comportement, de prime à bord, inconscient et irresponsable. Lorsque Charlie (Kelly McGillis) évoque la valeur des avions pilotés après une remarque de Maverick « je ne pensais pas, vous pensez et vous êtes mort ». Ses collègues prennent ses mots comme une plaisanterie mais en réalité, il est conscient de ce qu'il représente pour l'armée.

---

<sup>60</sup> Olivier Fournout, « La fabrique du héros hollywoodien », in *Communication & langages* 2012/2 (N° 172), p. 148

<sup>61</sup> Op. Cit., p.152

MAVERICK  
 (long pause)  
 I wasn't thinking. You think and you're ~~dead~~ \*

CHARLIE  
 (chagrined, off-guard, but full speed ahead) \*  
 Big gamble with a thirty million dollar plane Lieutenant.

MAVERICK  
 (fatigued with it, ironic)  
 No guts, no glory.

Some of the students LAUGH and mockingly whistle at the cockiness of it. They give Maverick the high sign. Charlie notes his sarcasm.

Fig. 15 Scénario de *Top Gun* p.61

A droite des dialogues (fig. 15), des astérisques peuvent être aperçues, signalant les éléments retenus dans le film. La réponse ironique de Maverick « pas de tripes, pas de gloire » n'a pas été conservée. Dans *Top Gun*, un gros plan se pose sur son visage mais il ne répondra pas (fig. 16). En raison du dialogue plutôt critique envers l'armée, il ne fait aucun doute que cette phrase fut retirée après les demandes de celle-ci.



Fig. 16 *Top Gun* : 00:51:34

00:51:39

Le *callsign* ou indicatif « Maverick » donne une indication sur la personnalité du personnage joué par Tom Cruise. Maverick en anglais signifie franc-tireur, une personne qui agit de manière autonome. Si le protagoniste peut être considéré comme un « outsider », son uniforme illustre toutefois pour qui il se bat, avec la présence de l'emblématique Pygargue à tête blanche sur son casque coordonné aux couleurs de la bannière étoilée.

Le Rêve Américain est une notion primordiale dans l'imagerie états-unienne sous Ronald Reagan. Elle spécifie que n'importe quel individu peut accéder aux richesses s'il s'en donne les moyens, peu importe son statut de départ. Dans *Top Gun*, parce que Maverick prend des risques et se donne les moyens d'arriver à terminer sa mission, il parvient à intégrer l'école de ses rêves. Pour reprendre l'un des fondamentaux évoqués précédemment par Richard Dyer : « le système récompense le talent et le caractère exceptionnel de l'individu ». Les capacités de Maverick sont décrites comme innées. Sa prise de risque, aux dépens de ses collègues qu'il n'hésite pas à abandonner en plein exercice, est justifiée par une menace pouvant semer le trouble dans la prospérité imaginée par le Rêve Américain.

Si cette prise de risque et les efforts fournis tout au long du film sont exhibées à l'écran par les décisions de Maverick, elles se manifestent également par une transpiration presque constante. La séquence donne à voir une virilité exacerbée, la sueur rappelle dans quel monde les personnages évoluent : un monde masculin. Sa présence rappelle fréquemment la pression exercée sur les épaules des protagonistes. Dans son ouvrage *La Projection du monde : Réflexions sur l'Ontologie du Cinéma*, Stanley Cavell reprend l'archétype du « Militaire » défini par Baudelaire pour les placer dans un contexte cinématographique :

Le militaire représente l'homme en uniforme, c'est à dire des hommes qui accomplissent la tâche du monde, de concert, chacun exerçant les vertus de sa position ou y manquant ; chacun portant la marque de sa condition. Cette figure affirme le mythe de la communauté, l'idée que la société est l'état naturel de l'homme. Il y a de nombreux films — il y a des genres cinématographiques — où il n'y a que des hommes, ou bien une ou deux femmes épisodiques<sup>62</sup>.

Ainsi, dans la séquence étudiée, Maverick et Goose, mais aussi le Commandant Stinger et plus tôt Cougar, sont constamment dans une situation similaire à celle du Titan de la mythologie grecque Atlas. Les Etats-Unis se portent garant d'une protection du monde avec notamment le corollaire de la Doctrine Monroe sous Theodore

---

<sup>62</sup> Stanley Cavell, *La Projection du monde : Réflexions sur l'Ontologie du Cinéma*, Paris, Belin, 1999, p.79

Roosevelt<sup>63</sup> au début du XXème siècle. Pour ce pays nord-Américain, cette politique étrangère justifie les interventions menées s'il juge que ses intérêts à l'international sont menacés. Peu après les débuts de la Guerre Froide en 1947, la Doctrine Monroe est (complaisamment) exhumée. Son emploi légitime l'intervention des Etats-Unis à Cuba dans une lutte contre le communisme et pour ne pas être soi-même colonisé. *Mutatis mutandis*, les personnages de *Top Gun* sont constamment dans une situation où la menace soviétique, sans la citer toutefois, plane et cela à des milliers de kilomètres du territoire américain. Une menace territoriale d'influence, elle remet en cause l'hégémonie, c'est un combat idéologique.

Le pilote sans peur et sans reproche est à la fois un héros par son courage et son action et aussi un héraut car il est là, tel un étendard, pour annoncer le retour d'une Amérique fière, sûre de son combat et surtout de sa victoire. A l'image des personnages incarnés sur grand écran par des acteurs tels Paul Newman ou Montgomery Clift, Maverick est un personnage sûr de lui et est toujours 'l'homme de la situation' :

Pour que nous adhérons à leur profondeur, il faut qu'ils soient jeunes, que leurs mouvements physiques soient naturellement exacts (comme des sportifs entre des parties à, nous suggérant des régions inconnues d'expressivité et d'endurance physique. Dans cette figure, le corps n'est pas déconnecté de l'esprit, comme chez la brute ; c'est l'expression de l'individualité, de la capacité à être à l'origine de ses actions. (Spinoza a dit de la sagesse qu'elle était une aptitude du corps)<sup>64</sup>.

Il serait juste d'utiliser la galvaudée paronomase 'comparaison n'est pas raison' pour parler d'un film de 1982. En visionnant *Top Gun*, tout cinéphile qui se respecte ne peut penser à un long métrage sorti quatre ans plutôt et traitant d'un sujet comparable. *Officier et Gentleman* (Taylor Hackford, 1982) traite de la volonté d'un pauvre exclu de la société de croire encore au rêve américain. Loin du soleil de Floride, il est ici question de paysage automnal, d'alcoolisme ; Kelly McGillis l'astrophysicienne blonde est remplacée par la brune Debra Winger, simple ouvrière d'usine. La villa avec vue paradisiaque sur la mer fait place à un taudis de banlieue et une sordide chambre

---

<sup>63</sup> *State of the Union Address*, discours de Theodore Roosevelt le 6 décembre 1904

<sup>64</sup> Stanley Cavell, *La Projection du monde : Réflexions sur l'Ontologie du Cinéma*, Paris, Belin, 1999, p.103

d'hôtel. Les beaux uniformes de la très sélecte école d'aviation sont substitués, dans *Officier et Gentleman*, par de simples tenues de soldats excepté dans la scène finale. Séquence où le héros Zack Mayo (Richard Gere), après avoir triomphé de tous les obstacles, rayonne dans un bel uniforme. Le budget est ici divisé par deux pour les costumes et les décors. L'histoire du film ne fait qu'évoquer les avions ou les montre en arrière-plan. Le personnage joué par Richard Gere désire se démarquer avec son côté rebelle, un caractère qu'il devra d'ailleurs délaissier pour réussir, contrairement à Maverick. Dans *Officier et Gentleman* les chants triviaux entonnés durant les entraînements des soldats sont telles une piqure de rappel de la désastreuse campagne du Vietnam.

Tom Cruise peut être considéré comme le digne représentant d'un cinéma reaganien qui se veut triomphant des échecs et traumatismes d'une Amérique en quête de nouvelles victoires. Sa popularité se justifie au regard de millions d'Américains à la recherche d'un nouveau modèle – correspondant à la politique mise en place – pouvant les symboliser.

La grandeur des Etats-Unis a de tout temps alimenté l'imaginaire collectif. Cela s'est traduit à travers le vocabulaire et les expressions pour manifester et adjectiviser cette puissance. Si les termes d'*American Dream* et d'*American Way Of Life* ont longtemps été utilisés jusqu'à l'usure, Ronald Reagan a tenté de moderniser ces notions à une époque où l'Amérique était en perte de vitesse. Une devise du début du XXème siècle, *Sky is the limit* a été ressuscitée pour focaliser l'intérêt du peuple américain un siècle plus tard, car elle correspondait encore au fantasme de tout citoyen quant à sa conception de la réussite. Si la devise est reprise lors d'une allocution datée du 5 juin 1987, le président Reagan cite en réalité un chercheur sans le nommer : « It shows all the dreams we have had can come true [...] The sky is the limit<sup>65</sup> ».

Nous pouvons ici rattacher cet extrait du discours à la notion de Rêve Américain et surtout, grâce à ses scènes d'action dans les airs, à *Top Gun*. Ce film issu du cinéma à grand spectacle tire sans aucun doute sa puissance d'un genre né au sein du Nouveau-Continent : le western. Il est réadapté pour inculquer un second souffle au cinéma Hollywoodien de la période. Un renouveau dont l'objectif est de montrer que

---

<sup>65</sup> Ronald Reagan Address to Western Europe From the Venice Economic Summit, 5 Juin 1987

l'Amérique se relève après la gifle de la guerre du Vietnam et la déconstruction des genres cinématographiques classiques opérées par le Nouvel Hollywood au cours des années 1970. C'est sans surprise que *Top Gun*, long-métrage dont la thématique est, sans ambiguïté, ancrée dans la politique reaganienne fut plébiscité par le président lui-même lors d'une séance privée à la Maison Blanche :

The president enjoyed *Top Gun*, perhaps not least because it was one of the biggest Hollywood movies in a long time that was unabashedly pro-military. Since the end of the Vietnam War, Hollywood had taken a disillusioned attitude toward the military focusing on the bitterness and brutality of war and portraying American fighting men in a morally ambiguous light [...]. But *Top Gun*, released more than a decade after the end of the Vietnam War, was not afraid to portray the American military unequivocally as the "good guys," and that was certainly more in line with Reagan's own thinking<sup>66</sup>.

Ce long-métrage est considéré comme un film d'action traditionnel. Toutefois, il est possible de le comparer au genre westernien grâce aux personnages et l'histoire. Les cowboys et leurs chevaux sont remplacés par des pilotes et des avions. La confrontation ne se fait plus entre des Natifs-Américains et les colons mais peut se transposer aux forces militaires américaines et la menace venue de l'Est. L'équilibre du monde est mis en péril par les forces maléfiques ou « l'Empire du Mal<sup>67</sup> ». Dans *Legend* (Ridley Scott, 1985) l'hostilité est représentée par l'antagoniste à la peau rouge Darkness (Tim Curry). Comme son nom l'indique, il menace de plonger la Terre dans les ténèbres.

Le 30 avril 1979, Ronald Reagan répond aux questions de Bill Moyers sur le matérialisme et comment cette doctrine est l'une des « forces du pays ». Le futur président assure que le matérialisme signifie pour le peuple « de penser 'Je suis sûr que les gens vont adorer ça alors je vais le créer' ». Les films des années 1980 et leur musique contribuent à en faire un cinéma pop-corn, que le public consomme et apprécie pour le divertissement qu'il propose. Cette interview esquisse le lien entre le président

---

<sup>66</sup> Mark Weinberg, *Movie Nights with the Reagans*, New York, Simon & Schuster, 2018, p.98

<sup>67</sup> L'Empire du Mal (ou *Evil Empire*) est employé par le président Reagan pour désigner l'URSS dans un discours donné le 8 mars 1983 à la *National Association of Evangelicals*. Ce surnom est directement emprunté à la saga de films *Star Wars* de George Lucas.

et le Rêve Américain. En parallèle à ses études dans une petite école dans l'Illinois, il enchaîne les petits boulots. Reagan s'exprime sur cette époque comme une sorte d'illusion, il pensait que le gouvernement prenait les meilleures décisions possibles au cours de cette période dramatique pour le pays. Il révèle qu'avec du recul, rien n'avait été fait pour aider véritablement le peuple. En 1932 et malgré son appartenance au parti démocrate, Theodore D. Roosevelt prend de multiples décisions (le *New Deal*) que Reagan énumère « réduire les dépenses fédérales de 25 %, éliminer les organismes et agences inutiles, rendre aux États et aux gouvernements locaux les pouvoirs et l'autonomie qui, selon lui, ont été injustement confisqués par le gouvernement fédéral ».

Avec ces mesures considérées comme républicaines<sup>68</sup> et selon Reagan, les États-Unis ont réussi « à libérer le génie individuel de chaque homme pour qu'il puisse s'élever aussi haut et aussi loin que sa propre force et ses propres capacités le lui permettent ». Pour le candidat, le problème n'est pas la pauvreté mais la solution « est de cesser d'être pauvre » en commençant par obtenir du travail « au-dessus » de celui que l'on possède et en refusant de se satisfaire du minimum. Cet entretien de Reagan révèle son ambition de redonner à son pays la possibilité d'atteindre le Rêve Américain comme « avant et que les jours meilleurs sont encore à venir ». Il se présente, avec ce discours, comme l'incarnation même d'une personne 'pauvre' ayant réussi à atteindre ce rêve : le *self-made man*.

La faiblesse du scénario de *Top Gun* est compensée par la recherche d'une imagerie esthétisée. Les années 1980 ont la particularité d'être marquées par le bouleversement conceptuel apporté par le clip musical sur la scène médiatique et sa transcription dans le domaine du cinéma où l'on peut parler de « l'effet-clip<sup>69</sup> ». Les séquences d'action dans *Top Gun* sont anabolisées par une bande-son parfaitement calibrée qui intervient en lien avec la réussite du personnage pour exprimer sa joie intérieure. Les producteurs l'ont expérimenté précédemment dans d'autres productions avec brio : *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) et *Le Flic de Beverly Hills* (Martin Brest, 1985). La musique assure au film d'être en adéquation avec l'ère reaganienne. En plus

---

<sup>68</sup> D'après ses propres mots, ces mesures décidées par le président Roosevelt feront changer Ronald Reagan de parti politique, de démocrate, il deviendra républicain.

<sup>69</sup> Laurent Jullier, Julien Péquignot, « L'effet-clip au cinéma », in : *Kinephanos* vol. 4, no. 1, août 2013

d'aller voir le film en salles, les affiches informent les spectateurs qu'ils peuvent se procurer la bande son originale.

*Top Gun* se révèle être un véritable succès au box-office<sup>70</sup> et reste dans le top 10 pendant 25 semaines. Tom Cruise a montré dès le début qu'il souhaite véhiculer l'image d'un homme optimiste, fort, courageux et 'tourné vers l'avenir'. Grâce à *Top Gun*, Tom Cruise incarne une version du héros américain idéal. Il réussit parce qu'il agit principalement seul et prend les meilleures décisions possibles pour le bien de tous.



Fig. 17 Tom Cruise sur le tournage de *Top Gun* (photo de Ralph Nelson pour la Paramount)

La photographie que nous avons évoquée dans la partie consacrée à la *persona* créée par Tom Cruise participe à représenter les Etats-Unis comme les sauveurs du monde. D'autres images (fig. 17) accentuent cet effet. Le personnage de Maverick incarne à la fois une figure décontractée mais aussi une forme d'espoir. Ces vues photographiques promotionnelles ne sont pas sans rappeler les affiches de propagande de la Seconde Guerre mondiale incitant le peuple à acheter des obligations et participer à l'effort de guerre (fig. 18). Sur les photographies de *Top Gun* comme pour les affiches des années 1940, on retrouve des couleurs vives qui séduisent le regard. Le cachet de l'U.S. Army ou le patch sur la veste de Maverick indiquent le pays représenté. L'objectif est d'être visible, le rouge et le bleu attirent l'attention. Il n'est pas nécessaire d'avoir la flagrance du drapeau américain, les couleurs suffisent largement à reconnaître le pays.

---

<sup>70</sup> *Top Gun* est le film qui rapporte le plus aux Etats-Unis pour l'année 1986 avec 350 millions de dollars.





Fig. 18 “You Give Him Wings! – The Army needs LUMBER for Training Planes” (E. T. Ward, Bureau d'impression du gouvernement des États-Unis, 1942)



“You buy 'em, we'll fly 'em!” (J. Walter Wilkinson pour le Bureau d'impression du gouvernement des États-Unis, 1942)

Tom Cruise est le parfait héros états-unien à même de sauver une mission d'un échec longtemps entrevu. De surcroît, nous pouvons comparer ce pays d'outre-Atlantique, colosse aux pieds d'argile, avec le héros Maverick et ses fêlures dans sa personnalité (son passé, sa fragilité sentimentale). Il est important de rappeler que la sortie du film *Top Gun* en 1986 montre au public « that it was cool to be in the military<sup>71</sup> ». Cette image lustrée de l'armée va inciter les enrôlements. Le succès du film va construire une forme de mythologie autour de celui-ci. Il n'est donc pas rare que de fausses informations soient données pour amplifier l'impact que le film aurait eu sur le public.

En effet et selon certaines estimations, les vocations militaires auraient connu un bond de 500% après la sortie de *Top Gun*. Cette statistique est toutefois erronée et démentie par l'*Australian Associated Press* qui se base sur les données précises fournies par la Navy elle-même : « 94,878 people enlisted in the navy in 1985/86 – the year the film was released – compared to 87,593 new enlistments the previous year. That equates to an 8.3 per cent boost in navy recruits after *Top Gun* hit cinemas, not the claimed

<sup>71</sup> Richard D. Parker, « The Armed Forces Need Another Top Gun », in : *Proceedings*, vol. 131/12/1,234, décembre 2005

jump of 500 per cent<sup>72</sup> ». Cette donnée chiffrée, moins importante que la première partagée et communiquée aura toutefois permis à l'armée de connaître son meilleur score depuis 1981<sup>73</sup>. Les producteurs du film, en particulier Jerry Bruckheimer, vont modifier les scénarios selon les bons vouloirs<sup>74</sup> du ministère de la Défense. Ce dernier vise à ce que sa représentativité sur grand écran pousse le public à soutenir l'armée voire à s'engager. C'est pourquoi l'image transmise par le film doit être la plus positive possible.

Le cinéma hollywoodien accorde aux Etats-Unis la possibilité de diffuser sa puissance à grande échelle, de toucher un très large public. Considéré comme du *soft power*, le médium cinématographique donne au pays la possibilité de véhiculer ses idées (*American way of life*), parfois en arrière-plan, et changer l'opinion des spectateurs sur un sujet sans qu'ils en soient nécessairement conscients. Cette faculté n'est octroyée « à condition que le pays se soit doté d'une production d'envergure, apte à remplir voire à saturer les écrans, à renvoyer la société à elle-même en décuplant les angles et les choix esthétiques et narratifs<sup>75</sup> ». Le cinéma des années 1980 coïncide avec la démocratisation de la cassette VHS, les films peuvent être consommés par les spectateurs directement sur leurs téléviseurs. Le « cinéma commercial américain<sup>76</sup> » fonctionne à l'international car il est accessible au plus grand nombre. Les vidéos clubs fleurissent et participent grandement à la propagation de films américains à travers toute la planète.

Un autre long métrage sorti quelques mois plutôt reflète ce même état d'esprit fondé sur un patriotisme appuyé, *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985). A l'opposé des combats aériens et technologiques, le film du noble art se cantonne à de la force brute, un drapeau en guise de short remplace le casque aux couleurs américaine. De plus, on assiste au même trémolo sacrificiel, Apollo Creed. L'ancien adversaire devenu ami se substitue au coéquipier Goose dont la martyrisation est nécessaire pour draper le héros

---

<sup>72</sup> William Summers, « Maverick Top Gun stat turns out to be a real goose », in : *AAP Factcheck*, 14 juin 2022

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Le rôle du personnage de McGillis a été changé après des demandes de l'armée : « In the original script, Tom Cruise's love-interest, played by Kelly McGillis, was an enlisted woman in the navy. The navy, however, forbids fraternization between officers and enlisted personnel », David L. Robb, *Operation Hollywood How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, Prometheus Books, New York, 2004, p.94

<sup>75</sup> Monique Dagnaud, « Le cinéma, instrument du soft power des nations », in : *Géoéconomie*, 2011/3, n° 58, p.23

<sup>76</sup> Joël Augros, *L'Argent d'Hollywood*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.213

de la légitimité dévotieuse. La violence est physique, à l'opposé de celle par appareil interposé. De plus, le héros américain va défier et triompher du 'méchant soviétique' chez lui, sur son propre terrain. Nul besoin de technologie sophistiquée pour écraser l'ennemi, reconnaissant au final la supériorité du héros américain. Il est facile d'imaginer la joie et l'exultation des républicains à la sortie du film, si le patriotisme dégagé est grossier par rapport au stratégique *Top Gun*, il répond néanmoins aux cahiers des charges de la politique reaganienne. Un message final signifie aussi des outils identiques voire interchangeables entre les deux films : bande son détonante et un tempo énergique, des personnages incompris et persuadés de leur victoire ont mené à un succès identique au box-office.

### **B – Le yuppie dans *Risky Business* et *Rain Man***

Nous l'avons abordé dans notre partie précédente, au cours de son mandat présidentiel Ronald Reagan mène une politique ultra-libérale. Le politicien exalte un message incitant la réussite individuelle, à l'image de la figure emblématique du *White Anglo Saxo Protestant* (WASP) pour qui une certaine élévation permettrait d'atteindre le succès tant désiré. Pour appuyer ses multiples discours, Reagan met en avant son expérience personnelle et sa réussite.

Un second acronyme reflète d'avantage l'ère reaganienne, celui du *Young Urban Professional* ou *yuppie*. Il apparaît vers la fin des années 1970 et connaît son acmé la décennie suivante, encouragée par la politique du président Reagan qui se traduit par une sévère réduction des programmes sociaux. Le *yuppie* a pour vocation une ambition démesurée afin d'acquérir le pouvoir et l'argent, il prône le retour à des valeurs conservatrices dénuées de toute solidarité sociale envers les plus démunis. Le respect de la rigueur morale dans la façon de mener leurs affaires n'est pas une priorité. Caractérisé par son manque d'altruisme, le *yuppie* a été incarné par Tom Cruise dans deux films de notre corpus : *Risky Business* et *Rain Man*. Charlie Babbitt est, dans *Rain Man*, une version plus mature et assumée de Joel Goodsen. *Yuppie* en pleine période d'apprentissage en 1983, il est un *Golden Boy* totalement expérimenté et roublard dans le long métrage de Barry Levinson en 1988. Néanmoins et à la différence du héros de la satire *Risky Business*, Charlie a la particularité d'être progressivement déconstruit par sa

propre remise en question. Ce revirement coïncide, hasard ou volonté, avec la fin de la présidence de Reagan et les prémices de la crise des *junk bonds*<sup>77</sup> de 1989.

Dans *Risky Business*, Joel est issu d'une famille riche, où l'argent résout tous les problèmes et soigne tous les maux. Dès le début du film, le personnage incarné par Cruise assiste à une conférence de *Future Enterprisers*. Cette réunion cherche à faire de ses membres les entrepreneurs de demain, et participe ainsi à les maintenir dans une 'caste' aisée. Le personnage de Joel est un futur *yuppie*. Cette appellation est définie par Dan Rotterman en 1980 : « Young urban professionals rebelling against the stodgy suburban lifestyles of their parents. The Yuppies seek neither comfort nor security, but stimulation, and they can find that only in the densest sections of the city<sup>78</sup> ».

Il existe pourtant un revers à cette rigidité parentale et à cette pression de la concurrence débridée. Les enfants de ces milieux cherchent à échapper à tout cela et fantasment sur la vie des laissés pour compte de la classe 'inférieure'. Ainsi, le carcan de la rigueur morale parentale et la pression sociale poussent les enfants à lutiner la vie, apparemment libertine, dans les bas-fonds, et surtout à vouloir franchir la ligne rouge. Dans *Risky Business*, le personnage de Joel plonge dans l'univers du proxénétisme, aux antipodes du puritanisme assumé des parents et leur volonté de le transmettre à leur progéniture. La pression est telle que son personnage va, à priori, à l'encontre d'une voie toute tracée. Toutefois, le *yuppie* a pour trait essentiel l'absence de scrupules dans ses actions et une pugnacité à toute épreuve. Si la prostitution est une sphère que l'élite à tendance à camoufler, elle est présente tout au long du film avec la volonté des personnages d'utiliser l'argent dans l'unique but d'en gagner encore plus. Ainsi, lorsque le père Goodsen assure que Joel remboursera l'œuf de Steuben cassé, il s'agit d'une manière non explicite d'encourager un arrivisme atavique.

Plus tôt dans le film, le patriarche n'avait de cesse de répéter la phrase « every once in a while, you just got to say, "what the heck" and take some chances ». Comme un axiome, elle est reprise par Joel lors de son entretien et transformée familièrement en « sometimes you gotta say, "the fuck", make your move ». Malgré les apparences traditionalistes inculquées par les parents, leurs attentes ne sont pas si éloignées de

---

<sup>77</sup> Les *junk bonds* sont des obligations qui participent à la spéculation. Considérées à haut risque, elles sont achetées à bas prix et revendues très cher par les traders américains.

<sup>78</sup> Dan Rottenberg, « About That Urban Renaissance... », in : *Chicago Magazine*, May 1 1980

celles de Joel. La distance générationnelle se réduit lorsque les intérêts de chacun sont en jeux. Ainsi, le particularisme et l'intérêt du film résident dans la façon dont Paul Brickman a su naviguer entre un puritanisme de façade purement états-unien transmis par la famille Goodsen et la tentation constante du vice. Le livre satirique au titre évocateur, *The Yuppie Handbook : The State-of-the Art Manual for Young Urban Professionals*, propose une autre définition du terme :

« Yuppie or Yuppy (hot, new name for Young Urban Professional): A person of either sex who meets the following criteria: 1) resides in or near one of the major cities; 2) claims to be between the ages of 25 and 45; 3) lives on aspirations of glory, prestige, recognition, fame, social status, power, money or any and all combinations of the above; 4) anyone who brunches on the weekend or works out after work. The term crosses ethnic, sexual, geographic—even class—boundaries<sup>79</sup> »

L'un des objectifs de Joel dans *Risky Business* est de gagner beaucoup d'argent et rapidement. Il refuse de s'ennuyer docilement dans le domicile familial et de respecter les règles de ses parents. Si ses méthodes sont maladroites, douteuses et son parcours semé d'écueils, il est récompensé à la fin du film par son admission à Princeton contre toute moralité.

*Rain Man* propose, tel un *sequel* à *Risky Business*, l'histoire d'un *yuppie* endurci. A la mort de son père avec qui il n'avait plus de contact, Charlie Babbitt découvre son héritage : une *Buick Roadmaster* de 1949 et des rosiers primés. Il constate avec stupéfaction que la plus belle part composée de la coquette somme de 3 millions de dollars et une immense demeure, est léguée à son frère aîné Raymond dont il ignorait jusqu'ici l'existence. Se jugeant lésé par ce partage, il décide de kidnapper Raymond afin de récupérer cette part d'héritage qu'il estime légitimement lui revenir.

Charlie à tout du *young urban professional* accompli. Matérialiste, il entraîne ses employés dans ses magouilles financières, leur demande de mentir dans l'intérêt d'exécuter des contrats quoi qu'il en coûte. Il peut être considéré comme la version aboutie de Joel car il correspond parfaitement aux termes employés pour définir le

---

<sup>79</sup> Marissa Piesman, Marilee Hartley, *The Yuppie Handbook: The State-of-the Art Manual for Young Urban Professionals*, Long Shadow Books, New York, 1984, p.14

*yuppie* : « matérialiste, superficiel et égocentrique<sup>80</sup> ». Cet archétype est la célébration de l'entreprise individuelle tant désirée et mise en exergue par Reagan. Il place ses besoins au-dessus de ceux des autres, sa priorité est de garantir sa réussite personnelle. Le *yuppie* est le pendant du *self-made man* encensé par Reagan. Ce dernier a la spécificité d'être présenté comme une figure ne devant sa prospérité à personne d'autre qu'à lui-même. Comme le *yuppie*, il est ambitieux et a pour dessein final de gravir les échelons et atteindre son rêve.

L'aspect ostentatoire du *yuppie* est de plus, primordial. Il n'hésite pas à dépenser pour montrer à tous les moyens dont il dispose : « the self-improvement goals of 1980's yuppies were often superficial, consisting largely of purchasing products that functioned as status symbols to their peers. Advertisers were all too glad to help this demographic achieve such goals<sup>81</sup> ». Dans *Rain Man*, Charlie n'hésite pas à exposer ses biens telle une vitrine : ses lunettes (*Ray-Ban Clubmaster*), sa montre (*Rolex Day-Date*), sa voiture (une *Ferrari 400i* puis la *Buick Roadmaster* qu'il hérite) : « the election of Ronald Reagan as president in 1980 ushered in a new decade in which it became fashionable to make money and dress well<sup>82</sup> ». Le matérialisme reaganien transparaît dans toute sa splendeur. Toutefois, ce qu'il possède ne lui suffit pas et il réclame toujours plus. La seconde ébauche du scénario écrite par Ronald Bass n'est pas la version finale du film mais elle propose une description de Charlie qui illustre nos propos (fig. 19) :

2                    EXT. DOCK (SAN PEDRO) - DAY                    2

... CHARLIE BABBITT. Mid-twenties, with dark good looks and a restless intelligence behind the eyes. His clothes show a trace of flash, but they are expensive. Then again, they would be if it took his last dollar. He pulls some papers from a slender briefcase. But even as he hands them to the inspector, Charlie's eyes are riveted on his shipment.

Fig. 19 Scénario de *Rain Man*, p. 2

La séquence d'ouverture du film révèle Charlie qui surveille le transbordement de ses quatre Lamborghini sur le port de New York. La musique diégétique, le morceau *Iko Iko* du groupe The Belle Stars est un choix musical loin d'être innocent car il donne

<sup>80</sup> Milton Berman, *The Eighties in America Recessions*, Salem Press, Pasadena, 2008, p. 371

<sup>81</sup> Op. Cit., p.15

<sup>82</sup> Vicky Carnegie, *Fashions of a Decade: The 1980s*, Chelsea House, New York, 2007, p.8

à penser au spectateur qu'il assiste à un clip publicitaire pour la célèbre marque de voitures italiennes. Les différents points de vue accentuent cet effet, nous observons, comme Charlie et les dockers du port, les véhicules sous toutes leurs coutures (fig. 20).



Fig. 20 *Rain Man* : 00:01:39

00:01:45

Il est à relever l'absence de dialogue audible durant le déroulement de cette scène. Toutefois, celle qui suit informe que les véhicules de sport sont immobilisés sur le port en raison de non-respect de réglementations environnementales, ce que Charlie conteste : « le monde suffoque à cause du smog. Et on m'interdit quatre voitures ? ». Il n'hésite pas à manipuler et mentir à ses clients en assurant à ses derniers qu'aucun problème n'a été rencontré et que le retard est dû à un simple délai administratif. Lorsque son associé Lenny (Ralph Seymour) se trompe en annonçant que les voitures « vont passer le contrôle », Charlie n'hésite pas à frapper du poing, par nervosité et stress excessif, le bureau et oblige Lenny à corriger son erreur. Il demande même à son interlocuteur, un autre de ses associés en contact avec les agents de l'*EPA* (*Environmental Protection Agency*) de proposer à ces derniers des pots-de-vin. Malgré les nombreux problèmes rencontrés ne garantissant pas à sa société d'honorer ses contrats, il est prêt à partir en weekend à Palm Springs comme si de rien n'était avec sa petite amie Susanna (Valeria Golino), les apparences doivent rester sauvées. Cette dernière, inquiète, n'hésite pas à lui faire remarquer son comportement dédaigneux et inconscient, une réflexion que Charlie fait mine d'ignorer et la rassure en lui promettant que tout se passera bien. L'attitude du personnage est encouragée par Lenny qui assure à Charlie qu'ils ont bien su gérer les problèmes et que la situation est entièrement sous contrôle.

Ironiquement, l'administration de Reagan fut compromise par de nombreux scandales, notamment celui lié à l'EPA en 1983. La responsable du fond 'Superfund' de l'EPA, Rita Lavelle, fut licenciée pour destruction des documents incriminants des sociétés responsables du déversement de déchets toxiques dans la nature : « top-level officials of the Environmental Protection Agency violated their public trust by disregarding the public health and the environment, manipulating the Superfund program for political purposes, engaging in unethical conduct, and participating in other abuses<sup>83</sup> ».

Charlie, en tant que *yuppie*, représente le capitalisme. Il est un véritable éventaire de marques de luxe. Il s'est approprié un mode de vie bourgeois à l'europpéenne et l'a adapté aux mœurs américaines avec plus d'extravagances. Les voitures qu'il propose à travers sa société sont italiennes et symbolisent la réussite avec une identité propre. Ce trait de caractère est manquant chez le *yuppie*, il ne fait qu'imiter, fait semblant et se donne une image pour impressionner : « It means knowing the important film of the week ; being seen with the "right" book on the beach or by the pool ; having subscriptions to the symphony, the ballet, the opera or a theatre repertory company [...] But even if a Yuppie does not read the book, see the film, or attend the event, he can always carry on an intelligent conversation about the reviews<sup>84</sup> ». Le protagoniste de *Rain Man* est antinomique à Maverick qui prenait des décisions individuellement pour le bien collectif.

Le phénomène *yuppie* trouve dans la période reaganienne le parfait écosystème pour satisfaire cette avidité qui le caractérise car, malgré le discours rigoriste en façade inhérent à cette politique, les moyens pour connaître le succès sont mis sous le boisseau. L'argent, une fois amassé n'a plus 'd'odeur', permettant même de se racheter une virginité morale, telles les indulgences au Moyen Âge. La société américaine des années 1980 n'est pas si immaculée. Déroger aux règles et limites morales restent acceptables si le contrevenant ne se fait pas prendre mais surtout s'il réussit.

La seconde moitié de *Rain Man* est consacré à la relation qui se noue peu à peu entre les deux frères. Charlie emmène Raymond à Las Vegas, son objectif est de

---

<sup>83</sup> « EPA Officials 'Violated Trust' by 'Manipulating the Superfund' », in : *Washington Post*, 31 août 1984, en ligne : <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1984/08/31/epa-officials-violated-trust-by-manipulating-the-superfund/eda09f6e-a454-4f83-9055-2a72ec04cf71/>

<sup>84</sup> Marissa Piesman, Marilee Hartley, *The Yuppie Handbook: The State-of-the Art Manual for Young Urban Professionals*, Long Shadow Books, New York, 1984, p.63



récupérer une somme suffisante pour rembourser ses créanciers après la saisie des Lamborghini et les retards de paiement qu'il a accumulés avec sa société. Le choix se porte sur l'un des casinos les plus célèbres des États-Unis : le *Caesar's Palace*. Fréquenté par les plus grandes stars depuis sa création en 1962, il a accueilli au début des années 1980 des Grand Prix automobile. Dès leur arrivée, Charlie met sa montre en gage et entraîne Raymond vers les tables de blackjack. Le personnage de Cruise prend alors conscience des capacités de mémorisation fantastique de son frère et sa facilité à compter les cartes. Charlie se met à miser des sommes dont le montant augmente graduellement sous les remarques de Raymond. Les gains accumulés, 86 500 dollars, et la joie de Charlie ne sont pas sans attirer la méfiance de la sécurité du casino. Les deux frères sont désormais filmés et surveillés pour suspicion de tricherie. Du fait de sa pathologie, Raymond est distrait par d'autres jeux et quitte brusquement la partie de blackjack pour s'approcher du jeu de la roulette. Il est rejoint par Charlie quelques instants plus tard, ce dernier n'avait pas réalisé que son frère était parti. Le frère cadet essaie, en vain, d'encourager Raymond à continuer « les frères Babbitt cassent la baraque à Las Vegas ! Cléopâtre et César nous attendent ».

Charlie n'est pas sans rappeler le 'héros' du long métrage *Wall Street* (Oliver Stone, 1987) joué par Charlie Sheen. La *yuppification* progressive de ce dernier s'opère en parallèle à l'histoire. Mais, par tradition de la moralité hollywoodienne, le personnage ne peut continuer sur sa lancée sans être puni : le mal ne peut triompher. Manipulé par le peu scrupuleux Gordon Gekko (Michael Douglas), Bud Fox (Sheen) est dans la tourmente lorsqu'il réalise les intentions de son mentor en qui il avait placé une confiance aveugle. Il est important de préciser qu'avant le tournage de *Wall Street*, le personnage de Charlie Sheen avait intéressé Tom Cruise qui, en rencontrant Oliver Stone exprima son intérêt : « Tom Cruise stopped by to meet Stone. "We talked about Wall Street," Cruise says. "I told him that I wanted to do it, but he had already committed to Charlie Sheen"<sup>85</sup> ».

Les lobbys de groupes évangélistes et plus spécifiquement le plus puissant la *Moral Majority* n'est pas sans rappeler les ligues de vertu. Ces groupes de pression avaient, dès la fin des années 1920, plaidé pour l'instauration du Code Hays.

---

<sup>85</sup> James Riordan, *Stone : The Controversies, Excesses, And Exploits of a Radical Filmmaker*, Hyperion, New York, 1995, p.218

L'application de ce code de production américain décline progressivement à la fin des années 1950 jusqu'à sa disparition officielle en 1968. Les valeurs morales redeviennent centrales dans la politique de Reagan qui convainc une majorité d'évangélistes de voter pour lui dès son premier mandat. C'est pourquoi nous ne pouvons évoquer la figure du *yuppie*, ce modèle de réussite encouragé par le gouvernement sans le comparer au gangster des années 1930 et l'ère du Pre-Code. A l'instar des films de malfrats des années 1930 où un intertitre alertait sur la nature des protagonistes qu'il faut questionner et condamner<sup>86</sup>, les *yuppies* de la décennie reaganienne sont souvent punis ou doivent remettre en cause leurs agissements. Dans *Wall Street*, Fox dénonce Gekko et renoue avec son père, dans *Rain Man*, Charlie Babbitt peut être 'pardonné' par sa rédemption. Il refuse l'argent proposé par le Dr. Gerald Bruner (Gerald R. Molen) en échange de Raymond et une relation fraternelle se tisse à la fin du film. La morale doit être sauvée à la fin des films américains, on frôle certes le vice mais la vertu doit toujours triompher.

Les Etats-Unis est un pays de contradictions. L'entreprise individuelle est encouragée, la figure du *yuppie* prospère sous Reagan mais sa représentation cinématographique brise l'apologie qui en est faite par certains médias. Il suscite toutefois des réactions très diverses « l'envie, la haine, la dérision, l'amusement, l'émulation, la convoitise et, pour les plus chanceux, l'indifférence<sup>87</sup> ». Le puritanisme latent condamne les criminels et les clouent au pilori, l'évangélisme américain n'est pas sans ses propres secrets et multiples excès. Pour appuyer notre propos, de nombreux leaders de *Megachurchs* sont condamnés dès la fin des années 1980 pour détournement de fonds. Une fraude facilitée voire encouragée par le versement de la dîme<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> En pleine période *Pre-Code Hays* et dans *Scarface* (Howard Hawks, 1932), un des cartons placés au début du film informe le spectateur sur le contenu du film perçu comme une morale « This picture is an indictment of gang rule in America and his callous indifference of the government to this constantly increasing menace to our safety ».

<sup>87</sup> Leslie Budd, Sam Whimster, *Global Finance and Urban Living A Study of Metropolitan Change*, Routledge, Londres, 1992, p.314

<sup>88</sup> Anonyme, « A Look at Some Fallen Religious Leaders », in : *San Francisco Chronicle*, November 3, 2006

## C – Retour vers le puritanisme, un fantôme toujours présent

Dans l'art de la séduction, Tom Cruise n'est pas un novice et en quarante ans de carrière, il a su en faire un atout. A l'inverse d'un Brad Pitt playboy ou d'un Johnny Depp rebelle avec plus de bagues que de doigts, le style de Tom Cruise semble polissé et son allure facile à imiter. Les magazines pour adolescents n'hésitent pas à publier, dès le début de sa carrière, des articles suscitant l'admiration. Lorsque l'acteur parle de son enfance difficile, Cruise devient un modèle de réussite nonobstant ses relations houleuses avec son père et les mentions d'une dyslexie : « Grâce au cinéma reaganien, les Etats-Unis redonnent à voir l'image du « Land of Opportunities », le pays offrant la réussite sociale à qui le mérite, quel que soit son handicap de départ. En résumé, le héros reaganien est un « vecteur d'optimisme », un homme généralement ordinaire auquel l'Américain moyen peut s'identifier<sup>89</sup> ».

L'absence d'un caractère marqué assure à l'acteur la possibilité de se démarquer par une allure d'apparence ordinaire mais en réalité méticuleusement façonnée. Cet air de monsieur tout-le-monde lui garantit de plaire autant aux hommes qu'aux femmes. Hélène Valmary rappelle que « le physique de Tom Cruise le fait incarner des jeunes WASP sans problèmes<sup>90</sup> ». Du fils à priori exemplaire et plutôt coincé dans *Risky Business*, il est devenu un héros persuasif et capable de symboliser tout un pays à l'international avec *Top Gun*.

L'adjectif idéal reste transposé au nom de l'acteur et une certaine ambivalence sur sa sexualité lui a permis de maintenir des résultats fracassant au box-office. Dès lors, il est nécessaire de s'intéresser aux cinéastes qui ont su utiliser cette tendance 'caméléonesque' et les moyens appliqués pour séduire un maximum de spectateurs. La pratique intensive de divers sports<sup>91</sup> et quelques rabotements dentaires plus tard ont façonné un corps dont tout type de communauté se réclame. Sans être excessives, les scènes exclusivement masculines dans les vestiaires et le match de beach-volley sous le

---

<sup>89</sup> Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Le Cinéma des Années Reagan : Un modèle Hollywoodien ?*, Nouveau Monde, Paris, 2007, p.160

<sup>90</sup> Hélène Valmary, Noelle de Chambrun (dir.), *Masculinité à Hollywood de Marlon Brando à Will Smith*, L'Harmattan, Paris, 2011, p.176

<sup>91</sup> Dans une interview pour, *Men's Health Magazine* de mai 2022, il explique que ses passe-temps favoris sont « le kayak, la course, la randonnée, l'escrime ou l'escalade »

soleil californien marquent une volonté, inconsciente ou non, de se mettre la communauté homosexuelle de son côté.

L'acteur est d'ailleurs plus apprécié chez le public masculin et devient, avec Maverick, une icône populaire au sein des minorités sexuelles. Comme toute star qui se respecte, les tabloïds n'ont pas manqué de propager des rumeurs sur son orientation sexuelle. Une homosexualité qu'il dément tout en indiquant son respect pour cette communauté. Dans une interview, Cruise déclare : « First of all, I don't think it's an indictment [...] It's not true, but people are going to say what they want to say<sup>92</sup> ».

Bien loin de la rigidité morale voulue par le pouvoir reaganien, nous pouvons parler de transgression. L'époque des ligues de vertu et leurs actions directes sur des acteurs à cause de scénettes réprouvées par leur morale est révolue. À ce propos, il est impératif d'aborder le sujet concernant le traitement du sexe dans cette filmographie post-seventies.

Face à des discours quasi-autoritaires quant à cette thématique se confronte un cinéma parfaitement débridé et à l'aise, sans inhibitions avec la mise en scène de cette sexualité. Nous en avons pour preuve le succès du *thriller* érotique, genre qui connaît son âge d'or dans les années 1980 à travers des films tels *La Fièvre au corps* (Lawrence Kasdan, 1981) ou *Liaison fatale* (Adrian Lyne, 1987). Derrière la façade vertueuse présentée par les politiciens, de nombreux scandales révèlent une réalité plus proche du vice : « the Reagans were all known to disapprove of too much adult content in movies<sup>93</sup> ».

Les quatre films de notre corpus ont tous la particularité de 'transgresser' à un moment donné le puritanisme ambiant. *Risky Business* met en lumière l'aspect et la place du sexe dans la société américaine. Loin de la rigueur morale qui lui est imposée, Joel Goodsen cherche avant tout à s'éloigner de cette innocence dont ses parents l'affublent et à connaître les plaisirs interdits de la chair. La descente aux enfers dans le film commence à cause d'une histoire de call-girl. Même le terme signifiant prostituée est ripoliné au vocabulaire puritain.

---

<sup>92</sup> Kevin Sessums, « Cruise Speed », in : *Vanity Fair*, Octobre 1994, p.272

<sup>93</sup> Mark Weinberg, *Movie Nights with the Reagans*, Simon & Schuster, New York, 2018, p.98

L'appel aux services d'une prostituée trouvée dans les petites annonces d'un journal (appartenant au père de Joel) est le déclencheur de toutes les péripéties du film. La prostituée qui débarque dans un premier temps chez Joel est en réalité une femme transgenre ou un(e) travesti(e) nommée Jackie. Le film fait du personnage de Jackie un comique de situation. Hasard ou volonté d'un racisme réminiscent, ce rôle de péripatéticienne est joué par l'acteur afro-américain Bruce A. Young. Notre héros s'aperçoit avec effroi qu'il n'a pas affaire à une 'femme' comme il s'y attendait et il n'hésite pas à donner quelques dollars en guise de dédommagement pour le 'dérangement'. Malgré cette volonté de dénoncer une société consumériste et inégalitaire, l'utilisation d'un acteur noir dans le rôle de Jackie maintient l'idée que l'on reste, dans le cliché affublé à certaines minorités ethniques ou culturelles. L'apparition de Jackie représente le baptême de Joel Goodsen dans le milieu du vice. C'est par son entremise qu'il pourra contacter Lana, autre call-girl que Jackie décrit ainsi : « Elle va te plaire. Elle est parfaite pour fils de bonne famille ».

Elevé par des parents conservateurs à l'image de la majorité des foyers blancs aisés du puritanisme américain, Jackie, personnage jugé 'transgressif' vient troubler les attentes de Joel et provoquer la panique de ce dernier. *Risky Business* propose une satire notable sur le quotidien d'une classe aisée en y introduisant le temps d'un week-end les pires transgressions possibles. On assiste à la dévastation des images représentatives de la famille idéale (*WASP*) et proprette des années 1950. Si ce film n'est pas un thriller en raison de son aspect caustique, il peut être décrit comme une comédie semi-érotique qui met en image ce qui épouvante voire scandalise une partie de la population :

La place dévolue à la description de comportements non conformes aux normes traditionnelles dans le *thriller* érotique témoigne de la difficulté qu'éprouvent les Américains à accepter une nouvelle conception de la moralité et de la sexualité. La pensée que les couples homosexuels puissent être présentés comme modèle parental possible est source d'angoisse, exploitée sur le terrain de la propagande politique par les conservateurs comme par les démocrates rejetées dans les films de la décennie qui préfèrent renouer avec des valeurs ancestrales, incarnées à l'écran par une structure familiale traditionnelle<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Le Cinéma des Années Reagan : Un modèle Hollywoodien ?*, Nouveau Monde, Paris, 2007, p.149-150

Dans le scénario du livre, la prostituée et la réaction du jeune homme sont décrits comme suit (fig. 21) :

**Jackie is black. Jackie is neither distinctly male or female. Her voice is two octaves lower than anything Joel would be comfortable with. Jackie has very broad shoulders and severe mustache shadow. She wears a lime green dress accented with a magenta scarf.**

Fig. 21 *Risky Business*, p. 29

Le premier élément est la couleur de peau de Jackie, personnage qui n'est ni « distinctivement homme ou femme ». Choc culturel et racial, la perpétuation dans l'énonciation de poncifs xénophobes se poursuit avec l'apparition d'un autre personnage adepte du vice, en l'occurrence le proxénète. Le personnage de Guido, manipulateur et agressif dont l'attitude n'est pas sans rappeler le gangster traditionnel et caricatural avec un nom à consonnance italienne. Ce qui contrevient à la morale du héros est rejetée dans *Risky Business* avec la présence de Jackie que le héros refuse car elle représente ce que les valeurs familiales désirent bannir.

Nous l'avons évoqué dans notre partie précédente, les frères Babbitt du film *Rain Man* se rendent à Las Vegas, cité de tous les excès. Comme tout bon *road movie* le passage par cette ville s'inscrit dans la tradition des cinéastes de prendre cette métropole comme alibi pour montrer les travers cachés du pays. La capitale du péché est l'endroit idéal où tout bon américain vient assouvir ses fantasmes. Ce n'est pas un simple hasard si Charlie choisit cette ville pour rembourser ses dettes grâce à la mémoire eidétique de son frère. Après avoir amassé la somme voulue, Raymond attend assis à un comptoir le retour de Charlie, parti aux commodités. La solitude du frère aîné est brutalement interrompue par l'arrivée d'une jeune femme blonde, Iris (Lucinda Jenney), une prostituée du casino. Raymond n'a pas conscience du métier d'Iris déclarant : « nous faisons simplement connaissance, juste du bavardage ». Le *road trip* avec son frère cadet lui fait découvrir un monde qu'il ne semble pas saisir. Nous pouvons comparer Raymond à un certain pan de la population américaine qui ne voit pas (ou refuse de voir) ce qu'elle juge comme immoral et qui pourtant cohabite à ses côtés. Charlie va

quant à lui, reconnaître instantanément l'activité professionnelle de la femme et lui signifie immédiatement que son frère n'a pas d'argent.

*Né un 4 juillet*, illustre une impuissance à la fois physique et psychologique. Ce film est le noyau du triptyque imaginé par Oliver Stone à propos du conflit vietnamien. Une saga en trois films censée anatomiser et révéler le trauma subi par ceux qui ont participé à cette guerre. *Platoon*, le premier volet semi-autobiographique, sort en 1986. Le réalisateur, ancien combattant et volontairement engagé au Vietnam s'inspire de sa propre expérience lors du conflit. *Né un 4 Juillet* est l'adaptation de l'autobiographie éponyme de Ron Kovic publiée en 1976. Le long métrage d'Oliver Stone traite dans sa deuxième moitié de la prostitution comme ce fut le cas pour *Risky Business* et très succinctement dans *Rain Man*. Ron Kovic, vétéran de la guerre du Vietnam désormais paraplégique vit péniblement les retrouvailles dans le domicile familial. De prime abord, l'accueil du soldat est chaleureux et émouvant. Mais très vite, la cohabitation montre ses fêlures. Le frère cadet de Ron, devenu militant anti-guerre en son absence, désapprouve l'engagement militaire de son aîné. La mère, fervente chrétienne refuse d'entendre ses lamentations et n'accepte pas la nouvelle condition physique de son fils. Elle couvre ses oreilles dès que Ron mentionne sa propre impuissance « the church, they say it's a sin if you play with your penis but I sure wish I could ». L'appel à l'aide du vétéran, ne se considérant plus comme un « véritable » homme, bascule dans un dialogue de sourd. Son retour à Masapequa connaît un brusque changement après le violent accrochage avec sa mère et son frère pacifiste. Sur les conseils de son père, Ron s'envole pour passer quelques jours au Mexique.

Il rencontre à Villa Dulce (une sorte de refuge pour les vétérans), d'autres rescapés de la guerre du Vietnam. Sa rencontre avec Charlie (Willem Dafoe) va provoquer un électrochoc. Charlie refuse de retourner aux Etats-Unis, après avoir, comme Kovic, été rejeté par de nombreux habitants en particulier les femmes « qui ne le regardaient même plus ». Ron découvre des vétérans devenus alcooliques (« bourrés au mezcal ») et menant une vie de débauche avec des prostituées. Kovic essaie d'imiter les anciens soldats en ayant sa première relation sexuelle avec Maria Elena (Cordelia Gonzalez) depuis sa blessure. Il tombe rapidement sous le charme de la jeune femme mais après l'avoir observé avec un autre client, il s'isole en réalisant que son comportement est purement mercantiliste. En conséquence, il décide que la Villa Dulce

n'est pas un lieu pour lui, non sans avoir tenté de fréquenter, en vain, de nouvelles prostituées.

Dans un sursaut de remords, Ron Kovic entame l'écriture d'une lettre destinée à la famille du soldat Wilson qu'il a accidentellement tué au front. Le spectateur perspicace notera à ce moment précis et dans un plan fugace la présence du livre *À l'Ouest, rien de nouveau* (fig. 22) posé à sa table. L'ouvrage, publié par Erich Maria Remarque en 1929 est un rappel non innocent des conséquences de la guerre et une référence à l'autobiographie de Ron Kovic. Les soldats des deux ouvrages ont en commun leur enrôlement dans une guerre avec pour objectif de « servir leur patrie », leurs corps meurtris par les conflits et le traumatisme qu'ils endurent.

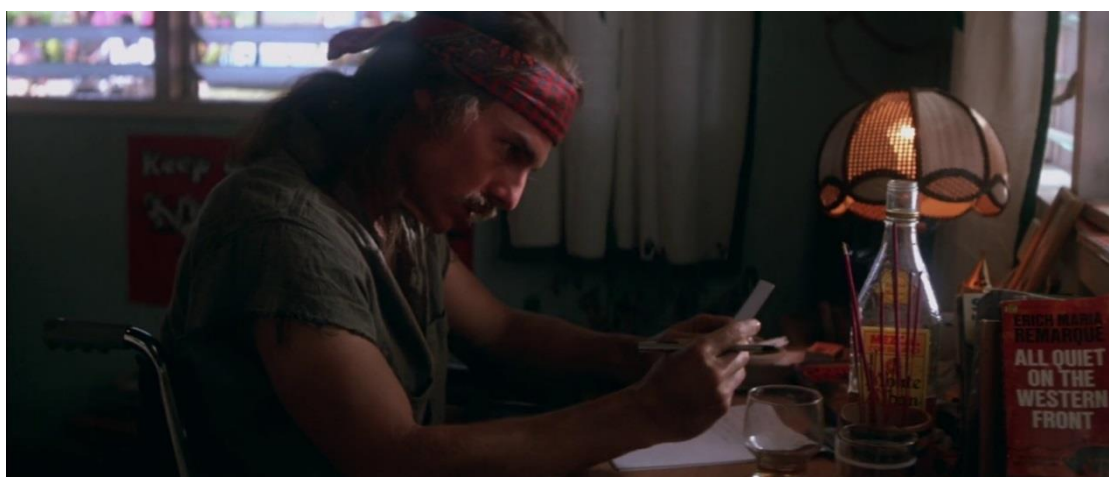


Fig. 22 *Né un 4 Juillet* avec le livre de Remarque placé à droite : 1:50:43

Après une violente dispute entre un Charlie alcoolisé et une prostituée, les deux vétérans sont expulsés et partent en taxi pour une autre maison close, Villa Rosa. Ron découvre cependant que le chauffeur qui devait les y amener a trafiqué le compteur et une bagarre éclate au sein même du véhicule. Ron et Charlie sont abandonnés au milieu de nulle part. Une situation symptomatique dont la symbolique dépasse le côté anecdotique. En effet, on peut y voir une allégorie de la situation des anciens combattants mis au ban de la société, l'Amérique n'aime pas les perdants ou ceux qu'elle qualifie de '*looser*'. Tel cet abandon au bord d'une route désertée, le pays pour lequel les vétérans se sont battus les a esseulés de la société. Charlie se met à insulter les responsables de sa condition, il demande à son compagnon d'infortune si lui aussi il a « déjà dû tuer un bébé ? ». La situation s'envenime après que Charlie sous-entend que



Ron ne s'est jamais donné « corps et âme » à cette guerre car il n'a pas tué d'enfants contrairement à lui. Les deux vétérans en viennent aux mains avant d'être interrompu par le passage providentiel d'une voiture. Ce voyage au Mexique sera le détonateur provoquant en Kovic son désir de militer pacifiquement et d'être reconnu par son pays. Il prend conscience des trahisons qu'il subit et des responsables de son malheur. D'abord celle de son pays, envers lequel il avait une confiance aveugle. Une patrie qui lui a fait croire la justesse de son engagement – avec l'intervention des recruteurs dans son lycée – mais l'a laissé tomber à son retour. Ensuite, la trahison de sa propre famille sourde à ses souffrances physiques, allant même jusqu'à la nier. Sa mise à l'écart de la société accentue son sentiment d'impuissance morale comme une double peine avec celle physique.

Quatre ans avant la sortie du film de Stone, Reagan prononcera le discours suivant lors d'une cérémonie pour le *Veterans Day* le 11 Novembre 1985 « There is a special sadness that accompanies the death of a serviceman, for we're never quite good enough to them – not really ; we can't be, because what they gave us is beyond our powers to repay<sup>95</sup> ». Toutefois, si Reagan reconnaissait le service des hommes et femmes pour leur patrie, il n'appréciait pas les films représentant les Américains de manière « ambiguë moralement ». C'est pourquoi le président avait plus d'estime pour *Top Gun*, et sa représentation héroïque de l'armée, qu'un film tel *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) autre œuvre sur la guerre qui inspira (malheureux hasard), John Hinckley Jr. qui tenta d'assassiner Reagan en 1981. D'après son fils, Ron Jr., le patriarche était mal à l'aise avec les films 'modernes' et les thématiques souvent représentées à savoir : « blasphème, sexualité, réalisme cru et perspectives politiques peu réjouissantes<sup>96</sup> ».

A l'image de son pays, la position adoptée par Reagan au cours de ses mandats, et les propos recueillis par les membres de son entourage ne sont pas, sans leurs contradictions. Le président était un fervent défenseur de l'ère classique hollywoodienne. Une époque à laquelle il a participé en tant qu'acteur et réglementée par la censure imposée par le *Code Hays*. Le western, son genre cinématographique de prédilection a pourtant, lui aussi traité de sujets transgressifs en toile de fond. La

---

<sup>95</sup> Mark Weinberg, *Movie Nights with the Reagans*, New York, Simon & Schuster, 2018, p.99

<sup>96</sup> Op. Cit., p. 31

prostitution était ainsi, régulièrement et parfois ouvertement, évoquée à travers les scènes de saloons et les entraîneuses qui y travaillent. Des lieux qui encouragent, par la même occasion, une consommation sans modération d'alcool.

*Top Gun* reprend la masculinité du cowboy courageux, prêt à défendre ce qu'il juge nécessaire. À l'inverse, *Né un 4 Juillet* va déconstruire le patriotisme exacerbé à la Reagan. Le soldat perd le contrôle de son corps qui le lâche. Il n'est pas considéré comme un héros lors de son retour dans sa ville natale car l'Amérique est divisée sur ce sujet brûlant : celui de la guerre et surtout, le pays n'aime pas la défaite. Pour certains, la guerre du Vietnam ne peut être justifiée en raison des atrocités et des victimes innocentes, pour d'autres, le conflit a été perdu à cause de traîtres à la nation. Nous retrouvons comme dans beaucoup d'autres exemples historiques la mise au pilori d'un bouc émissaire responsable de tous les malheurs.

Reagan un *born again christian* (chrétien 'né de nouveau') prolonge la réflexion entamée par Richard Nixon. Pour les deux hommes d'Etat, l'ennemi numéro 1 est tout désigné : c'est le communisme. Dans l'imaginaire collectif, les communistes ne croient pas en dieu, il est donc salvateur et divin de les secourir : « Yes, let us pray for the salvation of all of those who live in that totalitarian darkness – pray they will discover the joy of knowing God [...] I believe that communism is another sad, bizarre chapter in human history whose last pages even now are being written<sup>97</sup> ».

Les vétérans, en particulier Kovic, pointaient du doigt le système américain, les aspects négatifs d'une nation qui justifiait ses agissements par la Destinée Manifeste dès 1845<sup>98</sup>. Cette expression qui « fait de l'expansion transcontinentale puis globale de la puissance américaine une volonté divine<sup>99</sup> » fut remise au goût du jour en 1947 par Harry S. Truman et sa doctrine. L'ancien président Américain déclarait que son pays avait un devoir : celui d'aider à la reconstruction de l'Europe. Les valeurs manichéennes inculquées avaient réussi à convaincre Kovic que sa participation au conflit était, d'une certaine manière, son destin. Il était nécessaire pour lui de se battre pour ses idées, que son pays ne tombe pas dans les mains de l'ennemi. Ce n'est plus vers l'Ouest que les

---

<sup>97</sup> Discours du Président Reagan à la *National Association of Evangelicals* le 8 mars 1983

<sup>98</sup> John O'Sullivan, « Annexation », in : *The United States Magazine and Democratic Review*, volume 17, New York: 1845, p.5-6, 9-10.

<sup>99</sup> William Pfaff, « The irony of manifest destiny. The tragedy of America's foreign policy », in : *Politique étrangère* 2011/2 (Eté), pp. 442-446

Etats-Unis devaient se tourner mais vers l'Est et empêcher le communisme de se propager.

Dans *Né un 4 Juillet*, une scène de défilé placée au début du film attire notre attention. Le jour de la fête nationale, des festivités la commémorant sont organisées. Un défilé militaire où des dizaines de soldats amputés ou paraplégiques défilent sous les yeux de Ron, alors âgé de dix ans. Certains gardent des séquelles psychologiques de la Seconde Guerre Mondiale et sursautent au moindre bruit, même celui d'un pétard. Cette scène fait écho à une autre, où Ron se retrouve à la place de ces soldats après son retour à Masapequa.

Le héros, enfant, ne semblait pas réaliser ce que l'enrôlement impliquait (fig. 23) et les soldats qu'ils voient défiler est bien prémonitoire. Le vétéran en fauteuil qu'il observe avec entrain est joué par Ron Kovic lui-même (fig. 24) tel un clin d'œil hitchcockien. En grandissant, il n'aura retenu qu'une forme de prestige et les 'honneurs' reçus par les vétérans lors de leur retour au pays.



Fig. 23 *Né un 4 Juillet* : 00:04:28, le jeune Ron enfant

Fig. 24 00:04:30, à droite du photogramme le véritable Ron Kovic

Avant de s'engager, Ron cite Kennedy « Il n'y aura plus d'Amérique si personne n'est prêt à se sacrifier ». Si son père, lui-même vétéran, tente de le décourager de rejoindre tout conflit, sa mère le soutient « Dieu veut que tu y ailles. On est fiers de toi ». Le 'géant' Américain défait par le 'lilliputien' Vietnamien représente une défaite militaire cuisante. Plus encore, c'est une perte de la masculinité dans l'inconscient des citoyens. Une force représentée par Ron dans le film, dont la puissance et l'engouement s'amenuise avant de se transformer en volonté de se battre pacifiquement.

### Partie III – La fin du rêve

#### A – Transition vers des films dramatiques

Tom Cruise débute sa carrière dans des *teen movies* (*Risky Business*, *American Teenagers* ou *L'Esprit d'équipe*). Il enchaîne dans un film d'*heroic fantasy* politiquement tendancieux (*Legend*). Malgré l'échec commercial de ce dernier, il participera à son premier triomphe international (*Top Gun*). Auréolé de cette réussite, il saisit l'opportunité d'être le partenaire de Paul Newman dans *La Couleur de l'Argent* avec la résolution de conquérir les critiques. Les avis de la presse à propos de ce film sont néanmoins mitigés. Dans sa rubrique intitulée *Video-Syncrasy*, Alan G. Barbour encense le jeu de Tom Cruise mais reproche à Paul Newman des dialogues amphigouriques qu'il met sur le compte de sa formation, l'*Actor's Studio* : « Still Actor's Studio stuff after all these years ? Mumble, mumble. Tom Cruise gives an excellent performance and looks like one of the few new actors who is working hard to become a first-rate star<sup>100</sup> ». Les efforts de Cruise pour une meilleure considération parmi ses pairs sont loués par Barbour.

La revue espagnole *El Cuervo* va quant à elle comparer le jeu des deux acteurs : « tous deux jouent leur rôle à la perfection, celui de Newman est plus complexe et intériorisé, alors que celui de Cruise est plus versatile et frimeur<sup>101</sup> ». Toutefois, les avis ne sont pas tous aussi dithyrambiques. Dans la revue *Cinéaste*, Ken Bazar et Larry Ceplair considèrent Tom Cruise comme une « erreur de casting ». L'acteur ne les a pas convaincus en raison du manque de profondeur de son jeu : « Cruise is too shallow ; he is too palpably vulgar to appear convincingly vulgar. His performance is like the lights and colors of the movie — you want to dim them all<sup>102</sup> ».

Nonobstant le succès de *La Couleur de l'Argent* et la préproduction de *Rain Man* prenant du retard, Tom Cruise cède à la facilité cinématographique et succombe aux sirènes du billet vert avec *Cocktail* (Roger Donaldson, 1988). Une comédie mièvre

---

<sup>100</sup> Alan G. Barbour, « Video-Syncrasy » in : *Films in Review*, September 1987, vol. 38 n°7, p.430

<sup>101</sup> Traduction : « Uno y otro bordan sus papeles, más complejo e interiorizado el de Newman, más versátil y exhibicionista el de Cruise », Manuel Quinto, « Verde sobre verde », in : *El Cuervo*, Año 36, No. 433 (Marzo 1987), pp. 33-34

<sup>102</sup> Ken Bazar, Larry Ceplair « The Color of Money », in : *Cinéaste*, Vol. 15, No. 3 (1987), pp. 41-42

à 3 millions de dollars de cachet descendu par la critique. Ce film est classé comme le pire long-métrage de sa filmographie de l'époque. Sa participation à *Rain Man* sera salutaire pour Tom Cruise, le rôle de Charlie redore son blason et lui permet de changer de registre. D'abord en le délestant du costume patriotique de *Top Gun*, puis en lui permettant de se confronter à une autre sommité du grand écran : Dustin Hoffman.

*Rain Man* aborde un sujet sérieux mais rarement traité à l'époque : l'autisme. Pour bon nombre de spectateurs, le jeu impressionnant de Dustin Hoffman est le fait marquant du film alors que celui de Tom Cruise est méjugé. Le personnage de Raymond (Hoffman) fait avancer l'histoire du film et conduira à un changement progressif dans la personnalité de Charlie (Cruise), avec une prise de conscience du réel handicap et les difficultés d'adaptation éprouvées par son frère.

Une première séquence attire notre attention quant au jeu d'acteur de Cruise. Celle où Charlie découvre le testament laissé par son père auprès de l'avocat John Mooney (Jack Murdock). Nous pouvons mettre en abîme le jeu de Cruise et celui d'Hoffman. Si Charlie n'a pas encore 'rencontré' son frère aîné à cette étape du film, les manières verbales des deux personnages se ressemblent plus qu'elles n'y paraissent – ne laissant aucun doute sur leur lien fraternel. En situation de stress ou de panique et comme un tic de langage, Charlie va répéter les mêmes mots. Face à l'avocat Mooney, il prononce la phrase « I definitely got the rose bushes » à trois reprises. Dans le film, Raymond répète un même mot ou une même phrase selon son attention. Il est difficile de l'en détourner si il n'obtient pas la réponse. Tout élément pouvant présenter une gêne peut générer un véritable sentiment de panique et de stress en lui. Pour les deux frères, tout élément déviant de la trajectoire qu'ils ont eux-mêmes envisagée va devenir un obstacle. Le personnage de Charlie fixe son attention jusqu'à l'obsession sur sa part de l'héritage et ne comprend pas pourquoi il n'obtient pas davantage. Cette possibilité est insensée pour lui et il n'arrive pas à saisir réellement la situation. Ce trouble se traduit par des 'tics' de langage et une forme d'oxymore. Il demande à son avocat pourquoi il devrait se mettre en colère mais en réalité, son irritation est dû à sa perte de repères.

MOONEY  
I'm sorry, son. I can see that  
you're disappointed, but...

CHARLIE  
Disappointed? Why should I be  
disappointed??

Straight out of his chair. So sudden, the lawyer can't  
help but flinch.

CHARLIE  
I got a used car, didn't I? And  
how about the rosebushes, huh?  
Shit, let's not forget the  
goddam...

Waving his arms...

Fig. 25 scénario de *Rain Man*, p.20

Les dialogues du scénario<sup>103</sup> (fig. 25) sont identiques dans le film. Les gestes décrits ne sont toutefois pas repris par les acteurs. Charlie reste figé, l'avocat fait preuve de flegme et ne sursaute pas. L'attitude de ce dernier semble trahir les attentes qu'il avait concernant la réaction de Charlie. Nous pouvons comparer cet extrait avec une autre séquence, où Raymond et Charlie sont attablés dans un café. Le frère aîné commence à s'inquiéter car il n'a pas de cure-dents avec lui et le répète plusieurs fois. Charlie est excédé vis à vis du comportement de son frère et ne comprend pas pourquoi il se focalise sur un objet dont il n'aurait, selon lui, pas besoin.

Le personnage de Cruise ne réalise pas à quel point il est similaire à Raymond dans une situation jugée stressante. Dans le scénario (fig. 26), la scène a été modifiée au moment du tournage mais certains éléments restent les mêmes en particulier l'échange entre les deux Babbitt.

---

<sup>103</sup> Le scénario à disposition correspond à la deuxième version (7 mars 1988).

A thought hits him. He looks around the table...

RAYMOND

They took... they took the  
toothpicks.

CHARLIE

Look, that was... okay in the  
motel. With the pizza. But in a  
restaurant, you eat with a fork.

RAYMOND

They took the toothpicks.

CHARLIE

You don't need toothpicks for  
pancakes. They keep sliding off.

Fig. 26 scénario de *Rain Man*, p.66

Le jeu de Cruise s'oppose à celui de Hoffman. L'avocat rencontré dans la scène précédente était compréhensif vis à vis de la nervosité clairement exprimée par Charlie. Mais ce dernier est irrité et devient colérique lorsque son frère est dans la même situation. Charlie refuse de prendre du recul et de s'adapter selon les besoins de son frère. Il n'hésite pas non plus à s'en prendre physiquement à lui (fig. 27) lorsqu'il réalise que Raymond attire l'attention des autres clients sur eux. Le regard du frère cadet essaie de croiser celui fuyant de son aîné pour lui faire comprendre son mécontentement. Pour la préparation de son rôle et à sa propre initiative, Dustin Hoffman avait observé une dizaine de personnes autistes et décidé d'intégrer à son jeu le manque de contact visuel avec les autres.

Ainsi, si Raymond a le regard souvent perdu ou porté sur un point fixe, celui de Charlie cherche à croiser celui des personnes avec lesquelles il communique. Raymond est mal à l'aise en public, Charlie veut montrer à tous qu'il a le contrôle de la situation en ne détournant pas le regard. La posture de Charlie et ses regards furtifs vers les tables alentours témoignent du malaise et de la gêne qu'il éprouve (fig. 28).



Fig. 27 *Rain Man* : 00:40:04



Fig. 28 *Rain Man* : 00:40:16

Dans de multiples interviews, Tom Cruise s'exprime sur sa préparation pour son rôle dans *Rain Man*. D'après le journaliste, la situation était plus 'facile' pour Dustin Hoffman que Cruise :

« But then he signed on to play Charlie Babbitt, the 'spiritually autistic' fortune hunter in his current release, *Rain Man*. Dustin Hoffman, as his autistic-savant brother, Raymond, had it comparatively easy : because his character had been institutionalized for twenty years, Hoffman could figure out how to play him by talking with patients and doctors. But for the first time in his career, Cruise had nothing external he could use to insinuate himself into the role. To master the character, he had to look inside, to what he called "my own autism"<sup>104</sup> ».

Chaque rôle interprété par Tom Cruise est longuement travaillé par le comédien, il s'immerge complètement dans une préparation minutieuse afin d'atteindre la perfection. Si Hoffman a eu l'occasion de rencontrer des personnes autistes en amont du tournage, pour son personnage de Charlie, Cruise a dû travailler intérieurement sur ce qu'il appelle son « propre autisme » comme confirmé dans la citation ci-dessus. Contrairement à Hoffman, il n'avait pas de référence clinique pour la base de son travail.

Dustin Hoffman a sans aucun doute influencé sa méthode de travail. Pour *Né un 4 Juillet* et avant même le début du tournage, Cruise se rendait dans des hôpitaux pour

<sup>104</sup> Jesse Kornbluth, « Cruise Control », in : *Vanity Fair*, Janvier 1989, p.71



vétérans et des centres de rééducation<sup>105</sup> pour rentrer dans la peau de Ron Kovic et s'imprégner de sa personnalité.

Tom Cruise fait la couverture de *Studio Magazine* d'avril 1989 avec un titre élogieux : « dans 'Rain Man', il fait enfin l'unanimité. Qui est-il vraiment ? ». Son rôle de Charlie serait un révélateur significatif de son talent, ce personnage lui permet de convaincre réellement les spectateurs dubitatifs vis-à-vis des capacités de Cruise à 'jouer' plus que divertir : « c'est comme si Cruise avait maintenant décidé d'ajouter, à cette énergie implacable qui a fait de lui une star, cette patience qu'il a acquise récemment, et de donner ainsi davantage de consistance à ses personnages qu'il n'a pu le faire jusque-là<sup>106</sup> ».

Selon Louise Tanner dans *Films in Review*<sup>107</sup>, ce sont les interactions de Cruise avec Hoffman qui rendent le film intéressant. La dynamique de ce duo mérite d'être analysée. Après *La Couleur de l'Argent*, Cruise se retrouve pour la première fois en 'concurrence' avec un acteur beaucoup plus célèbre et surtout plus apprécié par les critiques que lui. L'improvisation des deux acteurs aurait fonctionné comme des dialogues 'naturels' lorsqu'ils partagent l'écran : « His own jolts aside, the actor says he knew he had internalized Raymond when he could improvise as the character. "That is always the signal to me," he says. In rehearsals, Tom Cruise could also improvise as Raymond. And Mr. Hoffman could - and did - improvise as Mr. Cruise's character. And each eventually incorporated the other's ad-libs into his own performance<sup>108</sup> ».

La performance de Cruise « donne de la force<sup>109</sup> » à *Rain Man*. C'est le meilleur rôle de l'acteur depuis *Risky Business* selon le critique américain Gene Siskel. Le tandem fonctionne à merveille : « the combination of two superior performances makes the movie worth watching » et ce malgré leurs différences profondes. Aux antipodes de

---

<sup>105</sup> James Riordan, *Stone : The Controversies, Excesses, And Exploits of a Radical Filmmaker*, Hyperion, New York, 1995, p.277

<sup>106</sup> Christopher Connelly, « Tom Cruise à toute allure », in : *Studio Magazine*, n°25, avril 1989, p.80

<sup>107</sup> Louise Tanner, « Who's in Town », in : *Films in Review*, avril 1989, vol 40 n°4, p.225

<sup>108</sup> Donald Chase, « On the Road With Hoffman and Cruise », in : *The New York Times*, 11 december 1988

<sup>109</sup> Gene Siskel, « Cruise's Performance gives Rain Man strength », in : *Chicago Tribune*, 1988

Tom Cruise, Dustin Hoffman est décrit dans la presse comme possédant une attitude « anti-star<sup>110</sup> », voire d'« anti-héros<sup>111</sup> ».

Le rôle de Charlie fut en quelque sorte sacrifié pour mettre en valeur celui de Raymond. D'un côté, le frère cadet n'a plus le contrôle de la situation, il agit différemment. Son personnage devient moins sûr de lui car il se retrouve avec un frère qu'il n'a pas connu. Nous pouvons effectuer un parallèle de la situation des deux frères et celle de Tom Cruise. Son rôle le pousse à se dépasser et montrer une image différente. On peut se demander si la présence de Dustin Hoffman (qui était l'un des premiers arrivés sur le projet de *Rain Man*) ne l'a pas incité à redoubler d'efforts pour se hisser au niveau d'un acteur confirmé, et montrer aux yeux du monde qu'il est aussi doué que lui. L'existence d'une compétition émulative entre les deux stars finit de convaincre les producteurs et réalisateur que Tom Cruise était indispensable au film.

Bien que leur collaboration soit terminée, Paul Newman continuait à servir de mentor à Cruise. Leur passion commune pour les voitures est un facteur supplémentaire pour la naissance d'une certaine amitié qui s'est nouée au fur et à mesure du tournage de *La Couleur de l'Argent* d'après la presse. Bien qu'il s'agisse d'articles à des fins commerciales pour promouvoir le film, il est à noter que ceux publiés à propos du duo Hoffman-Cruise sont différents. Pour *Rain Man*, il s'agit davantage de Cruise qui veut 'épater' Hoffman. Il est question ici de correspondre aux attentes d'un acteur qui, semble-t-il, n'a plus rien à prouver.

La presse écrit en faveur de Tom Cruise qui balayerait les a priori que les critiques ont suscités. Hoffman est quant à lui décrit comme 'fidèle à lui-même'. Il convainc naturellement, Roger Ebert révèle dans sa critique qu'il a été conquis par le rôle de Raymond sans véritablement savoir pourquoi mais assure qu'Hoffman est capable de relever tous les défis avec succès « At the end of "Rain Man," I felt a certain love for Raymond, the Hoffman character. I don't know quite how Hoffman got me to do it<sup>112</sup> ». De nombreux critiques et journalistes évaluent avec une certaine

---

<sup>110</sup> « The Moon Child and the Fifth Beatle », in : *Time Magazine*, February 7, 1969, Vol. 93, No. 6, p.50

<sup>111</sup> Patrick Agan, *Hoffman vs. Hoffman : the actor an the man*, New English Library, Londres, 1986, p.34

<sup>112</sup> Roger Ebert, « Rain Man », publié le 16 décembre 1988, en ligne : <https://www.rogerebert.com/reviews/rain-man-1988>

considération le jeu de Tom Cruise « aims for best-actor status<sup>113</sup> ». Il va au-delà d'un aspect purement physique « he has more to offer than all the right moves and a charismatic grin » et son talent surprend « the one time dreamboat shows a range that astonishes ».

Après des rôles dynamiques qui mettaient en valeur sa forme physique et ses facultés sportives, Tom Cruise souhaite casser cette image et se propose spontanément pour le rôle de Ron Kovic. Il veut incarner un personnage dramatique pour prouver l'étendue de son jeu d'acteur. *Né un 4 Juillet* va pousser Tom Cruise à se dépasser malgré les contraintes imposées par le fauteuil roulant. La désillusion éprouvée par ce personnage, vétéran de la guerre du Vietnam, semble opérer telle une déconstruction des rôles que Cruise incarnait jusqu'alors. Les films de la star semblent se compléter les uns après les autres. Le *yuppie* de *Risky Business* est le préquel de son personnage dans *Rain Man*, *Né un 4 Juillet* va être la riposte de Cruise après *Top Gun*.

La collaboration de Tom Cruise avec Oliver Stone va lui permettre de démontrer d'autres facettes de son jeu d'acteur : « it shows anyone who might have doubted it that he's a truly accomplished actor<sup>114</sup> ». Il remporte, pour ce biopic, sa première récompense aux *Golden Globes* en tant que meilleur acteur. Pour son interprétation de Ron Kovic, son jeu s'approche de « la Méthode ». Cette technique de travail a été définie par un de ses adeptes, Marlon Brando : « The idea is you learn to use everything that happened in your life and you learn to use it in creating the character you're working on. You learn to dig into your unconscious and make use of every experience you ever had<sup>115</sup> ».

La première séquence que nous allons analyser de *Né un 4 Juillet* se situe dans la dernière partie du long-métrage et se déroule en 1972 lors de la Convention nationale républicaine à Miami. En pleine manifestation pacifique, Ron Kovic et d'autres vétérans entrent dans la bâtisse pour attirer l'attention sur la politique catastrophique menée par le candidat républicain Nixon, alors en lice pour un second mandat présidentiel.

---

<sup>113</sup> Richard Corliss, « Tom Terrific », in : *Time Magazine*, December 1989, vol. 134, no. 23, p.74

<sup>114</sup> Jesse Kornbluth, « Cruise Control », in : *Vanity Fair*, Janvier 1989, p.71

<sup>115</sup> Mel Gussow, « Lee Strasberg of Actors Studio Dead », in : *The New York Times*, 18 February 1982, p.20

Un premier plan sur le drapeau américain placé à l'envers ouvre la séquence. Cette position inversée et irrévérencieuse reflète la fracture interne des États-Unis. Le symbole de la bannière étoilée est censé représenter la grandeur et l'union de la nation. Pourtant le message de ce film est de dénoncer cette prétendue force, illusoire pour bon nombre de ses citoyens : « lorsque le drapeau est déployé à l'envers, il donne à savoir à tous ceux qui le voient que le pays est au plus mal<sup>116</sup> ». Une vue en plongée révèle les manifestants pacifiques (sifflant l'air *When Johnny Comes Marching Home*) composés de vétérans, de militants et activistes protestant contre la guerre du Vietnam et Richard Nixon. La musique diégétique disparaît laissant place à un slogan « 1, 2, 3, 4 ! We don't want your fucking war ». Les pancartes et banderoles brandies se mêlent aux messages scandés « Not one more dead » ou « Vietnam Veterans against the war ».

Dans l'enceinte du bâtiment, Kovic est confronté à des vigiles, et il s'exclame « you can't stop me ». Malgré son handicap il se redresse vainement comme pour se lever, et explique sa venue auprès de la presse : c'est un vétéran de la guerre du Vietnam et il a un message à faire passer à tous ceux prêts à revoter pour Nixon. La caméra bascule sur un très gros plan sur le visage de Tom Cruise, ce dernier est métamorphosé physiquement (cheveux longs hirsute, moustache et barbe). Nous sommes loin du fringant gendre idéal. Du *All-American*, Cruise devient le vétéran désillusionné par la guerre. Le choix de cet acteur par Oliver Stone n'est pas anodin. Le réalisateur joue avec les attentes du public et des fans de la star en le transformant. Le personnage de Kovic est manifestement un contrepied à la *persona* manifestée dans ses rôles précédents. Dans *Tchao Pantin* (Claude Berri, 1983) Coluche, l'icône du rire a endossé avec brio le costume dramatique de Lambert le pompiste de nuit. Il est grimé pour faire oublier l'habituel comique de service afin d'incarner un personnage sombre et inhabituel. Cruise dans *Né un 4 Juillet* va révéler les pouvoirs fictionnels du cinéma. L'art cinématographique est le seul, avec le théâtre, à nous servir des mensonges dans le costume de la vérité. Tout acteur qui se respecte fantasme à un moment donné de briser la manière dont il est perçu afin de montrer l'étendue de son talent.

---

<sup>116</sup> Pascal Mériageu, « 'Dans la vallée d'Elah', les plaies ouvertes de l'Amérique », in : Nouvel Obs, publié le 18 août 2020, en ligne : <https://www.nouvelobs.com/ce-soir-a-la-tv/20200818.OBS32296/dans-la-vallee-d-elah-les-plaies-ouvertes-de-l-amerique.html>

Le discours prononcé par Kovic met en exergue l'injustice de cette guerre (« on s'est battu contre des paysans »). Paradoxalement dans *Top Gun*, les conflits sont justifiés car défendre sa patrie est une obligation. Malgré la paralysie qui limite ses mouvements, Kovic exprime sa colère par les mots et les gestes en agitant ses bras. Il pointe du doigt ceux qui l'accusent (lui et les autres anciens soldats) d'être des traîtres et des communistes.

Cette dernière insulte peut être mise en parallèle avec le début du film durant lequel des futurs soldats sont convaincus du discours 'anti-rouge' tenu par le gouvernement : la guerre est justifiée car il faut libérer le Vietnam du communisme. Un aspect présent dans le film comme dans l'autobiographie où Kovic se remémore les moments où lui et ses compatriotes essayaient de catéchiser les Vietnamiens « He wished he could be sure they understood that he and the men were there because they were trying to help all of them save their country from the Communists<sup>117</sup> ». Une précision historique s'impose quant à l'utilisation de cette insulte basique, la période vietnamienne s'inscrit dans la paranoïa antirouge dans le prolongement de la chasse aux sorcières vingt ans plutôt. La *Red Scare* (peur rouge) est le déclencheur de cette guerre hors norme et hors sol qui profite surtout aux industriels de l'armement.

Stone filme à plusieurs reprises en utilisant une alternance de plans. Nous passons ainsi de plans sur les vétérans militants vociférant leur colère à une prise de vues sur un poste de télévision où le discours de Nixon est diffusé. Le scénario<sup>118</sup> ne spécifie pas les propos tenus lorsque le président s'adresse à son public. L'oscillation entre de multiples plans renforce la contradiction des déclarations du président américain et le fossé qui le sépare des anciens soldats et d'une partie du peuple. En effet, le politicien se situe dans le même établissement que les activistes, pourtant le montage et l'utilisation de multiples écrans accroît la distance qui sépare chaque camp. L'alternance de plans, signalée dans le script du film par les termes « Intercut Clip » nous permet de relier l'allocution de Nixon à la réaction de ses partisans. Lorsque la phrase « donnons à ceux qui se sont battus au Vietnam, les honneurs et le respect qu'ils méritent et qu'ils ont gagnés » est prononcée, les vétérans sont brutalement escortés vers la sortie.

---

<sup>117</sup> Ron Kovic, *Born on the Fourth of July*, Akashic Books, New York, 2005, p.132

<sup>118</sup> Le scénario à disposition est daté de 1978 et les dernières modifications d'août 1988.

Dans le scénario, la séquence analysée s'ouvre à la page 132 avec, comme dans le film, le défilé des vétérans. Les propos criés par Ron lors de la manifestation ne sont pas écrits au profit d'une description physique des anciens soldats (fig. 29).

103 CONTINUED:

103

The WOUNDED now appear - blind vets, amputated vets, proudly escorted, parting now onto RON and two other PARAS abreast of him in chairs pushed by FELLOW VETS. RON now has a full mustache and is unshaven, his hair longer than ever...a banner above their heads: STOP THE WAR - VIETNAM VETERANS AGAINST THE WAR -- "hurray! hurrah!" up from the song...

Fig. 29 Scénario de *Né un 4 Juillet* (Oliver Stone, 1989), p.132

Le discours antimilitariste est appuyé par l'allure du héros à la fin du film. Les cheveux longs sont là pour montrer la totale opposition à la coiffure réglementaire des militaires. Ce détail capillaire signifie que la soumission à l'embrigadement n'est plus de mise. La symbolique du crâne rasé, à savoir l'abandon de sa personnalité pour rentrer dans le moule imposé par l'armée, privilégie le groupe à l'individu. Néanmoins, la tenue militaire est encore portée par le héros avec la présence de médailles pour prouver le courage certifié au combat et l'amour de son pays. Nous pouvons y voir une volonté de montrer une certaine légitimité pour remettre en cause la participation à cette guerre. Tacitement, on cherche à démontrer que le pacifisme affiché est la conséquence d'une prise de conscience et non de la lâcheté. Les vétérans refusent la guerre parce qu'ils l'ont connue et non par couardise, ils ont été les témoins de la barbarie et l'ont subi dans leur chair tout en restant de véritables patriotes.

Le script dépeint une antinomie entre les manifestants pacifistes, qui ne font que défiler et brailler leur mécontentement face à des policiers armés « in full riot gear » prêts à en découdre. De leurs côtés, une partie des sympathisants de Nixon (décrits comme « sourds, aveugles et idiots ») fait mine d'ignorer les anciens soldats, tandis que d'autres vont être curieux voire agressifs envers Kovic et ses collègues (fig 30.). Un des principaux messages du film est le détournement de la célèbre phrase de Kennedy « ne vous demandez pas ce que votre pays peut faire pour vous, mais demandez-vous ce que vous pouvez faire pour votre pays », Kovic garde son admiration pour le pays mais il est évident à son esprit qu'en étant pacifiste et activiste

il défend sa patrie.

**But they hear nothing. Deaf, blind, dumb, roaring for their leader as he now appears...the sound waves rolling up the hall...**

Fig. 30 Scénario de *Né un 4 Juillet* (Oliver Stone, 1989), p.132

Le personnage de Tom Cruise essaie de se faire entendre, il tente d'attirer l'attention et d'expliquer le pourquoi de sa présence (fig. 31). Le mot *inch* (« un soupçon » en français) est souligné, il s'agit ici d'une indication pour l'acteur :

**A NEWS CAMERA filming them. RON angling into the camera, playing the crowd looking for people to listen.**

**RON**  
**Do you hear me? Can I break through your complacency? Can I have an inch...a moment of your compassion for the human beings who are suffering in this war...do you hear me when I say this war is a crime... when I say I am not as bitter about my wound as the men who have lied to the people of this country...do you hear me?**

Fig. 31 Scénario de *Né un 4 Juillet* (Oliver Stone, 1989), p.132

Le scénario va davantage se focaliser sur une description physique des personnages et des dialogues. Ainsi, Tom Cruise semble avoir bénéficié d'une certaine liberté quant à l'interprétation du comportement et la posture que son personnage devait adopter. Son jeu illustre une volonté de mobilité malgré sa paraplégie. La difficulté réside pour l'acteur à traduire la souffrance tant physique que mentale. La contrainte imposée par la condamnation à l'inertie des membres inférieurs doit apparaître dans le jeu de Cruise. Il est nécessaire pour l'acteur de donner une cohérence à son jeu et le handicap de Kovic. L'enfermement du personnage n'est pas que physique, il se traduit également par les angles de vue choisis par Oliver Stone. Le corps de l'acteur n'est jamais filmé dans son entièreté au cours de cette séquence. L'acteur est cerné à la fois par les sympathisants qui se tiennent debout autour de lui mais aussi par le cadre qui

l'empêche de s'exprimer et de faire entendre son discours. Cruise doit se comporter comme le Kovic paraplégique et non celui sportif et lutteur au début du film.

107 INTERCUT RON -- to the cameras. He has become a professional 107 orator now, his voice and eyes and overall intensity the same RON but older now, polished, a political leader.

RON  
We're never never gonna let the people of the United States forget that war, because the moment we do, there's gonna be another war and another, and another, that's why we're gonna be there for the rest of our lives telling you that the war happened, it just wasn't some nightmare, it happened and you're not gonna sweep it under the rug because you didn't like the ratings like some television show...this wheelchair...this steel is your Memorial day on wheels, your yankee doodle...

(CONTINUED)

Fig. 32 Scénario de *Né un 4 Juillet* (Oliver Stone, 1989), p.133

Le passage ci-dessus (fig. 32) témoigne d'un changement de ton suite à l'arrivée du président Nixon. Kovic comprend que grâce à la présence des journalistes et de leurs caméras, son message peut être entendu s'il s'exprime comme le ferait un politicien aguerri.

Dans son film, Oliver Stone joue avec les points de vue et précisément ceux subjectifs, nous sommes placés du côté des vétérans incompris malgré un patriotisme qui les a poussés à aller se battre pour leur pays. Ce choix n'est pas sans rappeler celui entrepris par *Risky Business*, où les spectateurs s'identifient au personnage de Joel d'une manière similaire. Face à 'nous' (fig. 33) un travelling filme les expressions haineuses des soutiens à Nixon prêts à en venir aux mains car ils refusent de remettre en cause une guerre qu'ils jugent légitime.



Fig. 33 : *Né un 4 Juillet* 2:11:02

2:11:10



Une indifférence vécue par le cinéaste, lui aussi vétéran de cette guerre : « We experienced one war over there then came home and slammed our heads into another war of indifference. I felt like I was in the ‘Twilight Zone.’<sup>119</sup> ».

Dans son livre autobiographique, Kovic ouvre le chapitre où la séquence apparaît en mettant l'accent sur la solitude du personnage et l'apparence trempée de ce dernier :

IT WAS THE NIGHT of Nixon's acceptance speech and now I was on my own, deep in his territory, all alone in my wheelchair in a sweat-soaked marine utility jacket covered with medals from the war. A TV producer I knew from the Coast had gotten me past the guards at the entrance with his press pass<sup>120</sup>.

Ainsi dans ses mémoires, il n'y a pas d'autres vétérans qui l'accompagnent. Il est confronté d'abord seul aux pro-Nixon et vigiles ne demandant qu'à l'expulser. Kovic dit à ces derniers « I bet none of you fought in the war and you guys are trying to throw me out of the convention. I've got just as much right to be up front here as any of these delegates. I fought for that right and I was born on the Fourth of July<sup>121</sup> ». Le manque de réaction des partisans est aussi décrit dans le récit :

I kept shouting and speaking, looking for some kind of reaction from the crowd. No one seemed to want to even look at me.

“Is it too real for you to look at? Is this wheelchair too much for you to take? The man who will accept the nomination tonight is a liar!” I shouted again and again, until finally one of the security men came back and told me to be quiet or they would have to take me to the back of the hall<sup>122</sup>.

Lorsque le célèbre journaliste Roger Mudd de la chaîne *CBS* s'approche pour l'interviewer, Kovic le reconnaît et saisit cette opportunité pour se présenter et accuser le gouvernement :

---

<sup>119</sup> Elaine Dutka, « The Latest Exorcism of Oliver Stone : With Ron Kovic's “Born on the Fourth of July,” the film maker returns to Vietnam to cast out more of the war's demons », in ; *Los Angeles Times*, 17 December 1989

<sup>120</sup> Ron Kovic, *Born on the Fourth of July*, Akashic Books, New York, 2005, p.117

<sup>121</sup> Op Cit., p.118

<sup>122</sup> Ibid.

“I’m a Vietnam veteran,” I said. “I gave America my all and the leaders of this government threw me and the others away to rot in their V.A. hospitals. What’s happening in Vietnam is a crime against humanity, and I just want the American people to know that we have come all the way across this country, sleeping on the ground and in the rain, to let the American people see for themselves the men who fought their war and have come to oppose it. If you can’t believe the veteran who fought the war and was wounded in the war, who can you believe ?<sup>123</sup>

Etonnamment, ce paragraphe du livre n’est pas repris dans le scénario mais Tom Cruise prononce un discours similaire dans le film :

My name's Ron Kovic. I'm a Vietnam veteran. I'm here to say this war is wrong, that this society lied to me and my brothers... It deceived the people in this country. It tricked them into going 13,000 miles to fight a war against a poor peasant people who have a proud history of resistance, who have been struggling for their own independence for 1,000 years... the Vietnamese people... I can't... I can't find the words to express how the leadership of this government sickens me.

Ainsi, entre la page 133 et 134 du script, cette partie semble manquer ou a été rajoutée lors du tournage. Dans ses mémoires, ce n'est qu'après cette interview avec Roger Mudd et une première confrontation avec les vigiles que Kovic est rejoint par d'autres vétérans. Le film met l'accent sur une solidarité dès le début des manifestations, alors que dans l'autobiographie, le protagoniste est avant tout isolé.

Les insultes de certains partisans sont les mêmes, il est traité de communiste, de traître et quelques pancartes sont détruites. Certaines phrases prononcées par l’acteur (fig. 34) sont directement reprises du livre : “I served two tours of duty in Vietnam!” I screamed to one newsman. “I gave three-quarters of my body for America. And what do I get? Spit in the face!”.

---

<sup>123</sup> Op Cit., p.119



Fig. 34 : *Né un 4 Juillet* 2:09:43

Contrairement au scénario, il n'y a pas de description physique dans le chapitre écrit par Kovic. Les photographies prises à l'époque permettent toutefois de comparer le film. Oliver Stone a recherché un certain réalisme, afin de correspondre le plus à la réalité en transformant Tom Cruise en Ron Kovic, il en résulte une reconstitution fidèle pour cet aspect.

Il peut être intéressant de citer en référence un autre long métrage, dans la même veine, qui a traité quelques années auparavant du même sujet : la difficulté pour les vétérans du conflit vietnamien de se réinsérer dans la société. Il s'agit du film *Le Retour* (Hal Ashby, 1978), avec Jon Voight et Jane Fonda dans les rôles principaux. Ce long métrage n'est pas une adaptation toutefois, l'ouvrage de Kovic a inspiré le réalisateur. *Le Retour* se focalise principalement sur la relation entre Luke un vétéran paraplégique (Voight), Sally une infirmière volontaire (Fonda) et Bob (Bruce Dern) mari de cette dernière souffrant d'un syndrome post traumatique après sa participation au Vietnam. De nombreux éléments sont repris dans le long métrage d'Oliver Stone. Le parallèle ne s'arrête pas là, Jane Fonda se lie d'amitié quelques années plus tôt avec Ron Kovic lors d'une manifestation anti-guerre. C'est cette rencontre qui incita l'actrice, outre ses convictions politiques, à participer au film.

Penchons-nous sur les différences de jeu entre Jon Voight et Tom Cruise. Au début du film, Luke se déplace allongé sur un brancard. Il utilise ses bras et une canne pour faire avancer sa civière avant de pouvoir se déplacer en fauteuil roulant le reste du film. Dans *Né un 4 Juillet*, les premiers plans de Ron après l'accident menant à sa paralysie le montrent comme immobile. Il est sanglé à un lit d'hôpital empêchant ainsi

tout mouvement. Luke, comme Ron, réclament d'être considéré comme des êtres humains, les deux hommes éprouvent une frustration à cause de leur paralysie. Le personnage de Cruise s'engage politiquement, cherche à modifier la perception et préjugés du public envers les vétérans. Cet engagement dans *Le Retour* est aussi présent à la fin du film, lorsque Jon Voight discourt sur son expérience de la guerre. Luke n'essaie pas de se confronter aux politiciens responsables de sa nouvelle condition mais à décourager les potentiels volontaires de cette guerre qu'il juge injuste. Si Luke partage ses émotions avec Sally, Ron a davantage besoin d'extérioriser sa colère, la frustration qu'il éprouve.

Grâce à sa performance, Jon Voight reçoit l'Oscar du Meilleur Acteur en 1979, alors que Tom Cruise parvient à la nomination pour son rôle dans *Né un 4 Juillet* sans gagner la statuette tant convoitée. Si le rôle de Kovic est considéré comme l'un des meilleurs de sa carrière, une des particularités de Cruise est qu'il se défait difficilement de son statut de star. Une analogie peut être établie entre Tom Cruise et Ron Kovic quant à la « Méthode ». Comme nous l'avons expliqué précédemment, cette technique incite un acteur à plonger dans son intériorité pour s'approprier le rôle qui lui a été confié. Paradoxalement, Jon Voight se réclame de la méthode de Sanford Meisner dont la devise est « agir, c'est vivre honnêtement dans des circonstances imaginaires<sup>124</sup> ». Une méthode de jeu qui consiste à pratiquer plutôt qu'à intellectualiser son jeu. Du côté de Tom Cruise, Oliver Stone affirme qu'il poussait l'acteur à donner le meilleur de lui-même :

While Stone tends to rattle the cages of his actors to keep them on their toes, he doesn't always take the same approach. The idea is to make them better and perhaps bring out something that they didn't even know they had. Sometimes this can be done through encouragement instead of getting them where it hurts [...] "We had a few icy moments because I was pushing him too hard and Tom said to me once or twice, 'I put enough pressure on myself, I don't need you to put pressure on me'<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> Sanford Meisner, Dennis Longwell, *Sanford Meisner on Acting*, Random House, New York, 1987, p.14

<sup>125</sup> James Riordan, *Stone : The Controversies, Excesses, And Exploits of a Radical Filmmaker*, Hyperion, New York, 1995, p.288

Cette dernière phrase, qui aurait été prononcée par Tom Cruise n'est pas sans rappeler la pression que s'imposait Dustin Hoffman sur le tournage de *Rain Man*. Hoffman avait déclaré, après la sortie du film, douter de la justesse de son jeu et craignait de ne pas correspondre au personnage qu'il devait incarner. Une autre citation de Tom Cruise, en pleine promotion pour *Né un 4 Juillet*, révèle qu'il éprouvait également la crainte de décevoir non pas le public, mais Ron Kovic « There was an element of fear. There was an element of great challenge, of great emotional commitment. But at the end of it, I just didn't want Ron to say, 'Oh, man. I made a mistake. You shouldn't have played the role.'<sup>126</sup> ». Sa rencontre avec le vétéran, crédité comme co-scénariste, fut primordiale pour la star. Il était nécessaire, avant de commencer le tournage, que Cruise comprenne les déterminations de Kovic avant son enrôlement qui changera définitivement sa vie. Comme pour la Méthode, Cruise s'est identifié au personnage et a éprouvé de l'empathie envers lui avant de le jouer le plus fidèlement possible sur grand écran : « It was very emotional. I felt an immediate understanding looking at this man, talking with this man. If it had been me, back in the 50's, back in the 60's, well, I understand that feeling of country, of wanting to do something good for people and your country, and I understand how easily you could be misled'<sup>127</sup> ». L'acteur a également été épaulé par des anciens soldats pour les scènes tournées au Vietnam. L'activiste Abbie Hoffman a participé au film pour aider Cruise à mieux comprendre ce en quoi les manifestations consistent et l'attitude à adopter.

Au début de *Né un 4 Juillet*, un montage met l'accent sur les activités de Kovic. Ce dernier joue au baseball et fait partie de l'équipe de lutte de son lycée. Dans la vraie vie, Cruise, avant de rejoindre la troupe de théâtre de son école fut également lutteur jusqu'à ce qu'une blessure le contraigne à arrêter sa carrière sportive. Certains éléments absents de l'autobiographie ont été intégrés pour les besoins du film. Ainsi, la ville où le Kovic fictif rejoint son amour de lycée est Syracuse, fortuitement c'est le lieu de naissance de Tom Cruise. Ces ingrédients rajoutés au film provoquent un trouble entre fiction et réalité : « Les stars de cinéma ont été considérées comme des objets esthétiques bien plus que comme des artistes, ou comme des personnalités dont la

---

<sup>126</sup> Paul Chutkow, « The Private War of Tom Cruise », in : *The New York Times*, December 17 1989, p.29

<sup>127</sup> Ibid.

réalité était documentaire. [D. W.] Griffith et bien d'autres réalisateurs ont renforcé cet effet « organique » en insérant dans la fiction des détails tirés du vécu de l'acteur<sup>128</sup> ».

Pourtant, si ce dernier a sans aucun doute été influencé par sa collaboration avec Dustin Hoffman, *alumni* de l'*Actor Studio*, il ne parvient pas à dépasser son statut de star :

The Method style of acting that asks for expression of the actor's own experience and emotions [Barry] King describes as an adaptation of film performance to the need for stars, allowing bankable performers to present their personalities rather than having to become the character [...] The commercial imperatives of the star system require that stars are always visible through their characters<sup>129</sup>.

Une séquence centrale dans *Né un 4 Juillet* incite Tom Cruise à prouver ses capacités d'acteurs, elle s'ouvre le 4 juillet 1969. Kovic est l'invité d'honneur pour la parade célébrant le Jour de l'Indépendance aux États-Unis. Le vétéran participe à la parade militaire assis à l'arrière d'une Cadillac cabriolet sous les yeux d'une foule divisée : d'un côté les soldats et leurs familles, de l'autre des activistes anti-guerre virulents. Dans le livre, l'auteur décrit la sensation d'emprisonnement qu'il éprouvait dans la voiture où il se trouvait : « the more he thought about it, the more he wanted to get the hell out of the back seat of the Cadillac and go back home to his room where he knew it was safe and warm<sup>130</sup> ». Le sourire de Tom Cruise (fig. 35), loin d'être celui associé à la *persona* de la star, est forcé, crispé et transmet le sentiment de malaise qu'il éprouve.



<sup>128</sup> James Naremore, *Acteurs : le jeu de l'acteur au cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p.119

<sup>129</sup> Robert Eberwein, *Acting for America : Movie Stars of the 1980s*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2010, p.21

<sup>130</sup> Ron Kovic, *Born on the Fourth of July*, Akashic Books, New York, 2005, p.71

Fig. 35 : *Né un 4 Juillet* 1:09:40

Cette scène marque le basculement de Kovic dans son jugement à propos de son engagement dans l'armée. Au cours de la première partie du film, son personnage se montre patriote et très obstiné à défendre son militarisme aveugle. Un choc émotionnel durant la réception organisée en son honneur par sa ville natale le paralyse durant le discours qu'il doit déclamer. Oliver Stone traduit ce moment crucial en jouant avec les sons. Ainsi, le simple pleur d'un bébé cristallise l'attention de Kovic et devient l'élément déclencheur du stress post-traumatique dont souffre le protagoniste. Il se remémore brusquement les pleurs du bébé entendu lors de la bavure qui a décimé un village au Vietnam et dont son escouade était responsable.

Le trauma plonge le protagoniste dans un état mutique. Il hallucine le vacarme de bombardements sous le regard confus et perplexe du public et, le ciel bleu de Massapequa (fig. 36).



Fig. 36 : *Né un 4 Juillet* 1:13 :39

1:13:49

Le jeu de Tom Cruise se veut comme retenu, il maintient un certain contrôle des expressions de son visage, son corps est davantage tendu et souligne l'affliction qu'il ressent. L'angle en contre-plongée ne produit pas un effet de puissance du personnage mais l'enferme (fig. 37). Le drapeau américain en arrière-plan semble l'accabler.



Fig. 37 : *Né un 4 Juillet* 1:13:29



1:13:53

Le regard inquiet de sa famille est décrit dans le scénario. Toutefois, le flash-back sonore subit par Kovic n'y apparaît pas. Le script se focalise sur les réactions et gestes que l'acteur doit adopter (fig. 38).

His legs start to spasm, and he tries to control it -- making flurries of movement - hands to chest, to belly, onto wheel. Gulps hard, suddenly, as if trying to breathe...more and more hesitant, a circle closing tighter and tighter on itself.

59 CONTINUED: 3

59

MOM putting away her tiny little U.S. flag, looking at DAD, concerned.

Fig. 38 Scénario de *Né un 4 Juillet* (Oliver Stone, 1989), p.74

Cette séquence évoque celle à la fin du film *Le Pont de la rivière Kwaï* (David Lean, 1957) avec le colonel Nicholson (Alec Guinness). Ce dernier se rend compte brusquement qu'il a collaboré avec les japonais après avoir assisté à la mort du commandant Shears (William Holden). Dans le film de 1957, la prise de conscience intervient trop tard pour les protagonistes. Celle de Ron Kovic le persuade à devenir un activiste pacifiste.

Dans une interview donnée pour *Vanity Fair* en 1989 et en plein tournage de *Né un 4 Juillet*, c'est en fauteuil roulant que Tom Cruise rejoint le journaliste Jesse Kornbluth. Ce dernier énumère les précédents rôles de la star et ses différentes techniques pour s'approprier le rôle, l'objectif est d'être le plus fidèle à la réalité en plongeant dans sa propre psyché :



As we moved through the mall, he explained that he was in the chair because he needed to spend more time as his character, a paralyzed Vietnam vet. This was nothing new. Before playing a high-school football star in *All the Right Moves*, he attended a small-town school's football practice in disguise. He went up in F-14s before *Top Gun*, played eight weeks of serious pool before *The Color of Money*, flipped bottles incognito in a New York bar before *Cocktail*.<sup>131</sup>

Le scénario de *Né un 4 Juillet* a la particularité d'avoir été modifié au fur et à mesure du tournage. Une certaine liberté rarement constatée pour des films produits par des grands studios hollywoodien. Ce long métrage sort presque quinze ans après la fin de la guerre du Vietnam et cela influe sur la manière dont le sujet est traité. La preuve en est, la comparaison avec *Le Retour*. Ce dernier va s'intéresser principalement à la romance entre les protagonistes, le conflit est en arrière-plan et les fantômes du passé se manifestent à travers la souffrance morale des personnages. Quant au film *Platoon*, le premier volet de la trilogie de Stone, il se déroule en 1967, en pleine guerre. Le point de vue est celui de soldats américains, il est question de leur survie dans la jungle vietnamienne et les conséquences de ce conflit sur leur santé mentale. *Né un 4 Juillet* propose une combinaison de ces deux films et questionne la légitimité des États-Unis dans cette guerre. Pour Voight et Cruise, l'interprétation d'un rôle assez similaire va se différencier. Voight bénéficie d'une plus grande expérience, il est âgé de 40 ans en 1978 face à Tom Cruise qui n'a que 26 ans au moment du tournage de *Né un 4 Juillet*. Voight a également à son actif plusieurs films dramatiques dont *Catch-22* (Mike Nichols, 1970) ou *Délivrance* (John Boorman, 1972) et surtout le mythique *Macadam Cowboy* (John Schlesinger, 1969) aux côtés de Dustin Hoffman. Après la performance de Jon Voight, un acteur reconnu et acclamé, Tom Cruise veut faire ses preuves et séduire la presse spécialisée.

Certains critiques l'estiment courageux d'avoir incarné Ron Kovic : « in *Born On the Fourth of July* he lost more than his wings, but that film was a courageous career moves and one that made him stretch and extend his talent<sup>132</sup> ». Les changements physiques et les régimes pour jouer dans *Risky Business* témoignent d'une volonté

---

<sup>131</sup> Jesse Kornbluth, « Cruise Control », in : *Vanity Fair*, Janvier 1989, p.71

<sup>132</sup> James M. Welsh, « Days of Thunder », in : *Films in Review*, Octobre 1990 vol. 41 n°8, p.481

d'être considéré comme un acteur prenant au sérieux ses rôles dès ses débuts au cinéma. Dans *Né un 4 Juillet*, la première partie laisse apercevoir un Tom Cruise identifiable et au look soigné non sans faire référence à ses premiers rôles. Son apparence se métamorphose au fur et à mesure que la trame scénaristique progresse. Il se mue en Kovic graduellement, jusqu'à devenir le vétéran pacifiste reconnaissable. Dans *Top Gun*, si toutes les scènes le révèlent en sueur, ses cheveux restent parfaitement gominés, il ne porte ni la barbe, ni moustache. Dans le long-métrage de Stone, les éléments qui permettent de reconnaître la star sont dissimulés sous des cheveux hirsutes et la moustache contrastent avec l'apparence *preppy* de ses précédents rôles.

Malgré le genre du film, le biopic, il y a du Tom Cruise dans le Ron Kovic fictif. Nous pouvons citer Edgar Morin, qui s'exprime à propos de la *persona* publique d'une star et celle de sa vie privée : « L'échange et le mélange des deux personnalités, celle des héros de films et celle, plus ou moins fabriquée, de l'actrice fait épanouir la star, laquelle déterminera en retour ses personnages<sup>133</sup> ». Ron Kovic est le premier rôle de Cruise où il incarne une personne réelle. Tous ses rôles précédents étaient fictifs et lui assuraient un certain contrôle, une plus grande liberté quant au jeu qu'il pouvait adopter. Toutefois, il est difficile d'oublier qu'il s'agit de Cruise derrière le maquillage. L'acteur reste à l'écart dans l'interprétation de son personnage. La star n'est pas en totale symbiose avec son rôle, à la différence de son 'rival' officieux dans la course aux Oscars Daniel Day-Lewis. Ce véritable adepte de la Méthode 'devient' le personnage qu'il joue. Le peintre Christy Brown joué par Day-Lewis dans *My Left Foot* (Jim Sheridan, 1989) était atteint de paralysie cérébrale. Le *method actor* jusqu'au-boutiste interprète le peintre même en dehors du tournage pour ne pas être déconcentré et convaincre les spectateurs que l'homme observé sur grand écran n'est pas un acteur mais le peintre lui-même : « His struggle was to master so completely the physical movements, the facial expression, the thick, elongated speech of a man with cerebral palsy that all of these things would disappear from the audience's mind after a few minutes<sup>134</sup> ». Le choix d'Oliver Stone de sélectionner une star telle Tom Cruise, pour qui les apparences sont la priorité, n'est pas anodin. Le réalisateur l'explique lui-même

---

<sup>133</sup> Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1957, p.37

<sup>134</sup> Fintan O'Toole, « FILM; Step by Step Toward Creating 'My Left Foot' », in : *The New York Times*, November 5, 1989, p.17

dans une biographique qui lui est consacrée : il y avait cette envie de ‘malmener’ l’acteur pour le faire sortir de sa carapace et de la façade lisse parfaitement mesurée.

“I sensed that Tom could do the part because I’d met him a few times before and I knew there was a darkness in him. Tom had a hard childhood, and there were emotional problems there. I felt that Ron and I could tap into that and help him bring it out”. [...] “I was looking for a progression,” Cruise acknowledges. “Something that was going to challenge me. I look for that in every film, but I knew that this was going to be one of the most important films I’d ever do and certainly the most complex, physically and emotionally<sup>135</sup>.”

La nomination aux Oscars pour son rôle d’ancien vétéran au Vietnam est déjà une victoire pour Tom Cruise qui perd face à un adversaire plus que redoutable. Les causes de son échec sont diverses et variées. Selon l’auteur de la biographie d’Oliver Stone, le choix de faire *Jour de Tonnerre* (Tony Scott, 1990), une version automobile de *Top Gun*, après la sortie du film autobiographique sur Ron Kovic aurait joué en la défaveur de la star dans sa course à la statuette. D’autres critiques mettent en cause son âge, trop jeune pour être honoré mais suffisamment prometteur pour mériter une nomination.

Au moment de quitter la Maison Blanche le 20 janvier 1989, Ronald Reagan est au sommet de sa popularité<sup>136</sup>. Au même moment, Tom Cruise confirme sa stature de star après *Top Gun* avec le ‘carton’ de *Rain Man*. C’est le moment choisi par l’acteur pour être à l’affiche du film *Né un 4 Juillet*. Le rôle interprété s’inscrit dans une volonté de marquer le cinéma avec un changement radical sous la direction d’un cinéaste engagé : Oliver Stone.

Il est difficile de connaître le point de vue de l’ancien président sur ce dernier film de notre corpus car le film sort sous la présidence Bush. Si Reagan chante les louanges à *Top Gun*, l’opus sur le conflit sud-asiatique ne peut qu’avoir été méprisé par ce dernier. En effet nous sommes à même de connaître l’opinion de l’ancien président concernant la guerre du Vietnam. Le président avait déclaré dans un célèbre discours de

---

<sup>135</sup> James Riordan, *Stone : The Controversies, Excesses, And Exploits of a Radical Filmmaker*, Hyperion, New York, 1995, pp. 276 - 277

<sup>136</sup> Reagan reçoit le taux d’approbation de 68% en janvier 1989 le plus haut depuis Franklin D. Roosevelt en 1943 et ses 66% : Bootie Cosgrove Mather, « A Look Back at The Polls », CBS News, June 7 2004, en ligne : <https://www.cbsnews.com/news/a-look-back-at-the-polls/>

1982 destiné aux anciens combattants que ce conflit n'a pas été perdu mais plutôt mal abordé. Les Etats-Unis n'auraient pas utilisé la bonne méthode pour la gagner. A travers cette allocution, le président garde à l'esprit qu'un vétéran même 'perdant' reste un potentiel électeur. La rencontre du président américain avec Sylvester Stallone prolonge cette idée. Après avoir regardé *Rambo 2 : La Mission* (George P. Cosmatos), Reagan déclare « I saw Rambo last night, and now I know what to do the next time this happens<sup>137</sup> ».

Contrairement à Stallone qui soutenait publiquement le président, Oliver Stone est un farouche contradicteur de la méthode reaganienne. Le réalisateur ira jusqu'à prendre le contrepied de la qualification du communisme comme « l'Empire du Mal » par le président et déclara dans une interview récente que cette dénomination conviendrait davantage aux Etats-Unis<sup>138</sup>, pays qui aurait toujours cherché à manipuler les gouvernements qui leur sont hostiles.

Avant la sortie de *Né un 4 Juillet*, le réalisateur avait déjà tourné les films *Salvador* et *Wall Street* autres brulots explicitement critiques envers la doctrine reaganienne. Le passé de vétéran du cinéaste lui donnait de la légitimité et du poids pour faire passer son message. La sortie de *Salvador* en 1986 coïncide avec la politique étrangère menée par Reagan la même année. Le président américain, dans la continuité de l'administration Carter envoie des armes aux forces salvadoriennes pour lutter contre le FMLN (Front Farabundo Martí de libération nationale) et le Parti communiste du pays. Ainsi, dans le drame de Stone, le 'camp du mal' est celui des forces militaires salvadoriennes, soutenues par les États Unis et d'autres pays (dont la France) et les crimes perpétrés : l'assassinat de l'archevêque Óscar Romero est le plus connu est l'une des affaires principales dans le film de Stone.

*Né un 4 Juillet* est le seul film de notre corpus qui peut être perçu comme une prise de risque pour Tom Cruise. Aux vues de l'engagement public de Stone, l'acteur reste neutre durant la campagne publicitaire du film et consacre ses interviews principalement à son jeu.

---

<sup>137</sup> Mark Weinberg, *Movie Nights with the Reagans*, New York, Simon & Schuster, 2018, p.87

<sup>138</sup> Vincent Jauvert, « Le scandaleux documentaire d'Oliver Stone sur Vladimir Poutine », in : *Nouvel Obs*, 25 juin 2017, en ligne : <https://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20170625.OBS1179/le-scandaleux-documentaire-d-oliver-stone-sur-vladimir-poutine.html>

## B – « Pronunciamento » d'un acteur

Très tôt dans sa carrière Thomas Cruise Mapother IV (Tom Cruise), a une idée précise de sa trajectoire filmique. Dès ses premiers succès au box-office il s'éloigne du cheminement traditionnel de ses confrères de cinéma. Cette réussite l'arme du pouvoir nécessaire pour diriger sa carrière à sa guise et aux grés de son tempérament, lui garantissant une certaine liberté : « since most actors stipulated that actors must accept the roles 'offered' to them, most actors found themselves playing the same type of role over and over again<sup>139</sup> ». Au cours de cette décennie, il refuse de 'cachetonner' dans des spots publicitaires ou des suites aux films à succès dans lesquels il a joué.

En comparaison à Tom Cruise, Eddie Murphy, une star équivalente à l'époque en termes de box-office, signe en juin 1983 un contrat exclusif de plusieurs millions de dollars avec la Paramount<sup>140</sup>. Un accord lui offrant un certain contrôle sur ses films et autres projets. Il est à préciser que cette modalité n'est offerte qu'aux acteurs justifiant de la paternité de millions d'entrées pour chaque film.

Nous ne pouvons évoquer la carrière de Cruise sans aborder un aspect majeur dans sa filmographie : son omniprésence derrière la caméra. D'abord acteur dès 1981, il revêt la casquette officielle de producteur en 1996 pour *Mission : Impossible* (Brian de Palma). Déjà à partir de 1982, son implication dépasse le simple rôle d'interprète, le jeu ne lui suffit plus. Pour appuyer ce propos, nous nous sommes intéressés aux articles de presse et divers témoignages publiés dans des ouvrages.

Une certaine interview donnée en 1984 pour *Seventeen* nous éclaire sur sa volonté d'assurer sa réussite personnelle en apportant des modifications aux scénarios. Il s'exprime sur *American Teenagers* (Curtis Hanson, 1983) où il partage l'affiche avec Jackie Earle Haley et John Stockwell, ce dernier incarnera trois ans plus tard le rôle de Cougar dans *Top Gun*. Cruise désapprouve le film peu après sa sortie et déclare regretter d'avoir accepté le rôle de Woody, cet adolescent désireux de perdre sa virginité dans le Mexique des années 1960 :

---

<sup>139</sup> Danae Clark, *Negotiating Hollywood : The Cultural Politics of Actors Labor*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995, p.23

<sup>140</sup> « Eddie Murphy Signs Contract at Paramount », in : *New York Times*, 1<sup>st</sup> November 1984, p.18

Tom is still embarrassed about his part in *Losin' It* – “the most depressing experience of my life,” he says, adding, “I won’t make any more films like that. But it was an eye-opener. It made me understand how you really have to be careful about what you do. You may feel you can make a script into something good, but you’ve got to examine all the elements of a project. Who’s directing ? Who’s producing ? I’ve learned to evaluate what everyone has to say before making up my own mind”<sup>141</sup>.

*American Teenagers* fut un échec tant critique que commercial. Tom Cruise essuie une seconde déception avec *Legend* mais l’immense popularité acquise avec *Risky Business* le détermine à persévérer dans sa course au succès. Paul Brickman étaye cette observation avec les propos suivants : « Tom is very ambitious [...] He's young in a very tough world, and he's fighting for a career on his own terms. I don't think he'll take a cheap or easy way out. He's very rigorous about the kind of material he wants and the kind of people he wants to work with”<sup>142</sup> ».

L’appétence de Cruise dans sa quête de réussite à tout prix nous incite à faire un bond dans le temps et à chercher des explications dans une très récente interview d’Eileen Berlin. Il est nécessaire de préciser qu’elle fut sa première manager de 1980 à 1985, légitimant de fait son témoignage. Cet entretien avec le tabloïd *Daily Mail* spécialisé dans la presse à scandales est publié à une date loin d’être anodine. Elle précède la sortie imminente de *Top Gun : Maverick* (Joseph Kosinski, 2022) où Cruise reprend le rôle du pilote éponyme. Si le caractère sensationnel de l’article est nécessaire d’être pris en compte et ses propos controversés sont à nuancer, il apporte des informations sur lesquelles il est nécessaire de se pencher. Berlin s’exprime quant aux premières années de Cruise en tant qu’acteur et fournit des documents donnant des précisions sur les négociations de son contrat pour *Risky Business*.

Après avoir auditionné pour ce long-métrage de Paul Brickman et avant la signature de tout contrat, l’acteur aurait émis diverses demandes (fig. 39) concernant son salaire, la prise en charge du logement ou du transport.

---

<sup>141</sup> Edwin Miller, « An Actor with Heart », in : *Seventeen Magazine*, février 1984, vol. 43 n°2, p.129

<sup>142</sup> Ibid.

TOM CRUISE

Pre screen deal  
RISKY BUSINESS  
agent: LAURIE PEARLMAN  
CREATIVE ARTISTS - (213) 277-4545

1. \$75,000 pay or play
2. 10 weeks filming / 2 weeks rehearsals / 3 consecutive loop days / 3 post days
3. Start : July 1st
4. 1st star billing .. main titles - separate card - at least 75% of title..no one gets larger billing .. if the female lead has greater stature then Tom .. then he gets 2nd billing.
5. no paid ads ... name & likeness...if they use a photo or drawing of anyone in the film then they must do same for Tommy and larger.
6. 1st clas hotel & 1st class round trip airfare
7. \$350 per diem (favored nation)
8. --asking for to pay for gym facilities.
9. reimbursement for health, pension & welfare..ofter he pays he must show a receipt.
10. most favorable dressing room
11. If going past 12 weeks then his daily rate is based on a 10 week =contract of \$7500 wkly).

© Eileen Berlin-Coleman-Rayner

Fig. 39 Pre-screen deal

Ces différentes clauses éveillent notre attention. La notion de « \$75.000 pay or play » est une garantie pour la future star de recevoir un cachet même si la réalisation du film n'aboutit pas. D'autre part, l'acteur aurait souhaité que son nom apparaisse en premier au générique (fig. 40). Un vœu exaucé et d'autant plus facilement : le nom de sa partenaire à l'écran Rebecca De Mornay ne fut placé qu'en seconde position aux vues de sa novicité dans le milieu. Une des conditions supplémentaires pour sa participation au film : l'utilisation de son visage sur l'affiche doit prendre le plus d'espace possible. Ainsi, l'affiche de *Risky Business* a la particularité de ne pas nommer les deux acteurs qui y sont représentés mais le visage dessiné aux traits de Cruise recouvre plus de la moitié de l'affiche américaine dont le fond noir fait ressortir les couleurs du héros (fig. 41).



Fig. 40 : 00:00:46 Générique où le nom de Tom Cruise apparaît en premier après le titre du film *Risky Business*

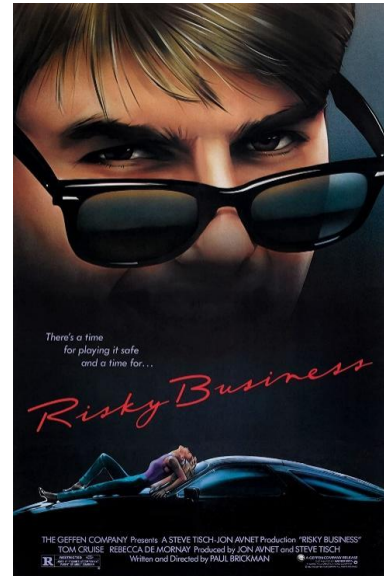


Fig. 41 Affiche américaine de *Risky Business* dessinée par Drew Struzan

Le personnage de Joel tracé sur l’affiche est inspiré des multiples scènes où il porte ses emblématiques *Ray-Ban*. Le nom de Tom Cruise n’apparaît pas mais ses traits sont facilement reconnaissables (son sourire peut être discerné) et la popularité du film suffisent à projeter l’acteur au rang de star. Toutefois, l’affiche ne fut pas une idée inspirée par Cruise lui-même mais par l’avocat et président de la Geffen, Eric Eisner<sup>143</sup>. Le distributeur du film, la *Warner*, avait initialement proposé que Joel soit représenté avec des amis et entouré de prostituées<sup>144</sup> avant d’accéder à la demande des producteurs.

Dans l’espace graphique de l’affiche consacré aux noms les plus ‘importants’, le *billing block*, Tom Cruise est crédité avant sa co-star De Mornay, les producteurs et le réalisateur-scénariste Brickman. La volonté de Cruise d’être mis en avant sur les documents publicitaires et le générique est justifié par le rôle principal qu’il joue dans ce long-métrage. Il est néanmoins surprenant qu’un acteur, à l’aube de sa carrière et devant faire ses preuves soit parvenu à convaincre la *Geffen Company* de donner suite à ses requêtes. Un pari risqué pour Tom Cruise qui a, sans aucun doute, été encouragé par le manque d’acteurs ou réalisateur à la renommée importante mais également par le statut de la société de production qui ne contribuait alors qu’à son second film après

<sup>143</sup> Tom King, *The Operator : David Geffen Builds, Buys and Sells the New Hollywood*, Random House, New York, 2000, p. 375

<sup>144</sup> Op. Cit., p.374.



*Personal Best* (Robert Towne, 1982). Ce film avec Mariel Hemingway fut un échec commercial et avait mis en péril la stabilité économique de la *Geffen*.

Deux mois après la sortie de *Risky Business*, Cruise incarne Stefen Djordjevic, un lycéen joueur de football américain dans *L'Esprit d'équipe* (Michael Chapman, 1983). Dans un article de *Newsweek*, sa partenaire Lea Thompson s'est exprimée sur son expérience de travail avec Cruise : « he fought to get her extra scenes to flesh out her character. "He has a lot of belief in his own opinions. He's very giving — a lot of young male actors aren't like that." <sup>145</sup> ». L'acteur aurait demandé aux producteurs de donner davantage de scènes à Thompson, ne considérant pas le personnage féminin comme suffisamment développé. Cette révélation contraste avec les informations à propos de Cruise sur le tournage de *Risky Business*. Si l'interview de Berlin donne à la star une image égocentrique, les articles rédigés autour de *L'Esprit d'équipe* et les films suivants de l'acteur vont donner une image altruiste de Tom Cruise et souligner un portrait concentré sur le collectif. Cruise aurait agi dans un intérêt purement artistique. Il aurait ainsi souhaité contribuer à la réussite de ses collègues en leur donnant davantage de présence sous les projecteurs. Son départ pour la Californie, et sa rupture professionnelle avec Berlin correspond avec la détermination de la star de rencontrer la réussite dont il a toujours rêvé. Hollywood, la Mecque cinématographique est le lieu idéal pour tout acteur souhaitant faire carrière aux Etats-Unis.

Avant d'être crédité officiellement comme producteur, Tom Cruise semble vouloir contrôler certains aspects des films dans lesquels il tourne. Avec la mise en place progressive du *star-system* au cours des années 1920, la star devient une garantie financière pour la distribution d'un film. Les vedettes prennent un statut des plus importants avec la période classique hollywoodienne : « The stars therefore became in fact producers : it was their decisions that determined whether a film would get made. The stars' decisions influenced what scripts were written, how they were rewritten, and if they were produced at all <sup>146</sup> ». Nous pouvons lier cette citation de Tom Stempel avec le rôle endossé par Cruise dans les coulisses de *Top Gun*.

---

<sup>145</sup> David Ansen, Peter McAlevey, Katrine Ames, « Cruise Guns for The Top », in : *Newsweek*, vol. 107, n°23, 9 Juin 1986, p.73

<sup>146</sup> Tom Stempel, *Framework a history of screenwriting in the American film*, Syracuse University Press, Syracuse, 1988, p. 218

En référence à ce film, l'article précité de *Newsweek* révèle que la star organisait souvent des meetings et créait des scènes pour d'autres personnages<sup>147</sup> que le sien. Pour la sortie de *Top Gun : Maverick*, Tom Cruise décrit le premier volet comme responsable de son intérêt grandissant quant au rôle de producteur<sup>148</sup> et justifie sa volonté de réécrire des passages du scénario : « Je me souviens de Don et Jerry dans leur bureau, et j'ai vu – cinématographiquement – ce qu'ils allaient faire. Mais le scénario n'était pas génial. Il ne fonctionnait pas. Il n'y avait pas de vrai personnage avec Maverick. C'était un univers assez vague, peu défini<sup>149</sup> ». Ses propos sont corroborés par diverses interviews que l'acteur a donnés en 1986. Dans un numéro de *Rolling Stones* paru le 19 juin de cette année, Cruise relate sa première réaction à la lecture du scénario :

Cruise made an unusual offer to the pair : he wanted to work on the script with them *before* deciding to commit to the project. "I said, 'After two months, if I don't want to do it, the script's gonna be in good enough shape, and you'll have more of a sense of what you want to do. And there are other actors.' I think they were kind of taken aback at first, [but] after coming off *Legend*, I just wanted to make sure that everything was gonna go the way we talked about it."<sup>150</sup>

A l'instar de *American Teenagers* et selon les propos publiés dans la presse de l'époque, Cruise ne veut plus revivre, après *Legend*, un nouvel échec au box-office. La star entreprend de modifier elle-même les scripts qu'elle reçoit avant de les accepter et de s'assurer que les films correspondent à sa propre vision. Ces propos doivent être appréhendés avec prudence car ils contribuent à construire le mythe de Tom Cruise. La présence au-delà des caméras de l'acteur transmet son esprit de vainqueur et une certaine audace. Ses interviews mettent en évidence sa quête de réussite. La construction médiatique autour de Cruise produit un trouble entre ses personnages et lui. A l'image de Maverick, l'acteur apprend de ses erreurs pour ne pas les répéter. Il n'hésiterait pas à remettre en question le travail de collaborateurs hiérarchiquement

---

<sup>147</sup> David Ansen, Peter McAlevy, Katrine Ames, « Cruise Guns for The Top », in : *Newsweek*, vol. 107, n°23, 9 Juin 1986, p.73

<sup>148</sup> Notes de production pour *Top Gun : Maverick*, p.23

<sup>149</sup> Op. Cit. p.27

<sup>150</sup> Christopher Connelly, « Tom Cruise: Winging It », in : *Rolling Stones*, June 19 1986, <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-news/tom-cruise-winging-it-2-190433/>

supérieurs (Don Simpson ou Jerry Bruckheimer) s'il estime que leur vision n'est pas complète.

Pour *Rain Man*, Cruise s'est confronté à une star dont le statut dépassait largement le sien : Dustin Hoffman, une célébrité reconnue et dont le succès n'est plus à prouver. Nonobstant l'échec d'*Ishtar* (Elaine May, 1987) qui participe à une gratification de la réalisatrice pour son travail sur *Tootsie* (Sydney Pollack, 1983), ce film est considéré comme une simple erreur de parcours. En pleine préproduction sur *Rain Man*, Hoffman avait un droit de regard sur le rôle de son frère, Charlie Babbitt. C'est grâce à l'insistance de Paula Wagner, agent artistique à la *Creative Artist Agency* (CAA) que Cruise aurait obtenu<sup>151</sup> le rôle. Le personnage de Charlie fut modifié et passe du frère aîné à cadet pour concorder avec l'âge de Tom Cruise. De plus, la production de *Rain Man* est longue et le tournage est sans cesse repoussé. Hoffman a besoin de temps pour rentrer dans la peau de Raymond et de nombreux désaccords provoqueront le départ<sup>152</sup> de plusieurs réalisateurs.

Pour le film *Rain Man*, Cruise et Hoffman ont voulu modifier dans le scénario la manière dont leurs personnages étaient développés en prenant davantage en considération les conseils de médecins spécialistes de l'autisme : « In the original plan, my character grew too much. Doctors who'd been asked to read the script were responding, 'Only in Hollywood...' Tom had a wonderful instinct to bend the movie to fit the disability, not vice versa<sup>153</sup> ». L'acteur prend en effet constamment en compte la manière dont peut être perçu par le public une action ou l'évolution de ses personnages.

Cependant, la retranscription d'une conférence tenue en août 1987 contredit cette information. Steven Spielberg, initialement rattaché à *Rain Man* en tant que réalisateur, révèle que le changement aurait été demandé par Hoffman après ses recherches menées pour la préparation de son rôle (fig. 42).

---

<sup>151</sup> James Andrew Miller, *Powerhouse : the untold story of Hollywood's Creative Artists Agency*, Harper Collins, New York, 2016, p.289

<sup>152</sup> Avant l'arrivée de Barry Levinson, les cinéastes Martin Brest, Sydney Pollack et Steven Spielberg étaient rattachés au film. Cette succession de point de vue provoqua de nombreuses révisions des scénarios. En 1988, le tournage de *Rain Man* est impacté par une grève des scénaristes de la *Writers Guild of America* (WGA).

<sup>153</sup> Jesse Kornbluth, « Cruise Control », in : *Vanity Fair*, Janvier 1989, p.73

**SS: Well, this all came from Dustin and after reading the script when I first talked to Dustin and the first thing he said was, "I think Raymond is wrong the way he is written because in my research I've discovered that the classic autistic person wants affection but can't handle it once it's upon him." He also said after some research he found that "some autistic people often don't initiate things". Raymond wouldn't**

Fig. 42 Retranscription cassette n°1, conférence sur *Rain Man* du 7 août 1987, p.3

De plus, le rôle de Susanna (Valeria Golino) n'est pas sans rappeler celui de Lea Thompson et aurait été révisé après les demandes de Hoffman et de Cruise (fig. 43). Les modifications visant ces deux personnages féminins avaient pour objectif d'accroître leur intérêt et leur utilité à l'histoire des deux films.

**SS/RB - Page 64**

**Tape 3**

**SS: I think that Susan's character comes into focus in this scene very well. But, I think prior to this, Susan is just there as a woman, as a pretty girl, and she doesn't really have any character. I think that's why Dustin and Tom came up with the concept that they be married - to give it more stake, you know.**

**End of tape**

Fig. 43 Retranscription cassette n°3, conférence sur *Rain Man* du 7 août 1987, p.64

Quelques jours avant la sortie de *Né en 4 Juillet*, un article dévoile que la réalisation de ce film cher à son réalisateur n'a pu voir le jour que grâce à Tom Cruise. L'acteur a proposé de sacrifier son salaire pour augmenter le budget initial de 14 millions de dollars : « With his name and face on the marquee, the money would come in, finally, a tight budget of \$17 million. And not only would he sign on. Mr. Cruise even agreed to defer all payments until revenues started coming in, the same provision as Oliver Stone accepted<sup>154</sup> ». En échange, Stone et Cruise modifient leurs contrats pour recevoir un pourcentage du profit après la sortie du film.

---

<sup>154</sup> Paul Chutkow, « The Private War of Tom Cruise », in : *The New York Times*, December 17 1989, p.29

## Conclusion

Les années 1980 ont été une aubaine pour les Etats Unis à tous les niveaux, le cinéma y compris. Les bouleversements tant sociaux que technologiques lui ont offert un second souffle. Longtemps, la croyance que la petite lucarne allait ‘tuer’ le grand écran a subsisté. En réalité, la télévision des huitante a joué la complémentarité du cinéma et lui a apporté un public d’un autre genre, la conséquence en fut un bouleversement dans sa consommation. Grâce à la démocratisation du magnétoscope, le cinéma pouvait s’inviter dans tous les foyers et certains films passés inaperçus en salles ont trouvé une nouvelle audience, voire une seconde vie. On pouvait désormais admirer John Wayne ‘trucider les Apaches’<sup>155</sup> tout en se goinfrant de pizzas et de soda, mettre *Cléopâtre* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) et son somptueux cortège en pause pour aller aux commodités sans déranger toute une rangée de spectateurs vous maudissant.

Le redémarrage économique et ses profits empochés grâce à la politique reaganienne ont répandu la manne financière nécessaire pour réinventer un nouveau type de cinéma et son corollaire, l’arrivée aux commandes d’une nouvelle génération de réalisateurs et d’acteurs. Un nouveau cinéma implique un nouveau public. La sortie familiale du dimanche au cinéma n’est plus qu’un souvenir qu’on se remémore de temps en temps à la télévision telle une Madeleine de Proust<sup>156</sup>. Désormais on va au cinéma comme au café du coin grâce à l’arrivée de multiplexes. Cette influence planétaire a certes, dans un premier temps, été imposée – avec le plan Marshall notamment – mais elle a perduré car elle répondait à des attentes et des besoins qu’elle a su révéler et idéaliser. En effet, les films américains projetés en Europe ont su montrer l’attractivité du modèle de l’*American way of life* avec des familles exemplaires dans des maisons *Cape Cod*, deux énormes voitures dans le garage, des réfrigérateurs américains pleins à l’excès et des têtes blondes qui respirent la joie et la santé. Un style de vie qui a essaimé à travers le monde car il est devenu un synonyme de bonheur.

Les superproductions avec les moyens colossaux, tant financiers que technologiques, ont spectacularisé le cinéma avec les *blockbusters*. L’impossible et

---

<sup>155</sup> Les vietnamiens dans *Les Bérets verts* (John Wayne et Ray Kellog, 1968) ou les Natifs-Américains dans *La Prisonnière du désert* (John Ford, 1956).

<sup>156</sup> En France, l’émission mensuelle *La Dernière Séance* consacrée au cinéma américain des années 1950 et 1960 est diffusée de 1982 à 1992.

l'original sont ses principaux traits. Tabous dans le Vieux-Continent, les signes extérieurs de richesse sont élevés en dogme au pays de la démesure.

Tom Cruise a profité des opportunités offertes par le monde politique où le *credo in the dollar we trust* est derrière tous les projets. L'exhumation et la référence incessante aux valeurs traditionnelles enrobées d'un vocabulaire nouveau a remis le rêve américain au centre de tous les intérêts. Un renouvellement qui a permis à de jeunes acteurs ambitieux de surfer sur cette vague et d'en devenir les dignes représentants. La star Tom Cruise est née grâce à l'alignement parfait de toutes ces conjonctions politiques, sociétales et renouvellements générationnels. La longévité de sa carrière trouve son explication par le choix de Cruise de ne pas se contenter des rôles qui lui étaient proposés. Pour être moins excessif et caricatural, il est juste de louer la prise de risque et la remise en cause qui caractérisent Tom Cruise.

À la différence de ses co-stars dans le vivier de talents que fut le film *The Outsiders*, il aurait pu rejouer à l'infini les mêmes rôles qui lui avaient ouverts les portes d'Hollywood. Tel Matt Dillon jouant les perpétuels mauvais garçons à l'image d'un James Dean ou d'un Marlon Brando, ou Ralph Macchio vivant ses premiers émois amoureux se questionnant sur la façon d'épater sa belle en écoutant les conseils pugilistiques d'un pseudo jardinier-samouraï dans la trilogie des *Karate Kid*. Ces deux acteurs n'ont pas su se défaire du confortable carcan financier dans lequel ils ont eu la complaisance de demeurer. Concomitamment, Tom Cruise sauvait le monde du communisme aux commandes de son avion à réaction. Après avoir gagné son premier million de dollar, il mettait sur la table l'autisme, s'interrogeait sur la justesse d'une guerre tout en serrant la main au plus puissant président du monde libre.

La coexistence d'un président – ou requin – politiquement féroce <sup>157</sup> (Reagan) avec un jeune loup aux dents aussi blanches qu'acérées de l'industrie cinématographique (Cruise) a permis à chacun d'eux de se nourrir l'un de l'autre. La star Tom Cruise est née sur les fonts baptismaux de la sainte Amérique. Les valeurs morales découlant de la politique reaganienne ont trouvé en Cruise un représentant idéal. L'acteur a toujours su émettre une image conforme aux espérances d'un public nourri de puritanisme. *Risky Business* répond aux attentes d'adolescents qui s'identifient au personnage de Joel. Malgré la morale discutable du héros, les spectateurs auraient

---

<sup>157</sup> Le 5 août 1981 et sept mois après sa prise de pouvoir, Ronald Reagan licencie 11 359 contrôleurs aériens grévistes qui réclamaient une hausse de salaire et de meilleures conditions de travail.

difficilement participé à faire rentrer le film dans la postérité si Joel avait raté son entrée à Princeton et perdu la fille de ses rêves<sup>158</sup>.

Au cours de cette décennie des années 1980, Cruise ne se livre que très peu sur sa vie privée mais il n'hésite pas à s'exprimer sur son enfance, sa dyslexie et sa vie pré-cinéma. Les interviews qu'il donne en pleine période reaganienne mettent en exergue son objectif principal : la réussite. Il est l'incarnation du *self-made man* qui réussit dans la terre des possibles (ou *Land of Opportunities*), sans jamais remettre en cause un quelconque politicien et acceptant toute invitation de la Maison Blanche. Il est difficile de projeter Tom Cruise a une autre période que celles des années 1980. On ne peut imaginer l'artiste Cruise sous un second mandat présidentiel d'un Jimmy Carter perpétuellement tergiversant et encore moins sous un ersatz de Kennedy en la personne de Walter Mondale.

Cruise se porte avant tout garant d'un cinéma distrayant pouvant plaire à un large public « j'ai toujours simplement voulu faire de grandes histoires et divertir le monde. C'était tout le sens de mon travail<sup>159</sup> ». Encore aujourd'hui, il est certain qu'une partie du public adolescent de *Risky Business* continue d'être fidèle à l'acteur et de remplir les salles pour ses derniers films. Une certaine relation s'est nouée entre la star et ses spectateurs, facilitée par la vedette qui a su marquer de son empreinte chacun de ses films et hors-film en choyant ses fans. En contrepartie, et cela pourrait s'avérer être un risque à retardement pour lui en tant qu'acteur, on se souvient plus de la *persona* de Tom Cruise que de ses rôles (même ceux interprétés avec brio).

Dès lors, une question s'impose : après avoir rapporté quelques onze milliards de dollars à l'industrie cinématographique, pourra-t-il marquer le septième art tout court ?

---

<sup>158</sup> Paul Brickman fut obligé de changer la fin du film suite aux retours peu positifs lors d'une projection test : « The teenagers' response cards, detailing their reaction to the picture, did not suggest Warner Bros, had a hit on its hands. Only 38 percent of the audience indicated they "would recommend" the picture » Tom King, *The Operator : David Geffen Builds, Buys and Sells the New Hollywood*, Random House, New York, 2000, p.360

<sup>159</sup> Notes de production pour *Top Gun : Maverick*, p.3

## **Bibliographie**

### **Corpus Filmique**

Brickman Paul, **Risky Business**, Warner Bros, 1983, 99 minutes

Levinson Barry, **Rain Man**, Metro-Goldwyn-Mayer, 1988, 134 minutes

Scott Tony, **Top Gun**, Paramount Pictures, 1986, 110 minutes

Stone Oliver, **Né un 4 juillet**, Universal Pictures, 1989, 145 minutes

### **Sources secondaires**

#### **Sur Tom Cruise :**

- Blanchot Louis, *Les Vies de Tom Cruise*, Capricci, Paris, 2016
- Redmond Sean, *Starring Tom Cruise*, Wayne State University Press, Detroit, 2021

#### **Sur le jeu d'acteur :**

- Damour Christophe (dir.), *Jeu d'acteurs : corps et gestes au cinéma*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2016
- Eberwein Robert, *Acting for America : Movie Stars of the 1980s*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2010
- Naremore James, *Acteurs : le jeu de l'acteur au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014

#### **Sur le cinéma et le star system :**

- Augros Joël, *L'Argent d'Hollywood*, Paris, L'Harmattan, 1996
- Cavell Stanley, *La Projection du monde : Réflexions sur l'Ontologie du Cinéma*, Belin, Paris, 1999
- Clark Danae, *Negotiating Hollywood : The Cultural Politics of Actors Labor*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995



- de Chambrun Noelle (dir.), *Masculinité à Hollywood de Marlon Brando à Will Smith*, L'Harmattan, Paris, 2011
- Dyer Richard, *Le star-système hollywoodien suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, Paris, L'Harmattan, 2004
- Gimello-Mesplomb Frédéric (dir.), *Le Cinéma des Années Reagan : Un modèle Hollywoodien ?*, Nouveau Monde, Paris, 2007

#### **Contexte historique :**

- Berman Milton, *The Eighties in America Recessions*, Salem Press, Pasadena, 2008
- Carnegie Vicky, *Fashions of a Decade : The 1980s*, Chelsea House, New York, 2007
- Stephanson Anders, *Manifest Destiny : American Expansionism and the Empire of Right*, Hill and Wang, New York, 1995

#### **Thèses et mémoires :**

- Courcoux Charles-Antoine, *Des machines et des hommes : Masculinité hégémonique et modernité technologique dans le cinéma américain contemporain*, sous la direction de Margrit Tröhler, Université de Zurich, 2011
- Lavallée Sylvain, *Pour une astronomie du cinéma : le perfectionnisme moral de Tom Cruise, trajectoire d'une star*, sous la direction de Serge Cardinal, Université de Montréal, 2018
- Massoni Kelley, *Bringing Up "Baby": The Birth and Early Development Of Seventeen Magazine*, sous la direction de Joey Sprague, Wichita State University, 1999
- O'Donnell Ruth, *Performing masculinity : the star persona of Tom Cruise*, sous la direction de Mandy Merck, University of London, 2012

#### **Autres ouvrages :**

- Budd Leslie, Whimster Sam, *Global Finance and Urban Living A Study of Metropolitan Change*, Routledge, Londres, 1992

- King Tom, *The Operator : David Geffen Builds, Buys and Sells the New Hollywood*, Random House, New York, 2000
- Kovic Ron, *Born on the Fourth of July*, Akashic Books, New York, 2005
- Miller James Andrew, *Powerhouse : the untold story of Hollywood's Creative Artists Agency*, Harper Collins, New York, 2016
- Riordan James, *Stone : The Controversies, Excesses, And Exploits of a Radical Filmmaker*, Hyperion, New York, 1995
- Robb, David L., *Operation Hollywood How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, Prometheus Books, New York, 2004
- Sarver Coombs Danielle, Batchelor Bob, *We Are What We Sell : How Advertising Shapes American Life. . . And Always Has*, Praeger, Santa Barbara, 2014
- Weinberg Mark, *Movie Nights with the Reagans*, New York, Simon & Schuster, 2018

#### **Articles :**

- Bosworth Patricia, « That Old Star Magic », in : *Vanity Fair*, Avril 1998
- Crowe Cameron, « Conversations with Cruise », in : *Vanity Fair*, juin 2000
- Dagnaud Monique, « Le cinéma, instrument du soft power des nations », in : *Géoéconomie*, 2011/3, n° 58
- Fournout Olivier, « La fabrique du héros hollywoodien », in : *Communication & langages* 2012/2, n° 172
- Friedkin Anthony, « Ralph Nelson Interview », in : *Samy's Camera*, 1er Novembre 2010
- Jullier Laurent, Péquignot Julien, « L'effet-clip au cinéma », in : *Kinephanos* vol. 4, no. 1, août 2013
- Le Baron Julie, « Top Gun : Entretien avec Jack Epps Jr., co-scénariste du film », in : *Rockyrama*, n°19, juin 2018
- Parker Richard D., « The Armed Forces Need Another Top Gun », in : *Proceedings*, vol. 131/12/1,234, décembre 2005
- Pfaff William, « The irony of manifest destiny. The tragedy of America's foreign policy », in : *Politique étrangère*, 2011/2 (Eté)

- Reed Daniel, « Product Placement », in : *Cases in Consumer Behaviour*, John Wiley & Sons, 1999, p.68

#### **Articles en ligne :**

- Cosgrove Mather Bootie, « A Look Back at The Polls », in : *CBS News*, June 7 2004, en ligne : <https://www.cbsnews.com/news/a-look-back-at-the-polls/>

- Jauvert Vincent, « Le scandaleux documentaire d'Oliver Stone sur Vladimir Poutine », in : *Nouvel Obs*, 25 juin 2017, en ligne : <https://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20170625.OBS1179/le-scandaleux-documentaire-d-oliver-stone-sur-vladimir-poutine.html>

- Kirkpatrick, David Paul « The Forgotten Star of Top Gun », in : *Medium*, 24 Mai 2022, en ligne : <https://thegoodage.medium.com/the-forgotten-star-of-top-gun-11278f1f3089>

- Mérigeau Pascal, « ‘Dans la vallée d’Elah’, les plaies ouvertes de l’Amérique », in : *Nouvel Obs*, publié le 18 août 2020, en ligne : <https://www.nouvelobs.com/ce-soir-a-la-tv/20200818.OBS32296/dans-la-vallee-d-elah-les-plaies-ouvertes-de-l-amerique.html>

- Mourgues Elsa, « Tom Cruise : de l'homme au héros », in : *France Culture*, 6 août 2018, en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/tom-cruise-de-l-homme-au-heros-4516723>

- Summers William, « Maverick Top Gun stat turns out to be a real goose », in : *AAP Factcheck*, 14 juin 2022, en ligne : <https://www.aap.com.au/factcheck/maverick-top-gun-stat-turns-out-to-be-a-real-geese/>

- Anonyme, « A Look at Some Fallen Religious Leaders », in : *San Francisco Chronicle*, November 3, 2006, archivé : <https://web.archive.org/web/20080924165553/http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=%2Fn%2Fa%2F2006%2F11%2F03%2Fpolitics%2Fp134714S10.DTL&type=politics>

## **Sources primaires :**

### **Sur Tom Cruise :**

Schmidt Nadine, Tom Cruise, Editions Sévigny, Velizy, 1990

### **Sur le cinéma et le *star system* :**

- Horkheimer Max et Adorno Theodor W., *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974
- Morin Edgar, *Les Stars*, Editions de Minuit, Paris, 1957
- Panofsky Erwin « Style et matière du septième art », *Trois essais sur le style*, Paris, Gallimard, 1996 [1937, 1947]

### **Contexte historique :**

- Piesman Marissa, Hartley Marilee, *The Yuppie Handbook: The State-of-the Art Manual for Young Urban Professionals*, Long Shadow Books, New York, 1984
- Wood Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 1986

### **Discours :**

- State of the Union Address, discours de Theodore Roosevelt, 6 décembre 1904
- Speech to the National Association of Evangelicals, discours de Ronald Reagan, 8 mars 1983
- Ronald Reagan Address to Western Europe From the Venice Economic Summit, discours de Ronald Reagan, 5 Juin 1987

### **Autres ouvrages :**

- Agan Patrick, *Hoffman vs. Hoffman : the actor an the man*, New English Library, Londres, 1986
- Meisner Sanford, Longwell Dennis, *Sanford Meisner on Acting*, Random House, New York, 1987
- Stempel Tom, *Framework a history of screenwriting in the American film*, Syracuse University Press, Syracuse, 1988

### **Articles :**

- Ansen David, McAleveey Peter, Ames Katrine, « Cruise Guns for The Top », in : *Newsweek*, vol. 107, n°23, 9 June 1986
- Barbour Alan G., « Video-Syncrasy » in : *Films in Review*, vol. 38 n°7, September 1987
- Bazar Ken, Ceclair Larry « The Color of Money », in : *Cinéaste*, vol. 15, no. 3, 1987
- Butler Jeremy G., « Stars and the Star System » in : *Journal of Film and Video*, vol. 42 n° 4, Winter 1990
- Chase Donald, « On the Road With Hoffman and Cruise », in : *The New York Times*, December 11 1988
- Chutkow Paul, « The Private War of Tom Cruise », in : *The New York Times*, December 17 1989
- Connelly Christopher, « Tom Cruise à toute allure », in : *Studio Magazine*, n°25, avril 1989
- Corliss Richard, « Tom Terrific », in : *Time Magazine*, décembre 1989, vol. 134, no. 23
- Crowe Cameron, « New Again: Tom Cruise », in : *Interview Magazine*, May 1986
- Dougherty Margot, « The Cool Hand and the Kid », in : *LIFE Magazine*, novembre 1986
- Dutka Elaine, « The Latest Exorcism of Oliver Stone : With Ron Kovic's "Born on the Fourth of July," the film maker returns to Vietnam to cast out more of the war's demons », in ; *Los Angeles Times*, 17 December 1989
- Ebert Roger, « Review : Risky Business », in : *Chicago Sun-Times*, 1983

- Eyquem Olivier, « Ronald Reagan à Hollywood », in : *Le Monde Diplomatique*, 1er novembre 1980
- Gussow Mel, « Lee Strasberg of Actors Studio Dead », in : *The New York Times*, 18 February 1982
- Haskell Molly, « ...Teen movies come of age? », in : *Seventeen*, Mai 1985, vol. 44 n° 5
- Howe Desson, « Reaching The Stars », in : *The Washington Post*, 31 Octobre 1985
- Kornbluth, Jesse, « Cruise Control », in : *Vanity Fair*, Janvier 1989
- Miller Edwin, « An Actor with Heart », in : *Seventeen Magazine*, vol. 43 n°2, February 1984
- M. Foster Harold, « Film in the Classroom: Coping with "Teenpics" », in : *The English Journal*, vol. 76 n° 3, March 1987
- O'Sullivan John, « Annexation », in : *The United States Magazine and Democratic Review*, volume 17, New York: 1845
- O'Toole Fintan, « FILM; Step by Step Toward Creating 'My Left Foot' », in : *The New York Times*, November 5, 1989
- Quinto Manuel, « Verde sobre verde », in : *El Cuervo*, Año 36, n°433, Marzo 1987
- Sessums Kevin, « Cruise Speed », in : *Vanity Fair*, October 1994
- Tanner Louise, « Who's in Town », in : *Films in Review*, vol 40 n°4, April 1989
- Welsh James M., « Days of Thunder », in : *Films in Review*, vol. 41 n°8, October 1990

#### **Articles anonymes**

- « The Moon Child and the Fifth Beatle », in : *Time Magazine*, Vol. 93, No. 6, February 7 1969
- « What would you do on a desert island ? », in : *Seventeen Magazine*, Vol. 43 n° 4, April 1984
- « What do you say ? », in : *Seventeen Magazine*, Vol. 43 n°7, July 1984
- « Eddie Murphy Signs Contract at Paramount », in : *The New York Times*, November 1 1984

#### **Articles en ligne :**

- Connelly Christopher, « Tom Cruise: Winging It », in : *Rolling Stones*, June 19 1986, en ligne : <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-news/tom-cruise-winging-it-2-190433/>
- Rottenberg Dan, « About That Urban Renaissance... », in : *Chicago Magazine*, May 1 1980, en ligne : <https://www.chicagomag.com/Chicago-Magazine/May-1980/Yuppie/>
- Anonyme, « EPA Officials 'Violated Trust' by 'Manipulating the Superfund' », in : *Washington Post*, 31 août 1984, en ligne : <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1984/08/31/epa-officials-violated-trust-by-manipulating-the-superfund/eda09f6e-a454-4f83-9055-2a72ec04cf71/>