

The Truman Show

Peter Weir – 1998

Scénarisé par Andrew Niccol
Avec Jim Carrey et Ed Harris

Un monde de simulacre à l'aube des médias numériques immersifs



Compétences mobilisées

- Analyser le récit et les niveaux de réflexivité dans un film hollywoodien
- Inscrire le film dans l'histoire du cinéma (de science-fiction en particulier)
- Acquérir et mobiliser des outils d'analyse filmique
- Saisir les enjeux d'une discussion de la thématique du simulacre développée dans le film en lien avec le contexte médiatique contemporain (cinéma, télévision, jeux vidéo)

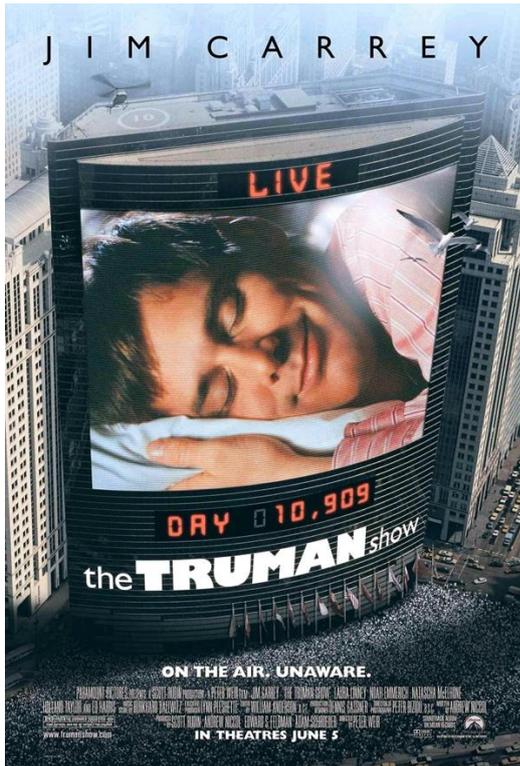
Synopsis

Entre son travail d'agent d'assurances et sa vie de couple, Truman mène une existence apparemment idyllique dans une petite ville située sur une île, Seahaven, qu'il n'a jamais quittée, craignant de naviguer après le décès supposé de son père dans un accident maritime. Il aspire toutefois à voyager

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025



À propos du film

Peter Weir est un scénariste, réalisateur et producteur australien dont plusieurs films abordent la découverte initiatique par le protagoniste d'un monde dont la culture lui est complètement étrangère (les aborigènes d'Australie dans ses premiers films, l'Indonésie dans *L'Année de tous les dangers* [1982]). Il poursuit une carrière à Hollywood en faisant jouer à Harrison Ford deux rôles éloignés de *Star Wars* et *Indiana Jones*, auxquels il devait son succès, avec à nouveau la question d'une altérité du monde auquel le héros est confronté : la communauté amish dans *Witness* (1985) et la jungle hondurienne dans *The Mosquito Coast* (1986), puis remporte un important succès populaire à l'international avec *Le Cercle des poètes disparus* (1989).

The Truman Show a été écrit par **Andrew Niccol**, dont la carrière a été lancée par la vente de ce scénario original marquant et qui s'est illustré ensuite en tant que scénariste et réalisateur de films de science-fiction, un genre auquel appartient également *The Truman Show*, même si l'écart avec l'état technologique du monde réel au moment de sa sortie n'est pas abyssal et si de nombreuses séquences relèvent de la comédie voire du burlesque (ce que souligne la présence de Jim Carrey, célèbre en tant que pitre grimaçant), Ses films se démarquent par des récits à concepts, axés eux aussi sur un jeu entre apparence illusoire et réalité, et racontés sur le ton d'une fable aux accents satiriques. *Bienvenue à Gattaca*, sorti une année avant *The Truman Show*, raconte les efforts d'un homme désirant devenir astronaute et devant usurper l'identité d'un autre, car étant né de manière naturelle dans une société pratiquant l'eugénisme dans laquelle tout individu ne peut progresser qu'en fonction de ce que révèlent les tests ADN. *Simone* (2002) raconte la création d'une actrice grâce aux technologies numériques que le public prend pour une personne réelle ; *Time Out* (2011) dépeint la lutte d'un jeune homme appartenant à la couche défavorisée d'une

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025

société dans laquelle chaque minute de vie au-delà de l'âge de 25 ans s'achète, créant des inégalités énormes entre les sphères de la société. Enfin, *Anon* (2018), produit par Netflix, poursuit la thématique de *The Truman Show* à l'ère numérique en imaginant une société totalitaire qui aurait aboli toute protection de la vie privée et dont les forces de l'ordre exploiteraient les flux constants de données personnelles enregistrées en permanence par chaque individu.

Comment aborder *The Truman Show* en classe ?

Son récit fonctionnant comme une sorte de parabole, le film autorise de nombreuses lectures, notamment philosophiques, voire théologiques¹.

Nous mettrons ici l'accent spécifiquement sur la thématique du simulacre, en lien avec la représentation cinématographique et plus généralement avec le contexte médiatique contemporain. Si les technologies dont use l'équipe de Christof semblent pré-numériques, la pertinence du propos de *The Truman Show* doit aujourd'hui beaucoup à l'essor de ces technologies à des fins de création de mondes immersifs, le récit procédant du dévoilement de la facticité aux yeux d'un protagoniste initialement aliéné, autrement dit d'un passage de l'utopie (monde sans conflit que l'on saisit plutôt par la description) à la dystopie (qui motive la lutte du protagoniste pour en sortir).

L'enseignant-e pourrait proposer aux élèves de lire ou chercher en ligne le synopsis des films énumérés ci-dessous, et de les comparer avec celui de *The Truman Show*, la comparaison permettant d'inscrire le film dans une tradition plus large et d'en saisir les spécificités. Les dates de sortie figurant ci-dessous en gras permettent de souligner combien la thématique de *The Truman Show* était abordée à la même époque de manière parente.

Pour chacun de ces films, l'affirmation « L'utopie des uns est la dystopie des autres » peut être discutée, révélant combien l'appréhension de ce type de sujet est une question de point de vue (également au sens narratif du terme, que nous aborderons ci-dessous).

Les similitudes entre *The Truman Show* et *The Matrix* (dont le protagoniste dissimule, dans le premier volet sorti une année après le film de Peter Weir, une clé USB dans un ouvrage factice portant le titre de celui du philosophe Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*) permettent de saisir combien son propos est toujours pertinent à l'époque du numérique (d'autant que les réseaux sociaux et la circulation des images de soi en ligne ont amplifié la spectacularisation de la sphère privée, d'une manière pas toujours maîtrisée par les internautes eux-mêmes).

Le fait que l'affiche de la 75^{ème} édition du Festival de Cannes en 2022 cite le film de Weir témoigne également de son importance en tant que récit ancré dans ce qui fait l'essence de l'illusion cinématographique.

¹ Voir le dossier pédagogique d'Antoine Goecking (Genève) : <https://edu.ge.ch/site/cfpt-enseignement-general/wp-content/uploads/sites/118/2016/04/fiche-pedagogique.pdf>, ainsi que l'article en ligne de *Regards protestants* : <https://regardsprotestants.com/culture/the-truman-show-des-marches-pour-selever-vers-la-liberte/>

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

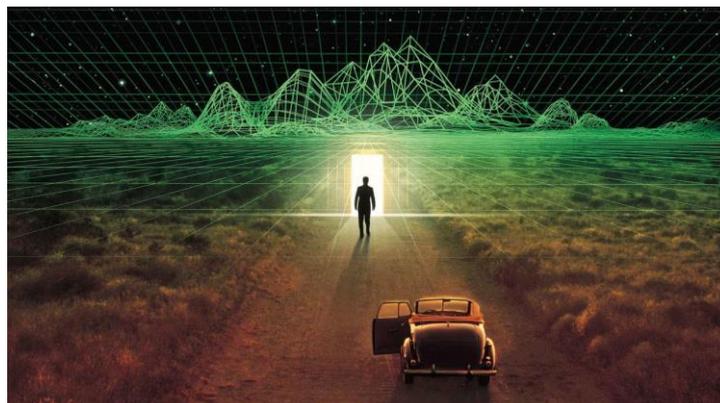
Saison 2024-2025



Cette référence au final de *The Truman Show* nécessite, pour être discutée (ne serait-ce qu'en répondant à la question : « à quoi mènent ces marches et pourquoi sont-elles représentées en trompe-l'œil ? »), de spoiler le contenu narratif du film de Peter Weir, mais la nécessité de le faire à des fins de commentaire peut être explicitée — d'ailleurs, le film ne réserve pas à un dévoilement tardif la révélation de la facticité du monde qu'habite Truman.

Autres films à mondes

- Films dans lesquels le héros ou l'héroïne est projeté-e à travers l'écran dans un monde fictionnel, devenant un personnage de celui-ci qui doit se battre contre les lois de la fiction seconde produite par un média : *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924), *Tron* (Steven Lisberger, 1982, projection dans des jeux vidéo d'arcades) et son séquel (2010), *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985), *Last Action Hero* (John McTiernan, 1993), *Pleasantville* (Gary Ross, 1998, où les deux adolescents sont projetés dans une sitcom en noir et blanc des années 1950 soumise à des règles de bienséance tout public et à un ton joyeux comme dans *The Truman Show*).
- Films à thématique cyberpunk dans lesquels les protagonistes prennent conscience de la facticité de leur monde produit par une machine informatique : *Die Welt am Draht* (Rainer Werner Fassbinder, 1973, adaptation en série TV du roman *Simulacron 3* (1964) de Daniel F. Galouye, adapté en long-métrage dans *The Thirteenth Floor / Passé virtuel*, Josef Rusnak, 1999); les quatre volets de la série *Matrix* de Lana et Lilly Wachowski (*The Matrix*, 1999; *The Matrix Reloaded*, 2003; *The Matrix Revolutions*, 2003; *Matrix: Resurrections*, 2021).



Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025

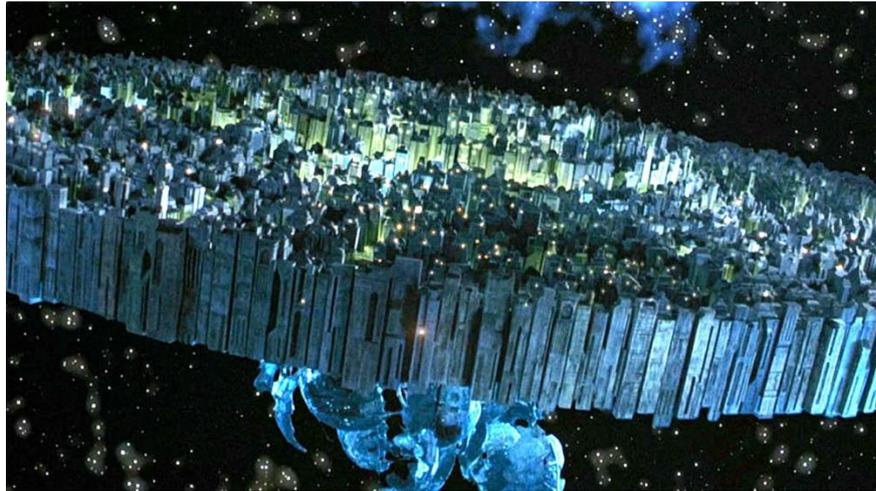
The Thirteenth Floor (1999) – affiche promotionnelle à commenter en lien avec l’affiche ci-dessus de *The Truman Show* (trajet du héros jusqu’à la limite du monde factice, ici infranchissable en raison du changement de statut ontologique).

- *Logan’s Run* (*L’Âge de cristal*, Michael Anderson, 1976): classique de la science-fiction dont le pitch repose sur la révélation d’un leurre entretenu par les élites (en l’occurrence, des machines, comme dans *The Matrix*) quant au monde qui entoure une ville placée sous un dôme, coupée du reste de la planète supposément devenue irrespirable. Ce motif a été repris par plusieurs dystopies (*THX-1138*, *The Island*, ...) grâce à un twist final — que *The Truman Show* ne respecte pas –, selon un topos du genre qui remonte à *La Planète des singes* (1968) ou à la série *La Quatrième dimension* (1983). *The Truman Show* reprend le motif de l’insularité comme concrétisation d’une pseudo-utopie, les lieux nettement délimités favorisant les espaces factices (comme dans les films à la *Battle Royale* tels que la série cinématographique *Hunger Games* ou le film *Predators*). Dans *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), l’île est en fait un monde intérieur révélé tardivement comme tel.
- *The Game* (David Fincher, **1997**): tout ce qui advient au riche protagoniste est le fruit d’une mise en scène dont il découvre progressivement les ficelles, ne sachant pas que les décors construits et les mises en scène effectuées pour lui font partie d’un jeu auquel il a souscrit involontairement et dans lequel son frère l’a embrigadé afin de lui donner une leçon. La victime de la manipulation en tire en fin de compte bénéfice, et, en homme d’affaires sans scrupules (il est interprété par Michael Douglas de *Wall Street*, 1987), est loin de l’innocence naïve d’un Truman. Scènes où le protagoniste décontenancé entr’aperçoit les coulisses de la production de l’illusion, comme dans *The Truman Show*.
- *Dark City* (Alex Proyas, **1998**): l’univers néo-noir dans lequel le protagoniste amnésique erre en quête de réponses s’avère être une sorte de laboratoire dans lequel l’humanité est manipulée par des extraterrestres qui modifient chaque nuit les données de ce monde fluctuant. La thématique est très proche de celle de *The Matrix*, mais, comme *The Truman Show* (qui comparativement relève beaucoup moins de la SF et plus de l’anticipation), le film de Proyas ne s’inscrit pas explicitement dans la cyberculture.

Le Passculture fait son cinéma

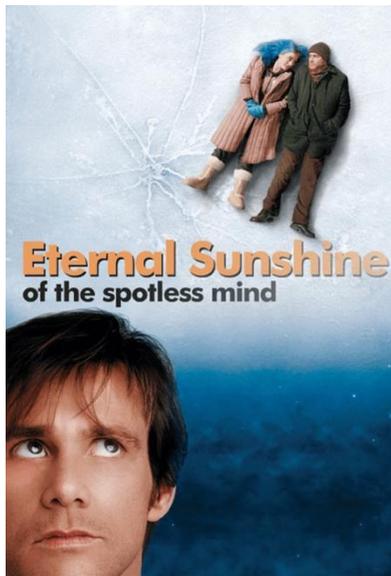
Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025



Dark City

- *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004): si ce film porte plus spécifiquement sur l'effacement de souvenir grâce à un dispositif relié au cerveau du sujet, la romance contrariée par un monde altéré grâce à la technologie et surtout la présence de Jim Carrey dans le rôle principal créent une filiation avec le film de Peter Weir. *Total Recall* (1990) est également emblématique d'une confusion sciemment créée entre vie imaginée et effective.



- *House of 9* (Steven R. Monroe, 2005): déplacement dans le genre horrifique d'une télésurveillance constante d'individus dont le destin est manipulé dans un espace clos pour divertir un public (en l'occurrence ici des internautes).
- *The Joneses* (Derrick Borte, 2009): une famille parfaite qui incite son voisinage d'une banlieue chic à l'achat des derniers produits de consommation — il s'agit en fait d'une famille factice rémunérée pour faire de la publicité de manière insidieuse en représentant un mode de vie idyllique. Ce sous-texte commercial et idéologique (l'*american way of life* et ses produits) est présent dans *The Truman Show*, mais de manière peu développée.

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025



The Truman Show – la séquence dans laquelle Truman fait observer avec effroi à son épouse que les différentes personnes qui passent dans la rue derrière eux circulent en boucle font écho aux films dans lesquels les personnages sont prisonniers d'un même cycle.

- *Westworld* (Lisa Joy et Jonathan Nolan, 2016-2022) : à partir des petits mondes offerts par le parc d'attractions du film homonyme de 1973 (par Michael Crichton, spécialiste des techno-thrillers), la série développe un très large spectre d'appréhension de mondes factices, du décor de carton-pâte dans lesquels évoluent des cyborgs inconscients de leur nature (à la Philip K. Dick) à des mondes informatiques enchâssés dans la saison 2. Certes, Ed Harris y est surtout présent pour évoquer le monde du western dans les productions post-classiques, mais son rôle-clé dans ce récit sériel fait également écho à son rôle de Christof dans *The Truman Show*.



- *Don't Worry Darling* (Olivia Wild, 2022): film très proche de *The Truman Show*, mais où les enjeux relèvent plus de questions de rapports de genre (dans la filiation des adaptations de *The Stepford Wives*, où la petite ville tranquille et patriarcale repose sur la robotisation invisible des femmes au foyer). Le quartier modèle (à la *Edward aux mains d'argent*, satire de Tim Burton, 1990, teinté de nostalgie pour une Amérique d'avant les luttes sociales) que personne ne quitte s'avère en fait le fruit d'une simulation informatique.

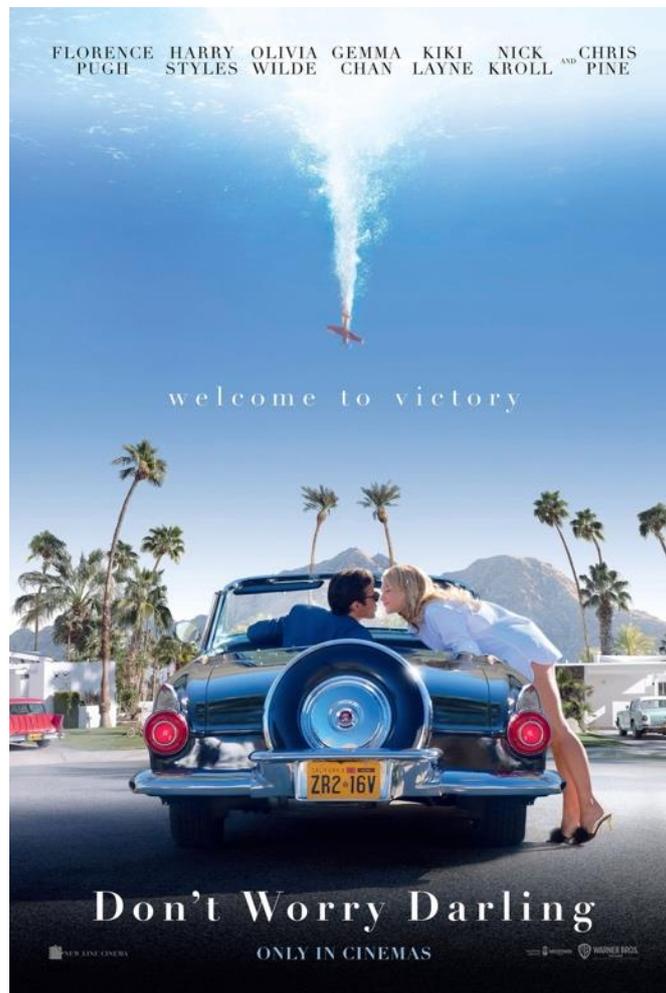
Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025



Edward aux mains d'argent (1990)



Don't Worry Darling (2022)

Récit et point de vue dans *The Truman Show*

Le récit du film est structuré en fonction d'un gain cognitif progressif du personnage qui en vient à suspecter le statut d'irréalité de son environnement, puis se permet de transgresser certains interdits indispensables au maintien de l'illusion afin de tester les limites de celle-ci.

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

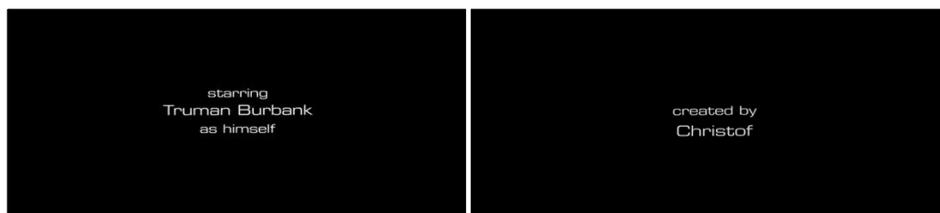
Saison 2024-2025

Le régime de transmission des informations narratives est celui de la focalisation spectatorielle², c'est-à-dire que le public du film (à l'instar des téléspectateur·rice·s à l'intérieur de la fiction) en sait plus que Truman. Cet écart, progressivement, s'amenuise, et l'imprévisibilité de Truman permet de découvrir certaines coulisses de la ville factice avec lui (sans pouvoir établir si, en percevant la même chose, Truman comprend véritablement). Un renversement s'instaure entre 1h10'20" et 1h20'40", au moment de la mise en place du troisième acte du film, lorsque Truman échappe à la surveillance et que nous le retrouvons en mer après une ellipse : la focalisation devient externe par rapport à lui et interne par rapport à l'équipe de l'émission. Cette technique est couramment utilisée dans le cinéma horrifique (et les *slashers* en particulier) pour maintenir le suspense lorsque, soudainement, la victime se retourne contre son agresseur, et ce même dans des films dominés par un régime strict de focalisation interne sur la personne poursuivie³.

La séquence d'ouverture de *The Truman Show* affiche d'entrée de jeu la nature factice du monde de Truman : si celui-ci soliloque dans sa salle de bain et est observé à son insu par un miroir sans tain (la mention « live » s'affiche à l'écran), c'est Christof qui prend d'abord la parole en regard-caméra (comme dans un making-of) pour commenter son projet artistique, et le monologue *in* de Truman alterne avec celle des acteurs qui interprètent dans son monde des personnages.

Toutefois, l'illusion exhibée à l'intérieur même de la fiction, contrairement à d'autres mises en abyme au cinéma (*Otto e mezzo* de Fellini, *Trans-Europ-Express* de Robbe-Grillet, *C'est arrivé près de chez vous* de Belvaux, *Adaptation* de Spike Jonze, ...), cache une illusion d'un autre type (ou plutôt située à un autre niveau), garantissant à la fois une distance par rapport au show télévisé et une immersion maximale dans la fiction du film : le film *The Truman Show*, dont le titre est strictement identique à celui de l'émission de télé-réalité avec laquelle il ne se confond toutefois pas, ne garde en effet aucune trace de sa propre fabrication en tant que production audiovisuelle. Si Truman est dupe du tournage *live* – faisant preuve d'une naïveté dont le ton humoristique du film autorise la vraisemblance –, nous le sommes aussi du tournage-montage du film (et de l'insertion de musiques qui ne proviennent pas du show).

La coïncidence du lieu attendu du générique du film avec celui de la série renforce ce leurre :



En tant que public du film qui a sans doute vu ne serait-ce que son affiche, nous savons que Truman Burbank est incarné par la star Jim Carrey, et que le film n'est pas l'œuvre d'un certain Christof qui a les traits d'une autre vedette, Ed Harris.

Certes, certains plans du film comportant des particularités au niveau de la focale utilisée, comme des images prises au téléobjectif, à l'aide d'un zoom ou avec des objectifs grand-angles « *fish eyes* » (qui incurvent l'image lorsque l'image est supposée être dissimulée dans un vêtement ou un accessoire), ou selon des axes de prise de

² Nous reprenons ici la tripartition des types de focalisation (interne/externe/spectatorielle) proposée à partir de Gérard Genette dans André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, chapitre 6.

³ On peut prendre l'exemple récent de *No One Will Save You* (Traquée, Brian Duffield, 2023), film qui ne contient qu'une seule ligne de dialogue et dont nous suivons dans l'intégralité du récit un unique personnage féminin vivant seul – à l'exception du bref moment où il s'apprête à assaillir par surprise un extraterrestre [59'40" - 1h'01'38].

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025

vue inhabituels comme des contre-plongées imitant des caméras fixées au niveau du sol, correspondent à ceux de l'émission de télé-réalité, mais le film, quant à lui tourné et visionné en 35 mm avec son Dolby, montre autre chose que le contenu de l'émission et s'organise sur une durée de 103 minutes, dans un format de long-métrage.



Toutefois, nombre d'autres plans, destinés à créer une lisibilité maximale selon les normes du montage hollywoodien et s'éloignant par conséquent de l'exhibition de l'emplacement de la caméra cachée, n'appartiennent pas au filmage de l'émission. Par exemple, la série de champs/contrechamps⁴ entre Truman et Silvia, alors que sa future épouse Meryl, vêtue en Pom-pom girl, se jette dans ses bras [dès 18'43'] :



1— Silvia est découverte en zoom avant, mais celui-ci est progressif (plutôt que brusque, car supposément contraint par une image à saisir à la volée) et renvoie à l'attention que lui porte Truman ; l'obstruction par des personnes qui traversent le champ au premier plan souligne la distance et annonce sa disparition, mais ne sont pas liés à une caméra documentaire (Spielberg par exemple, qui fut pressenti pour réaliser le film, fait un usage régulier de cette composition dès *Les Dents de la mer* en 1975).

⁴ Le champ/contrechamp montre en alternance le sujet percevant et l'objet perçu grâce à un raccord-regard qui garantit la linéarité et clôturé l'espace diégétique – ici, les deux personnages se regardent, ce qui exclut un troisième regard extérieur, comme celui, intrusif, des caméras de l'émission.

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025



2 — Contrechamp sur Truman, le regard dirigé vers le hors-champ, la contre-plongée se justifiant par la position surélevée des deux personnages musiciens.



3 — Plan rapproché soulignant l'activité perceptive de Truman (Carrey rajeuni pour le film)



4 — Réciprocité du regard, proximité croissante (léger zoom avant) à l'objet du désir (nous n'entendons pas les paroles de Silvia, la figurante).



5 — Truman détourne subrepticement le regard.

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025



6 — Silvia est approchée par un personnage à mallette et lève les yeux vers lui, qui lui intime sans doute de quitter les lieux pour que Truman se focalise sur Meryl, désignée pour être sa femme ; il n'y a aucune raison pour que le *show runner* de l'émission demande à ce que cette caméra, une parmi 5000, continue à diffuser l'image alors que justement il s'agit d'évincer le personnage — ce plan n'est destiné qu'au spectateur du film.



7-8 – L'insert très bref sur Truman, auquel succède un *jump cut* avec un plan plus large (raccord dans l'axe peu usité dans le montage classique hollywoodien), suggère la rupture du retour au réel après sa contemplation rêveuse, introduite par la distraction que provoque son « ami » trompettiste – cette succession de plans, elle non plus, ne trouve aucun justificatif dans le monde de la fiction, puisqu'il n'y a pas utilité ici, pour le montage live du show, de changer de caméra (il s'agit d'un montage après-coup permettant un travail sur la courte durée de l'insert filmé dans le même axe).

Parfois, le film crée un effet de confusion entre l'émission et le film lui-même, comme, précisément, à l'introduction du flash-back consacré à la rencontre de Truman et de Silvia qui débute par cette séquence : c'est précisément parce qu'un flash-back qui correspond au besoin de la construction du personnage filmique incombe ostensiblement au montage du film que *The Truman Show* l'insère en partant de l'image d'un écran dans l'écran, le *show runner* de l'émission assumant ainsi fictivement, en dépit du principe du *real time* constant, le retour en arrière à partir d'une image de Truman rêveur dans sa cave, sous le regard de téléspectatrices curieuses et émues.

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025



Du point de vue de la vraisemblance de la coïncidence des deux tournages — celui du show et celui du film —, certaines données relatives à la vie de Truman sont parfois difficiles à insérer — s’il se rend au port au début du film pour se confronter au trauma qui l’empêche de quitter l’île, cette séquence est à l’évidence présente pour le faire savoir au public du film, Truman n’ayant aucune raison de réitérer l’expérience. C’est en particulier l’émancipation de Truman qui pose problème — elle est pourtant centrale pour garantir l’arc narratif du film de long-métrage —, puisque nous devons, dans le film, le voir s’émanciper du système de surveillance dont use Christof.

Ainsi, après un échange en champ-contrechamp (à nouveau traditionnel, plus encore que celui évoqué ci-dessus dans la mesure où Truman apparaît aussi en amorce sur le plan de son épouse), Truman décide de prendre en filature son épouse jusqu’à l’hôpital où elle est censée effectuer une opération chirurgicale en sa qualité de médecin.



Lorsque Truman saisit son vélo et sort par une porte latérale, il semble qu’il échappe aux caméras de surveillance, et d’ailleurs l’image n’est alors momentanément pas altérée par le *fish eye* — le regard est d’ailleurs associé à celui de Truman (ainsi qu’en attestent les croisillons de la fenêtre au premier plan de l’image), alors qu’aucune caméra n’est insérée dans ses yeux :



À l’hôpital, à l’inverse, après que Truman a réussi à distraire une infirmière et à se rapprocher à l’insu de tous du bloc opératoire, son déplacement est montré via une caméra de surveillance, comme si le capteur se trouvait dans un bouton de vêtement, par exemple :

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025



Or, Truman, que tous les figurant-e-s tentent à ce moment-là de stopper dans son action non prévue par le scénario de l'émission, semble difficilement pouvoir être suivi par un porteur de caméra qui, si proche de lui, n'entreprendrait rien pour retarder son déplacement. La logique diégétique, parfois, doit être sacrifiée aux nécessités du film. Le repérage et la discussion de tels passages permet de se rendre compte de la manière dont le travail du film vise à se dissimuler derrière l'exhibition du tournage de l'émission, augmentant ainsi son propre effet de réel.

On observe ici l'effet noté par le sémiologue Christian Metz (à propos de l'exhibition de l'acte narratif que suppose le procédé de la voix *over*), qui souligne le paradoxe de la réflexivité au cinéma, laquelle ne provoque pas toujours un effet de distanciation : « Par la distance qu'elle [la voix off] met entre l'action et nous, elle conforte notre sentiment de n'être pas dupes de cette action : ainsi rassurés (derrière le rempart), nous pouvons nous permettre d'en être un peu plus dupes (c'est le propre des distanciations naïves que de se résoudre en alibis). »⁵ La médiation du quotidien de Truman par le biais de l'émission de télé-réalité joue un rôle similaire.

Aspects de la thématique du simulacre

– **Truman comme acteur aliéné par l'usine à rêves** : l'acteur est au service de la création cinématographique, et ce depuis la naissance d'Hollywood dans la première moitié des années 1910 : *persona* construite par les studios selon le principe du *star system* (élaboration concertée d'un mélange entre vie publique et vie privée), liens contractuels contraignants, élément-clé du montage financier d'un film pourtant souvent peu valorisé sur un plan artistique (le show du film construit en parallèle la starification du *show runner*, quant à lui maître du jeu), association à des rôles types stéréotypés susceptibles de fidéliser le public, perte de maîtrise sur l'image de soi, asservissement divers sous prétexte de la course au succès par des producteurs omnipotents...

Dans le film, le milieu de la télévision, comme Hollywood auquel le film fait référence par son lieu de production, se caractérise par l'appât de l'audience et par son amoralité déshumanisante⁶.

– **Société de surveillance** : un simulacre de vie privée, accentué à l'ère des activités traçables des usagers et usagères d'internet et des réseaux sociaux – le sujet peut être discuté en lien avec l'affaire Snowden (portée à l'écran par Oliver Stone en 2016).

⁵ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, chapitre 5 (« Désaveu, fétiche »), Paris, Christian Bourgeois, 1993 [1977], pp.100-101.

⁶ Voir le questionnaire « Ce qui est choquant dans le Truman Show » : <https://www.grignoux.be/dossiers/099/>

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025

– **Téléréalité** : de quelle réalité s'agit-il ? Le héros est-il un « *true man* » ? *The Truman Show* met l'accent sur la manipulation de la réalité, par exemple lors du retour invraisemblable et feuilletonesque de la figure du père. Comment est dépeint l'effet du show sur le public, comparable au rôle des séries TV diffusées sur le long cours ? (fidélisation, régularité/rituel, empathie, personnage de fiction intégrant en quelque sorte le cercle des amis des téléspectateur·rice·s,...). Quelle mise en danger de Truman la mise en scène de Christof provoque-t-elle, et en quoi ce point souligne-t-il les implications éthiques de toute démarche documentaire ?

– Usage du **libre arbitre** vs fatum : Truman et le tragique de la condition humaine.

– Le terme « syndrome de Truman » aurait été donné par des psychiatres à des patients souffrant de schizophrénie : en quoi l'expérience de Truman fait-elle écho au statut de l'individualité à l'ère des médias de masse ? En quoi, pour inverser le point de vue critique émis par le film, serait-il abusif de voir dans ce récit une forme de justification d'une crainte complotiste ?

– Le show comme mise en abyme du statut illusionniste de la représentation cinématographique : **l'allégorie platonicienne de la caverne** mobilisée par Baudry dans son texte sur les effets du dispositif cinématographique (**voir ci-dessous**). Toutefois : dans le film, Truman n'est pas un spectateur, mais un acteur, et l'illusion ne passe pas, à son niveau, par un écran de cinéma. Par ailleurs, son personnage n'est aucunement mû par la « suspension involontaire de l'incrédulité » qui caractérise tout pacte fictionnel : tout se passe à son insu, sous la forme d'un leurre — il est le seul à ne jamais se trouver dans la position d'un spectateur.

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025

Et justement n'est-il pas curieux que Platon pour traduire le passage, la communication d'un lieu à un autre, et pour démontrer, exposer, faire comprendre quelle illusion serait à la base de notre rapport immédiat au réel, imagine ou recourt à un dispositif qui fait plus qu'évoquer, qui décrit d'une manière fort précise dans son

principe le dispositif du cinéma (1) et la situation du spectateur.

Il vaut la peine de relire la description de la caverne dans cette perspective.

La salle d'abord, « sorte de demeure souterraine en forme de caverne possédant une entrée du côté du jour », insuffisante à l'éclairer. Platon l'indique plus loin : salle obscure. Il insiste sur les conséquences, résultant des ténèbres qui y règnent, pour le philosophe après son séjour à l'extérieur. Aveugle, la vue ruinée, tel il apparaîtra d'abord à ses compagnons et sa maladresse les fera rire. Ils ne pourront lui accorder leur confiance. Dans la grotte, les prisonniers-spectateurs sont assis, immobiles, prisonniers parce qu'immobilisés : empêchés de se mouvoir, contrainte ou paralysie ? Certes, ils sont enchaînés ; mais, délivrés, ils refuseront de quitter le lieu où ils sont ; et à celui qui voudrait les entraîner, ils offriront une résistance telle, qu'ils seraient capables de le mettre à mort. Autrement dit, cette contrainte première, non choisie, cet état qui leur fut d'abord imposé d'être privés de mouvement, inhibition motrice ayant des conséquences non négligeables sur leurs dispositions ultérieures, elle les marque au point qu'ils préfèrent demeurer où ils sont, la prolonger plutôt que de sortir. Première contrainte qui paraît se transformer de la sorte en dépit, ou du moins inscrire la tendance à la répétition, au retour vers un état ancien. Il y a de telles indications chez Platon. Relisant le mythe platonicien dans la perspective particulière du dispositif cinématographique, il n'est peut-être pas inutile d'insister sur cet aspect. Sans doute l'immobilisation forcée est-elle un élément précieux de rationalisation pour la démonstration-description qu'effectue Platon de la condition de l'homme : coïncidence d'une conception idéaliste et religieuse ; mais l'immobilité première n'est pas inventée par Platon, elle peut désigner celle, obligée, de l'enfant à sa naissance privé de ressources de la motricité, celle, obligée aussi, du dormeur qui répète on le sait, l'état post-natal et même la vie intra-utérine ; mais c'est aussi l'immobilité que retrouve nécessairement le visiteur de la salle obscure enfoncé dans son fauteuil. Nous pourrions même ajouter que l'immobilité du spectateur appartient au dispositif du cinéma considéré dans son ensemble. L'en-

(1) D'une façon générale, nous distinguons *l'appareil de base*, qui concerne l'ensemble de l'appareillage et des opérations nécessaires à la production d'un film et à sa projection, du *dispositif*, qui concerne uniquement la projection et dans lequel le sujet à qui s'adresse la projection est inclus. Ainsi *l'appareil de base* comporte aussi bien la pellicule, la caméra, le développement, le montage envisagé dans son aspect technique, etc. que le dispositif de la projection. Il y a loin de l'appareil de base à la seule caméra à laquelle on a voulu (on se demande pourquoi, pour servir quel mauvais procès) que je le limite.

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025

chaînement du prisonnier répond à une réalité de fait dans l'évolution de l'individu et Platon en tire même la conséquence qu'elle pourrait avoir une influence dans le comportement futur, qu'elle serait une des déterminations de la résistance des prisonniers à s'extraire de l'illusion où ils sont. « Quant à ces ombres de là-bas, s'il lui fallait recommencer à en connaître et à entrer, à leur sujet, en contestation avec les gens qui là-bas n'ont pas cessé d'être enchaînés... et celui qui entreprendrait de les délier, de leur faire gravir la pente, ne crois-tu pas que, s'ils pouvaient de quelque manière le tenir entre leurs mains et le mettre à mort, ils le mettraient à mort, en effet ? » Serait-ce dire que l'immobilisation formerait une condition nécessaire sinon suffisante de la crédulité des prisonniers, une des raisons de l'état de confusion où ils sont jetés et qui leur fait prendre des images, des ombres, pour le réel ? Nous ne voulons pas trop tirer de Platon, même si nous cherchons à lui en faire dire un peu plus. Pourtant : « A l'intérieur de cette demeure où ils sont *depuis leur enfance* (nous soulignons), enchaînés par les jambes et par le cou en sorte qu'ils restent à la même place, ne voient que ce qui est en avant d'eux, incapables, en raison de la chaîne qui tient leur tête, de tourner celle-ci circulairement. » C'est donc bien leur paralysie motrice, l'impossibilité où ils sont de se déplacer qui, rendant pour eux impraticable l'épreuve de réalité, favorise leur erreur, les incline effectivement à tenir pour réel ce qui en tiendrait lieu, sa représentation peut-être, sa projection sur l'écran formé par la paroi de la caverne qui leur fait face, dont ils ne peuvent détacher les yeux, se détourner. Ils sont liés, enchaînés à l'écran, reliés — relation, prolongement entre lui et eux qui tient à leur incapacité de se déplacer par rapport à lui. Dernière vision quand ils s'endorment.

Platon ne dit rien de la qualité de l'image : l'espace à deux dimensions s'accorde-t-il à l'apparence de profondeur donnée par les images des objets ? Ombres chinoises, il est vrai, plates, mais dont les mouvements, les entrecroisements, les superpositions, les glissements permettent peut-être de supposer qu'elles se déplacent sur des plans différents. Il évoque cependant l'appareil de projection. Déjà il n'éprouve pas le besoin de recourir à l'expédient de la lumière naturelle ; et, même celle-là, il la lui faut préserver, la garder d'un usage impur : l'idéalisme fait le technicien. Il se contente d'un feu qui brûle en arrière des prisonniers vers le haut et loin. Précaution nécessaire, on vérifie la précision de Platon dans le montage de son dispositif. Il sait bien qu'autrement placé le feu entraînerait d'abord les ombres des enchaînés eux-mêmes sur l'écran. Les « opérateurs », les « machinistes » sont de la même façon mis hors d'atteinte de la vision des prisonniers, cachés « par un petit mur semblable à la cloison que les montreurs de marion-

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025

nettes placent devant les hommes qui manœuvrent celles-ci ». Car, sans doute, en s'associant avec les objets qu'ils font passer devant le feu, ils projetteraient une image hétérogène susceptible d'annuler l'effet de réalité qu'ils veulent produire, ils éveilleraient le soupçon des prisonniers, ils les réveilleraient.

Car voici bien le plus étrange dans tous ce dispositif. Platon, au lieu d'envoyer sur l'écran-paroi de la caverne les images d'objets naturels-réels, êtres vivants, etc., comme cela semblerait aller de soi pour un simple jeu d'ombres chinoises, éprouve le besoin, créant une sorte de démultiplication dans le renvoi à la réalité, de présenter aux prisonniers non des images, des ombres directes de la réalité, mais déjà un simulacre de celle-ci. Sans doute pourrait-on reconnaître ici la prudence de l'idéaliste, la démarche avisée du philosophe qui préfère éloigner d'un cran le réel, multiplier les étapes qui y conduisent, de peur que la trop grande précipitation de son auditeur entraîne celui-ci à faire encore trop confiance à ses sens. Toujours est-il qu'il se voit, pour cette raison (ou pour une autre), conduit à poser, à supposer entre l'appareil de projection, le feu et l'écran, quelque chose qui n'est déjà qu'un support de la réalité, qui n'en est déjà qu'une image, une reproduction, un simulacre : « Statues, animaux en pierre, en bois, façonnés en toute sorte de matière » pouvant faire penser aux objets en toc des studios, au décor carton-pâte, s'il ne s'agissait d'abord de leur impression, défilant devant le feu comme un film.

Il ne manquerait que le son, plus difficile effectivement à reproduire. Non pas seulement : plus difficile à simuler, à faire fonctionner comme une image quand il s'agit du visible ; comme si l'ouïe, à la différence de la vue, ne pouvait se laisser capter par des simulacres. Voix réelles donc, ce seront celles des porteurs des machinistes, des montreurs de marionnettes — il manque un relais dans le renvoi à la réalité — mais tout de même rendues au dispositif, intégrées à lui pour autant qu'il réclame un effet total sous peine de dénoncer l'illusion. La voix qui ne se laisse pas figurer à la façon d'objets fabriqués, animaux en bois, en pierre, statues, se laissera du moins absorber par le dispositif grâce à la réflexion. « Si, en outre, il y avait dans la prison un écho provenant de la paroi qui leur fait face ? Quand parlerait un de ceux qui passent le long du petit mur, croiras-tu que ces paroles, ils pourront les juger émanant d'ailleurs que de l'ombre qui passe le long de la paroi ? » S'il manque un relais dans le renvoi à la réalité, le dispositif le corrige, en s'emparant par l'écho, en s'intégrant ces voix trop réelles. Et il est vrai qu'au cinéma, comme dans toutes les autres machines parlantes, ce n'est pas une image des sons, mais les sons eux-mêmes que l'on entend. Les procédés d'enregistrement et de restitution peuvent déformer les sons, ils sont reproduits,

Le Passculture fait son cinéma

Alain Boillat (CEC – UNIL)

Saison 2024-2025

non simulés. L'illusion ne peut concerner que leur source d'émission non leur réalité. D'où sans doute une des causes profondes du statut privilégié de la voix dans la philosophie idéaliste et dans la religion : elle ne se prête pas aux jeux d'illusion, de confusion, entre le réel et sa figuration — car elle ne se figure pas — auxquels la vue semble être particulièrement exposée. La musique, le chant, sont qualitativement différents de la peinture dans le rapport à la réalité.

Platon, on le voit, construit un dispositif très proche du cinéma parlant. Mais, dans le fait qu'il ait justement besoin de recourir au parlant, il annonce une ambiguïté dont le cinéma parlant lui-même sera l'objet. Elle touche à l'impression de réalité, aux moyens employés pour la créer, et aux incertitudes sinon à la méconnaissance des causes de celle-ci, et dont les inventions qui marquent l'histoire du cinéma paraissent être la conséquence. Platon nous aide effectivement à la dégager. Car, d'une part, il prend soin d'insister sur l'aspect artificiel de la réalité reproduite. C'est le dispositif qui crée l'illusion, ce n'est pas sa plus ou moins grande imitation du réel : *les prisonniers sont bien enchaînés depuis leur enfance*, et ce n'est donc pas de telle ou telle spécificité reproduite de la réalité, à laquelle ils n'ont pas accès, qui leur fera prendre pour plus réelle l'illusion dont ils sont l'objet (et l'on a vu que Platon avait soin d'intercaler déjà l'artifice, que c'était déjà du simulacre qui était projeté). D'autre part, en faisant intervenir la voix, en reconstruisant une machine parlante, en complétant la séance de projection par l'audition, en montrant en quelque sorte la nécessité de toucher le plus grand nombre de sens possible, en tout cas les deux principaux, il paraît bien répondre à la nécessité de redoubler la réalité de la manière la plus exacte possible, de rendre son artifice autant qu'il se peut ressemblant. Sans doute le mythe de Platon joue-t-il comme métaphore dans un rapport sur lequel lui-même insiste avant d'en venir au mythe : à savoir que le sensible est dans la même relation à l'intelligible que la projection dans la grotte par rapport au sensible (c'est-à-dire à la réalité ordinaire). Il est du reste remarquable que Platon soit obligé de recourir à une telle opération et qu'il soit amené pour tenter de faire comprendre la situation, le lieu de l'intelligible, à décrocher, si l'on peut dire, vers « l'illusion » et à construire un dispositif dont il sera permis de vérifier plus tard, bien plus tard, quand la technique en aura rendu le fonctionnement possible, qu'il possède un effet spécifique dans l'impression de réalité qu'il provoque sur le spectateur.

Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité » [1975], repris dans *L'Effet-cinéma*, Paris, Albatros, 1978, pp. 30-34.