



Fiche technique	1
Réalisateur À l'aventure	2
Genèse Créer un monde	3
Découpage narratif	4
Contexte En toute transparence	5
Décor Sphères	6
Mise en scène Visions et divisions	8
Séquence Dérèglements	10
Genre « Documenteur »	12
Échos Utopie, dystopie	14
Motif L'œil de Dieu	16
Acteur Comédien élastique	18
Document Arrière-plan	20

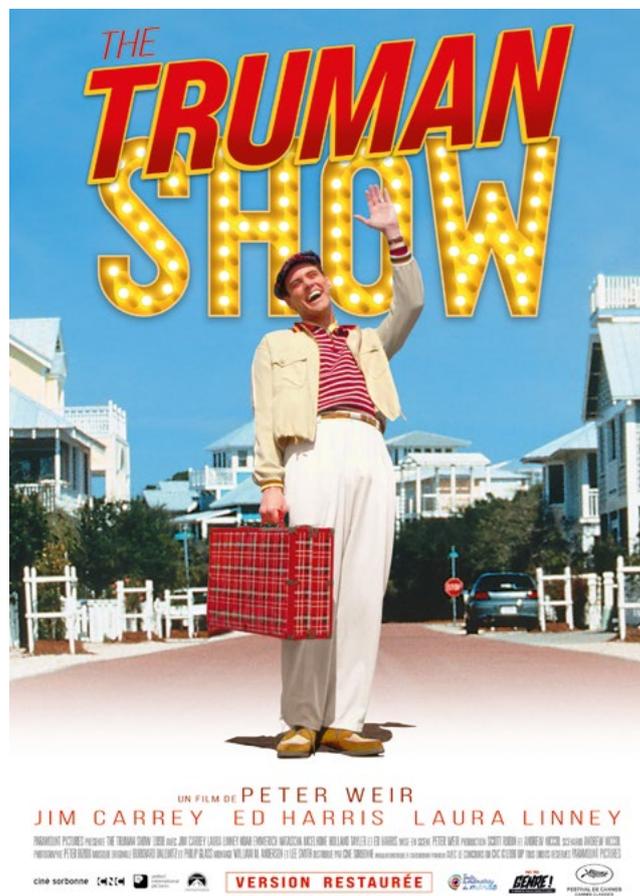
● Rédacteur du dossier

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Images documentaires*, *AOC*, *Études*, *Trafic*...). Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et Apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à différents ouvrages collectifs, dont *Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval - Les frontières brûlent* (De l'incidence, 2021).

● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et Apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique



Affiche française, 2022 © Ciné Sorbonne

● Synopsis

Seahaven Island est un petit paradis. Le climat y est au beau fixe, comme l'humeur des voisins, des collègues et des passants. Truman Burbank lui-même ne déparaît pas dans le décor: toujours une blague pour le kiosquier, toujours un sourire pour son entourage. Marié à Meryl, une femme aimante, employé dans une compagnie d'assurance prospère, propriétaire d'une jolie maison, il pourrait connaître un bonheur total. Pourtant, il aspire à autre chose. Il voudrait quitter enfin ce cocon, faire le tour du monde; c'est ce qu'il confie à son ami de toujours, Marlon. Son rêve est d'aller aux îles Fidji, mû par l'espoir secret d'y retrouver une fille qu'il a brièvement connue étudiant, Lauren Garland. Rien d'impossible *a priori* – à moins que la réalité ne soit trompeuse.

Fruit d'une grossesse non désirée, Truman a été adopté dès avant sa naissance par un studio de télévision qui en a fait la vedette d'une émission conçue par Christof et diffusée en continu depuis près de trente ans. Tout le monde autour de Truman joue la comédie, y compris ses plus proches parents et amis. Sa vie est un simulacre suivi par des millions de spectateurs. L'apparition soudaine de son père, censé être mort dans une tempête, amène toutefois Truman à mettre en doute les évidences. Peu à peu, les coutures du spectacle craquent: il capte les fréquences radio de l'équipe de tournage, aperçoit l'envers du décor... Échappant à la surveillance des caméras, il se lance en mer. Christof le retrouve et déclenche un violent orage. Truman manque de périr noyé. Le réalisateur épargne *in extremis* sa créature en calmant les cieux. Le fugitif reprend sa navigation jusqu'aux limites de son monde. Il découvre une porte et, après un dernier échange avec Christof qui lui promet à Seahaven une existence dénuée de peur, il quitte la scène. L'émission s'achève sous les applaudissements du public.

● Générique

THE TRUMAN SHOW

États-Unis | 1998 | 1h43

Réalisation

Peter Weir

Scénario

Andrew Niccol

Image

Peter Biziou

Design sonore

Lee Smith

Montage

William Anderson, Lee Smith

Musique

Burkhard Dallwitz

Production

Scott Rudin Productions

Distribution

Ciné Sorbonne

Format

1.85, couleur

Sortie

5 juin 1998 (États-Unis)

28 octobre 1998 (France)

Interprétation

Jim Carrey

Truman Burbank

Laura Linney

Meryl, l'épouse de Truman/

Hannah Gill

Noah Emmerich

Marlon, le meilleur ami de

Truman/Louis Coltrane

Ed Harris

Christof

Natascha McElhone

Lauren Garland, un ancien flirt

de Truman/Sylvia

Holland Taylor

Angela, la mère de Truman/

Alanis Montclair

Brian Delate

Kirk, le père de Truman/

Walter Moore

Paul Giamatti

Simeon

Réalisateur

À l'aventure

L'œuvre de Peter Weir peut être découpée en deux périodes, l'une liée à l'Australie, l'autre à Hollywood. Les continuités stylistiques et thématiques sont cependant suffisamment nombreuses pour considérer le cinéaste comme un véritable auteur.

Peter Weir naît en 1944 à Sidney en Australie. Au milieu des années 1960, il abandonne ses études universitaires pour rejoindre la chaîne de télévision ATN-7, où il est embauché comme assistant de production d'une émission comique. En parallèle, il profite de la disponibilité du matériel pour tourner des courts métrages, dont *The Life and Flight of Reverend Buckshotte* (1968), sa première approche d'un personnage mystique. Durant cette période, il rejoint Ubu Films, un collectif de cinéastes fondé par Albie Thoms (*Marinetti*, *Palm Beach*) et David Perry (*Bolero*, *Adam*) qui réunit également Phillip Noyce (*Calme blanc*, *Jeux de guerre*), Bruce Beresford (*The Adventures of Barry McKenzie*, *Miss Daisy et son chauffeur*) et le producteur Matt Carroll. Ces jeunes réalisateurs indépendants vont fonder en 1970 la Sydney Filmmakers Co-operative. Mieux structurée, celle-ci va favoriser, grâce au soutien financier de l'État, un véritable renouveau du cinéma australien. Cette nouvelle vague est surnommée l'*ozploitation*, en référence au surnom du pays (Oz) et aux petits budgets des films (*exploitation*). Des acteurs vedettes émergent également, comme Mel Gibson, avec qui Weir tourne *Gallipoli* en 1981 et *L'Année de tous les dangers* en 1982, ou David Gulpilil, acteur aborigène au centre de *La Dernière Vague* (1977). Peter Weir s'essaie dès ses débuts à des genres très différents : comédie noire (*Les voitures qui ont mangé Paris*, 1974), mystère romantique (*Pique-Nique à Hanging Rock*, 1975), fable métaphysique (*La Dernière Vague*) ou récit de guerre (*Gallipoli*).

« Vous entrez dans une sorte de transe lorsque vous faites un film. Dans une certaine mesure, cet état disparaît dès que vous l'avez terminé. Alors, vous vous demandez ce qui s'est passé »

Peter Weir

● Départ

L'Année de tous les dangers marque un tournant à la fois pour Weir et pour l'*ozploitation*. Comptant parmi les premières coproductions entre l'Australie et les États-Unis, son budget de six millions de dollars est, dans le contexte industriel de l'île, un record. Weir ouvre alors la voie à sa génération. Bientôt suivi par Beresford, Noyce ou encore Fred Schepisi, il s'intègre au système des studios hollywoodiens. Il n'en reste pas moins fidèle à ses grands thèmes : la possibilité de se soustraire à une culture dominante, le désir d'utopie, le risque d'isolement, la recherche d'une forme de transcendance. En un sens, les Aborigènes de *La Dernière Vague*, les Amish de *Witness* (1985) ou les élèves de John Keating dans *Le Cercle des poètes disparus* (1989) sont tous des *outsiders* tentant de préserver une certaine cosmogonie, ou au moins une vision du monde détachée de l'utilitarisme et du conformisme. Échec commercial à sa sortie, *Mosquito Coast* (1986) présente une des autres grandes figures démiurgiques de l'œuvre de Weir. Inventeur en rupture de ban, considérant que le « rêve américain » a été trahi par le consumérisme, Allie Fox (Harrison Ford) part avec sa famille fonder dans un pays imaginaire d'Amérique centrale une communauté idéale.



Peter Weir © Ciné Sorbonne

Au milieu de la jungle, il parvient à ériger une immense machine à glace, dont la taille et la forme ne sont pas sans évoquer une église. S'opposant à un évangéliste, rompant également avec l'apparente passivité des habitants originels, il impose à la nature et aux autres sa vision d'ingénieur. Cette volonté de maîtrise totale anime également Christof dans *The Truman Show* (1998). Dans les deux cas, l'expérience tourne à la catastrophe.

● Exploration

Parmi les autres motifs structurants le travail de Weir, il faut citer l'exploration. Sans cesse empêché dans *The Truman Show*, le voyage prend une dimension initiatique dans *La Dernière Vague* et *Mosquito Coast*. *Master and Commander : De l'autre côté du monde* (2003) s'attache à la rivalité entre deux capitaines de navire. L'affrontement entre la France et l'Angleterre (nous sommes en 1805, durant les guerres napoléoniennes) se rejoue, en version réduite, du côté des Galápagos. Surtout, le film fait du mystérieux et insaisissable vaisseau français une figure métaphysique comme pouvait l'être la baleine dans le roman d'Herman Melville *Moby Dick* (1851). Relatant le périple d'un groupe de prisonniers échappés d'un goulag en 1940, *Les Chemins de la liberté* (2010) est à ce jour le dernier film de Weir.



Le Cercle des poètes disparus (1989) © Walt Disney



Genèse

Créer un monde

Un film réussi s'impose comme une évidence. Il devient impossible d'imaginer d'autres acteurs, d'autres décors. Comme la plupart des productions hollywoodiennes, *The Truman Show* aurait pourtant pu être radicalement différent.

Né en Nouvelle-Zélande en 1964, Andrew Niccol tourne des publicités depuis une dizaine d'années lorsqu'il entreprend l'écriture d'un scénario original intitulé « The Malcolm Show ». Celui-ci est repéré par le producteur Scott Rudin. Plusieurs réalisateurs sont dès lors envisagés, parmi lesquels Terry Gilliam, Barry Sonnenfeld et Brian De Palma. C'est ce dernier qui, semble-t-il, est le plus attaché au projet. Le voyeurisme et la paranoïa comptent depuis la fin des années 1960 parmi ses thèmes de prédilection. Il pense à Tom Hanks pour incarner Truman. Cependant, l'intérêt que Jim Carrey témoigne pour le rôle-titre change la donne. De Palma ne l'imagine pas dans cet emploi ; il se désengage. Scott Rudin contacte Peter Weir. Bien que conscient des difficultés, celui-ci se laisse peu à peu happer par l'univers de Niccol. Les premières minutes d'*Ace Ventura en Afrique* (Steve Oedekerk, 1995) le convainquent par ailleurs que Carrey possède une énergie et une inventivité parfaites pour le rôle.

● Transformation

Carrey est alors l'une des plus grandes stars de la comédie américaine, enchaînant succès sur succès avec *The Mask* (Chuck Russell, 1994), *Dumb and Dumber* (Bobby et Peter Farrelly, 1994) ou encore *Menteur, menteur* (Tom Shadyac, 1997). Son emploi du temps chargé implique un report du tournage de plus d'une année. Weir décide d'attendre et en profite pour s'appropriier le scénario, qui connaîtra une quinzaine de versions. À l'origine, l'action devait se dérouler dans une version alternative de New York. Niccol avait écrit plusieurs séquences empreintes d'une profonde noirceur : une agression avait lieu dans le métro pour tester le courage de Truman ; celui-ci nouait une relation platonique avec une prostituée à qui il demandait de s'habiller comme Sylvia ; à la fin, il se retrouvait coincé dans une boutique avec des objets à son effigie. *The Truman Show* aurait pu être le premier long métrage de Niccol, avant *Bienvenue à Gattaca* (1997),

mais le budget est jugé trop conséquent pour être confié à un novice. Le scénariste se résout à accompagner Weir dans son travail de transformation de ses premières versions. Pour le réalisateur, l'émission doit offrir évasion et divertissement aux spectateurs ; elle ne peut donc pas ressembler à leur vie ordinaire et doit se dérouler dans une ville idéale.

« J'allais être impliqué dans une création totale, la fabrication d'un monde dans un monde »

Peter Weir

● Arrière-monde

Weir ne s'arrête pas là, et développe en détail l'arrière-plan de la fiction [Document]. Pour le programme de Christof, destiné à suivre pendant sa première année de vie un enfant non désiré, le réalisateur imagine un studio de la taille d'une ville conçu par d'anciens ingénieurs de la NASA, qui reprennent là un projet de dôme étanche d'abord élaboré pour une implantation humaine sur Mars. En véritable artiste, Christof s'impose même de recréer l'océan. Sur ce plan, le personnage n'est évidemment pas éloigné d'un cinéaste, et Weir a songé un temps à l'interpréter lui-même. Mais le portrait est tout de même très sombre. Ainsi, Christof ne quitte le studio que pour des visites médicales, afin notamment de se faire transfuser du sang frais dans une clinique suisse – ce qui le rapproche de la figure du vampire. Enfin, Christof est au centre d'un essai écrit par son psychanalyste, dont le titre est explicite : *Le Créateur - Stress et complexe divin dans l'Amérique des grandes entreprises*. Si toutes ces pistes ne sont pas nécessairement explicites dans le film, elles ont à l'évidence infusé dans la conception de cet environnement et le jeu des acteurs.

Parmi les autres idées de Weir, celle d'installer une caméra vidéo dans chaque salle de cinéma : « À un moment donné, le projectionniste aurait diffusé sur l'écran l'image des spectateurs eux-mêmes, avant de relancer la projection du film. Mais c'était techniquement impossible, et sans doute valait-il mieux ne pas essayer. »

Découpage narratif

1 PRÉSENTATIONS

[00:00:00 – 00:02:14]

Christof, le concepteur de « The Truman Show », explique la particularité de son émission qui donne à voir la vie d'un homme depuis sa naissance. Si le cadre de cette existence – l'île de Seahaven – est artificiel, Truman Burbank est un gage d'authenticité : ses émotions sont réelles, car il ne sait rien de cette mise en scène. Hannah Gill, qui incarne sa compagne Meryl, et Louis Coltrane, qui joue son meilleur ami Marlon, font également l'éloge de ce monde vrai et sincère. Face au miroir de sa salle de bains, Truman s'invente des histoires.

2 UNE NOUVELLE JOURNÉE

[00:02:15 – 00:09:06]

Truman salue avec chaleur ses voisins. Du ciel parfaitement bleu, un projecteur tombe. Un bulletin d'information radiophonique explique cet étrange incident. Au bureau, Truman contacte discrètement une agence de voyages. Il souhaite partir aux îles Fidji. Il semble aussi à la recherche d'une certaine Lauren Garland. Un collègue l'envoie conclure une affaire à Harbor Island. Au moment de monter sur le ferry, Truman aperçoit une barque échouée. Pris de panique, il fait demi-tour.

3 AILLEURS

[00:09:07 – 00:14:25]

De retour des courses, Meryl fait l'éloge d'un couteau multifonction. Lors d'un apéritif sur un pont inachevé, Marlon vante les mérites d'une bière. Truman évoque son désir de quitter son travail, de partir aux antipodes. Seul face à la mer, il se remémore l'accident de bateau qui a coûté la vie à son père, Kirk. De retour chez lui, il tente de convaincre une fois encore son épouse de se lancer dans un grand voyage. Deux vigiles regardant la télévision commentent la scène.

4 RETOUR DU PASSÉ

[00:14:26 – 00:29:28]

Sur le chemin du bureau, un homme débraillé attire l'attention de Truman, qui croit reconnaître son père. Celui-ci est prestement escamoté par l'équipe de l'émission. La mère de Truman tente de le convaincre de son erreur. De retour chez lui, il regarde des photographies de son enfance. Il se souvient de sa rencontre avec Lauren, dont il est tombé amoureux quand il était étudiant. Avant d'être exclue du show, elle lui a révélé la nature artificielle du monde dans lequel il vit et son véritable prénom, Sylvia. Avec des fragments de photos de magazines qu'il achète chaque jour, Truman essaie de reconstruire son portrait.

5 EMBROUILLES

[00:29:29 – 00:39:13]

Dans sa voiture, Truman capte par hasard les messages radio de l'équipe de Christof. Il commence à regarder son environnement avec suspicion. Renonçant à se rendre au travail, il dérègle la mise en scène de l'émission. Au bord de la mer, il exprime une nouvelle fois à Marlon son envie de partir. Coïncé entre sa mère et son épouse, Truman est contraint de regarder les albums de famille. Laissé seul, il remonte les pages et découvre que Meryl croisait les doigts au moment de leur mariage.

6 FAUX DÉPARTS

[00:39:14 – 00:52:55]

Truman propose à Meryl de parler hors de la maison. Celle-ci, infirmière, prétexte une amputation urgente pour s'éclipser. Encore en pyjama, Truman se rend à l'hôpital pour vérifier si son épouse dit vrai. Il espère partir le jour même pour les Fidji, mais tous les vols sont complets et le bus pour Chicago est supprimé. Meryl découvre Truman au volant de sa propre voiture. Il prédit avec justesse le passage de plusieurs passants devant eux, puis il ferme les portes du véhicule et impose à Meryl de quitter la ville en dépit des embouteillages qui ne cessent de les ralentir. Il surmonte aussi sa peur de l'eau en leur faisant passer le pont. Sur l'autre rive, la police barre la route suite à un accident nucléaire. Tandis qu'il tente de fuir à pied seul dans la forêt, Truman est arrêté.

7 EN RÉGIE

[00:52:56 – 01:01:01]

Ramené chez lui, une dispute éclate avec Meryl. Apeurée, celle-ci s'adresse à une caméra cachée ; Truman lui demande à qui elle parle. Marlon débarque, un pack de bières à la main. Il tente de dissiper les doutes de son ami, de plus en plus convaincu que tout autour de lui est organisé en secret. Marlon paraît sincère, alors que Christof lui souffle ses répliques. Ce dernier met également en scène les retrouvailles de Truman avec son père Kirk, qui suscitent beaucoup d'émotion chez les téléspectateurs.

8 ATTACHEMENTS

[01:01:02 – 01:09:57]

Sylvia regarde à la télévision un résumé de la vie de Truman, préambule à un entretien exclusif avec Christof qui explique sa décision de faire revenir Kirk. Elle profite du direct pour interpeller le réalisateur par téléphone. Selon elle, Truman est prisonnier.

9 PANIQUE À BORD

[01:09:58 – 01:27:43]

Malgré le départ définitif de Meryl, Truman retrouve vite ses habitudes. Il fait la connaissance d'une nouvelle collègue, Vivien, qu'il semble trouver séduisante. L'ennui s'installe en régie, l'attention diminue. Il s'avère bientôt que Truman ne s'est pas endormi au sous-sol, mais qu'il a fui. La retransmission télévisée est interrompue. Des recherches sont lancées sur toute l'île. Christof comprend que Truman a pris la mer. Il relance la diffusion et, contre l'avis de ses collaborateurs, déclenche une tempête afin d'interrompre la fuite de Truman. Au moment où ce dernier risque de périr noyé, Christof calme les cieux.

10 FIN DE TRANSMISSION

[01:27:44 – 01:43:00]

Truman reprend sa navigation, jusqu'à ce qu'il bute contre l'enceinte du studio. Dans un faux ciel bleu, il découvre un escalier, puis une porte. Christof l'interpelle, l'incitant à rester, mais Truman trouve le courage de partir. Il salue le public et sort du champ. Les téléspectateurs applaudissent, avant de chercher un nouveau programme.

Contexte

En toute transparence

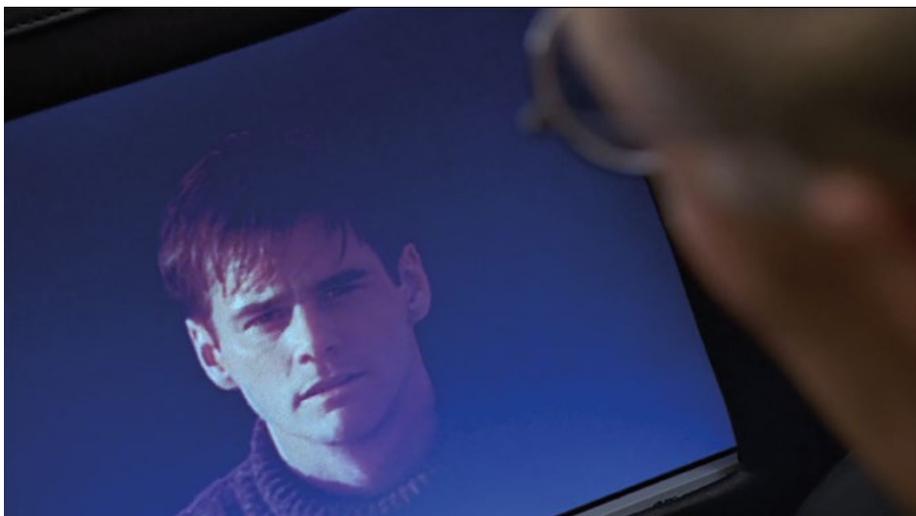
Le fondateur du réseau social Facebook, Mark Zuckerberg, aurait déclaré à l'un de ses proches employés ne pas croire en la vie privée. *The Truman Show* permet de nous interroger sur cette profonde transformation sociale.

Contre l'opacité, le secret, la réserve ou le for intérieur, la modernité promeut, dans le droit fil des Lumières, une articulation nouvelle entre le visible et le vrai, le bon voire le juste. Les surfaces vitrées, l'opinion publique ou la radiographie sont conçues comme autant de moyens de rendre visible l'intérieur des boutiques et des maisons, les processus politiques et les organes, et ce dans un but de progrès. Dans *L'Architecture de verre*, l'écrivain allemand Paul Scheerbart écrit en 1914: «Notre civilisation est dans une certaine mesure un produit de notre architecture; si nous voulons élever son niveau, nous devons donc, bon gré mal gré, transformer notre architecture. Et cela ne sera possible que si nous faisons en sorte que les pièces dans lesquelles nous vivons n'aient plus ce caractère clos. Le seul moyen d'y parvenir est l'adoption d'une architecture de verre, qui laisse pénétrer la lumière du soleil et la clarté de la lune et des étoiles dans les lieux d'habitation non seulement par quelques fenêtres, mais également par le plus grand nombre possible de murs – des murs entièrement en verre, et en verres de couleur.»¹ Une telle idée n'est pas entièrement neuve. Dans la Hollande protestante du XVI^e siècle, le verre est déjà abondamment utilisé pour affirmer la vertu d'habitants n'ayant rien à cacher – ni à leurs concitoyens, ni bien sûr à Dieu. Pour Christof, la ville de Seahaven n'est-elle pas le modèle d'une société parfaite? Montrer la vie de Truman a une fonction morale: celui-ci donne en effet en permanence l'exemple d'une vie bonne.

● Réciprocité

Le journaliste qui interroge Christof rappelle au passage que ce dernier est un homme secret, qui ne dévoile rien de sa vie privée. Une transparence authentique devrait garantir une exposition réciproque, et ainsi une certaine égalité. Or, Christof est comme protégé par une vitre sans tain, voyant sans être lui-même vu. Lorsqu'il entre en communication avec Truman, lors de la dernière séquence, il demeure encore invisible à son interlocuteur. Bien qu'implantée dans le studio, la régie est l'angle mort de l'émission – mais pas du film. Le pouvoir de Christof tient justement à ce qu'il échappe au regard de Truman comme à celui des téléspectateurs. De fait, le principe du show est de maintenir son personnage central dans l'ignorance de sa condition véritable, quitte à user de procédés discutables.

Il ne faut pas oublier que Christof travaille pour une société de production, Omnicom, dont le but ultime est le profit. Si elle se donne les atours de la morale, sa position est avant



« À travers la colonisation des ondes, les satellites de télécommunication et Internet, des personnes – qui n'ont pas été élues – se retrouvent en position d'exercer une influence considérable sur nos vies »

Peter Weir

tout commerciale – elle vend un style de vie. Adopté par la compagnie, Truman en est l'employé involontaire, pour ne pas dire l'esclave. Son existence est un produit qui se décline en une multitude d'autres, dont il assure lui-même la promotion. À cet égard, «*The Truman Show*» devance les réseaux sociaux et plus largement l'économie des plate-formes. Dans ce cadre, l'expérience humaine est considérée comme une somme toujours plus considérable de datas qu'il s'agit de traduire en schémas comportementaux, afin d'en faciliter l'exploitation commerciale (publicités ciblées, etc.). Les usagers consentent dans une certaine mesure à échanger leurs données contre un service, mais cela reste en partie opaque, que ce soit au niveau de la nature des informations collectées ou de leurs utilisations. Comme dans le cas de Christof, la transparence n'est pas du tout réciproque. À sa manière, *The Truman Show* permet de saisir les dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans un tel système asymétrique – et ainsi inciter les spectateurs à préserver une part de secret.

¹ Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre* (1914), Circé Poche, 2013.



Décor Sphères

Fleuron américain du «Nouvel urbanisme», la ville de Seaside, en Floride, a beaucoup contribué au style visuel de *The Truman Show*. Davantage qu'un décor, le film y a trouvé l'expression concrète d'une idée du monde.

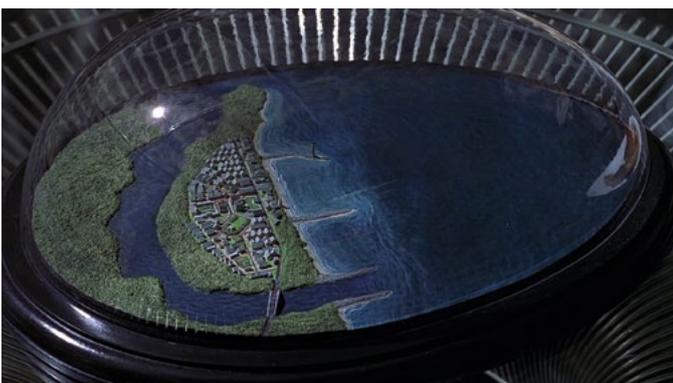
Peter Weir dit avoir été guidé, durant la phase de repérages, par les œuvres peintes de Norman Rockwell publiées en unes du *Saturday Evening Post*. Durant près d'un demi-siècle, des années 1910 jusqu'aux années 1960, cet artiste a représenté les figures et les lieux archétypaux d'une Amérique de plus en plus nostalgique de ses clôtures de piquets blancs, de ses pelouses parfaitement entretenues et de ses petites communautés très soudées. Conçue au début des années 1980 par les urbanistes Andrés Duany et Elizabeth Plater-Zyberk, Seaside, en Floride, correspond à ce fantasme. La ville se caractérise d'abord par sa grande cohérence architecturale. Si chaque maison possède ses spécificités, plusieurs plans d'ensemble en plongée soulignent en effet l'uniformité des matériaux, des couleurs et des types de constructions. Dans le film, et certainement aussi dans la réalité, cette homogénéité se traduit à la fois en termes spatiaux et sociaux. Seahaven, la ville fictive, est séparée du reste du pays par l'océan, ainsi que par une bande d'eau. Ces frontières naturelles matérialisent une

volonté plus large d'autarcie. À cet égard, il faut noter que le film n'envisage pas le problème du ravitaillement de cette bulle dans laquelle rien, ni nourriture ni objets, ne semble produit. Il insiste en tout cas sur le désir d'étanchéité et d'homogénéité de ses habitants. Après l'apparition du père de Truman, la mère de celui-ci se réjouit que des mesures vigoureuses soient prises contre la mendicité, afin que Seahaven ne sombre pas comme le reste du pays dans la décadence. Le journal local s'interroge par ailleurs frontalement : «*Qui a besoin de l'Europe ?*» Participant à une stratégie d'ensemble pour dissuader de Truman de voyager, cette une fait écho à la tentation du repli que Weir ressent alors aux États-Unis.

● Limites

Plus qu'une ville, Seahaven a la prétention d'être un microcosme – c'est-à-dire un monde en miniature, clos et auto-suffisant. Il est dès lors frappant que Truman et Marlon aient pris l'habitude de se retrouver sur un pont inachevé. Où celui-ci est-il censé mener ? Pourquoi sa construction a-t-elle été abandonnée ? Les engins de chantier sont encore là, mais sans usage. L'ouvrage de béton formalise une tension entre l'intérieur et l'extérieur, l'ici et l'ailleurs. Le studio a des limites que Truman éprouve à plusieurs reprises sans toujours en avoir conscience – enfant, lorsqu'il gravit une dune de rochers ; adulte, lorsqu'il tombe sur un barrage de police. Le ciel même se révélera finalement n'être qu'un mur – image saisissante d'une clôture qui avait l'apparence de l'ouvert, de l'infini. De ce point de vue, la plage joue un rôle symbolique important. Elle est un site liminaire, une zone frontière entre la ville et l'océan qui ramène le personnage à deux expériences traumatiques de «départ» – la mort du père, la disparition de Lauren/Sylvia – tout en le confrontant sa propre impuissance. Avec sa lune parfaitement ronde et ses couchers de soleil flamboyants, l'horizon y est perçu comme une toile de maître à contempler («*Il a un sacré coup de pinceau*», dira Marlon à propos du ciel conçu par Christof) et non comme un espace vers lequel s'élancer.

La première tentative de Truman pour quitter Seahaven dessine la forme de ce monde : un cercle. Bloqué à chaque coin de rue par des bouchons, le personnage finit en effet par tourner frénétiquement sur un rond-point. Le plan, en plongée zénithale, joue de l'accélééré pour renforcer la nullité d'un





● Percée

Dans l'émission, le décor n'est pas seulement un moyen utilisé pour définir et agrémenter l'espace limité de la fiction ; il relève d'un acte de cosmogonie, il fait monde. Aussi Truman devra-t-il, pour s'en échapper, saisir la dimension factice de son environnement. Sortir du décor revient à sortir de l'illusion, et réciproquement [Échos]. Ce schéma, courant dans les récits d'anticipation, se retrouve dans deux films strictement contemporains de *The Truman Show: Dark City* d'Alex Proyas (1998) et *Matrix* de Lana et Lilly Wachowski (1999). C'est aussi un geste fréquent dans le cinéma moderne, qui permet d'exhiber certains aspects de la fabrication du film : chez Jean-Luc Godard (*Le Mépris*, 1963), Lars von Trier (*Dogville*, 2003) ou Pedro Almodóvar (*La Voix humaine*, court métrage de 2020), les personnages/acteurs traversent la frontière entre le décor et le monde, la fiction et la réalité. Il apparaît que le studio conçu par Christof n'est pas complètement scellé ; des escaliers cachés dans les nuages mènent à une porte, et plusieurs intrusions ont eu lieu durant les trente années de tournage – ce qu'un montage de type bêtisier montre de façon amusante. Malgré tout, le spectacle a donc des limites spatiales. Parvenu aux confins du monde visible, Truman s'élance, seul, vers une *terra incognita*. Il est bien devenu un explorateur.



mouvement qui en revient toujours au même point. Il n'empêche : c'est dans une porte tournante que Truman commence sa révolution. Plutôt que d'aller au bureau, il tourne par deux fois sur lui-même et ressort, rompant ainsi avec des habitudes qui l'empêchaient de percevoir l'étrangeté de son univers [Séquence].

● Globe

Manchettes de journaux en russe ou en espagnol, téléspectateurs japonais : le succès de «The Truman Show» est global. Seul édifice visible depuis l'espace avec la Grande Muraille de Chine, le studio est montré par une vue satellitaire, tandis que la planète est peu à peu réduite à un point placé au milieu du titre de l'émission. Cette inversion des proportions traduit la position démiurgique de Christof qui, depuis la lune, contemple et dirige son petit monde. La sphère est un motif récurrent : modèle de radio en forme de globe, balle de golf servant à représenter la Terre, miroir de surveillance arrondi... Dans ce dernier exemple, la forme n'est pas simplement celle de l'objet ; en réfléchissant l'environnement de manière convexe, elle affecte la perception même. Cela invite à inclure les nombreux effets optiques jouant de la rotondité, iris ou «gobos» circulaires [Mise en scène]. Il faut noter que les lunettes de Christof sont également rondes, suggérant la dissémination de son propre regard. De façon symbolique, c'est à travers ses lunettes que nous voyons. Par ailleurs, le personnage s'inscrit souvent au centre de structures courbes (la lune elle-même, ou les baies vitrées du studio). Le globe peut renvoyer à l'œil, mais connote de façon plus générale l'idée d'ordre, d'unité, de perfection. C'est enfin un insigne du pouvoir et de la connaissance universelle, autant de choses auxquelles aspire Christof.

● Leçon de géographie

Enfant, Truman déclare vouloir être un grand explorateur à l'instar de Magellan. Présentant à la classe un planisphère, son enseignante lui réplique vertement qu'il arrive trop tard : il ne reste rien à découvrir. Si la rotondité de la Terre est connue depuis l'Antiquité grecque, le Portugais Fernand de Magellan est considéré comme le premier à avoir fait le tour de la planète – mort en chemin, c'est en réalité Juan Sebastián Elcano qui achèvera le périple, qui s'est étendu de 1519 à 1522. Aussi son nom demeure-t-il associé à l'idée de globe terrestre. Les élèves pourront s'intéresser à l'histoire de cet instrument et à la façon dont il a transformé la perception commune du monde.

On pourra dès lors réfléchir à la notion d'antipode. Que représentent les îles Fidji dans le film ? C'est là que le prétendu père de Lauren/Sylvia déclare emmener sa fille. De plus, Truman précise à Marlon qu'elles se situent au point diamétralement opposé à Seahaven. Les Fidji représentent donc une tentative radicale de rompre avec la routine.

L'attention pourra enfin être portée sur la présence des cartes et l'idée d'exploration. Comment Truman est-il parvenu à ne pas trahir ses rêves d'enfant ? Le coffre renvoie à l'imaginaire des grandes explorations, tout comme le nom de son bateau, le *Santa Maria*, résonne en écho à l'un des trois navires de Christophe Colomb.



Mise en scène Visions et divisions

« *The Truman Show* » désigne à la fois l'émission conçue par Christof et le film réalisé par Peter Weir. Entre confusion et décalage, la mise en scène ne cesse de jouer avec cette ambiguïté fondamentale.

Durant l'entretien télévisé qu'il accorde afin de vanter les mérites de son programme, Christof explique que 5000 caméras sont utilisées pour couvrir chaque recoin du vaste studio. Dès la première séquence, le spectateur s'amuse à les repérer. Il comprend notamment que de gros boutons en plastique noir masquent des objectifs, incrustés tantôt dans la poubelle du voisin de Truman, tantôt dans un panneau publicitaire ou un élément d'architecture. Le soupçon s'étend bientôt à toutes choses, bague, collier, rétroviseur, taille-crayon électrique, autoradio ou nœud de cravate. Un mouvement d'appareil, un angle de prise de vues, un avant-plan ou un acte peu ordinaires incitent en effet à rechercher l'emplacement de la caméra lors du contrechamp. En cela, le spectateur adopte une position très rare au cinéma. Il ne cesse de s'interroger sur les conditions matérielles de production des images, et dans une moindre mesure des sons – ce qui est généralement occulté par le travail même de mise en scène.

Ce questionnement est redoublé par le fait que la réalisation de Weir doit être cohérente avec celle de l'émission. Quelques entorses se font jour à l'occasion d'un travelling, dont il semble impossible qu'il n'ait pas été remarqué par Truman, ou d'un raccord, qui prévoit avec trop d'aisance la suite des événements. À cet égard, il faut souligner que le film ne respecte pas le principe fondamental de l'émission, à savoir le temps réel, et multiplie les ellipses.

● Artefacts

L'image est en outre ramenée à sa nature d'artefact à travers différents procédés. L'usage ponctuel du grand angle, qui permet de cadrer un vaste champ, rend sensible la médiation de la caméra à travers la déformation des perspectives. Ainsi, lorsque Truman se retrouve plaqué contre sa voiture après le surgissement du chien Pluto, ou lorsqu'il est interpellé par les jumeaux sur le chemin du travail, l'image semble légèrement bombée. Il arrive aussi que la trame de l'image télévisuelle parasite celle de l'image cinématographique, ce qui se traduit par des lignes horizontales (la première scène filmée à travers un miroir sans tain) ou un grain épais (les multiples écrans de la régie). Enfin, deux moyens complémentaires

produisent une altération du cadre: l'iris et les « gobos ». Dans le premier cas, la fermeture partielle du diaphragme confère au plan un bord noir ou assombri. Cette technique était fréquente à la période du cinéma muet pour concentrer l'attention sur une partie du cadre, ou suggérer une vue subjective. Dans le deuxième cas, un accessoire placé devant l'optique ou un ajout en postproduction permettent de créer un effet de tunnel, comme si la caméra était cachée dans un objet circulaire.

« Dans ce monde, tout est à vendre »

Peter Weir

● Publicité

The Truman Show emprunte à l'esthétique de la série populaire et de la publicité. Le directeur de la photographie Peter Biziou a suréclairé les intérieurs, les rendant propres, brillants et quasiment dénués de contrastes. Durant certaines scènes nocturnes, un halo entoure le visage de l'acteur et le produit qu'il vante – ainsi de Marlon et de sa bière, sur le pont. De surcroît, les conversations sont farcies de slogans dont l'artificialité frappe de plus en plus Truman. Tout sourire, Meryl présente un couteau multifonction puis une boîte de chocolat en poudre d'une façon telle que son mari devient un moyen ou un prétexte: elle s'adresse en réalité à la caméra et aux spectateurs-consommateurs. Dans le centre-ville, des affiches vantent également différents produits – dont les modèles de maisons à Seahaven. Plutôt que de faire des coupures publicitaires, le programme a intégré cette dimension commerciale qui lui permet d'assurer son financement. Les acteurs sont en même temps des mannequins, faisant la promotion des vêtements qu'ils portent – d'où ces chapeaux extravagants et ces nœuds papillons raffinés. Différentes



scènes avec le public permettent d'apercevoir un panel de produits dérivés extrêmement large : calendriers, *pin's*, cousins, casquettes, peignoirs de bain, tasses, assiettes décoratives, maisons de poupées, etc. Un bar est dédié à l'univers du show, et un plan semble même suggérer la possibilité de dupliquer le mode de vie de Truman.

● Hors-champ

Si le cinéma repose majoritairement sur une division du travail entre acteurs et équipe technique, l'émission de Christof conduit ceux qui sont filmés à être également filmeurs. Cela se traduit par des mouvements de caméra saccadés ou des angles marqués, que ce soit en plongée ou en contre-plongée. Le comble est bien sûr que Truman lui-même filme, à son corps défendant, notamment lors de la dispute avec Meryl. Ces corps-caméras achèvent de suturer l'espace du studio.

Malgré tout, la question se pose parfois de savoir comment certains champs-contrechamps sont possibles. Weir n'aurait-il pas cédé à la facilité en usant de cette figure de montage banale dans le cinéma de fiction, mais plus rare dans le documentaire ?

● Droit dans l'objectif

Très courant dans le cinéma des premiers temps, le regard caméra s'est fait plus rare à mesure que la narration des films devenait plus élaborée, la croyance en la fiction reposant en partie sur la clôture ou l'autonomie du monde représenté. Ce faisant, les conditions techniques ou sociales de fabrication des films ont été occultées. La modernité les remettra en évidence à partir des années 1950-1960, d'une manière joueuse ou critique.

Les élèves pourront relever les différents regards caméra du film et s'interroger sur leurs fonctions. Conformément à l'esthétique télévisuelle de l'interview, Christof fixe l'objectif avec la volonté de paraître sincère et, ainsi, de convaincre.

Le regard peut en outre être médiatisé par différents écrans. C'est le cas lorsque Marlon, parti à la recherche de Truman, échange avec la régie. Mais cela vaut aussi quand Truman parle devant son miroir. À la différence des autres, il est alors inconscient de la présence d'une caméra. Le spectateur ne fait pas face à quelqu'un qui se montre volontairement ; il est placé dans une position de voyeur. Il découvre en même temps la complexité du dispositif de l'émission. L'échange final entre Christof et Truman rétablit un certain équilibre entre celui qui se cache et celui qui est constamment exhibé. Le personnage-titre démasque le grand marionnettiste, lui retirant par là même beaucoup de son pouvoir. Truman quitte l'émission et le film d'un même mouvement, nous invitant à nous interroger sur notre propre regard.



Par ailleurs, le programme est troué par plusieurs hors-champs. Le premier est la conséquence de la stratégie commerciale de l'émission, qui souhaite être tout public. Ce faisant, la sexualité est écartée. Comme l'indique un spectateur, il n'y a plus rien alors à l'écran qu'un rideau doucement soulevé par le vent. Il en va de même pour toute forme de nudité. Cela peut aussi être le fait, volontaire ou non, des personnages. Tandis qu'ils se dirigent avec les autres usagers de la bibliothèque vers la sortie, Truman et Lauren/Sylvia trompent une caméra de surveillance en profitant d'un poteau pour changer soudainement de direction. Au balayage gauche-droite succède un mouvement inverse qui ne rattrape le couple qu'*in extremis*. Dans le plan suivant, il faudra un très long zoom pour retrouver la piste des deux jeunes gens, quasiment dérobés par l'obscurité. Dans la dernière partie du film, Truman endort la vigilance de la régie qui croit le voir sur son lit de camp alors qu'il a profité d'un angle mort pour s'échapper de sa maison, tel un fugitif.



● Contrechamp

En faisant place aux réactions des téléspectateurs, le film de Weir se démarque de l'émission. Mais le geste le plus radical à cet égard est l'incorporation de Christof dans le récit. Celui-ci se montre à l'occasion, au gré d'opérations de communication toujours très contrôlées. Or, il apparaît aussi à un moment critique, lorsque Truman prend la fuite en bateau. Il n'est plus le visionnaire, le démiurge tant vanté, mais un homme paniqué, prêt à tuer sa créature. Alors qu'il prend grand soin de protéger sa propre vie privée, Christof est ici exposé dans toute sa vulnérabilité. *The Truman Show* rejoint alors la série de films consacrée par Fritz Lang à la figure de Mabuse¹ : le pouvoir du sinistre « docteur » est proportionnel à sa capacité à échapper au dispositif médiatique qu'il déploie pour surveiller, diriger et effrayer. Rendus visibles, Mabuse et Christof perdent de leur prestige et de leur maîtrise.

1 Celle-ci comprend *Docteur Mabuse le joueur* (1922), *Le Testament du docteur Mabuse* (1933) et *Le Diabolique Docteur Mabuse* (1960).



1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence

Dérèglements [00:30:42 – 00:34:34]

Sur le chemin du bureau, les fréquences de l'autoradio se brouillent, substituant à l'habituel bulletin météorologique des propos d'autant plus troublants pour Truman qu'ils semblent décrire son propre trajet. Le doute s'installe.

La vie de Truman est réglée comme du papier à musique. Chaque matin, il achète le journal et un magazine féminin sur l'air de la *Marche turque* de Mozart qui revient trois fois dans le film, tel un *jingle*. Or, ce n'est pas le cas ici. Peter Weir emploie un morceau de Philip Glass, *Anthem, Part 2*, dont la rythmique et l'instrumentation expriment parfaitement l'irrépressible prise de conscience du personnage. Par ailleurs, cette musique n'est pas intégrée à l'émission. Un décalage s'instaure donc subtilement entre la mise en scène de Christof et celle de Weir. La scène débute, au contraire des précédentes, non par une vue du kiosque, mais par un gros plan sur la une de *The Island Times* [1]. Bien que le titre concerne Truman au premier chef, apportant une réponse à la présence du sans-logis que celui-ci a pris pour son père, il s'en détourne [2]. Empruntant la porte tournante pour rejoindre son entreprise, il se retrouve comme emporté par le mouvement. Surprise: même là, il y a une caméra, semble-t-il intégrée à la paroi de verre [3]! Mais le plus étonnant est sans doute que Truman abandonne son orbite habituelle pour ressortir. Il se retourne alors pour la deuxième fois, fixant avec circonspection les gens alentour [4]. Les bruits

sont assourdis, indiquant une focalisation interne du son en accord avec l'usage « psychologique » de la musique.

● Déroute

La régie est prise de cours. La caméra tremble un peu [5], puis un zoom brutal (et tout à fait exceptionnel) resserre le cadre sur Truman. Un panoramique l'accompagne. Un raccord dans le mouvement permet de passer à un plan pris à hauteur du personnage, et non plus en plongée. La longue focale indique cependant que l'opérateur est toujours à distance. Truman utilise un poteau pour se cacher [6]. C'est la première fois qu'il s'imagine sous surveillance; c'est la première fois aussi que le dispositif de filmage est mis en défaut. Jim Carrey marche avec une certaine raideur, incertain de ce qu'il doit faire. Un plan sur un rétroviseur semble redonner un temps d'avance à l'émission: Truman vient s'y refléter, comme si cela avait été prévu. Mais son regard insistant peut également amener à penser qu'il a détecté la présence d'une caméra – ou du moins de quelque chose d'étrange [7]. Le passage des figurants le dérobe en tout cas à nos regards, et ce en dépit du mouvement de recadrage du rétroviseur [8]. De même, un bus produit un effet de volet durant lequel Truman disparaît.

● Observateur

La musique s'interrompt. Les conversations sont de nouveau audibles. Le mécanisme d'un zoom produit un curieux bruit de roulement. D'habitude imperceptible, la technique s'impose encore à notre attention. Truman s'est assis sur un banc. Le découpage repose sur une série de champs-contrechamps



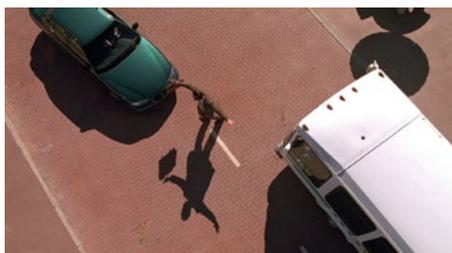
9



10



11



12



13



14



15



16

entre le protagoniste et ce qu'il observe. Le point de vue de Truman semble primer, tandis qu'il observe un couple, puis de vieux amis échangeant en espagnol. Si cette langue est d'usage courant aux États-Unis, sa présence à ce moment du film uniquement pourrait renforcer l'incompréhension du personnage face à une réalité qui, soudain, lui apparaît opaque. Nouvel effet de volet, conséquence du passage d'un bus devant la caméra : ce n'est plus Truman qui est rattrapé par la mise en scène, mais un figurant consultant sa montre – comme s'il attendait le bon moment pour se mettre à jouer – surpris en plein geste [9]. Repéré, il part précipitamment. Un très gros plan nous montre la réaction inquiète de Truman [10]. Par son échelle et sa durée, très brève, cette image agit comme un insert glissé par le film dans l'émission. Elle confirme une focalisation interne et, ce faisant, la naissance d'une subjectivité détachée des injonctions et des stimulations organisées par Christof.

● Impulsions

D'un pas vif, Truman commence à traverser la rue. Un bus arrive, qui manque de l'écraser. Cet acte imprévisible, impulsif, aurait pu se solder par la mort. Vouloir échapper au scénario, c'est fatalement prendre des risques. Le personnage se découvre aussi une puissance inattendue. Il tend la main vers le chauffeur comme pour signifier sa maîtrise des événements [11]. Avec le même geste, il arrête une voiture. Une plongée zénithale capte ce moment durant lequel, par le seul pouvoir de ses bras écartés, Truman scinde le flot des voitures [12]. Tournant sur lui-même, il effectue, comme avec la porte, une «révolution». Pour appuyer sa détermination, la

musique de Philip Glass a d'ailleurs fait son retour. Suivi par un panoramique, Truman se met à courir, allant à droite puis à gauche, ce qui provoque deux rapides sorties de champ. Il en faut plus néanmoins pour échapper au quadrillage des caméras, et son entrée fracassante dans un bâtiment est saisie par un raccord dans le mouvement. Une vue en plongée renvoie à l'idée de vidéosurveillance – mais toutes les caméras n'ont-elles pas cette fonction, à Seahaven ?

Plus que le dispositif de captation, ce sont les acteurs et l'équipe technique qui pêchent. Un plan sur les vigiles montre leur surprise. Ils se retrouvent soudain contraints d'improviser. Le montage s'accélère, comme si la panique se propageait. Lorsque les portes de l'ascenseur s'ouvrent, le spectateur aperçoit dans la profondeur de champ figurants et techniciens [13]. Le gag est redoublé par le fait que, Truman leur tournant le dos, il ne voit pas tout de suite ce qui pourrait confirmer ses intuitions. Après avoir menti au gardien, il s'élanche dans la cage. Comme à chaque nouvelle impulsion, la mise en scène craque et révèle ses coutures – en l'occurrence, il s'agirait plutôt de son envers : des acteurs en train de patienter et de manger à la table de la régie [14]. C'est là une découverte tellement sidérante que le personnage ne parvient pas à la comprendre tout à fait. Les yeux écarquillés, il voit une fausse cloison lui dérober la vérité tandis que les vigiles le saisissent par les épaules pour l'expulser du bâtiment. Les glissades de Truman témoignent des capacités burlesques de Jim Carrey qui, en frappant les fesses d'un quidam avec son attaché-case, semble faire un clin d'œil au célèbre coup de pied de Charlot [15]. Peut-on avoir une telle attitude sans que cela prête à conséquence ? Autour de Truman, rien ne semble en effet avoir dévié de son cours [16].



Genre

« Documenteur »¹

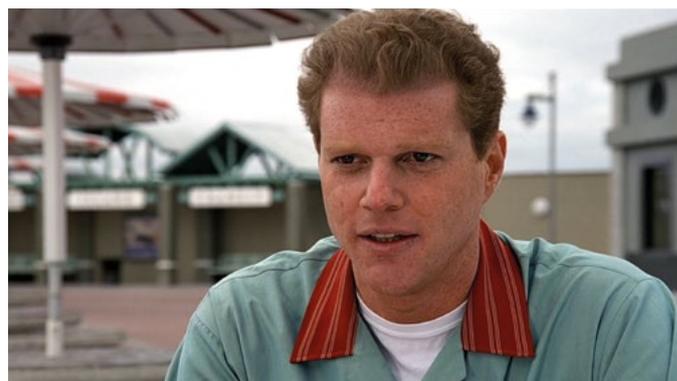
Il est de coutume de diviser le champ du cinéma en deux : d'un côté la fiction, de l'autre le documentaire. Or, il existe entre ces pôles de nombreux passages plus ou moins secrets, qui sont autant d'invitations à interroger notre rapport aux images.

Le générique d'ouverture a une double fonction. Il transmet au public un certain nombre d'informations factuelles concernant la production de l'émission ; il agit comme un seuil entre la réalité du spectateur et le monde représenté en instaurant une tonalité ou un horizon de référence (par la police, la musique, des éléments visuels...). Après le logo du studio Paramount, *The Truman Show* débute sans préambule par une déclaration face caméra. Chose étonnante, d'autant que ni l'identité ni le rôle de la personne à l'écran ne sont alors donnés. Cela produit un effet d'autorité qui oriente notre perception. N'ayant pas les moyens de juger par nous-mêmes de la véracité de ce discours, nous sommes en effet incités à le croire. Des entretiens avec Hannah Gill et Louis Coltrane, présentés respectivement comme les interprètes de Meryl et de Marlon, renforcent ce dispositif de médiation. « Rien de ce que vous voyez dans cette émission n'est faux. C'est simplement contrôlé », explique notamment l'acteur. Puis le titre de ladite émission apparaît, en lettres blanches sur fond noir : « The Truman Show ». Où est passé le film de Peter Weir que le spectateur est venu voir ? Il faudra attendre le générique de fin pour que celui-ci cesse tout à fait de se confondre avec le programme de Christof et s'affirme en tant que fiction. Pour l'heure, le cinéma nous tend un piège en se donnant l'apparence de la télévision – et d'une télévision qui prétend n'être rien d'autre que la captation fidèle de la réalité.

● Effets de réel

Tout documentaire est une construction. Le « genre » ne donne jamais un accès direct à la réalité, ne serait-ce que parce que les appareils techniques transforment ce qu'ils captent en signaux, indices, matières seulement visuels et sonores. Il n'empêche, le documentaire se distingue de la fiction par le type de relations – éventuellement variables, contradictoires, problématiques – qu'il produit entre filmeur et filmé, spectateur et spectacle. Face à un tel film, le spectateur aura la conviction d'entrer en contact avec un référent existant *aussi* sur un plan non filmique – quelque chose, donc, de réel. Cette relation peut toutefois être aisément contrefaite : il suffit d'imiter des méthodes de tournage ou d'emprunter certains codes dominants. Ainsi, les procédés de l'entretien avec un interlocuteur hors cadre ou de l'adresse au spectateur, extrêmement rares dans la fiction classique, seront considérés comme des marqueurs d'une authenticité spécifique au champ du documentaire.

Dès son ouverture, *The Truman Show* invite donc à s'interroger sur les moyens utilisés pour créer des « effets de réel ». Un exemple : la caméra portée. Si, dans le tremblement du cadre, se trahit la présence d'un opérateur et d'un dispositif technique, le fait même que cela bouge renforce l'impression d'une action spontanée, non mise en scène. Il faut noter qu'il y a finalement peu de ce type de plans dans « The Truman Show » – hormis avec le voisin au chien – et



¹ Le terme « documenteur » a été inventé par la cinéaste Agnès Varda : un mot-valise réunissant « documentaire » et « menteur ». Ce terme permet de désigner des films inclassables qui se situent entre les deux registres. Varda intitula ainsi l'un de ses films appartenant à cette catégorie hybride.

que le « pris sur le vif » est plutôt l'indice d'une défaillance du dispositif de captation [Mise en scène], [Séquence]. Si la puissance propre du documentaire réside dans l'invention de nouvelles formes d'interrelations entre filmeur, filmé et spectateur, il est en tout cas évident que l'émission de Christof en trahit le principe éthique et esthétique le plus élémentaire. Le programme fonctionne en effet sur l'exclusion radicale d'un des termes : Truman ne se sait pas filmé. La réalité prétendument restituée est donc fondamentalement biaisée. Le monde de Truman est un simulacre, et « The Truman Show » un simulacre d'objectivité.

Par ailleurs, cet effet de réel concerne aussi les acteurs, et ce non sans risques. Ainsi, un faux chirurgien s'apprête à opérer pour de vrai afin de ne pas sortir de son rôle devant Truman. La question de la descendance du personnage intrigue également : l'enfant de Truman et de Meryl ne serait-il pas par avance condamné à cette existence factice ?



● En direct

La promesse de Christof est celle d'un spectacle permanent et en direct. À cet égard, le film ne respecte pas ses propres règles : les deux journées du récit sont réduites à 1h40, et les ellipses dans et entre les séquences sont très sensibles. Si Weir justifie les flash-backs en les intégrant à l'émission (la rencontre de Truman et de Lauren/Sylvia, par exemple), il provoque par là même une interruption du direct et un hors-champ contraires au programme. Il est donc également permis de s'interroger sur la manière dont le cinéaste « ment » en donnant à son film l'apparence de la télévision. Pour des raisons techniques, le cinéma ne peut en effet fabriquer que des effets de direct et non du direct. Le réalisme n'est-il au demeurant pas affaire de continuité spatio-temporelle ? De façon schématique, le plan-séquence a pu être opposé au montage en ceci qu'il garantirait l'intégrité d'une action saisie dans sa durée et son lieu propres. Au contraire, chaque coupe, en ouvrant la possibilité d'une manipulation, serait suspecte. « The Truman Show » repose non pas sur une caméra omnisciente, mais sur une multitude d'appareils couvrant intégralement le plateau. La règle devrait être le raccord de mouvement (lors des sorties de champ) ou le changement d'axe (pour mieux voir une situation), or il n'en est rien : les micro-ellipses abondent – autre zone de tension entre l'émission et le film. Le programme lui-même rompt avec l'illusion réaliste au niveau de l'espace – lorsqu'il place hors champ la sexualité – et au niveau du temps – avec le lever de soleil anticipé et accéléré, ou les rapides variations météorologiques.

● Face au petit écran

Si les nombreux plans de téléspectateurs renforcent la fiction de *The Truman Show* en montrant l'adhésion que suscite un tel programme, ils représentent une autre entorse de la part de Weir. Ce contrechamp n'appartient en effet qu'au film. Par ailleurs, il n'a pas pour but, comme l'ont généralement les plans de réaction², d'induire par mimétisme un

certain rapport à l'action, mais au contraire de favoriser une distance critique à la fois vis-à-vis du spectacle et de ceux qui le regardent. Ces derniers entretiennent un rapport fusionnel avec l'émission, comme le suggèrent la connaissance parfaite de l'histoire de Truman, la vivacité des réactions ou l'abondance du merchandising. Jamais les conditions de production ne sont évoquées, comme si les téléspectateurs adhéraient pleinement à l'idée que tout est vrai. *A contrario*, le spectateur du film est pour sa part impliqué dans un processus de prise de conscience. Peu à peu, il accède aux coulisses, il voit les ficelles de la mise en scène. S'il n'est pas dénué d'une certaine affection pour certains, en particulierement pour les deux vieilles dames, Weir fait un tableau particulièrement sombre des téléspectateurs, aussi incapables de distance que versatiles. À la fin, les agents de sécurité zappent sans la moindre émotion, comme si ces années passées devant « The Truman Show » n'avaient suscité ni pensées, ni affects durables.

● La fabrique des souvenirs

Au moment où Truman commence à douter du monde qui l'entoure, sa mère et son épouse ressortent les albums de famille. Les photographies sont censées le rassurer. Et, en effet, comment ne pas les appréhender comme les preuves indubitables d'une existence en tous points normale ?

Les élèves pourront s'intéresser au type d'événements ainsi immortalisés. Fête de Noël, mariage, anniversaire, achat d'une maison, premier emploi : ces étapes de la vie contribuent à façonner un « roman familial » où la joie, l'amour et la réussite dominent. Des circonstances plus anodines, comme un barbecue entre amis, renforcent la mise en scène d'un bonheur permanent (rires, grimaces, blagues).

Ces photographies documentent-elles un événement ou ne reproduisent-elles que des stéréotypes ? Quel est leur rôle dans l'élaboration d'une mémoire individuelle et collective ? En l'occurrence, elles agissent d'abord comme un facteur de consensus. Personne ne cherche à les interpréter, à en discuter le sens. Néanmoins, elles portent aussi la trace d'une autre réalité, que ce soit à travers la petite taille du Mont Rushmore ou les doigts croisés de Meryl lors de son mariage. La main que pose la mère sur le cliché de Truman « emprisonné » dans son parc ressemble à un lapsus. Contre ces faux souvenirs, Truman tente pour sa part de préserver celui qui lui est le plus cher : le visage de Lauren/Sylvia. De façon significative, il est l'envers secret du portrait de Meryl.



² Ces plans mettent en évidence les visages de personnages réagissant à un événement.



Échos Utopie, dystopie

La plage de sable fin, le soleil permanent, les sourires indélébiles : Seahaven correspond à un paradis de carte postale. La fabrication de ce microcosme participe aussi d'une vision politique qu'il convient d'interroger.

● La possibilité d'une île

Publié en 1516 par Thomas More, *La Meilleure Forme de communauté politique et la nouvelle île d'Utopie*, mieux connu sous son titre abrégé *L'Utopie*, est devenu l'emblème des réflexions sur la cité idéale. Étymologiquement, «utopie» désigne le «sans lieu», ce qui renverrait à la part imaginaire d'un tel projet. L'écrivain et philosophe Tristan Garcia propose toutefois une autre interprétation, évoquant un espace que l'on serait en mesure de cerner, mais non de localiser avec précision. Le lieu de l'utopie, c'est le blanc sur la carte. Or, comme Garcia l'écrit dans son essai *Images et idées* : «Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, Cook parachève l'exploration des îles Australes. L'Australie devient une colonie pénitentiaire et c'est la fin du fantasme austral, réduit à une immense prison à ciel ouvert. [...] C'en est fini de la localisation géographique des utopies sur Terre.»¹ Il n'est pas indifférent, à cet égard, que Peter Weir soit australien. Territoire du bout du monde du point de vue des colons européens, l'île représente la potentielle réversibilité de l'utopie en prison, du fait même qu'elle ne peut être qu'un univers limité, voire clos. Le plan aérien de Seahaven, avec son fleuve semi-circulaire entourant la ville et son unique pont, rappelle la carte d'Utopie gravée en novembre 1518 par Ambrosius Holbein pour l'édition de Bâle de l'œuvre de More.

● Un monde à part

Seahaven ne se définit pas seulement comme un monde en soi. C'est aussi un monde à part, qui revendique sa différence, et même sa supériorité. «Il est temps de nettoyer le centre-ville des indésirables avant que nous ne devenions

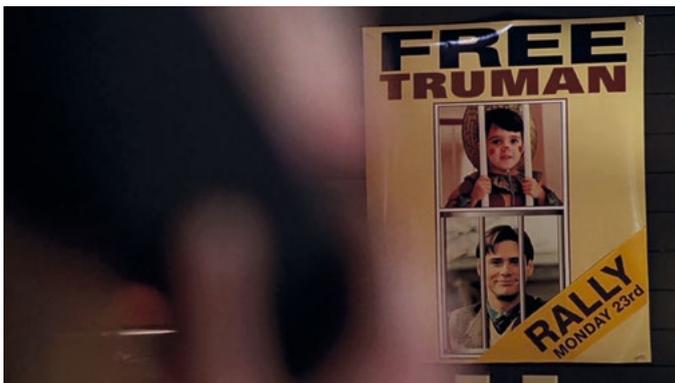
comme le reste du pays», vitupère la mère de Truman lorsque celui-ci dit avoir vu son père habillé comme un clochard. La ville reprend le principe de la *gated community* (ou résidence fermée), dont le développement connaît aux États-Unis un



Utopie, gravure d'Ambrosius Holbein, 1518 © DR

1 In *Images et idées, Kaleidoscope I*, éditions Léo Scheer, 2019, p. 303.

pic dans les années 1960-1970. Si Truman ne peut pas partir, les non-résidents sont pour leur part empêchés d'entrer. Cette privatisation de l'espace a pour but de maintenir un fort niveau d'homogénéité sociale – et, dans une société où il existe une corrélation importante entre la classe et la «race» (entendue en termes de construction socio-historique), il n'est pas anodin que Seahaven soit uniformément blanche. Le projet de Christof est de renouer avec un passé mythifié, celui des petites communautés pastorales du XIX^e siècle. Seahaven est toutefois une création composite: les habits s'inspirent des années 1930-1940, la télévision diffuse des programmes des années 1940-1950, tandis que les voitures sont contemporaines. Cette aberration historique trahit l'artificialité et le kitsch de ce monde. Hors de l'espace, l'île se place aussi hors du temps, en confondant les époques. Puisque, dans la fiction, Seahaven existe bien comme une bulle posée sur Terre, sans doute serait-il plus juste d'employer la notion d'hétérotopie inventée par Michel Foucault pour qualifier des localisations physiques d'une utopie.



● Société de contrôle

Le film produit un double niveau de lecture. Si l'univers de Truman peut sembler d'un certain point de vue plaisant, il est bien sûr indissociable du dispositif médiatique dans lequel il s'insère. Seahaven est un simulacre: son organisation réelle n'est pas démocratique, mais bien tyrannique. Le biais fondamental de ce microcosme est de dérober la règle de son fonctionnement à celui sur qui elle s'applique le plus. Truman apparaît ainsi comme une figure de l'aliénation totale. Pour Christof, cela n'est pas contradictoire avec une quête d'idéal. Au contraire, en s'occupant de tout, il considère qu'il offre à son «personnage» une vie protégée, libérée de l'angoisse – une «vie véritablement bénie», comme le dit l'actrice jouant Meryl. «Dans mon monde, tu n'as rien à craindre», déclare Christof à la fin. Un tel propos, s'il semble alors sincère, n'est pas exempt de manipulation: c'est bien par le traumatisme psychique, qui se traduit par une phobie de l'eau vive, que le concepteur parvient à endiguer l'envie de partir de Truman. De façon similaire, l'attirance de ce dernier pour une figurante est traité comme un incident dans le programme. La sécurité que vante Christof a pour envers la négation du libre arbitre et du désir. Tout doit demeurer prévisible.

● L'envers du décor

Dès lors que Truman tente d'échapper à l'emprise de Christof, la violence du dispositif éclate. La fausse lune balaie le décor tel un projecteur de prison, une sirène stridente retentit et une véritable chasse à l'homme réunit tous les acteurs. Le martèlement régulier du sol et les aboiements féroces du chien du voisin de Truman renforcent le climat oppressant. Marlon ne manifeste aucune empathie pour celui qui est censé être son ami d'enfance, tout occupé qu'il est à le traquer. La locution latine «*Unus pro omnibus, omnes pro uno*» («Un pour tous, tous pour un») inscrite sur une arche dans le centre-ville n'évoque plus la solidarité des

citoyens de Seahaven, mais le piège dans lequel le protagoniste est pris. Cette violence atteint son pic lorsque Christof déchaîne une tempête, au risque de noyer Truman. Entre les deux hommes, il y a un rapport de domination à ce point asymétrique que Seahaven se révèle alors pleinement être une dystopie, soit ici une société fictive régie par un pouvoir totalitaire. De façon plus discrète, les motifs de la croix essaient le film, suggérant un empêchement ou un emprisonnement. C'est par exemple le cas lorsque Truman est au bureau, ou lorsqu'il s'apprête à suivre Meryl en vélo jusqu'à l'hôpital (des croisillons barrent ou enserrrent son corps). Dans un flashback relatant son enfance, il apparaît que des barbelés délimitent la plage où il joue. De fait, Sylvia appelle à la libération de Truman, et ce sont bien des plans d'évasion qui s'étalent sur les murs de son appartement. Lors des manifestations qu'elle organise, elle utilise sur ses affiches deux photographies de Truman derrière des barreaux – la première lorsqu'il est enfant, dans son lit, la seconde lorsqu'il est adulte, les barreaux ayant été ajoutés pour les besoins de la démonstration. Lors de son échange téléphonique avec Christof, il est frappant que ce dernier utilise le mot de «cellule». Même s'il l'attribue à son opposant, il considère que Truman préfère de toute façon y rester.

● Sortir de la caverne

Décrite par Socrate dans le Livre VII de *La République* de Platon, l'allégorie de la caverne dépeint une humanité enchaînée dans une demeure souterraine, ignorant tout du monde réel. Plutôt que les choses elles-mêmes (et donc, par extension, les Idées), ils n'en voient que l'ombre projetée sur le mur. Cette existence illusoire est semblable à celle que mène Truman, dupe des apparences que met en scène Christof depuis son astre.

Comme chez Platon, le film raconte le passage de l'ignorance à la connaissance. Truman comprend que son monde est à la fois clos et factice, que ses relations n'ont jamais été sincères. Cette percée conceptuelle se fait en plusieurs temps: incompréhension (la chute du projecteur), surprise (les interférences radio), doute (le dérèglement de la chorégraphie et la non-réaction des figurants), mise à l'épreuve (les tentatives de quitter l'île), certitude enfin (le bateau bute contre la cloison couleur du ciel). La conscience de Truman s'est éveillée, il peut dès lors s'adresser à la caméra et à travers elle à Christof comme, de leur côté, les prisonniers de la caverne peuvent regarder en face le soleil.

Pour autant, le personnage du film de Weir n'a aucune idée de ce qui l'attend de l'autre côté. Prendre la porte est un acte d'émancipation vis-à-vis du spectacle, mais aussi un risque. C'est dans l'exploration de l'inconnu que semble ainsi résider la véritable liberté.





Motif

L'œil de Dieu

Le choix des prénoms paraît limpide : Christof est une divinité, quand Truman est sa créature idéale – « True Man », soit l'Homme véritable. La fable de Peter Weir n'en propose pas moins une réflexion métaphysique nuancée sur le déterminisme et la liberté.

À bien des égards, Truman est la création de Christof. C'est lui qui l'a choisi, l'a nommé, lui a inventé une histoire et a construit son univers. Depuis le ciel, il supervise jour et nuit sa destinée. Ce rôle et cette position en font bien sûr une figure divine, caractérisée par l'omniscience et l'omnipotence. Face à un coucher de soleil particulièrement impressionnant, Marlon évoquera avec autant d'admiration que de familiarité « *The Big Guy* » (le « Grand Manitou »). Le gag de la pluie, lorsque le nuage se déverse comme une douche sur Truman et le poursuit même le long de la plage, est une autre représentation marquante d'une puissance supérieure, inaccessible et incompréhensible.

● Défaillances

Si Truman accueille cette averse avec fatalisme, elle est comprise par le spectateur comme la conséquence d'une défaillance technique. Il en va de même avec le projecteur tombant du ciel. Son nom, Sirius, renvoie à l'étoile la plus brillante du système solaire durant la nuit. Pour les marins, elle a longtemps été un repère – sa chute peut d'ailleurs se lire comme le début du voyage de Truman vers la vérité. Une telle association symbolique (lumière-voyage-connaissance) se retrouve dans le conte philosophique de Voltaire *Micromégas* (1752), le personnage-titre venant précisément de Sirius. Par la suite, le scénario multiplie les incidents. Mais la fin du règne de Christof n'est pas seulement due à un manque de maîtrise ; elle est aussi provoquée par sa prétention à l'omnipotence. C'est ce qu'exprime Peter Weir dans un entretien : « *Christof est Zeus, au sens où il essaie de contrôler les mortels. D'après mes lectures, si je me souviens bien,*

la seule chose que Zeus ne pouvait pas faire était d'interférer avec le destin. Il pouvait accomplir bien des actions divines, y compris contrôler la météo, mais il ne pouvait pas, comme le fait Christof, commencer à interférer avec les décisions prises par sa créature, qui est de partir. Christof franchit la ligne à la fin et il est puni. »¹

« *The Truman Show* est le récit d'évasion le plus original qui soit : c'est une fuite hors du paradis »

Peter Weir

● Régisseur général

Passé le prologue, il faut attendre près d'une heure pour revoir Christof. Il est alors montré comme le grand orchestrateur des retrouvailles de Truman et de son père. Si la réalisation de l'émission peut à l'occasion se faire en pilotage automatique, avec une simple alternance de plans d'ensemble et de plans rapprochés – comme lorsque le protagoniste est censé dormir dans le sous-sol de sa maison –, cette séquence cruciale exige au contraire du doigté. Christof indique à son équipe de ne pas utiliser trop de brume artificielle, et annonce quand changer de caméra ou varier la musique – qui s'avère être jouée en direct. L'effet de sa mise en scène ne se mesure pas seulement à la réaction de Truman, mais aussi à celles des téléspectateurs du monde entier, émus aux larmes. Même le directeur de la chaîne vient le féliciter. Il faut cependant noter que c'est son seul véritable moment de triomphe.

● Exposé

« *The Truman Show* » est supposée être une horlogerie qui fonctionne toute seule. Or, les velléités de Truman vont obliger Christof à quitter sa réserve. Habituellement vêtu d'un

¹ Paul Kalina, « *Designing Visions: Peter Weir & The Truman Show* », *Cinema Papers* n° 127, 1998, p. 56.



costume austère et d'un couvre-chef digne d'un artiste de la Renaissance italienne (Raphaël ou Léonard), il se montre en peignoir pyjama lorsque sa créature lui échappe. Le film établit une corrélation nette entre pouvoir et invisibilité, comme entre aliénation et visibilité. Le triomphe du héros est de parvenir à créer les conditions d'un champ-contrechamp. Même si, en réalité, Truman ne voit pas Christof, son regard caméra détruit la distance qui le séparait du réalisateur. La voix réverbérée vient toujours du ciel, telle une émanation du soleil qui aurait percé les sombres nuages de la tempête, mais Christof est obligé de répondre de ses actes. Un plan de Lauren/Sylvia priant Dieu pour que Truman trouve le courage de quitter le plateau suggère enfin que Christof n'aura jamais été qu'une fausse idole. Ramenant son grand œuvre à ce qu'il a de plus prosaïque, ses derniers mots sont de ce point de vue éloquent : « *Parle, bon sang ! Tu es à la télévision ! En direct dans le monde entier !* »

● Contacts

La relation aux images ne s'établit pas qu'à travers l'œil. La main aussi joue un rôle significatif. Ainsi, Sylvia effleure l'image de Truman lorsque celui-ci apparaît en insert durant l'entretien que Christof accorde à un journaliste. S'exprime là un désir de combler la distance, de renouer avec un contact charnel. S'agissant de Christof, le geste de toucher l'image est plus ambivalent. Il y a une tendresse manifeste quand il caresse le front de Truman au moment où celui-ci s'endort. C'est ce qu'un père ferait à son jeune enfant. Mais, précisément, cette affection semble déplacée. Truman est adulte. Se joue également là un rapport de domination.

D'autre part, les plans parmi les plus saisissants de *The Truman Show* tendent à abolir la distance entre le réalisateur et le personnage. Christof semble incrusté dans la télévision. Le rapport d'échelle s'inverse par rapport à l'image que touchait Sylvia : c'est Christof qui semble alors minuscule par rapport à Truman. Dans quelle mesure est-il prisonnier de sa création ? A-t-il véritablement une vie en dehors de l'émission ? La lune qui l'abrite est en effet elle-même un élément du décor. Quand, à la fin, la retransmission est arrêtée, Christof tient entre ses mains un écran brouillé : le contact est rompu, il est désormais seul.

● Exil

En franchissant le seuil du studio, Truman accepte de se confronter à l'incertitude et à la peur. Telle est la condition de sa liberté. La porte est un trou noir, une béance dans le monde supposément idéal bâti pour lui. S'il semble s'exiler volontairement du paradis, peut-être est-ce en fait Christof qui connaît la véritable déchéance. Comme l'explique Peter Weir : « *C'est une figure divine qui finit expulsée de l'Éden, c'est-à-dire du culte de la célébrité né du très long et du très grand succès de son émission, cela pour être intervenu avec trop de force dans les affaires de l'univers qu'il avait créé.* »²

Afin de préciser à Jim Carrey ce qu'il recherchait à travers la mise en scène de ce scénario, Weir lui a fait écouter la chanson de Pink Floyd *Wish You Were Here* (1975), dont les paroles résonnent en effet particulièrement avec la séquence finale : « *Alors, alors tu penses pouvoir distinguer / Le paradis de l'enfer ? / Le ciel bleu de la douleur ? / Peux-tu distinguer un champ vert / D'un rail d'acier froid ? / Un sourire d'une voile ? / Penses-tu pouvoir le faire ?* »

● Surveillance

Contemporains de *The Truman Show*, *Casino* (1995) de Martin Scorsese et *Snake Eyes* (1998) de Brian De Palma investissent également un environnement artificiel sous haute surveillance – en l'occurrence, un casino. Dans le premier, Sam «Ace» Rothstein (Robert De Niro) dirige son établissement avec un soin maniaque, allant jusqu'à vérifier le nombre de myrtilles dans les muffins. Si les employés se scrutent mutuellement, c'est à Rothstein que revient toutefois de porter sur ce microcosme un regard ubiquitaire. Le véritable lieu de son pouvoir est la salle de contrôle, puisque alors il voit tout sans être lui-même vu.

De son côté, *Snake Eyes* se construit comme un quasi huis clos. À la faveur d'un match de boxe truqué, un assassinat politique est commis. Un enquêteur joué par Nicolas Cage essaie dès lors de combler un «trou» dans sa perception des événements : une séduisante jeune fille a en effet servi à le distraire. Les enregistrements de vidéosurveillance vont le mettre sur la piste criminelle. Mais ce sont surtout les images tournées par une caméra flottant au-dessus du ring au moment fatidique qui vont lui donner accès à un point de vue inédit, divin. Par-delà les mensonges, les ruses ou les erreurs d'appréciation, il existe donc la possibilité d'une coïncidence entre image et vérité. L'enjeu est de savoir qui en fera usage. Inscrits dans un contexte de banalisation de la vidéo-surveillance au sein de la société étatsunienne, ces films trouvent dans l'usage de ces images l'occasion d'une réflexion sur le point de vue, le pouvoir et la responsabilité du regard dont l'écho sera renforcé avec le développement, quelques années plus tard, des programmes de télé-réalité.



Snake Eyes (1998) © Walt Disney

² Ibid.



Acteur Comédien élastique

Connu très jeune pour ses talents d'imitateur et de caricaturiste, Jim Carrey devient dans les années 1990 la plus grande star de la comédie américaine, renouant avec les excès corporels du burlesque primitif.

Tel que décrit dans le scénario d'Andrew Niccol, le personnage de Truman Burbank ne correspondait guère à l'image que Jim Carrey avait construite au fil de ses premiers succès. Depuis *Ace Ventura, détective chiens et chats* (Tom Shadyac, 1994), l'acteur s'était imposé comme le roi d'un humour régressif, volontiers scatologique, et d'une agressivité

VIDÉO
EN
LIGNE

rappelant les *slapstick comedies*, ces films comiques des années 1910-1920 où les coups et les chutes abondaient. Dans *The Mask* (Chuck Russell, 1994), son visage très mobile avait atteint grâce au trucage numérique l'hyper-expressivité du *cartoon*.

À la découverte du script, Carrey témoigne malgré tout son intérêt auprès du producteur Scott Rudin, qui propose à Peter Weir de lui confier l'interprétation [Genèse]. Ce choix participera d'une stratégie d'ensemble visant à mener l'univers fictionnel vers davantage de légèreté. Le cinéaste et l'acteur s'entendront pour créer des espaces d'improvisation. C'est notamment ainsi que naît la scène du miroir, dans laquelle le protagoniste se rêve cosmonaute. Cela dit, *The Truman Show* n'est pas une pure comédie et représente de ce point de vue l'un des premiers tournants «dramatiques» de la carrière de Carrey. Comme plus tard dans *Man on the Moon* (Miloš Forman, 1999) ou *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004), l'acteur se montre capable d'apporter des nuances de gravité, de mélancolie ou de douleur.

● Inquiétante normalité

Il n'est pas rare que Carrey incarne les modestes employés de bureau, figures sans relief souvent tyrannisées par un patron (*Braqueurs amateurs*, Dean Parisot, 2005), des collègues (*Fous d'Irène*, Peter et Bobby Farrelly, 2000) ou une logeuse (*The Mask*). C'est encore le cas dans *The Truman Show*. Si l'atmosphère de sa compagnie d'assurances est plutôt cordiale, il semble écrasé par son emploi. Épié par ses voisins, ses collègues, accablé par la routine, Truman se cache entre ses dossiers afin de mener ses propres affaires. Comme avec son voisinage, il fait cependant preuve d'une bonne humeur sans faille. Cette jovialité permanente finit par inquiéter quand elle se révèle être le produit d'automatismes. Outre ses expressions idiosyncratiques («*Et au cas où je ne vous reverrais pas, bonsoir et bonne nuit!*»), Truman farcit ses échanges de formules figées, qui servent à dissimuler ses véritables buts

ou affectifs («*C'est tout le toutim!*») lance-t-il au kiosquier à qui il ment en permanence). Peu à peu, la normalité apparaît comme le produit d'une performance sociale à répéter, jour après jour, un masque qui menace toujours de se déformer, voire de craquer. C'est bien sûr le sujet même de *The Mask*.

● Tromperie

Si les personnages interprétés par Carrey jouent un rôle, ce n'est que rarement par volonté de duper. Au contraire, ils croient de façon souvent extrême à la fiction sociale. Dans *Disjoncté* (Ben Stiller, 1996), Ernie «Chip» Douglas a été éduqué par la télévision et considère séries et publicités comme autant de guides existentiels. Dans *Braqueurs amateurs*, Dick est si confiant dans le monde de l'entreprise et le système



financier capitaliste qu'il ne saisit pas l'immense arnaque que son patron est en train de monter. *The Truman Show* présente d'une manière peut-être plus radicale encore ce motif de l'innocence trompée. Le protagoniste est dépeint comme un petit garçon, coincé entre sa mère et son épouse (c'est littéralement le cas lorsqu'ils feuilletent les albums de souvenirs) et soumis à une figure paternelle à la fois absente (Kirk, avec ce que sa mort accidentelle a entraîné de traumatismes) et omnipotente (Christof). Cette immaturité forcée a pour envers la volonté de Truman de préserver son enfance comme un jardin secret. Tassé sur son lit de camp, en short et polo dans cette chambre d'enfant qu'il a réinstallée telle quelle dans le sous-sol de sa maison, Truman paraît avoir grandi trop vite. Le coffre aux trésors devient l'emblème de son attachement mélancolique au passé, mais aussi de son désir de s'émanciper (explorer le monde, retrouver Lauren/Sylvia). De fait, c'est par ce lieu qu'il réussira à s'échapper.

« Jim semble venir d'un autre monde, il rayonne d'énergie et vous réveille »

Peter Weir

● Refoulé

Il arrive un moment où les personnages trop longtemps soumis et dupés vrillent. Le génie burlesque de Carrey peut alors éclater. Le retour du refoulé se manifeste par d'impressionnantes grimaces. Le visage s'arrondit, s'étire, se déforme en tous sens comme si le masque social ne parvenait plus à contenir tout ce qui agite ces personnages. Dans *Fous d'Irène*, sous le coup de la frustration ou de la colère, l'aimable Charlie Baileygates devient le virulent Hank Evans. Le passage d'une personnalité à l'autre est généralement saisi en un plan unique qui permet à l'acteur de mobiliser chaque muscle de son visage, et aussi de changer de voix et de démarche. Ces métamorphoses à vue rappellent celles du Docteur Jekyll en Mister Hyde, notamment chez Rouben Mamoulian (*Docteur Jekyll et M. Hyde*, 1931) ou Jerry Lewis (*Docteur Jerry et Mister Love*, 1963). Le thème du double parcourt l'œuvre de Carrey selon plusieurs modalités : l'imitation dans *Pink Cadillac* (Buddy Van Horn, 1989), la folie dans *Disjoncté* ou encore la substitution dans *The Majestic* (Frank Darabont, 2001). Consacré au tournage de *Man on the Moon*, le documentaire *Jim & Andy: The Great Beyond* de Chris Smith (2017) montre comment l'acteur a brouillé la distinction entre lui et le personnage qu'il incarnait, le comédien Andy Kaufman, ce dernier se confondant également avec sa créature, l'infâme Tony Clifton. Les scènes de miroir dans *The Truman Show* portent un écho atténué de ce vertige de l'incarnation.

● Branché

Jim Carrey a souvent interrogé le pouvoir de la télévision. Premier vecteur de cette fausse promesse de bonheur déjà évoquée, le petit écran permet de peupler une enfance solitaire et constitue un modèle d'interaction. Ainsi, dans *Man*

on the Moon, le jeune Andy s'adresse au mur de sa chambre comme un présentateur de *talk show*. Adulte, il parasitera par son mauvais esprit le genre alors très familial de la sitcom. Dans *The Mask*, les *cartoons* sont d'abord source de divertissement et de consolation avant qu'un artefact aux pouvoirs magiques ne permette d'en propager les puissances de subversion dans la réalité même. *Disjoncté* poussera un cran plus loin cette idée d'un envahissement du réel par la télévision, à travers un personnage d'installateur de câble dont la psyché a été intégralement façonnée par ce média. Peut-on quitter le bocal télévisuel ? C'est bien sûr la question de *The Truman Show*. La télévision offre toujours davantage qu'un spectacle. Elle est une présence, un milieu, un flux. Dans *Disjoncté*, le corps de Carrey semble branché sur des courants électriques imprévisibles : le jeu comme zapping permanent.

● Un corps burlesque

Dans un premier temps, les élèves pourront repérer les moments où, dans *The Truman Show*, Jim Carrey change de registre de jeu. C'est le cas en particulier lorsque Truman entreprend de quitter Seahaven. Ce « coup de folie » se traduit par une soudaine surexpressivité de l'acteur : bouche grande ouverte, rire forcé, gestes de la main appuyés, ruptures de ton le rendant tour à tour drôle et inquiétant.

Dans un second temps, ils pourront se demander comment la mise en scène produit par elle-même des effets burlesques. Lorsque le chien Pluto plaque Truman contre sa voiture, ce dernier paraît légèrement déformé. Cela tient à la fois à la contre-plongée et au grand angle, qui confèrent au corps de l'acteur d'étranges proportions : les jambes sont interminables, tandis que le buste est réduit. Lorsqu'il jardine à quatre pattes, la caméra place son postérieur à l'avant-plan, celui-ci étant d'autant plus visible que Truman porte un short rouge. La présence en arrière-plan d'un nain de jardin vêtu d'une tenue similaire renforce le ridicule de sa position. Étiré ou réduit, le corps de Carrey semble ainsi doté d'une plasticité qui le rapproche du *cartoon*.



Document

Arrière-plan

Durant la longue phase de préproduction, Peter Weir a rédigé «Une brève histoire de “The Truman Show”», qui relate la création et le développement de l'émission [Genèse]. Le document, d'une vingtaine de pages, était une manière pour le cinéaste de clarifier ses idées et, ainsi, de préparer le tournage. S'il n'avait pas vocation à circuler, les acteurs et l'équipe technique ont toutefois manifesté leur curiosité en apprenant son existence. Avec Noah Emmerich et Laura Linney, qui incarnent respectivement Marlon et Meryl, Weir a commencé à imaginer en parallèle un faux documentaire qui relaterait leur expérience «schizo-phrénique» dans «The Truman Show». Si le projet n'a pas tout à fait abouti, quelques plans ont été conservés dans le montage final.

«Christof avait 29 ans lorsqu'il vendit le concept du futur “The Truman Show” au géant du multimédia Omnicam.

Auparavant producteur de documentaires, il avait atteint dans ce domaine une autorité considérable, remportant à tout juste 23 ans un Oscar pour un film bouleversant consacré au quotidien des gens de la rue. Pour tourner *Show Me the Way to Go Home*, le réalisateur Bob Lipski avait vécu durant deux ans de façon intermittente avec un groupe d'enfants dans un immeuble abandonné de Chicago. Ces derniers ignoraient que le bâtiment appartenait à l'oncle de Christof et avait été équipé de caméras cachées. Les images étaient percutantes, franchement sexuelles et finalement déchirantes. Par la suite, Christof et Lipski se brouillèrent, celui-ci reprochant amèrement à Christof de s'être attribué le mérite d'une idée qu'il prétendait lui avoir soumise.

Encore adolescent, Christof avait monté les images 8 mm tournées par son père – un “journal filmique” de la vie de Christof, commencé dès son plus jeune âge. Intitulé *A Life in the Day*, le film de 7 heures et 45 minutes avait fait le tour des festivals. La critique l'avait qualifié tantôt de “brillant”, tantôt d’ennuyeux”. Christof avait organisé un débat filmé avec ses détracteurs. Le résultat, *The Artist at Bay*, a été diffusé sur la chaîne de télévision publique PBS.

Ainsi, âgé de seulement 29 ans, ce jeune homme obsessionnel se fraya un chemin jusqu'au bureau de Moses Opperman, président directeur général du plus grand conglomérat médiatique au monde, The Omnicam Corporation. Trente minutes plus tard, il avait le feu vert pour une émission intitulée “Bringing Up Baby”¹. L'idée était d'adopter un enfant issu d'une grossesse non désirée et de retransmettre, en direct, chaque instant de sa vie jusqu'à l'âge de un an.

Ses parents, des acteurs, devaient former un couple attirant qui faciliterait les placements de produits prévus pour compenser l'absence de coupures publicitaires.

L'enfant fut nommé “Truman” par Christof: “Nous ferons de lui un ‘vrai homme’ [a true man]”, déclara Christof dans un communiqué de presse. Quant à “Burbank”, c'était là que devait se trouver la maison/studio de Truman.

Christof, dans un geste audacieux, décida de débiter



l'émission dans le ventre même de la mère. Moses était inquiet, car les possibilités de placement de produits étaient bien entendu extrêmement limitées. Cependant, certaines entreprises fabriquant des produits destinés aux femmes enceintes produisirent des messages écrits se superposant à l'image du fœtus pendant les heures de grande écoute.

Dès la naissance de Truman, les audiences commencèrent à grimper régulièrement; à la 24^e semaine, l'émission était un succès, et à la 36^e, un triomphe. Cela tenait à Truman lui-même. Il était si adorable qu'il était devenu “le bébé du monde”. Les gens aimaient même le regarder dormir; cela les calmait, et l'émission était devenue particulièrement populaire auprès des personnes âgées et des couples sans enfants. Certains aménagèrent leur salle de télévision comme une chambre d'enfant. Ils s'y glissaient sur la pointe des pieds afin de vérifier que Truman allait bien, fermant peut-être les rideaux pour rendre la pièce plus adéquate au sommeil, avant de partir tranquillement – la porte laissée entrouverte pour qu'ils puissent l'entendre s'il pleurait. Un “berceau-télévision” a même été commercialisé, permettant de placer le téléviseur horizontalement par rapport au sol, afin que le “parent” téléspectateur puisse regarder l'enfant endormi.»

Extrait d'Andrew Niccol et Peter Weir, *The Truman Show*. *Le Livre Du Film*, J'ai Lu, 1998.

¹ En référence à la comédie de Howard Hawks, ndlr.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

The Truman Show, DVD et Blu-ray, Paramount Pictures France.

Autres films de Peter Weir

Mosquito Coast (1986), DVD, Warner Bros. Entertainment France.

Le Cercle des poètes disparus (1989), DVD et Blu-ray, Touchstone Home Video.

Master and Commander: De l'autre côté du monde (2003), DVD, Universal Pictures France.

Autour du film

Un jour sans fin (1993) de Harold Ramis, DVD et Blu-ray, Sony Pictures.

The Mask (1994), de Chuck Russell, DVD, Pathé.

Casino (1995) de Martin Scorsese, DVD et Blu-ray, TF1 Studio.

Disjoncté (1996) de Ben Stiller, DVD, Sony Pictures.

Snake Eyes (1998) de Brian De Palma, DVD, Touchstone Home Video.

Dark City (1998) d'Alex Proyas, DVD et Blu-ray, Metropolitan Film & Video.

Matrix (1999) de Lana et Lilly Wachowski, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

En direct sur Ed TV (1999) de Ron Howard, DVD, Universal Pictures France.

Eternal Sunshine of The Spotless Mind (2004), de Michel Gondry, DVD, Universal Pictures Home Entertainment.

BIBLIOGRAPHIE

Articles

- Kent Jones, «Le parler franc de l'Amérique», *Cahiers du cinéma* n° 526, juillet-août 1998.
- Nicolas Saada, «Surprises, sur prises», *Cahiers du cinéma* n° 529, novembre 1998.

Livres

- Pierre Déléage, *Traité des mondes factices*, PUF, 2023.
- Adrien Dénouette, *Jim Carrey, L'Amérique démasquée*, Façonnage éditions, 2020.
- Philip K. Dick, *Le Temps désarticulé* (1959), J'ai Lu, 2022.
- Walter Kubiilius, *L'Autre Côté* (1951), in *Histoires d'extraterrestres*, Paris, Le Livre de poche, 1974.
- Andrew Niccol et Peter Weir, *The Truman Show. Le Livre Du Film*, J'ai Lu, 1998.

SITES INTERNET

Jean-Christophe Manuceau, «*The Truman Show*», Le Bleu du miroir, 15 mai 2022 :
↳ lebleudumiroir.fr/critique-the-truman-show

Sven Mikulec, «*The Truman Show: Weir and Niccol's Uplifting Yet Prophetically Disturbing Dystopian Satire*», Cinephilia and Beyond :
↳ cinephiliabeyond.org/truman-show-weir-niccol-s-uplifting-yet-prophetically-disturbing-dystopian-satire

Didier Péron, «*The Truman Show en porte-à-faux*», *Libération*, 28 octobre 1998 :
↳ liberation.fr/culture/1998/10/28/peter-weir-rend-fade-l-histoire-allechante-de-ce-heros-de-sitcom-malgre-lui-the-truman-show-en-porte-249205

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

ÉCRAN TOTAL

Sur la façade d'un gratte-ciel, un écran géant présente à une foule compacte le visage souriant d'un homme endormi. Cristallisant nombre d'inquiétudes de la fin du XX^e siècle, l'affiche de *The Truman Show* semble encore aujourd'hui dotée d'un pouvoir quasi prophétique. Si en 1998 le culte de la célébrité était déjà largement implanté dans les sociétés occidentales, le développement foudroyant d'Internet et de la télé-réalité ont laissé imaginer la victoire d'un totalitarisme médiatique dans lequel le secret et la vie privée seraient bannis. L'année suivante allait de fait débiter le programme *Big Brother*, dont le principe était de filmer en continu un groupe de personnes enfermées durant trois mois. Réflexion sur l'emprise du spectacle, le film de Peter Weir n'en est pas moins une comédie pleine de malice. Jim Carrey y déploie encore, après le succès de *The Mask* ou *Ace Ventura en Afrique*, son indéniable talent burlesque, avec une inflexion toutefois plus grave. La parodie de l'esthétique publicitaire ajoute à l'humour corrosif du film. En adaptant un scénario d'Andrew Niccol, le cinéaste australien trouve enfin une nouvelle manière d'aborder certains de ses thèmes de prédilection : la critique du conformisme, le désir d'idéal, la recherche d'autonomie, le mystère de l'existence.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA