

Christopher Nolan, la possibilité d'un monde Reconstruire ce qui est déconstruit et fragmenté chez le cinéaste

André Caron

Numéro 316, novembre 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90236ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Caron, A. (2018). Compte rendu de [Christopher Nolan, la possibilité d'un monde : reconstruire ce qui est déconstruit et fragmenté chez le cinéaste]. *Séquences : la revue de cinéma*, (316), 52–52.

Christopher Nolan, la possibilité d'un monde

Reconstruire ce qui est déconstruit et fragmenté chez le cinéaste

ANDRÉ CARON

FILMOGRAPHIES COMPARÉES SUR 20 ANS

STANLEY KUBRICK	CHRISTOPHER NOLAN
1954 Fear and Desire	1998 Following
1955 Killer's Kiss	2000 Memento
1956 The Killing	2002 Insomnia
1958 Paths of Glory	2005 Batman Begins
1960 Spartacus	2006 The Prestige
1962 Lolita	2008 The Dark Knight
1964 Dr. Strangelove	2010 Inception
1968 2001 - A Space Odyssey	2012 The Dark Knight Rises
1971 A Clockwork Orange	2014 Interstellar
1975 Barry Lyndon	2017 Dunkirk

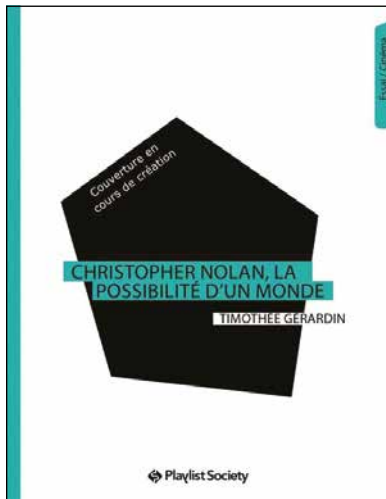
Comment reconstruire la démarche d'un cinéaste dont les films déconstruisent le récit et reposent sur la fragmentation sous toutes ses formes? C'est pourtant ce que réussit Timothée Gérardin dans son essai *Christopher Nolan, la possibilité d'un monde*, dont le propos s'oriente justement autour de ces fragmentations multiples: narratives, spatiales, temporelles, psychologiques et même politiques. En explorant son style, sa mise en scène et les thèmes de ses films, l'auteur suggère que Nolan aborde des questions métaphysiques et mystiques non pas comme un philosophe ou un esthète, mais plutôt comme un «conservateur raisonné» (p. 100) et un «ingénieur inventant sans cesse de nouveaux systèmes pour montrer, expliquer, raconter» (p. 113). Il s'emploie à démontrer cette hypothèse dans de courts chapitres clairs, précis et bien argumentés, même si, parfois, on aurait souhaité qu'il poursuive plus avant son analyse.

Gérardin offre d'abord un survol rapide des débuts de Nolan alors qu'il fait des études au University College London et où il y rencontre Emma Thomas, sa future conjointe et productrice attitrée. Avec elle, il fonde Syncopy et il réalise trois courts films avant de se lancer dans son premier long métrage en 1998, *Following*. Comme Pierre Berthomieu dans son livre *Hollywood: le temps des mutants* (2013), Gérardin considère Nolan comme un émule de Stanley Kubrick car il pratique «un minimalisme monumental» (p. 15), une notion plutôt cryptique qui n'est jamais expliquée. Il ne démontre pas non plus comment la carrière des deux hommes se ressemble étrangement: Nolan et Kubrick ont réalisé, sur une période d'environ vingt ans, dix longs métrages qui parfois se répondent ou s'interpellent (*2001* et *Interstellar*, *Paths of Glory* et *Dunkirk*, *Spartacus* et les *Batman*, *Barry Lyndon* et *The Prestige*).

Selon l'essayiste, les films de Nolan répondent à une seule question: «que reste-t-il du monde dans l'expérience proposée au spectateur?» (p. 16). En fait, il serait peut-être plus pertinent de se demander: que reste-t-il du héros dans l'expérience proposée au spectateur, puisque, comme le prouve Gérardin lui-même, l'altération de la subjectivité et la prolifération des points de vue dans une narration éclatée contribuent à remettre en question les valeurs du héros. D'une part, ce dernier souffre souvent d'une pathologie particulière (amnésie

dans *Memento*, insomnie dans *Insomnia*, obsession dans *The Prestige*) et il devient prisonnier de sa propre perception. Puis, la complexité narrative des films met à contribution le spectateur, qui devient davantage séduit par ces constructions déroutantes que par ces héros perturbés. Nolan cultive ainsi une forme d'emboîtement narratif qui fragmente le récit en étirant ou en contractant le temps. Bien qu'il donne des exemples probants de ces procédés, Gérardin n'approfondit pas suffisamment et il rate l'occasion de montrer l'importance du chiffre 3: 3 niveaux de rêves dans *Inception* où le temps augmente exponentiellement; processus inversé dans *Interstellar* avec 3 niveaux où le temps apparent est plus court que la réalité (espace, planète, trou noir); 3 temps (une semaine, un jour, une heure) et 3 lieux (terre, mer, ciel) dans *Dunkirk*; 3 étapes d'un tour de magie (correspondant aux 3 actes) dans *The Prestige*; 3 niveaux physiques dans *The Dark Knight Rises* (Batman dans les airs, la population dans la rue, Bane dans les souterrains). Mais il y a aussi trois niveaux de conscience chez les androïdes de *Westworld*, la série produite par Jonathan Nolan.

Bien qu'il souligne l'importance du frère cadet de Christopher Nolan, surtout dans la notion du double qui revient constamment (les deux magiciens et les jumeaux de *The Prestige*, les deux Cooper de *Interstellar*), Gérardin n'insiste pas assez sur la contribution fondamentale de celui-ci dans la structure des scénarios des films de son frère, dont il a écrit la moitié. Malgré tout, l'essai de Timothée Gérardin nous permet de décrypter le cinéma de Nolan, qui fusionne souvent *blockbusters* et œuvres personnelles en offrant des expériences sensorielles parfois mélodramatiques, reposant sur l'image spectaculaire, ce qui explique l'attrait du cinéaste pour le format IMAX et son amour pour la pellicule argentique 70 mm, une façon bien personnelle de reconstruire des mondes grâce à la technologie, tout en proposant des enjeux moraux qui passent par la représentation politique des personnages, surtout dans la trilogie des Batman (le fascisme de Ra's al Gul, l'anarchie du Joker, la démagogie de Bane). Et Bruce Wayne/Batman dans tout ça: justice par soi-même, «survivalisme» à l'Américaine, surmoi du citoyen ordinaire? Gérardin nous laisse juger par nous-mêmes. ▲



—
Timothée Gérardin
*Christopher Nolan,
la possibilité d'un monde*
(Coll. EdPS)
Levallois-Perret (France):
Playlist Society, 2018
118 pages