

---

**CHRISTOPHER NOLAN,  
LA POSSIBILITÉ D'UN MONDE**

---

Timothée Gérardin

---

# CHRISTOPHER NOLAN, LA POSSIBILITÉ D'UN MONDE

---

ESSAI / CINÉMA

Édition augmentée d'avril 2021, incluant *Tenet* au corpus  
Première édition en mars 2018

**Suivi éditorial** Benjamin Fogel et Laura Fredducci  
**Correction d'épreuves** Hervé Delouche  
**Design couverture** Lucien de Baixo  
**Conception graphique intérieure** Camille Mansour

**ISBN** 979-10-96098-43-9  
**Diffusion** Cédif / **Distribution** Pollen

© Playlist Society, 2021  
47, rue Voltaire, 92300 Levallois-Perret  
[www.playlistociety.fr](http://www.playlistociety.fr)

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous pays.

 Playlist Society

PROLOGUE 9 LE CINÉMA  
À PORTÉE DE MAIN

PARTIE 1 15

**LE LABYRINTHE** 17 L'altération du point de vue  
**DES SUBJECTIVITÉS** 29 La prolifération  
des points de vue

PARTIE 2 49

**LE MAÎTRE** 51 L'ambivalence  
**DES ILLUSIONS** des objets  
62 La multiplication  
des mondes

PARTIE 3 83

**HUMAINS** 85 Habiter le monde  
**APRÈS TOUT** 104 Des destins partagés

ÉPILOGUE 115

FILMOGRAPHIE 119

Pour Anne,  
Paul et Magda

## PROLOGUE : LE CINÉMA À PORTÉE DE MAIN

« Pour ceux qui sont éveillés, il n'y a qu'un seul et même monde »

*Héraclite (Fragment 89)*

---

Le voyage a toujours occupé une place importante dans la famille Nolan. La mère de Christopher, de nationalité américaine, a longtemps été une employée de l'United Airlines et son père, de nationalité anglaise, voyageait fréquemment aux États-Unis pour son travail en agence publicitaire. Dans le livre que Tom Shone lui a consacré, *The Nolan Variations*<sup>1</sup>, le réalisateur se confie sur une enfance partagée entre Chicago et Londres : après avoir grandi dans une banlieue américaine typique, Christopher Nolan poursuit à l'adolescence sa scolarité dans les pensionnats anglais de Barrow Hills, puis de Haileybury. Ses premières expériences cinématographiques ont lieu à Chicago : il y voit notamment *Star Wars*, dont il essaie de reproduire des scènes avec la caméra Super 8 que lui a offerte son père. Sa cinéphilie se développe ensuite dans l'univers victorien de son lycée où il découvre des classiques du cinéma britannique, du *Pont de la rivière Kwai* de David Lean (1957) aux *Chariots de feu* de Hugh Hudson (1981), dont il écoute en boucle la bande originale sur son walkman dans le dortoir du pensionnat.

<sup>1</sup> Tom Shone, *The Nolan Variations*, Alfred A. Knopf, New-York, 2020.

Avant ses débuts comme réalisateur, Christopher Nolan a fait ses armes à l'University College de Londres (UCL)<sup>2</sup>, qu'il intègre à la fin des années 1980 pour étudier la littérature anglaise. L'aspirant réalisateur choisit spécifiquement cette institution pour l'équipement qui y est mis à disposition : une salle de montage Steenbeck et des caméras 16 mm. Il devient président de l'Union's Film Society, un ciné-club qui se transforme en atelier de fabrication de courts-métrages sous son impulsion et celle d'Emma Thomas, sa future productrice et épouse. Après un premier court en 8 mm, *Tarentella*, en 1989, il obtient son diplôme en 1993 et se lance dans la réalisation de films d'entreprise, tout en restant impliqué dans l'Union's Film Society, au sein de laquelle il réalise deux autres courts-métrages – *Larceny* (1996) et *Doodlebug* (1997) – et son premier long : *Following*, en 1998.

Dans une interview réalisée pour l'édition Criterion<sup>3</sup> de *Following* en 2012, le réalisateur anglo-américain revient sur le contexte de production de ce premier long-métrage, qu'il décrit comme le maximum qu'il pouvait faire avec des amis et du matériel emprunté. Il évoque aussi tous ses petits films de la période UCL, caractérisés par la même économie de moyens. Grâce aux caméras de l'université, il tourne le week-end, réalisant un film en deux jours, comme pour *Doodlebug*, ou en plusieurs fois, comme pour *Following*. Pour ces projets personnels, Nolan met

<sup>2</sup> Université réputée mondialement, elle est la plus ancienne de Londres.

<sup>3</sup> The Criterion Collection est une collection anglo-saxonne de DVD et de Blu-Ray dont l'ambition est de proposer des éditions de référence de grands films du répertoire mondial.

à profit le savoir-faire et la rigueur appris sur ses tournages en entreprise, où les contraintes ont un impact direct sur les choix formels. Le souci est bien souvent d'obtenir un résultat professionnel avec du matériel amateur. C'est dans cette optique que *Larceny*, *Doodlebug* et *Following* sont réalisés en noir et blanc. Un moyen de donner à peu de frais un cachet expressionniste à l'image quand celle-ci n'est pas suffisamment bien exposée. Si *Following* est tourné en caméra portée, c'est pour éviter les dispositifs coûteux tout en permettant à Nolan de mieux contrôler tout ce qui est filmé. Sur ces premiers films, en effet, le réalisateur n'a pas de directeur de la photographie et filme avec une seule caméra. Il excelle à retourner les contraintes en vrais choix de mise en scène, comme en témoigne la multiplication des inserts : ces plans de détails sont à la fois une manière économe d'obtenir des images de qualité et une façon de renseigner le spectateur sur la matière même des choses.

Au-delà du jeu sur les contraintes budgétaires, ces conditions de tournage amateur permettent à Nolan de faire les films qu'il veut, ou du moins ceux qui lui ressemblent. Dans le cas de *Following*, il s'agit certes de réaliser un film noir crédible, mais aussi de revivifier les codes du genre. Le film s'ouvre sur un interrogatoire de police en champ/contrechamp. Bill, le personnage principal joué par Jeremy Theobald, raconte à l'enquêteur les événements qui l'ont mené devant lui. Jeune écrivain en panne d'inspiration, il a pris l'habitude de suivre des gens dans la rue, par pure curiosité. Il est un jour remarqué par Cobb, un cambrioleur aux tendances manipulatrices, qui le persuade de marcher sur ses pas en entrant par effraction dans les appar-

tements d'inconnus. À la suite d'une série de cambriolages, et d'autant de machinations de Cobb, Bill se retrouve accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis. Le film repose en grande partie sur son dispositif de narration opposant l'interrogatoire et les péripéties introduites par l'intéressé en voix off. Le réalisateur, qui est aussi scénariste, laisse libre cours à ses expérimentations narratives. Une fois l'intrigue policière introduite, il peut à sa guise procéder par touches et bouleverser la linéarité des séquences, qui fonctionnent comme des indices épars s'ordonnant à mesure que s'approche le dénouement. La confrontation des points de vue de Bill et de Cobb permet de faire comprendre les choses sans donner de lourdes explications.

C'est dans l'atelier de l'UCL que s'affirment quelques principes de mise en scène qui ne quitteront pas le cinéaste. Le premier concerne la manière de filmer. L'obsession de Nolan est de ne pas perdre ce qu'il appelle le sens du « *physical space* », c'est-à-dire la relation entre celui qui filme, son environnement et ses acteurs. Il se méfie des moniteurs, qui aplatissent le point de vue : rien ne remplace pour lui l'ocilleton de la caméra, qui conserve la vision en trois dimensions. Si les tournages s'avèrent physiques de par l'implication corporelle de celui qui tient la caméra, les films de Nolan s'intellectualisent au montage. Au-delà des inserts, le réalisateur découvre avec *Following* la force du montage alterné, qui lui permet de rythmer les scènes tout en donnant des pistes de connexion logiques entre des lieux, des dialogues ou des éléments du décor. À l'image des appartements de *Following* vidés et réduits à un amas d'objets, le cinéma de Nolan tire moins sa richesse des décors que de leur réinterprétation par le montage.

Plus de vingt ans plus tard, Nolan est passé des films étudiants aux blockbusters hollywoodiens. Depuis l'énorme succès au box-office de la trilogie Batman puis d'*Inception*, il a carte blanche pour monter les projets qu'il souhaite, usant de son pouvoir pour aborder des sujets qui ont de quoi effrayer la Warner, le studio avec lequel il collabore depuis 2002 : de la science-fiction pour adultes, avec *Interstellar* (2014), un film de guerre quasiment expérimental, avec *Dunkerque* (2017) ) et un James Bond conceptuel, avec *Tenet* (2020). À une époque où l'industrie hollywoodienne s'appuie sur l'exploitation de franchises plutôt que sur les noms des réalisateurs pour assurer sa rentabilité financière, les cinéastes qui, comme Nolan, peuvent revendiquer la paternité créative de leurs films sont rares. En fondant avec Emma Thomas la société anglaise Syncopy pour produire ses films et quelques autres, il a pu recréer à l'intérieur du système hollywoodien l'atmosphère de travail qu'il avait connue à l'UCL. Il s'entoure de collaborateurs réguliers : sa productrice et épouse, son frère Jonathan, son directeur de la photographie, Wally Pfister (avec qui il a travaillé jusqu'à *The Dark Knight Rises*), ainsi qu'une troupe d'acteurs fétiches (Christian Bale, Michael Caine, Tom Hardy, Cillian Murphy, entre autres). Et, au fur et à mesure de sa carrière, il intègre ses nouvelles rencontres à son univers, telles que le monteur Lee Smith à partir de *Batman Begins* et le directeur de la photographie Hoyte Van Hoytema à partir d'*Interstellar*.

Des rues de *Following* aux galaxies d'*Interstellar*, les films de Nolan ont avant tout changé d'échelle, tout en conservant la même forme de minimalisme. Ses planètes, ses rêves partagés, comme sa plage de Dunkerque, tendent plus vers l'abstraction géométrique

que vers le foisonnement désordonné. C'est dans cette optique que Pierre Berthomieu, dans son livre intitulé *Le Temps des mutants*<sup>4</sup>, range Christopher Nolan parmi les émules de Stanley Kubrick pratiquant un minimalisme monumental. Pour ce qui est de la mise en scène, Hollywood fonctionne avant tout comme un gigantesque miroir grossissant permettant à Nolan de déployer au plus grand format possible des idées aussi simples qu'entêtantes.

Farouchement indépendant tout en ayant su se fondre dans le système, Christopher Nolan n'est pas à un paradoxe près. À la fois illusionniste qui a contribué dans les années 2000 à forger l'imagerie spectaculaire moderne et défenseur, à l'heure du numérique, de la possibilité de continuer de tourner et de projeter sur pellicule, ses contradictions se retrouvent jusque dans ses films. Il y met en scène des personnages qui vivent dans des mondes à part tout en rêvant de rejoindre leurs semblables, ou inversement qui rêvent de s'évader des systèmes infernaux dans lesquels ils sont piégés. Il n'est pas surprenant que Nolan chérisse les paradoxes temporels et architecturaux. En poussant à leur extrémité les jeux de perception et en élaborant des scénarios complexes mettant en regard ces différents types de représentation, ses films répondent à une seule question : que reste-t-il du monde dans l'expérience proposée au spectateur ? L'interrogation en dit autant sur la façon dont Nolan conçoit le cinéma que sur sa définition du monde – la matérialité du réel, l'harmonie des choses, la société comme partage d'un horizon commun –, qui se trouve sans cesse mise en cause.

<sup>4</sup> Pierre Berthomieu, *Hollywood. Le Temps des mutants*, 2013, Rouge Profond.

## LE LABYRINTHE DES SUBJECTIVITÉS