

*Memento* (2000)

# L'art de faire plier les règles

Damien Detcheberry

« La meilleure façon de ne pas avancer est de suivre une idée fixe. »

Jacques Prévert

Après une première incursion réussie dans le film noir (*Following*, 1998), qui superposait déjà plusieurs trames narratives, le deuxième long métrage de Christopher Nolan, *Memento* (2000), pousse à son paroxysme la manipulation de la temporalité du récit, qui deviendra une des figures créatives principales de sa filmographie – en particulier dans *Le prestige* (*The Prestige*, 2006), *Inception* (2010) ou *Interstellar* (2014). Film matriciel à plus d'un titre, *Memento* marque la volonté de Christopher Nolan de repousser les limites de la narration, tout en restant dans le cadre d'un cinéma hollywoodien aux règles préétablies. Il est intéressant à ce titre d'analyser de manière détaillée l'étonnante construction narrative du film, qui se tient à la frontière entre l'expérimentation et le classicisme des codes du film noir, et d'explorer de quelle manière sa mise en place, loin d'être un simple artifice, est constitutive du questionnement identitaire de son personnage principal.

## À rebrousse-temps

Tout en exploitant de nombreux éléments classiques du genre, le scénario de *Memento* propose une variation intéressante autour d'une figure pourtant convenue du film noir, à savoir le héros victime d'amnésie. Leonard « Lenny » Shelby (Guy Pearce) est un inspecteur dans les assurances dont la vie bascule le jour où sa femme est violée et assassinée par deux cambrioleurs. S'il parvient à tuer un des meurtriers, Leonard est grièvement blessé à la tête, et une lésion au cerveau le prive alors définitivement de sa mémoire immédiate : il est condamné à oublier dans les minutes qui suivent les moindres faits et gestes qu'il vient d'accomplir. Contraint de se morfondre dans un éternel présent, Shelby ne vit plus que dans l'espoir de retrouver l'assassin de sa femme, un certain « John G. », dont il s'est tatoué – entre autres indices – le nom sur la poitrine [01 et 02].

Au-delà de l'histoire, c'est bien sûr la transmission du récit au spectateur qui fait de *Memento* une œuvre si singulière. Dans les premières minutes du film, le gérant de l'hôtel définit clairement de quelle manière la mise en scène va traduire, en termes cinématographiques, la condition médicale de Shelby : « *tout est à l'envers : savoir ce qu'on s'apprête à faire mais pas ce qu'on vient de faire...* » La narration avance ainsi, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Philip K. Dick, *À rebrousse-temps*<sup>1</sup>, puisque chaque nouvelle séquence montre les actions qui précèdent celles que Leonard vient d'accomplir.

Ces séquences à rebours sont entrecoupées de scènes en noir et blanc qui, elles, se déroulent dans l'ordre chronologique sans présenter toutefois d'indice évident de temporalité (on devine seulement qu'elles se déroulent après le meurtre de Mrs. Shelby) : Leonard, seul dans une chambre d'hôtel, y évoque au téléphone à un interlocuteur inconnu une affaire d'amnésie similaire à la sienne, qu'il avait traitée alors qu'il était encore inspecteur. Cette troisième et dernière ligne narrative, l'histoire du cas de Sammy Jankis (Stephen Tobolowsky), est racontée à l'intérieur de ces séquences en noir et blanc sous forme de flash-back explicatifs : Jankis, souffrant du même trouble que Leonard éprouvera par la suite, s'avérait incapable de mener une vie normale et a fini par provoquer le suicide de sa femme, accablée par l'infirmité psychologique et émotive de son mari [03].

Les deux premières lignes narratives s'entrecoupent ainsi avec la régularité d'un métronome pour ne se croiser qu'à la conclusion du film, qui relie enfin le récit rétroactif avec les séquences en noir et blanc. Le spectateur comprend alors que les deux récits n'étaient que les deux extrémités d'un même événement chronologique destinées à se télescoper : la dernière séquence du film correspond au milieu de l'histoire racontée.

En s'inspirant d'une des 99 variantes d'*Exercice de style* de Raymond Queneau (intitulée *Rétrograde*), Yannick Mouren, dans son ouvrage consacré à la question du flash-back, donne un nom à l'invention formelle mise en œuvre dans *Memento*, celui de film « rétrogressif »<sup>2</sup>. S'il soulève d'autres utilisations du procédé, de *Trahisons conjugales* (*Betrayal* de David Hugh Jones, 1983), à *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002) et *5X2* (François Ozon, 2004), il remarque que seul *Memento* semble le justifier par un ressort scénaristique, celui de la pathologie du protagoniste. En parallèle, il note que, tout comme le recours au héros amnésique, « le flash-back est la figure narrative de prédilection du film noir. L'adjectif de couleur que l'on a utilisé pour définir le genre fournit déjà en lui-même une explication de cette appétence du genre pour le flash-back, du moins, complétif. [...] Le film commençant par la fin confère au récit sa dimension tragique et exprime l'emprisonnement des personnages par le destin, deux caractéristiques du film noir »<sup>3</sup>.

Dans *Le cinéma sous l'emprise du jeu*, Carl Therrien souligne pourtant à quel point les flash-back sur Sammy Jankis, loin d'être anodins, constituent de la part du cinéaste une première « perversion » destinée à perturber une narration déjà complexe, et à piéger le spectateur par rapport au dispositif traditionnel du film-à-clef, qui se dévoile petit à petit par indices disséminés. Christopher Nolan détourne ainsi ici la notion de faux flash-back chère à Alfred Hitchcock. Dès le début du film, la construction alambiquée des séquences centrées sur Sammy Jankis (des flash-back dans des flash-back) « prépare le spectateur à se faire berner. [...] Jadis, le compositeur d'intrigue justifiait l'omission de détails-clefs en

resserrant la focalisation sur le protagoniste, procédé courant de *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958). Les machinations récentes cependant ont recours à la subjectivisation complète du récit premier ; la présomption de vérité accolée à l'image cinématographique, toujours en vigueur lorsque Hitchcock introduit son fameux faux flash-back dans *Le Grand alibi* (*Stage Fright*, 1950), ne tient plus [dans *Memento*]. L'histoire de Sammy Jankis, racontée conjointement par le protagoniste de *Memento* et la bande image, ne correspond en dernier lieu qu'aux fabulations de ce protagoniste »<sup>4</sup>.

Ce piège tendu par le cinéaste au spectateur (ce faux flash-back vient de l'esprit dérangé de Lenny) se justifie néanmoins à la fois dans l'histoire – la folie du protagoniste – et dans la logique hollywoodienne du film-à-clef à laquelle Christopher Nolan reste fidèlement attaché. Le flash-back sur Sammy Jankis n'est peut-être que le fruit du délire hallucinatoire de Leonard, certes, comme le dévoile Teddy (Joe Pantoliano) à la fin du film, mais cette révélation éclaire alors d'un jour entièrement nouveau l'aliénation du personnage, et, plus grave encore, sa probable responsabilité dans la mort de sa femme.

### Faire plier les règles sans les rompre

À l'inverse de films ouvertement dysnarratifs<sup>5</sup>, le dispositif mis en place dans *Memento*, s'il tend à perturber la transmission du récit, ne déroge jamais aux règles de cohérence du récit. Et la structure du film, bien qu'atypique, respecte une logique narrative rigoureuse qui répond au besoin d'une certaine forme de suspense – nous sommes avant tout dans un récit policier – et donc de logique. Si, comme le résume Carl Therrien, « en déstabilisant constamment l'auditoire, [Nolan] l'étourdit pour mieux ralentir la compréhension de l'univers raconté »<sup>6</sup>, il n'en reste pas moins que le film ne cherche jamais à le perdre complètement, car il doit impérativement aboutir à un dénouement qui comblera les attentes du spectateur.

Au sein du blog commun à David Bordwell et Kristin Thompson, les célèbres professeurs et théoriciens du cinéma américains, cette dernière a partagé justement lors de la sortie d'*Inception* quelques réflexions sur la méthodologie du cinéma de Christopher Nolan au sein de l'industrie hollywoodienne. Elle y écrit notamment que « l'industrie [hollywoodienne] encourage un certain degré d'innovation, car la nouveauté attire l'attention et, parfois, le public. Mais ces innovations sont souvent contrebalancées par des manœuvres narratives traditionnelles. Leur but est d'empêcher le spectateur de se perdre. À cet égard, la structure à l'envers de *Memento* requiert l'utilisation de signes très explicites, d'objets ou de gestes mis clairement en avant, et destinés à lier les séquences entre elles »<sup>7</sup>.