

DesRochers, Jean-Simon, « Inception mindfuck : la représentation d'un imaginaire créateur », *Cahier ReMix*, n° 3, août 2012, En ligne sur le site de *l'Observatoire de l'imaginaire contemporain*, <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/inception-mindfuck-la-representation-dun-imaginaire-createur>>.

# Inception mindfuck: la représentation d'un imaginaire créateur

Desrochers, Jean-Simon

Si la réussite d'une fiction était mesurée par la somme des réactions qu'elle provoque, *Inception* serait considéré comme un classique contemporain. Sept mois à peine après sa sortie sur grand écran, une recherche Google révélait près de six millions deux cent mille résultats pour les termes «*Inception film analysis*» et près de trois millions six cent vingt mille pour «*Inception explanation*». Au-delà des simples cumuls de données statistiques, ces chiffres suggèrent qu'*Inception* a engendré une exceptionnelle volonté de comprendre, sinon de prendre parti, de donner un sens clair et définitif à cette œuvre.



Crédit : Warner Brothers Auteur inconnu. 2010. «Inception» [Affiche]

Lancé sur les écrans en période estivale, temps de l'année normalement réservé aux produits de divertissement comme les films d'action et les comédies familiales, *Inception* proposait un récit d'une complexité atypique pour le créneau auquel il pouvait être implicitement associé. Employant néanmoins le langage visuel propre aux *blockbusters* de l'ère cinématographique post-Spielberg et post-Lucas (multiplication des scènes d'action et des effets spéciaux, trame sonore omniprésente), Christopher Nolan a créé avec *Inception* une diégèse labyrinthique et complexe, une fiction en poupée russe dont la conclusion d'apparence indéterminée laissa bon nombre de spectateurs pantois, sinon rageurs ou admiratifs. Parmi les réseaux sociaux, les blogs et les forums de discussion, le même de *mindfuck* fut rapidement employé pour qualifier *Inception*.

Malgré le créneau de projection choisi par la maison de production Warner Brothers, *Inception* n'est pas un *blockbuster* hollywoodien classique. En général, d'un point de vue structurel, ces produits cinématographiques présentent un récit fondé sur une intrigue forte, campé dans une réalité cohérente en développement temporel linéaire. Leur objet dépasse rarement le simple divertissement, ne demandant au spectateur que de recevoir passivement le récit présenté. Pour reprendre la classification générale des scénarii hollywoodiens établie par Robert McKee, Christopher Nolan propose plutôt un film oscillant entre le design classique, l'intrigue minimaliste et l'antistructure (McKee, 1997: 43-58), une forme hybride qui, dans ce cas précis, fut en mesure de séduire un imposant auditoire peu habitué aux récits à intrigues irrésolues. En fournissant un vaste nombre de pistes pour alimenter l'imaginaire du spectateur, Nolan fixait l'objet de son récit ailleurs que dans la résolution de son intrigue principale ou secondaire: l'objet d'*Inception* est le sens à donner à l'interruption de son intrigue.

### ***La possibilité d'une logique imprévisible***

L'engouement analytique autour d'*Inception* sur le Web tourne essentiellement autour d'un concept narratif simple et fort ancien: la question de savoir si ce récit n'était *que* la représentation d'un rêve. À première vue, la scène finale présente un dénouement heureux pour Dom Cobb, le personnage principal. Elle focalise ultimement sur la rotation d'une toupie devenue l'icône révélateur du réel ou de l'onirique. Selon le code établi par le récit, la chute de la toupie signifierait que son propriétaire se trouve dans le réel. La situation inverse –la toupie qui tourne à l'infini– indiquerait que Cobb est toujours dans le rêve. Lors de cette scène, Cobb lance la toupie sur la table de ce qui devrait être sa maison. Il voit ses enfants au loin, pratiquement comme ils apparaissaient dans ses rêves, occupés à jouer dans l'herbe sous une douce lumière latérale<sup>1</sup> Contrairement aux apparitions des enfants dans les constructions oniriques, sa fille tourne le visage vers lui. Le garçon fait de même. Submergé par l'émotion, Cobb se dirige vers eux. Au final, la caméra le délaisse pour se recentrer sur la toupie. Celle-ci semble destinée à tourner indéfiniment jusqu'à ce qu'elle vacille. Juste avant que le mouvement centripète permettant sa rotation perde en vitesse, un fondu au noir suivi de l'apparition du titre laisse le spectateur dans le doute: la toupie allait-elle tomber?

A la suite de cette apparence de dérobade narrative venant provoquer l'imaginaire du spectateur, plusieurs ont désiré prendre parti afin de «compléter l'histoire». Deux camps se sont rapidement dessinés. Pour certains, la totalité du film est un rêve, alors que, pour d'autres, il s'agit d'un

authentique *happy end* où Dom Cobb retrouve ses enfants. Dans un univers socioculturel pragmatique où la validité d'une proposition narrative est trop souvent jugée en fonction de sa vraisemblance et de sa complétude, la fin ouverte d'*Inception* ne peut ultimement que décevoir. Si le récit n'est *qu'un* rêve, il semble vain, sinon vide de sens propre. L'a priori culturel à l'égard des rêves suggérant que le sens étant accessoire à l'existence de l'univers onirique, il ruine la vraisemblance de l'ensemble. Il ouvre également la porte à une critique sur l'aspect réducteur que Nolan a pu donner au monde onirique ainsi qu'à une critique élémentaire d'une méthode narrative aussi juvénile que simpliste. Si, par contre, le récit est ancré dans un niveau zéro associé au réel, un réel où Cobb retrouve bel et bien ses enfants, le spectateur se retrouve dans un univers de science-fiction où les rêves peuvent être vécus en partage, où la conscience et ses multiples niveaux peuvent être violés, voir altérés. En soi, peu importe l'interprétation, la conclusion penche vers deux tendances d'une banalité équivalente. Dans le cadre d'*Inception*, une interprétation non-prévisible proposerait que la fin irrésolue est sans importance:

–sur le plan de la certitude, Cobb préfère lui-même ignorer le sort de la toupie: qu'elle cesse ou non de tourner ne lui importe pas autant que de retrouver ses enfants;  
–sur un plan probabiliste, il se peut que l'ensemble du récit n'ait été qu'une expérience onirique (ou non) tout comme il est probable que cette conclusion n'ait aucune conséquence sur la nature du propos général.

À défaut d'avoir une conclusion capable de valider hors de tout doute l'une des deux interprétations communément admises, une lecture d'*Inception* respectant une logique prévisible s'avère méthodologiquement impossible. Néanmoins, Christopher Nolan conclut bel et bien son film. Par son ouverture, il suspend la logique de son récit hors des phénomènes de rêve ou de réalité. *Inception* propose bel et bien une catharsis, mais de quel ordre?

### ***La sensation du mais et la question du sens***

Quiconque s'est investi dans l'invention d'un récit a été contraint de privilégier certaines variables au détriment des autres. La nature des choix et leur motivation en tant que problématique est impossible à systématiser. Les processus constitutifs de l'acte créateur sont rarement associés à la raison ou à ses logiques traditionnelles tel qu'entendu dans les traditions philosophiques dominantes. En écho à ces irrationalités philosophiquement troublantes, la psychologie du sens commun<sup>2</sup> qui préside à l'interprétation populaire des œuvres préserve une vaste part de mystère quant à la création en tant qu'acte. L'interprétant de sens commun préserve un flou d'arrière-plan, comme si le sujet (l'œuvre) placé à l'avant-plan se retrouvait comme seul état du processus à considérer. *Inception* ne permet toutefois pas cette dualité entre avant et arrière-plan. Comme le soulignait le critique Roger Ebert: «The movie is all about process, about fighting our way through enveloping sheets of reality and dream, reality within dreams, dreams without reality.» (Ebert, 2010) Ce processus de va-et-vient entre réalité et rêve en vient à brouiller la notion même de réalité, faisant en sorte qu'il devient impossible de distinguer hors de tout doute ce qui est part d'un processus ou d'une finalité. De manière métaphorique, *Inception* est un espace pour le mouvement de la signifiante plutôt qu'un simple fil signifiant. Au terme du mouvement, aucune fin réelle n'est produite, seul un élan résiduel du doute projette le processus hors du récit vers son spectateur. Devant cette remise en cause de son rôle normalement passif, le spectateur reste avec une

sensation du *mais*<sup>3</sup>. *Mais* Cobb rêvait-il? *Mais* était-ce réel? *Mais* quel est le sens de ce que je viens de regarder?

Ce processus de va-et-vient entre réalité et rêve en vient à brouiller la notion même de réalité, faisant en sorte qu'il devient impossible de distinguer hors de tout doute ce qui est part d'un processus ou d'une finalité.

Dans son essai *The Meaning of Body*, le philosophe du langage Mark Johnson se penche sur les rapports entre production du sens par l'esprit et ses rapports au corps. En appuyant ses théories sur de récentes découvertes en psychologie cognitive, Johnson propose que le sens, en tant que nécessité conceptuelle, soit sous-jacent au langage et qu'il précède l'apparition de ce dernier. En écho aux propositions de William James, Johnson défend le principe que le besoin du sens et la logique qu'il engendre soient le propre d'une sensation (*feeling*) de la pensée et ses actions cognitives.

Thinking moves in a direction, from one thought to another, and we have corresponding feelings of how this movement is going: we feel the halt to our thinking, we feel the tension as we entertain the possible ways to go on thinking, and we feel the consummation when a line of thought runs its course to satisfactory conclusion. Such are the aesthetic dimension of our thinking. (Johnson, 2007: 97)

La sensation que mentionne Johnson, lorsqu'utilisée dans le cadre d'*Inception*, a quelque chose d'un *mais* placé comme charnière entre le flux d'un récit donné et celui de la pensée du spectateur. Le récit s'interrompt sur un nouveau point de départ, comme si Thésée découvrait que le fil d'Ariane avait été coupé par l'apparition d'un nouveau mur dans le labyrinthe. Désormais privé d'un sens suivant une logique prévisible, privé de *conclusion satisfaisante*, le spectateur se voit plongé dans une sensation de non-monotonie, dans la sensation du *mais* (James, 1890: 245-246) qu'il cherche à valoriser, à qualifier ou, simplement, à éliminer. Les problèmes relatifs à la logique non prévisible de la création du récit, qui normalement incombent au créateur, sont laissés au spectateur. Christopher Nolan présente le *mais* final d'un doute obligeant la formulation d'hypothèses (abduction/induction) pour loger le flux du sens dans un contenant fermé.

### ***Nager parmi les harengs rouges***

Avant de parvenir au *mais* final, Nolan jette une profusion d'indices pour permettre diverses interprétations du récit. Ces pistes sont toutefois poissonneuses. L'expression anglaise *red herring*, traduisible littéralement par «hareng rouge» signifie «fausses pistes». Bon nombre de films emploient ces procédés narratifs pour brouiller les pistes d'interprétations, pour confondre le spectateur afin de magnifier l'effet de saisissement au moment cathartique ou encore pour multiplier les niveaux d'interprétation potentiels. Un intéressant exemple de l'usage de *red herrings* au cinéma serait dans *The Birds* d'Alfred Hitchcock. En aucun moment de cette fiction n'est précisée la raison expliquant les

attaques des oiseaux. Si le spectateur suit cette fausse piste pour en faire l'intrigue principale du récit, il se retrouve devant un film d'horreur sans autre conclusion qu'un sentiment d'impuissance et d'inquiétude. Si le spectateur délaisse cette fausse piste, il lui devient possible d'envisager la valeur allégorique du récit, de percevoir les oiseaux comme le symbole de toute menace imprévisible ou invisible prête à s'abattre sur le commun des mortels—la libéralisation des mœurs, la bombe atomique, etc.

Christopher Nolan, lui-même admirateur de l'œuvre d'Hitchcock, fait abondamment usage de *red herrings* dans sa cinématographie. *Memento* est narratologiquement fondé sur une succession de fausses pistes. Le dédoublement —ou jémellité— du personnage d'Alfred Borden est central dans *The Prestige*. *Following* est basé sur une arnaque. *Inception* ne fait pas figure d'exception. Parmi les deux principales interprétations du film, les mêmes icônes ont valeur de preuve. Les pro-réalités mentionnent le totem (la toupie) ainsi que l'alliance de Cobb (cette dernière étant présente à son annulaire gauche seulement dans le milieu onirique, lieu où sa femme «vit» toujours). À ces *red herrings*, un autre élément s'ajoute: la chanson *Non, je ne regrette rien* d'Édith Piaf. Cette chanson est employée par l'équipe de Cobb pour servir d'appel à l'éveil afin de signaler la fin du rêve. Suivant la théorie interne de *Inception*, cinq minutes de rêve dans le réel se traduisent en une heure à l'intérieur du rêve (*Inception*, 29:00). L'audition du début de la chanson de Piaf dans le monde réel paraît ainsi ralentie dans le monde onirique<sup>4</sup>. Le thème musical principal du film est donc entendu par ses protagonistes quand vient le temps de marquer la fin des phases oniriques. Les pro-réalité évoquent cet élément afin de justifier la cohérence entre le niveau zéro (réalité) et les niveaux oniriques<sup>5</sup>.

De leur côté, les tenants de l'interprétation pro-rêves peuvent employer les mêmes *red herrings* pour justifier leur lecture: la toupie de Cobb ne tombe pas et n'est pas son propre totem, mais celui de sa femme; l'alliance n'est jamais clairement visible dans la séquence de fin (seule la main droite de Cobb apparaît complètement à l'écran); la chanson de Piaf est jouée à la fin du générique, suivie de sa fonte avec la version ralentie, suggérant (au spectateur? à Cobb?) qu'il est temps de s'éveiller. Au-delà de ces *red herrings* à double-face, les tenants de l'interprétation pro-rêves adjoignent à leur argumentaire l'apport du père de Cobb qui l'implore de revenir à la réalité (ce même père se retrouve à l'aéroport pour accueillir Cobb alors qu'un échec de l'inception l'aurait mené directement en prison; immédiatement après les retrouvailles avec les enfants, le père est vu, souriant, quittant la scène avec un air satisfait rappelant celui d'Eames lors du succès de l'implantation de l'idée à l'esprit de Fischer). Ils soulignent également le discours de Mall dans les limbes, tissant des liens entre les poursuites et autres sentiments de paranoïa avec la violence des rapports entre le rêveur et ses projections subconscientes. Ils font grand cas du passage entre deux murs étroits (un schéma récurrent dans l'imaginaire onirique humain), lors de la poursuite de Mombasa, miraculeusement réglée par l'intervention surprise de Saito<sup>6</sup>. Une bien longue liste.

À terme, devant l'évidence que des icônes infraréférentiels peuvent renforcer deux argumentaires opposés, il semble pertinent d'envisager que ces pistes apparentes soient autant de pièges savamment élaborés par un réalisateur scénariste friand de constructions labyrinthiques, et dont le lent travail aura permis d'atteindre une maestria peu commune<sup>7</sup>. Hors de la monotonie logique et dans la sensation du mais qui persiste, une interprétation plus ouverte apparaît comme étant souhaitable.

## **Une allégorie du storytelling cinématographique**

«The stronger the issues, the more powerful the catharsis.»

Dom Cobb dans *Inception*, 83<sup>e</sup> minute

En suivant l'exemple d'interprétation du film *The Birds*, où l'oubli des fausses pistes permet de révéler une signification d'une portée plus grande, il devient intéressant de considérer la dimension allégorique d'*Inception*. Dans une entrevue donnée à l'hebdomadaire *Entertainment Weekly*, Christopher Nolan ouvrait discrètement la porte sur sa lecture de la création d'*Inception*.

DiCaprio's squad of dream thieves is analogous to a filmmaking operation, complete with director (DiCaprio), producer (Gordon-Levitt), production designer (Page), actor (Hardy), and financier (Watanabe). 'In trying to write a team-based creative process, I wrote the one I know', says Nolan. In the movie, Cobb risks becoming lost in his own head and fights to reconnect with reality and return to his family. 'I can lose myself in my job very easily. Which is why it's such an incredible privilege to work with my wife and work here at home', says Nolan. 'It's rare that you can identify yourself so clearly in a film.' (Jensen, Vary, 2010)

*Inception* offre une vue privilégiée sur un imaginaire de la création cinématographique.

De cet angle, *Inception* offre une vue privilégiée sur un imaginaire de la création cinématographique. Une grande partie du premier acte d'*Inception* est d'ailleurs consacrée à expliquer comment un rêve partagé se crée. En recrutant Ariadne, Cobb se retrouve à détailler les processus constitutifs d'un rêve destiné à l'extraction d'information (ou dans ce cas-ci, à l'implantation d'une idée). Pour employer le langage de Nolan, le réalisateur (Cobb) explique à la directrice artistique (Ariadne) la nature du monde qu'il doit percevoir pour inventer, situer et cadrer son récit. Cette dernière possède une liberté totale que celui-ci s'empresse de restreindre en indiquant que plus l'architecture du rêve change de manière illogique, plus le doute naît dans l'esprit de son sujet, menaçant l'effet de réel nécessaire à l'objet du rêve partagé (c'est-à-dire l'implantation d'une idée). Cette contrainte de cohérence s'applique au cinéma tel qu'il est aujourd'hui pratiqué à Hollywood: le *storytelling* est central et rien ne doit dévier de son axe; chaque élément d'un film doit participer à l'avancement de son récit suivant une progression logique. Si cette logique est mise à mal, le spectateur peut alors cesser de croire (*to buy*) au récit qui lui est présenté, brisant ainsi la simulation cérébrale de ce rêve partagé qu'est le cinéma. Si le spectateur a conscience de regarder un film, il se retrouve dans la dialectique des règles de représentations propres au théâtre.

Le but des trois rêves menant à l'implantation de l'idée à la cible (Fischer) est identique aux objectifs d'un scénario hollywoodien typique: produire une catharsis déterminante au terme de trois actes, créer un moment émotif salvateur où sont résolus les enjeux de l'intrigue principale. L'univers onirique d'*Inception* est réduit à un certain réalisme, car son objectif cathartique n'est pas tant l'expérience du merveilleux, de la perversion ou du fantastique, que la création d'une émotion positive. Cette émotion ne pourrait atteindre sa pleine signification dans un contexte surréaliste puisque le cadre imposerait un filtre à la véracité émotive recherchée.

*Inception* présente deux moments cathartiques d'une véridicité émotive comparable. Le premier met en scène Fischer, sujet de l'intrigue secondaire. Ce dernier est sorti des limbes pour retrouver son père mourant lui confiant être déçu qu'il ait tenté de l'imiter (l'icône de cette catharsis secondaire est le vire vent caché dans le coffre, présent sur une photo d'enfance réunissant Fischer et son père). À la vue de cette icône, Fischer délaisse sa raison pour se laisser envahir par une émotion brute (l'amour du père). Peu importe l'interprétation globale du récit, cette catharsis se produit lors d'un rêve. Le second moment cathartique est la scène finale où Cobb voit enfin le visage de ses enfants; événement réel ou rêvé, selon les interprétations. Au risque de revenir sur une proposition établie, si l'objet d'*Inception* avait été de départager le rêve du réel –ce qui est pourtant une obsession pour Cobb– la fin aurait été d'un autre genre: Cobb aurait attendu que la toupie cesse de tourner avant de se laisser submerger par l'émotion (la joie) des retrouvailles avec ses enfants. Mais Cobb préfère ne pas savoir s'il rêve, l'émotion positive l'emporte sur le raisonnement. Il marche vers ses enfants, souriant pour la première fois, heureux, libre. La catharsis de Cobb n'a pas à être valorisée en tant que réel ou onirique puisque pour lui, l'émotion est véridique.

En tant qu'héritier de cinéastes tels que Kubrick, Hitchcock ou Ridley Scott, plus reconnus pour leur propension à mettre en scène une retenue émotive, Nolan a proposé un regard sur la nature de l'émotion véridique et la complexité de sa création par le médium cinématographique.

Toujours dans la même entrevue accordée à *Entertainment Weekly*, Christopher Nolan précisait ceci: «Yet over time, and during the Batman movies in particular, I was forced to reexamine my own process of watching a film. What I realized is that what I respond to most is emotion– which is what audiences respond to the most as well.» (Jensen, Vary, 2010) En tant qu'héritier de cinéastes tels que Kubrick, Hitchcock ou Ridley Scott, plus reconnus pour leur propension à mettre en scène une retenue émotive, Nolan a proposé un regard sur la nature de l'émotion véridique et la complexité de sa création par le médium cinématographique. Comme le suggère Devin Faraci en citant une entrevue de tapis rouge accordé par Leonardo Di Caprio, *Inception* est plus rapproché conceptuellement de 8 ½ de Fellini que d'un film à réalités multiples tel que *The Matrix*. Nolan, à la manière de Cobb, construit un univers à niveaux multiples dans le but d'entraîner une cible (le public), en y apportant des éléments de lui-même qui viennent influencer, perturber ou menacer la réussite du projet<sup>10</sup>. Dans ce processus de création, il risque de s'y perdre à plus d'une reprise, confrontant sa propre émotivité, ses propres défaillances. Cobb, en figure du réalisateur, parvient à retrouver le fil d'Ariane et arriver à une émotion véridique: la joie. Une joie dont l'origine<sup>11</sup> n'a pas à être déterminée puisqu'une émotion émanant du rêve n'est pas différente d'une émotion issue de perceptions extérieures <sup>12</sup>.

### ***Implanter l'idée du sens***

*Inception* est axé sur les possibilités des rêves non seulement comme matériel narratif, mais comme allégorie sur l'art de créer un film, un récit. En présentant un monde où l'un des enjeux est la création d'un univers dans ses moindres détails, Nolan offre un intrigant imaginaire de la création dans le corpus cinématographique contemporain. Avec une grande élégance scénaristique, Nolan fait subir à son spectateur ce que Cobb fait subir à Fischer: il implante une idée par sa racine la plus fondamentale, une émotion, une sensation du mais qui provoque la remise en question d'un élément réel. L'objet

d'*Inception* n'est pas de savoir si Cobb rêvait ou non, mais de s'interroger sur la fascination qu'un récit fondé sur une logique non monotone peut exercer sur l'esprit, sur ce qu'une simulation du monde peut nous révéler sur notre capacité à imaginer, concevoir et percevoir le monde. À une ère où l'implantation d'idées par les tactiques publicitaires remodèle les esprits à un rythme soutenu, Christopher Nolan suggère que la meilleure méthode n'est pas d'imposer ni de répéter, mais de laisser penser, de fasciner l'esprit par son besoin le plus fondamental: celui de créer le sens par lui-même. Bien qu'il soit trop tôt pour déterminer si *Inception* marquera l'histoire du cinéma à la manière d'un *The Birds* ou d'un *8 ½*, cette œuvre jouit déjà d'une vie exceptionnelle dans l'imaginaire populaire: tant chez les cinéphiles que chez les consommateurs de *blockbusters*, *Inception* oblige une prise de position, une analyse qui permet de questionner les détails d'une certaine idée du sens. Rares sont les cinéastes pouvant revendiquer pareil accomplissement.