

Ciné-Bulles

Le roman familial du schizophrène / *Spider*

Jean-Philippe Gravel

Volume 21, numéro 2, printemps 2003

URI : id.erudit.org/iderudit/33378ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravel, J. (2003). Le roman familial du schizophrène / *Spider*. *Ciné-Bulles*, 21(2), 16–17.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Le roman familial du schizophrène

PAR JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Pour David Cronenberg, l'histoire de **Spider** commence sans doute bien avant que Ralph Fiennes ne le contacte avec le scénario du film sous le bras. En fait tout a dû débiter à Cannes en 1999 alors que David Cronenberg, à la tête du jury, couronnait d'un double prix d'interprétation le second film controversé de Bruno Dumont, *L'Humanité*. Pour calmer l'ire, qui était grande, d'une bonne partie de la presse, Cronenberg justifia plus d'une fois son palmarès controversé, révélant par là une fascination sincère pour le travail ascétique de Dumont et la «performance» des non-comédiens Emmanuel Schotte et de Séverine Canele.

En effet, Dennis «Spider» Clegg (Fiennes), schizophrène, relève d'une même présence désubjectivée que celle de Pharaon de Winter. Regard absent, marmonnements égarés...: la présence totalement minimaliste, l'humanité réduite à sa plus simple expression, d'un homme à qui le langage échappe presque complètement, relève d'une gageure dramatique semblable à celle du film de Dumont. À cela s'ajoute aussi une ressemblance frappante dans les décors: ici un quartier ouvrier de Londres, là une banlieue du nord de la France, dont la grisaille et l'inhospitalité se valent bien...

Et **Spider** est aussi, à sa manière, un polar, un film qui invite le spectateur à jouer les détectives, à déchiffrer la scène d'un «crime», et cela, pour ainsi dire, à partir d'un témoignage unique et truqué. Le film se veut subjectif, entièrement soumis au comportement et aux visions obsessionnelles de «Spider», un comportement qui semble pousser dans l'antispectaculaire celui des «hommes insectes» qui arpentent depuis longtemps déjà l'imaginaire cronenberguien. Car **Spider**, c'est Bill Lee sans l'écriture et l'imagination dans *Naked Lunch*, c'est aussi, au rayon des portraits filmés de schizophrènes, David Helfgott (de *Shine*) sans sa virtuosité pianistique, c'est le héros d'*A Beautiful Mind* sans son don pour les mathématiques; c'est, en somme, un schizophrène dépourvu de toute prodigalité compensatrice qui lui permettrait malgré tout une forme de contact avec l'extérieur.

Dans cette absence de contact, Spider est donc livré à ses visions dont il faudra remonter le fil. Alors que les précédents Cronenberg relataient la progression d'une métamorphose inéluctable, **Spider** use d'une temporalité inversée et subjective. Lorsque, à l'ouverture du film, Spider sort d'une gare londonienne pour se rendre dans une «maison de réinsertion» installée dans le quartier de son enfance, la métamorphose a déjà eu lieu. Spider est schizophrène d'emblée et le film, dans une chronologie à rebrousse-temps voisine de celle de *Memento* ou d'*Irréversible*, remonte le fleuve de ses souvenirs pour révéler l'origine de sa schizophrénie. Autant dire qu'il s'agit, pour nous, de partir de l'opacité initiale du personnage pour remonter vers la clarté, de partir du symptôme, l'hallucination, pour décoder la «scène primitive» que ces distorsions tentent de masquer.

En fait, **Spider** se prête si bien à une lecture freudienne qu'il pourrait quasiment servir d'introduction à la psychanalyse des psychoses. Mécanismes de l'hallucination, «fixation prédisposante» du schizophrène à un souvenir d'enfance, «non-assimilation de la castration», «régression de la libido à un stade narcissique»...: dans **Spider**, la genèse de la schizophrénie est abordée avec une précision clinique qui n'a d'égale que la présence même de Spider, schizophrène type, avec ses problèmes de langage, son extrême repli sur soi, ses «visions», même si cette exactitude clinique paie parfois le prix d'une démonstration trop appuyée. Le parcours de Spider sur les lieux de son enfance et de sa mémoire, trafiqués par les artifices de son imagination, relève d'une analyse manquée; en se faisant l'écran de ses hallucinations, le film nous installe moins «dans la tête de Spider» qu'à la place privilégiée d'un analyste télépathe, capable de «faire du sens» à partir des obsessions de Spider là où ce dernier s'en trouve, au début comme à la fin, prisonnier.

On découvre alors, au fil des déambulations de Spider sur les lieux de son enfance et de sa

Spider

35 mm / coul. / 98 min /
2002 / fict. / Canada-France

Réal.: David Cronenberg
Scén.: Patrick McGrath,
d'après son roman
Image: Peter Suschitzky
Son: Christian T. Cooke
et Tony Currie
Mus.: Howard Shore
Mont.: Ronald Sanders
Prod.: Artist Independent
Network, CBL et Capitol
Films
Dist.: Alliance Atlantis
Vivafilm
Int.: Ralph Fiennes,
Miranda Richardson,
Gabriel Byrne, Bradley
Hall, Lynn Redgrave

mémoire, l'histoire d'un jeune garçon entouré par les soins de sa mère (Miranda Richardson); un garçon entouré de soins, en fait, au point de ne pouvoir admettre que cette mère, représentée comme une icône de vertu, puisse aussi être la «femme qui désire son père et que son père désire». Passant devant la porte ouverte de la chambre des parents, le jeune Spider surprend sa mère à essayer une pièce de lingerie légèrement aguichante: son aversion devant cette prude vision et les paroles de sa mère — «j'espère que ton père va l'aimer» — en disent long sur sa compréhension et son refus.

À d'autres femmes, donc, appartient non pas le désir, mais la sexualité brute, que Spider confond — littéralement — avec des conduits de plomberie. Devant ce continent inconnu, Spider pourrait se dire, comme bien d'autres: «toutes des putes, sauf maman»... Mais Yvonne, la prostituée du pub qu'il voit tenter de séduire son père, a elle aussi la tête de Miranda Richardson. Dans un artifice qu'on pourrait qualifier de bunuelien s'il n'appartenait à l'hallucination, la figure d'Yvonne se multiplie: les *pin-ups* d'une photo érotique que le Spider adulte traîne avec lui prennent ses traits, avant de devenir le masque de la patronne de sa maison de réinsertion. «Toutes les femmes sont pareilles», dira un copensionnaire de Spider: pour Spider, cet énoncé doit se prendre à la lettre.

Faut-il croire alors que le père de Spider ait vraiment assassiné sa mère pour installer Yvonne à sa place, ou s'agit-il, encore une fois, d'une confession de Cronenberg, pour qui la différence qui sépare les deux sexes peut s'éprouver de manière presque égale à celui qui sépare l'humain de l'insecte? Cela tiendrait moins de la pure misogynie que de la dimension souvent tragique des personnages masculins: après tout, c'est encore la faillite des hommes à comprendre les femmes qui entame souvent leur chute: celle de Spider comme des jumeaux Mantle dans **Dead Ringers** (qui ne sont pas assez de deux pour endiguer leur fascination envers une Geneviève Bujold perçue comme une «mutante»), ou même de Seth Brundle dans **The Fly**, qui dirige sur lui-même sa fatale expérience de téléportation après s'être engueulé avec sa copine (Geena Davis). La mutation tragique des mâles cronenbergiens ne commence-t-elle pas lorsqu'ils en viennent à voir dans l'autre, la femme, les monstres qu'ils vont bientôt devenir?

Mais l'histoire de **Spider** est moins celle d'une métamorphose que celle d'un homme sur qui



Ralph Fiennes et John Neville dans **Spider**

l'étau de la folie se resserre un peu plus. Partant d'une introspection dans le pays de son enfance, le parcours de Spider ne le «guérit» pas; il entame de nouveau les processus qui ont mené à son enfermement. Comme symptôme de la schizophrénie, l'hallucination, disait Freud, doit être pris comme une «tentative de guérison». Mais, alors qu'il remonte à la scène même qui, inassimilée, est à la source de sa folie, Spider ne reconnaît rien et détruit le casse-tête quasiment complété de son identité défectueuse. Et pour Cronenberg, l'exercice minimaliste qui consiste à explorer le terrain d'une folie où l'on ne sombre pas, et d'où Spider ne ressort pas non plus, démontre ses limites en même temps que sa portée tragique. Ramené, en finale, dans une institution psychiatrique, Spider vient de boucler l'un des cercles de sa folie et se trouve prêt, peut-être, à en franchir un autre. Et si **Spider** paraît écrit «à rebrousse-temps», sa finale nous ramène à visionner le film en boucle et se révèle être une puissante démonstration sur la structure répétitive de la folie — disons d'une folie qui, contrairement à la figure romantique du «fou génial» préconisée par des films comme **Shine** ou **A Beautiful Mind**, ne dispose d'aucun exutoire. La fermeture du film sur son propre système en devient à la fois la richesse et la limite: si l'on en vient à lui préférer tout de même le réseau ouvert (et finalement plus mystérieux) de **Crash** ou de **Naked Lunch**, la démonstration sobre de cet exercice inspire quand même une grande admiration. ■