



### N°3 A la lettre

- **Hélène Sempéré**

#### ***Spider* de David Cronenberg : La lettre, enjeu majeur de la structure narrative**

Le film de David Cronenberg, *Spider*, réalisé en 2002, relate l'histoire d'un personnage qui, sorti d'un asile, tente de retracer les événements de son enfance qui l'ont mené à la pension où il vit désormais. Pour cela, tout au long du film, il note les souvenirs lui revenant çà et là, dans un petit carnet. C'est autour des mots, et plus précisément des lettres – en tant que caractères – ainsi écrites que s'articulent deux enjeux relatifs à la narration très particulière du film. La dimension purement graphique de la lettre détermine le statut des images et permet au personnage de Spider de prendre le spectateur dans la toile de sa manipulation pathologique. Les caractéristiques propres à cette lettre lui donnent une autre fonction que celle dans laquelle elle s'inscrit habituellement. La lisibilité, à laquelle la logique voudrait qu'elle se destine, n'est pas assurée ici : la logique narrative est remise en cause et permet certaines transgressions temporelles qu'une figure narrative telle que la métalepse caractérise assez clairement.

Le film de Cronenberg met en jeux deux niveaux narratifs alternant constamment. Le premier, qui constitue la diégèse<sup>1</sup>, se situe dans un monde que nous appellerons *actuel*<sup>2</sup> : Spider-adulte loge dans une pension tenue par Mrs. Wilkinson, il revient sur les lieux de son enfance et tente de noter ses souvenirs dans un carnet caché dans sa chambre. Le deuxième niveau narratif est celui – *virtuel*<sup>3</sup> –, présenté comme le passé dont Spider tente de se souvenir, et qu’il a l’étrange capacité de « visiter » à sa guise à partir du présent. Il relève d’un monde métadiégétique<sup>4</sup>. Dans la première séquence illustrant le passage du monde diégétique au monde métadiégétique du souvenir<sup>5</sup>, Spider retrouve le carnet qu’il a caché sous la moquette (Fig.1).

Accoudé à une vieille commode, il l’ouvre et cherche une information dans les pages précédentes (Fig.2). Revenant à la dernière page manuscrite, il commence à écrire là où un *texte* déjà écrit s’arrêtait. Son ombre portée sur le mur, les lampes de la chambre éteintes et la forte lumière provenant du côté gauche du champ situent l’action en plein jour<sup>6</sup>. Dans le plan suivant, séparé du précédent par une rupture nette et rapide de lieux et de temps, Spider se trouve sur un chemin longeant des maisons, de nuit (Fig.3). Il s’arrête devant la fenêtre de l’une d’entre elles, dans laquelle se trouvent une mère et son enfant. Alors qu’il les regarde et les écoute, il se met à devancer de quelques instants les propos du petit garçon, en les murmurant comme s’il connaissait déjà le déroulement de la scène. Le film nous apprendra par la suite que cette scène correspond à un souvenir de son enfance que le personnage adulte revit.

La caméra, par une transition de nature identique à la précédente, nous ramène alors à la diégèse, dans la chambre de la pension<sup>7</sup>. Spider note toujours ses souvenirs puis s’arrête, la tête légèrement détournée du carnet, le regard dans le

---

<sup>1</sup> G. Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 239.

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968. Pour Deleuze, la part d'*actuel* et de *virtuel* d’une image définit son rapport au temps.

<sup>3</sup> Pour Deleuze, la notion de *virtuel* s’oppose – et est corrélative – à celle d'*actuel*.

<sup>4</sup> G. Genette, *Figures III*, *Op. cit.*, p. 239.

<sup>5</sup> 00 : 23 : 19

<sup>6</sup> Dans la séquence, la lumière est diffuse, la lampe de la chambre n’est pas allumée.

<sup>7</sup> 00 : 27 : 48

vague, avant que ne reprennent les images de la métadiégèse. Le film se poursuit dans un mouvement constant d'aller-retour entre les deux mondes.

Cet enchaînement de séquences nous intéresse car il suggère une correspondance immédiate et directe entre les plans illustrant l'écriture dans le carnet par Spider – que l'on rattache au récit de ses souvenirs – et les images qui leur font suite immédiatement – qui semblent être une représentation visuelle du *contenu* de ce récit à l'écran. Lors du passage d'un niveau à un autre, le *montage-cut* associe nos deux niveaux narratifs dans une relation de contiguïté. Ils se trouvent pourtant distincts du point de vue de l'espace et du temps : les différences de lumière, simulant dans la première séquence le jour et dans la seconde la nuit, les distinguent bien. Aucune relation de continuité temporelle ne les lie ensemble.

C'est la mise en scène qui établit le lien unissant ces deux mondes. La capacité surprenante à précéder les paroles de l'enfant dont Spider fait preuve au cours de son souvenir et son mouvement de tête conventionnel, regardant littéralement derrière lui, illustre de manière quasi physique son retour mental dans le passé. Il définit ainsi la hiérarchie qui sépare le niveau diégétique auquel il appartient, de celui métadiégétique qu'il désigne du regard. Cette posture, couramment utilisée par la mise en scène pour exprimer l'acte de remémoration, vient confirmer que le *texte* écrit correspond bien à la transcription d'un souvenir et que les images qu'on nous donne à voir sont générées par cet acte d'écriture.

L'établissement du lien d'enchâssement entre le monde diégétique et le monde métadiégétique permis par le montage, la mise en scène et les jeux de lumière donnent au spectateur la sensation d'une transparence entre le *signifiant*<sup>8</sup> que constitueraient les signes écrits par Spider dans son carnet et les images de souvenir qui y sont associées et qui deviendraient ainsi leur *signifié*<sup>9</sup>. Lettres et images-souvenirs sont deux manifestations d'un même monde, deux faces – l'une actualisée à l'écran, l'autre à l'état virtuel d'un signe graphique – d'un même

---

<sup>8</sup> F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Wiesbaden, Harrassowitz, T. 2, 1968, p. 272. Ici c'est bien la part matérielle, graphique du signe qui est en jeu.

<sup>9</sup> Soit ce que Saussure définit comme le *concept*, le *contenu* auquel renvoie le signe.

univers. Cette ambivalence de l'image répond à la description de *l'image-cristal* deleuzienne :

" L'image-cristal ou la description cristalline, a bien deux faces qui ne se confondent pas. C'est que la confusion du réel et de l'imaginaire est une simple erreur de fait, et n'affecte pas leur discernabilité : la confusion se fait seulement dans la tête de quelqu'un. Tandis que l'indiscernabilité constitue une illusion objective ; elle ne supprime pas la distinction des deux faces, mais la rend inassignable, chaque face prenant le rôle de l'autre dans une relation qu'il faut qualifier de présupposition réciproque, ou de réversibilité. (...) C'est un envers et un endroit parfaitement réversible. Ce sont des "images mutuelles" comme le dit Bachelard, où s'opère un échange. L'indiscernabilité du réel et du virtuel, ne se produit donc nullement dans la tête ou dans l'esprit, mais est le caractère objectif de certaines images existantes, doubles par nature "<sup>10</sup>.

Ici, les deux images sont parfaitement interchangeables : le montage nous laisse penser qu'elles racontent la même histoire, chaque face permettant de voir l'autre en transparence. L'image scintille par le miroitement de ses facettes, présentes et passées, actuelles et virtuelles.

Outre l'absence d'éléments signalant ostensiblement le passage d'un univers à l'autre tels qu'on peut en trouver avant ou après un flash-back<sup>11</sup>, l'emploi de cette transition entre l'écriture et la matérialisation du message qu'elle porte, à l'écran, n'a rien d'étrange ici. Pourtant un élément semble perturber l'apparente banalité de cette séquence. À bien y regarder, le *texte* rédigé par Spider est constitué de *signes* organisés en lignes, en cadres, en colonnes. Ils se trouvent parfois groupés à l'intérieur de cases rectangulaires ou cartouches horizontaux ou verticaux dessinés par Spider (Fig.4).

Cet ensemble de cadres constitue un puzzle fait de pièces géométriques s'imbriquant les unes dans les autres. Or les lettres ainsi tracées par Spider sont proprement *illisibles*. Elles ne sont d'ailleurs pas tant *illisibles* qu'*indéchiffrables* :

---

<sup>10</sup> G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Editions de minuit, 1985, p. 94.

<sup>11</sup> Y. Mouren, *Le Flash-back*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 45.

Spider semble pouvoir les relire et elles ne paraissent incompréhensibles que du point de vue du spectateur.

Si la structure du texte ainsi formé copie partiellement le fonctionnement d'un système linguistique, – plusieurs signes s'agrègent selon un ordre défini pour former un mot, lui-même associé à d'autres, etc.... – alors l'unité irréductible que constitue chaque *signe* écrit de la main de Spider est comparable à la *lettre*, en tant que caractère grammatical minimal de la langue écrite.

Cette nature si particulière de la lettre n'est pas sans remettre précisément en cause le lien qu'elle entretient avec les images qu'elle est censée produire ainsi que leur sens. Elle interroge leur nature même. Car, dès qu'est établie le caractère indéchiffrable de la lettre, cette concrétisation de son sens par l'image qui y correspondrait apparaît comme fictive et illusoire puisque le lien entre la lettre et l'image est le fruit d'une opération purement mécanique de montage et de mise en scène et non d'une relation intrinsèque et indéfectible entre le signifiant et son signifié.

Malgré les efforts du montage à restreindre au maximum l'écart entre l'image de la lettre et celle de son contenu supposé, l'espace irréductible qui les sépare, produit par l'absence de lien ontologique entre elles, renvoie à cette manipulation de l'image qui les a rapprochées. La lettre est elle-même renvoyée à sa dimension purement matérielle, sa réalité plastique.

Ce *vide interstitiel* de sens réduit le spectateur à l'impossibilité de lire le rapport entre lettre et image, soit plus largement entre le signe graphique et la réalité diégétique. Dans cette *lacune* de la lettre réside l'impossibilité d'appréhender le rapport qu'entretient Spider avec le temps et la réalité. Cette indétermination du sens permet une multiplicité d'hypothèses interprétatives du récit offertes au spectateur concernant le rapport entre ces deux régimes d'images et entre lesquelles il ne peut se résoudre à choisir. Il existe au moins trois postulats pour le spectateur.

Ou bien il considère que les images illustrant le récit écrit font partie du passé. Cette hypothèse confirmerait l'impression première d'un lien logique entre les deux modes d'images mais nous voyons bien que l'illisibilité de la lettre nous

empêche ici de l'envisager. De plus, cette supposition ne permettrait pas d'expliquer pourquoi, c'est Mme Cleg que Bill sort de la maison en feu à la fin du film<sup>12</sup>.

Il peut aussi envisager la proposition suivante qui, de loin, serait la plus vraisemblable : les images correspondant au récit écrit seraient fantasmées, elles seraient le fruit de l'esprit malade de Spider. La thématique pathologique présente dans le film corroborerait de façon évidente cette proposition mais rien ne permet ici de circonscrire la zone d'action de cette seconde proposition par rapport à la première : il est impossible de délimiter la part de fantasme de celle de passé réellement vécu par Spider.

Les images correspondant au récit écrit peuvent aussi être vues comme le fruit d'un événement inexplicable qui permet à Spider d'aller physiquement visiter un de ses souvenirs. Dans ce cas, les deux univers seraient tout aussi actuels l'un que l'autre. Mais le genre fantastique poserait de nouveaux problèmes de logique narrative auquel le film ne répond pas.

En dépit des indices étayant l'une ou l'autre des ces hypothèses – non exhaustives – rien ne permet au spectateur d'arrêter une décision définitive qui fournirait au film une structure valable et rationnelle.

Finalement, le défaut de sens que la lettre assigne à la face virtuelle du récit du passé à travers le rapport qu'elle entretient avec elle, constitue une clef de lecture manquante au spectateur tentant de reconstituer la structure narrative du film par la hiérarchisation des niveaux narratifs. Le spectateur, désorienté, ne peut que se laisser guider par un personnage qui lui fait partager un voyage dans son labyrinthe mental.

Spider tente de reconstituer son passé fugace, en l'ordonnant et le rationalisant. Le récit, tel qu'il est illustré dans une des séquences par la métaphore du puzzle, semble pourtant être composé de pièces qui ne s'imbriquent

---

<sup>12</sup> En effet, adoptant le point de vue de Spider, le film relate le meurtre de sa mère, Mme Cleg, par Bill et Yvonne. A partir de cette séquence, Mme Cleg est *remplacée* par Yvonne qui semble vouloir faire croire à Spider qu'elle est bel et bien sa mère. Bill ne semble pas non plus comprendre la haine que Spider porte à Yvonne. Spider, croyant toujours au meurtre de sa véritable mère, tente de les tuer en allumant le gaz de la cuisine en pleine nuit. Bill se réveille et sort *sa femme* de la maison en feu : à la stupéfaction de Spider ce n'est pas Yvonne que Bill dépose, morte, devant la maison mais Mme Cleg.

pas, contrairement au désir d'organisation de ses souvenirs dont le carnet, constituant lui-même un *puzzle*, est la preuve.

Une des séquences du film nous amène dans un souvenir d'enfance de Spider. Celui-ci y voit sa mère se regarder dans la glace en admirant la lingerie qu'elle vient d'acheter afin de séduire son mari (Fig.5). Cette scène ne semble pas pouvoir s'insérer dans le montage opéré par Spider jusqu'alors, qui ne nous avait donné à voir qu'une relation sans cesse plus détériorée entre Bill et Mme. Cleg.

De retour à la pension de Mrs. Wilkinson dans le monde actuel, alors qu'il tente vainement de reconstituer un *puzzle* (Fig.6), Spider constate la gêne qu'occasionne cette scène dans son montage mental du passé : « *Ça va pas. Ça va pas du tout. Ça va pas....mais on va faire aller* ». « *On va faire aller* » : cette formule, si elle a de quoi étonner par son impénétrable signification, signale sans équivoque la volonté du personnage de maîtriser un récit qui lui échappe constamment puisque les pièces ne s'imbriquent pas parfaitement. Dans la scène suivante, en détruisant rageusement le *puzzle* qu'il assemblait, Spider transpose par cette action sa volonté de faire littéralement table rase afin d'effacer de sa mémoire le souvenir encombrant de possibles ébats charnels entre ses parents auquel son scénario mental ne souhaite pas faire de place. Pourtant cette séquence si vivement reniée est probablement la seule à illustrer une réalité objective d'un passé qui nous est donné à voir sans cesse transformé et dénaturé.

Refusant de se figurer la scène originaire dont il est le fruit, il la balaye purement et simplement d'un revers de main. La crise identitaire subie par Spider en l'absence d'une représentation de sa filiation, lui fait tenir à la fois le rôle de personnage principal et celui d'inventeur de sa propre histoire. Il n'est pas étonnant alors que dans le récit personnel dont il est le centre et l'origine-même, aucune relation entre ses parents ne puisse s'établir, autre que celle, grotesque, du « plombier et de la prostituée ».

La lettre, *vidée* de sens, permet à Spider d'orienter le récit à sa guise, mais également d'inventer les pièces manquantes de son histoire. On le voit ainsi reconstituer des images d'un passé auquel il n'a vraisemblablement pas pu assister. Dans une des séquences du film, Mme. Cleg vient chercher Bill au

« *dogg & beggar* » après une dispute. Elle laisse Spider à la maison. La scène se poursuit dans le pub puis dans les jardins ouvriers où Mme. Cleg trouve enfin son mari avant que ce dernier ne la tue. Quoique les images soient présentées par le film comme des souvenirs, la logique de la scène rend impossible la présence de Spider-enfant sur les lieux visités par Mme. Cleg la nuit de son meurtre. Ces images ne peuvent donc qu’être fantasmées par lui.

C’est donc en démiurge que Spider tente d’organiser son récit lorsque celui-ci ne lui convient pas. Dans son délire pathologique, il édicte le sens – la signification, l’agencement, l’organisation et la logique – à donner au récit de son passé afin de lui conférer une épaisseur, une consistance.

L’écriture se présente comme un moyen de faire naître, sous nos yeux, un passé dont Spider lui-même ne semble pas vraiment se souvenir. En effet, la nature de la lettre qui, nous l’avons vu, se caractérise dans le film par sa faculté, à travers sa matérialisation sur le carnet de Spider, de convoquer avec elle sa face virtuelle, a pour principale fonction de donner au passé dont elle se fait le signe tangible, une existence physique. Ce passé possède une matérialité troublante, au point que Spider-adulte peut y déambuler sans que le grain et la texture de l’image ne fassent de différence entre lui et sa représentation d’enfant (Fig.7)<sup>13</sup>. Cette absence de différence de traitement de l’image entre ces deux illustrations d’un même personnage appartenant pourtant à deux univers distincts caractérise la sensation de réalité éprouvée par Spider face aux souvenirs qu’il s’est bâtis. Mais il ne s’en tient pas là. Dans son délire pathologique, Spider fait *revenir* le passé et lui fait tenir *place et lieux* du présent : il donne aux images virtuelles les caractéristiques spatio-temporelles des images actuelles.

Dans une des séquences du film remémorée par Spider, Bill retrouve Yvonne au pub. Il propose de la rejoindre quelques instants plus tard dans les jardins. Spider regarde la scène, assis au comptoir ; il sort son carnet pour y

---

<sup>13</sup> Dans la Figure 7, Spider, en arrière-plan, semble tout aussi actuel que l’image de ses parents et lui-même enfant.

griffonner quelques notes<sup>14</sup>, comme il le fait tout au long de la diégèse. La présence incongrue du carnet – objet appartenant au monde actuel – dans un des souvenirs de *Spider* – présenté comme un monde virtuel – est inexplicable. En transgressant les strates narratives, le carnet *emporte* avec lui une part de sa matérialité dans le monde métadiégétique.

Ce passage improbable d'un objet d'un monde à un autre, rappelle les effets d'une figure narrative bien connue depuis Gérard Genette, *la métalepse*<sup>15</sup>. Consistant en une " transgression délibérée du seuil d'enclassement "<sup>16</sup>, la métalepse permet de mieux comprendre les jeux d'inversion des caractéristiques spatiales propres à chaque niveau narratif, et en particulier le phénomène de *diégétisation de la métadiégèse* produit par le voyage du carnet d'un monde à l'autre. Cette transgression fait hésiter le spectateur entre l'impression de se trouver devant une image actualisée de *Spider* dans le passé – c'est-à-dire que ce carnet l'aurait suivi un instant dans ses souvenirs –, et une image actuelle de lui qui aurait ramené, avec lui, "du" passé dans le présent - soit le décor de ses souvenirs. Lors de cette confusion troublante, on ne sait finalement plus ce qui, du carnet ou du décor, est métaleptique puisque dans le contexte, aucun des éléments du décor et des objets qui suivent les personnages ne semblent anachroniques. On ne sait plus à quel monde appartiennent le personnage, les objets et décors qui l'entourent.

Cette indétermination des différents niveaux de diégèse produit un phénomène d'inversion des fonctions temporelles de chaque univers. Le présent semble froid, immobilisé, figé. Les tonalités blafardes des images du monde diégétique contribuent à ce sentiment d'inquiétude qu'il provoque. C'est un présent sans mémoire, qui s'éternise. En revanche, le niveau présenté comme le passé de *Spider* semble avoir pris les caractéristiques du présent : il est fugace, en perpétuel mouvement et *Spider* peine visiblement à en garder la moindre trace. La

---

<sup>14</sup> Dans la scène représentée par la figure 8 ci-contre, *Spider*-adulte, au second plan, écrit sur son carnet, tandis que Bill entre dans le pub. On trouve le même type de transgression entre la scène 0 : 48 : 56 et une autre scène (0 : 51 : 27). Il existe aussi un exemple similaire juste après le meurtre de sa mère, lorsque *Spider* regarde son père enterrer sa mère dans le potager.

<sup>15</sup> G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

<sup>16</sup> G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 58.

diégétisation de ce niveau narratif pourtant enchâssé lui fait prendre un aspect quasiment palpable : les couleurs brunâtres des images du passé rendent ce monde presque chaleureux et rassurant.

La structure chronologique du film n'est pas étrangère à cette inversion des fonctions de chaque niveau narratif. L'impossible détermination du début réel du récit et par conséquent de sa fin encourage une temporalité circulaire : à ne pouvoir garder de trace concrète du passé, Spider se voit condamné à le revivre sans cesse, ce que suggère le plan final du film. Après avoir tenté de tuer Mme Wilkinson dans son sommeil, Spider est renvoyé à l'asile d'où il sortait au début du film. Dans la voiture qui vient le chercher, Spider regarde par la fenêtre. À ce moment, en surimpression, c'est le visage de Spider-enfant que l'on voit à la place de celui de l'adulte. Le circuit narratif est bouclé : l'histoire se répète et Spider le subit sans pouvoir l'interrompre.

Loin de permettre d'ordonner ses souvenirs, l'écriture, telle qu'elle se présente dans le film, semble encourager une temporalité sans début ni fin, à la manière du ruban de Moebius (Fig.9)<sup>17</sup>. Au moment où le film commence et où le processus de remémoration débute, le cahier semble déjà plein d'annotations anciennes. Avant qu'il ne commence à noter les signes dans le cahier, la première action de Spider consiste à chercher dans les pages précédentes des annotations sur lesquelles il pourrait faire reposer le texte à venir. L'écriture de souvenirs a visiblement déjà eu lieu et elle se répète sous nos yeux. En empêchant l'organisation des souvenirs, l'écriture les fait revenir indéfiniment sans qu'il soit possible de laisser une trace tangible, quelque chose sur lequel il serait possible de s'appuyer pour baser le récit futur de Spider. Elle ne fait que laisser les stigmates des tentatives vaines du personnage à se rappeler un passé qui lui échappe. L'écriture de la lettre échappe ainsi à sa fonction de captation du présent malgré l'évidente volonté que met Spider à organiser le récit.

---

<sup>17</sup> M. C. Escher, *L'Œuvre graphique*, Cologne, Taschen, 1989.

Finalement, la lettre, en tant que pur signe graphique, produit une fêlure au sein du régime cristallin des images unissant représentation de l'écriture du souvenir et représentation du souvenir-même. Cette béance permet à Spider de prendre le spectateur dans l'arantelle de son récit. Constatant la dislocation de ses souvenirs, Spider se trouve contraint de tisser une trame logique afin d'en combler les déficiences : il manipule et associe des bribes de nature hétérogènes en tentant de se persuader et persuader le spectateur de la cohérence de l'histoire.

Pourtant la structure narrative circulaire et régressive du film prouve que c'est Spider qui se trouve piégé au centre de la toile qu'il a tricotée autour de lui.

La nature métaleptique du récit se fait l'écho de cet improbable et inopérant montage effectué par Spider, rendant la lecture difficile pour le spectateur tant le vide de sens laissé par la fracture entre l'image de la lettre et celle du sens qu'elle feint de sous-tendre désorganise en profondeur la logique du film.