

A Dangerous Method

(David Cronenberg, 2011)

Revoir

Les Dangers de la méthode Cronenberg

par Enrique Seknadje le 18.07.2012

Avec *A Dangerous Method*, David Cronenberg réalise un film au sujet difficile, une oeuvre risquée. Il s'agit pour lui d'évoquer la personnalité de trois intellectuels de haut niveau - et de grand renom pour deux d'entre eux -, qui ont eu un rôle majeur dans l'invention et le développement de la psychanalyse, et qui se sont connus d'assez près : la Russe juive Sabina Spielrein (Keira Knightley), le Suisse protestant Carl Gustav Jung (Michael Fassbender) et surtout, bien sûr, l'Autrichien juif Sigmund Freud (Viggo Mortensen). Sabina Spielrein a été une patiente de Jung à partir de 1904 et a entretenu une relation amoureuse avec lui.

Un premier scénario avait été écrit par le dramaturge Christopher Hampton autour de 1994, sur la base du roman de John Kerr : *A Most Dangerous Method* paru cette année-là. Le film était destiné à Julia Roberts et à la *Major Company Fox*, et devait s'intituler *Sabina*. Le projet n'ayant pas abouti, Hampton publie alors en 2002 une pièce intitulée *The Talking Cure* qui en reprend la substance. En 2011, Cronenberg sort *A Dangerous Method* avec l'aide de Hampton. Les deux hommes se sont servis du roman, du premier scénario et de la pièce. Ils se sont plongés aussi dans une importante documentation informative, notamment des journaux intimes de Spielrein et quelques lettres faisant partie de correspondances qu'elle a entretenues avec Jung et Freud. Ces journaux et lettres ont été retrouvés en 1977 dans l'ancien Institut de Psychologie Jean-Jacques Rousseau de Genève par le psychanalyste italien Aldo Carotenuto - qui va publier avec Carlo Trombetta, suite à cela, le livre *Sabina Spielrein entre Freud et Jung* (le titre original italien est plus long : il commence par *Journal d'une symétrie secrète*).

Une forme classique mais de qualité

Cette relation, dans laquelle se mêlent théorie et pratique analytiques et passion amoureuse, a séduit le cinéaste canadien. Elle lui a permis de raconter une idylle romantique en même temps que des relations d'attraction et de conflit établies sur un plan scientifique entre deux fortes personnalités masculines ; de parler de psychologie des profondeurs tout en n'étant ni trop didactique ni pédant, et en éblouissant le spectateur. Globalement, le cinéaste s'en sort plutôt bien. Sans lourdeur, il donne des pistes pour commencer à comprendre les problèmes liés à la psychanalyse et à la relation de travail et d'idées entre Jung et Freud. Avec une certaine subtilité, il décrit la progression de la « rencontre » amoureuse entre Jung et Spielrein, laquelle présente l'intérêt d'avoir, semble-t-il, été initiée par celle-ci - ce qui apporte un certain piquant au récit. Les hésitations, mais aussi l'attirance irrésistible de Jung pour sa patiente, sont montrées de belle façon, par exemple lorsqu'une nuit, depuis la rue, il observe une fenêtre de l'appartement de Spielrein et la chaude lumière qui émane de celui-ci avant de monter chez elle.

Le film et la narration sont très linéaires. Le récit ne repose pratiquement jamais sur un montage alterné montrant des événements importants qui se dérouleraient simultanément dans des lieux éloignés. Ce qualificatif de « linéaire » n'est cependant pas à prendre dans un sens péjoratif. Car, malgré de nombreuses et importantes ellipses, il y a une grande fluidité dans la succession des plans, des séquences, des événements... Les ellipses sont, bien sûr, rendues nécessaires par le fait que le récit couvre une période s'étalant de 1904 à 1913.

Le personnage d'Otto Gross (Vincent Cassel), provocateur, drogué, jouisseur impénitent, psychanalyste instable, aurait peut-être pu permettre au cinéaste de travailler le rythme du film de façon à rendre celui-ci plus surprenant, heurté, violent. Tel n'a pas été son choix. *A Dangerous Method*, de facture classique, est bien équilibré du point de vue narratif et formel, il est visuellement lumineux. Cronenberg a profité, malgré lui, de conditions climatiques favorables au moment du tournage, et n'a pas remis, ou n'a pas pu remettre en question son plan de travail. Il n'a pas particulièrement cherché à rendre son film visuellement sombre, malgré un sujet parfois relativement scabreux. Il crée par là même un certain paradoxe. Mais, en même temps, l'idée de clarté lumineuse va bien avec celle d'abréaction, de mise à jour de ce qui est refoulé ou inconscient. Participe de cette luminosité l'apparence vestimentaire de Spielrein. Elle est toujours habillée du blanc de la pureté, sauf, significativement, quand elle rencontre Freud - elle porte alors un habit noir!

Les acteurs, dont plusieurs ont déjà tourné avec le cinéaste - Viggo Mortensen et Vincent Cassel qui excellent dans *Les Promesses de l'ombre*, film très réussi - sont intéressants à observer. Chacun donne l'impression d'incarner à merveille le personnage qu'il est censé être. Le travail avec et sur son corps qu'effectue Keira Knightley, l'actrice qui joue Spielrein l'hystérique, est assez impressionnant et fait inmanquablement penser à l'univers que l'on connaît à travers les travaux de Charcot ; aux illustrations et photos qui accompagnent souvent leurs *comptes-rendus*. La caméra de Cronenberg, filmant parfois l'actrice d'assez près, permet d'accentuer la déformation de son visage. La vitre non complètement lisse de la calèche qui, au début du film, transporte la jeune femme hurlante à l'hôpital où travaille Jung, a un peu la même fonction de *distorsion* visuelle et *physique*...

Certains passages, certaines images sont très puissantes, très intenses. Ainsi en est-il de la scène des associations de mots avec Emma Jung (Sarah Gadon). Le montage est pointu et serré. Il repose sur de nombreux pôles d'alternance : Jung qui interroge sa femme et utilise un chronomètre, Emma qui répond aux questions de son époux, et Spielrein qui est chargée d'aider à la bonne marche d'un galvanomètre... Mais aussi ceux qui constituent différentes pièces de cet appareil. Le rythme du montage a plutôt tendance à épouser le caractère plus ou moins rapide des réponses associatives d'Emma, mais cherche aussi à faire monter la tension au cours de la

séquence. Il a donc tendance à s'accélérer progressivement, même quand l'épouse met du temps à répondre. La mise en scène et la nature de certaines situations sont intéressantes dans cette séquence : la femme de Jung tourne le dos à la future maîtresse, encore psychologiquement malade mais déjà active sur le plan des expériences médicales et des interprétations analytiques. À la fin de la séance, une fois Emma partie, Spielrein met les mains là où les a posées le cobaye de l'expérience. Comme si elle entendait déjà, inconsciemment ou pas, prendre sa place ! Concernant cette scène, on pourra se reporter à l'article intéressant d'Emmanuelle André dans les *Cahiers du Cinéma* (1)

Nous pensons aussi aux plans de Spielrein lorsqu'elle évoque ce qui la fait tant souffrir, en *séance, devant Jung*. Le fait d'apercevoir le dos de la jeune femme en plan subjectif, tel que le voit son analyste, montre à la fois que Spielrein a du mal à regarder en face ce qu'elle révèle, dont elle a honte, mais aussi la forte impression que cette révélation et celle qui la fait exercent sur son analyste.

Il y a également la scène où Freud et Jung discutent dans un jardin qu'a l'habitude de fréquenter le Viennois. À un moment, les deux hommes sont filmés à proximité d'une statue qui évoque un Sphinx. De là, bien sûr l'idée du héros tragique si fameux décrit par Sophocle, et le constat que quelque chose de l'ordre d'un complexe œdipien – concept freudien – se joue entre les personnages. D'abord entre Spielrein et Freud, qui pourrait être son père. Le psychanalyste Bruno Bettelheim, explique, dans un texte que nous évoquerons plus tard de façon détaillée, que dans la réalité – celle à laquelle Cronenberg se réfère –, Siegfried est le nom qu'entendait donner la jeune femme à l'enfant qu'elle voulait avec Jung. Mais aussi que Siegfrieda pour père, dans l'œuvre wagnérienne, un personnage dénommé Siegmund ! D'autre part, un complexe œdipien se joue bien sûr entre Jung et Freud, son père spirituel, inventeur de la méthode que le médecin suisse va utiliser puis en quelque sorte rejeter. On voit le Sphinx à deux reprises dans le film. La seconde fois, alors que Jung et Freud ont rompu. Freud est filmé à côté de lui, comme laissé seul par son disciple avec sa théorie « complexe ».

Ce qui ne laisse pas d'étonner, mais en même temps redouble le charme du film, c'est que celui-ci est apparemment peu *cronenbergien*. Pas d'images mentales, fantasmatisques ; pas de mise en forme et en scène de la folie, visuellement impressionnante et créative. C'est d'autant plus étonnant que l'univers de la psychanalyse, les tréfonds de la psyché mis en lumière par cette *science humaine*, sont familiers à l'auteur de *Spider*, et que le sujet aurait pu facilement se prêter à ce genre de traitement. De façon surprenante, les scènes où des pratiques sexuelles ont lieu sont traitées pudiquement ou de façon volontairement masquée dans l'image. Le postérieur de Spielrein est « invisible », comme dirait Michel Chion, lors d'une séance de flagellation à laquelle Jung se livre avec sa patiente/amante. Il est caché par un élément du décor. Mais cette scène est quand même filmée de façon intéressante et porte la marque de l'auteur de *Crash* – qui invente cette relation sado-masochiste entre Jung et Spielrein. La flagellation est filmée dans la glace d'une armoire. Il y a une forte perversité dans la représentation et la mise en scène, puisque Spielrein redouble son plaisir masochiste par un plaisir voyeuriste que Cronenberg fait partager au spectateur.

Le film est extrêmement dialogué, et cela nous semble pas être uniquement dû au fait qu'il est tiré d'un texte dramatique – *Cosmopolis*, le dernier film de Cronenberg, raté selon nous, est encore plus bavard alors qu'il est tiré d'un roman ; il pourrait laisser à penser qu'il est adapté, lui aussi, d'une pièce de théâtre. Le thème central de la psychanalyse, avec sa « cure par la parole », y est évidemment pour quelque chose. En ce sens, avec *A Dangerous Method*, Cronenberg fait un film de facture presque plus freudienne que jungienne ! On pourrait même dire, avec un peu d'humour, qu'il s'éloigne de toute tentation *fellinienne* – on sait que l'auteur de *Juliette des esprits*, admiré par Cronenberg, était un adepte de la pensée de Jung.

On apprécie le fait que le réalisateur ait expliqué ne pas forcément chercher à faire du Cronenberg dans chacune de ses œuvres, mais à répondre avant tout aux besoins du sujet, du film... Cela nous semble juste, au moins concernant *A Dangerous Method* (3).

L'œuvre pose cependant quelques problèmes. Du point de vue de la représentation de la personnalité et du parcours de Jung. Nous reviendrons sur ces points. Mais aussi pour des motifs liés au travail et à l'interprétation cinématographiques. *A Dangerous Method* est un film émouvant par la représentation qu'il offre de Sabina Spielrein. Une femme qui s'épanouit au long du récit et des années. Sabina, atteinte de folie, mais dotée d'une grande intelligence et qui réalise ce qu'elle désire profondément, une fois sur la voie de la guérison : devenir psychanalyste théoricienne et clinicienne. Sabina : une force d'âme, un esprit indépendant. Ce qui est étonnant, c'est que les représentations de ces deux figures que sont Freud et Jung finissent par sembler un peu pâles, à côté de celle de la jeune femme.

Le film dérange aussi par moments, du point de vue de la crédibilité filmique et visuelle – et ce malgré les louanges que nous avons pu faire en commençant. Cronenberg se targue d'être un cinéaste indépendant, mais il cède parfois à la facilité, comme s'il cherchait à faire un film pour le grand public. La séquence du navire qui transporte Freud et Jung en Amérique frôle le ridicule. Le décor est très artificiel. Nous pensons notamment au moment où les deux hommes regardent la Statue de la Liberté – séparés dans l'image par elle, comme si l'on n'avait pas encore compris qu'ils étaient en conflit ! Les rêves de Jung, leur récit – c'est le sens manifeste – et leur interprétation – c'est le sens latent – sont aussi très *bateaux* !

A propos du travail d'adaptation

Au niveau narratif, les auteurs du film *développent* beaucoup plus d'événements que ceux dont on peut prendre connaissance dans la pièce de Hampton qui est relativement courte. Il s'agit, entre autres, d'articuler concrètement la succession des séquences, même si le film donne lui aussi un peu l'impression d'aligner les scènes de façon abrupte, notamment du fait des hiatus narratifs dont nous avons parlé. Hacher et être elliptique tout en créant de la fluidité semble avoir été le pari gagné de l'esthète Cronenberg. Les procédures de transposition et de transformation sont nombreuses et variées. L'auteur de *Faux-semblant* et ses collaborateurs multiplient notamment les situations, les décors où les personnages du film ne disent qu'une partie de ce qu'ils disent *totalemment*, en un seul lieu, dans la pièce de théâtre. Le but est de créer une forme *dynamique*, au niveau contextuel, dans des moments où le discours prime fortement et où les personnages risqueraient d'être figés – ce qu'il ne cherchera absolument pas à faire dans *Cosmopolis* qui se passe pratiquement constamment dans une étouffante limousine-aquarium. Ainsi, la première discussion entre Freud et Jung ne se passe pas dans un seul lieu – scène 10 de l'acte I – mais successivement lors d'un repas en famille chez le Viennois, dans un café, dans le célèbre bureau du Maître.

Parmi les autres points importants, notons l'élimination dans le film d'un passage où Jung insiste lourdement sur des détails sordides et morbides dans un discours que Freud interprète comme une volonté de son interlocuteur de *tuer le père* qu'il représente – Scène 6 de

l'acte II. Le grand psychanalyste de la relation Frobenius parle les deux heures
l'homme (1964). Il le lie à ce qu'il analyse comme étant la « nécrophilie » du psychanalyste suisse.

Il y a une scène très surprenante et d'une violence inouïe dans la pièce de Hampton. Elle se situe au moment où Jung et Spielrein évoquent l'avenir de façon presque anecdotique. C'est à la fin de la scène 15 de l'acte I. Sabina : « Je n'aime pas penser à l'avenir ». Jung : « Pourquoi pas ? Pourquoi pas ? ». La scène 16 nous transporte le temps d'un éclair déchirant dans la Russie de 1942. Sabina est abattue froidement par un officier nazi qui s'apprêtait à frapper un enfant, au moment où la psychanalyste tente de s'interposer - on sait que Spielrein s'est orientée vers la psychanalyse des enfants en avançant dans sa carrière (2).

Cette figure est ce que l'on appelle en narratologie une prolepse, une anticipation. Elle est aussi très cinématographique : on parle alors de flash-forward. Ce procédé est cependant assez rare, même dans le septième art. Nous n'avons pas à faire le film à la place du cinéaste, mais nous avons l'impression qu'un troped'une très grande force dramatique lui était offert sur un plateau et qu'il n'apas jugé bon, à tort, d'en profiter. Peut-être est-ce dû à sa volonté de donner au film cette linéarité dont nous avons parlé. Une mise en perspective historique et existentielle forte aurait cependant pu être réalisée dans le récit, dans la représentation de la vie extraordinaire de Sabina Spielrein qui s'achève extrêmement tragiquement. Mais Cronenberg n'avait manifestement pas l'intention de mettre ce dont il parle, ce qu'il représente en réelle perspective. On va le voir...

Les figures de Freud et de Jung

On sent que Cronenberg cherche un apparent équilibre, une forme de symétrie *non secrète*, dans la représentation de Freud et de Jung. Dans la façon dont il fait ressortir leurs qualités et défauts respectifs. Ainsi, le médecin zurichois est-il montré comme un illuminé imprégné d'un mysticisme obscurantiste qui sied peu à cette *science* que Freud invente. Ainsi est-il présenté comme une personne influençable, influencée par son entourage. Freud, lui, est un rationaliste, et tout spectateur doué de raison peut convenir que sa rigueur intellectuelle, son intransigeance théorique, ses préoccupations déontologiques, l'honorent. Mais l'Autrichien apparaît aussi, quoi qu'il ait pu en dire Cronenberg, comme un être froid, rigide, imbu de sa personne, autoritaire. Replié sur lui-même, paranoïaque, et tourné vers le passé. Enfermé, presque comme une momie, à Vienne. Jung est lui, à l'écran, un être bien plus vivant et humain. Il souffre, saigne, se prend de passion pour autrui, fait l'amour avec une femme, pilote un beau voilier. Il est un homme devant qui l'horizon est totalement ouvert, plein de promesses - même si des catastrophes s'annoncent. Catastrophes dont on pourrait dire, si l'on osait un raccourci très audacieux, qu'elles sont liées, dans l'esprit de Jung et de celui qui le filme, à ce qui est arrivé jusqu'alors du fait de la mise en pratique de la technique psychanalytique freudienne. Qu'elles découlent de cette *méthode* cataloguée comme *dangereuse* !

L'épisode des craquements du bois de la bibliothèque dans le bureau de Freud, lors d'une discussion de celui-ci avec Jung, est assez extraordinaire de ce point de vue de la mise en rapport, se voulant équilibrée, des figures et positions des deux scientifiques. Freud parle d'un phénomène tout à fait explicable, naturel. Jung perçoit la manifestation d'une puissance paranormale. Le fait que celui-ci prévoit le deuxième craquement avant qu'il n'ait lieu prouve que Cronenberg s'amuse à montrer, un peu ironiquement, il est vrai, qu'il ne veut pas ou ne peut pas trancher !

Malgré cette tentative d'équilibrage, on sent bien cependant que Jung a la faveur du cinéaste. Le film se termine sur l'image de sa personne, sur le récit suggestif de ses supposées impressionnantes et justes prémonitions quant à l'avenir sombre de l'Europe - la Première Guerre mondiale. Freud, lui, est complètement *escamoté*. Le plan final peut donner l'impression que le médecin suisse est sur un trône, sûr de la voie qu'il doit suivre, malgré la dépression qu'il traverse du fait de la distance qui s'est installée entre lui et son ancienne patiente. Son regard est humide, vide, mais aussi déterminé et perçant. Il est intéressant de mettre cette fin en forme d'époché narrative et filmique en relation avec les plans finaux, relativement comparables, de *A History Of Violence* (2005) et *Les Promesses de l'ombre* (2007).

Nous est par ailleurs apparue un peu tendancieuse la façon dont le cinéaste, à travers les cartons finaux, rend compte du destin des protagonistes principaux du film. C'est sombre et court pour Otto Gross, Freud et Spielrein. C'est lumineux et long pour Jung dont il est dit qu'il meurt *paisiblement*. Ce choix détermine, de par les connotations qui lui sont attachées, nous paraît autant de l'ordre du jugement que du constat. Et il y a cette déclaration écrite, ô combien importante et contestable : « (...) Jung devint le chef de file mondial de la psychologie ». La psychanalyse et Freud sont-ils donc quantitativement négligeables ? Il est vrai que le titre annonce la couleur : il est question d'une discipline *catastrophique* et Jung veut la dépasser, notamment engommant la trop grande importance accordée selon lui à la sexualité.

Cronenberg nous paraît quelque peu de mauvaise foi car il est de notoriété publique que Freud était un bon vivant, un être chaleureux. L'Otto Gross du film laisse entendre que le psychanalyste viennois est obnubilé par la sexualité d'un point de vue théorique parce qu'il ne la vit pas concrètement, au quotidien. Peut-être. Mais un Michel Onfray n'a-t-il pas justement reproché indirectement à Freud, pour défendre ses récentes thèses basement assassines, d'avoir concentré son intérêt sexuel sur la sœur de sa femme ? Ce que l'on comprend, d'ailleurs, à travers les remarques du psychanalyste Ernest Jones dans la biographie qu'il consacre à l'auteur de *Malaise dans la civilisation*. Des remarques floues, mais qui ne trompent pas.

Une idéalisation du personnage de Jung

Cronenberg prend certaines libertés avec la réalité historique, pêche regrettablement par omission. La méconnaissance relative qui nous semble être celle de Hampton et Cronenberg concernant le sujet qui est le leur, les manques qu'ils trahissent, les déformations dont ils se rendent coupables, sont patents quand on lit par exemple un texte extrêmement riche et passionnant du grand psychanalyste Bruno Bettelheim sur le cas Spielrein : « Une asymétrie secrète » (1983) - in *Le Poids d'une vie* (1989). Une étude qu'il écrit après avoir travaillé sur les documents découverts en 1977 à Genève, et à travers laquelle il met d'ailleurs en question certaines interprétations de Carotenuto - le titre de l'écrit en est la preuve. Bettelheim aborde plusieurs points d'importance, mêlant analyses pointues et jugements pertinents. Selon lui, nombre de concepts que Jung a forgés ont été inspirés par la relation qu'il a entretenue avec Spielrein, par les idées de celle-ci. Le film ne le fait pas bien ressentir. Cronenberg met plutôt en valeur l'influence exercée par la jeune Russe sur Freud, à

propos dece qui deviendra chez le celui-ci la « pulsion de mort ». Selon Bettelheim, Jung s'est comporté de façon très malhonnête envers Spielrein, et l'ad'ailleurs reconnu après-coup. Est en question ici le problème de l'argentréclamé aux parents par un médecin qui vit une relation sexuelle avec sapatiente, et qui dicte ses conditions pour être uniquement son thérapeute. *ADangerous Method* n'est pas aussi clair que Bettelheim de ce point vue - lepsychanalyste se base très précisément sur des lettres de Jung ; il en cite desextraits. Bettelheim parle de « déclaration (...) inexcusable » et le pourtantjungien Carotenuto, cité par l'auteur de *Psychanalyse des contes de fées*, évoque un écrit « dépassant l'entendement ».

Cela dit, Bettelheim qui admirait beaucoup Freud, reproche à celui-ci d'avoir négligé l'injuste situation que subissait la jeune patiente et d'avoir, dans un premier temps, trop ménagé Jung dont il espérait qu'il l'aiderait à propager la bonne parole psychanalytique à travers le monde des Gentils. Et Bettelheim reconnaît par ailleurs quelque chose qui, à l'évidence, pose problème pour le grand public et même pour une partie des analystes - et qui était inadmissible pour Freud : que Jung a pu sauver Sabina Spielrein de sa grave maladie - elle souffrait de schizophrénie et non de simple hystérie - notamment parce qu'il a accédé à ses désirs passionnels et sexuels.

Quelque chose nous a, à titre personnel, également beaucoup gêné dans le film... C'est le refus patent de Cronenberg - déjà perceptible chez Hampton - d'évoquer l'antisémitisme de Jung. Cette position idéologique n'est pourtant pas étrangère au contenu de sa pensée. Il est bien question d'aryanité dans le film, via les désirs hallucinés de Sabina et son amour pour Wagner, partagé par Jung. C'est tout, cependant. L'auteur de *Psychologie et alchimie* est connu pour avoir eu de fortes sympathies pour les nazis - le réalisateur se garde bien d'en faire mention dans son carton final. Mais, bien avant, dès les années qui sont évoquées dans le film, Jung fait preuve d'une aversion plus ou moins claire pour la judéité. Dans au moins une de ses lettres, il parle à propos d'une patiente de « la Juive ». On sait, par ailleurs, que dès les années dix, les brillants disciples de Freud que furent Karl Abraham et Sandor Ferenczi ont mis en garde celui-ci contre l'intérêt peu scientifique, malsain et confus, porté par Jung à l'ésotérisme, aux religions, et principalement au christianisme. On pourra se reporter, à ce propos, à la « Correspondance » entre Freud et Ferenczi... Une attitude qui explique, en partie, les dérives du médecin suisse qui adhère à partir de 1933 à certains idéaux nazis, pour ne pas dire au nazisme. Mais Freud a tardé à réagir, soucieux qu'il était qu'un « aryen » porte le drapeau de la psychanalyse. La rupture entre les deux hommes aura lieu, mais en 1913. Une prise de distance radicale que le film montre bien et qui vient principalement du différent concernant l'importance à accorder à la libido.

David Cronenberg est un grand professionnel du septième art, un maître de la mise en scène, mais *A Dangerous Method*, de par les défauts que nous avons essayé de mettre en lumière, a de quoi inquiéter le cinéphile quant à l'évolution de son parcours personnel. Surtout quand on prend en considération son dernier film, *Cosmopolis* (2012), au message anti-capitaliste assez lourd, présentant à nos yeux fort peu d'intérêt visuel, et dont le côté verbeux ne nous paraît pas totalement justifié.

Les sujets intéressants choisis par le réalisateur canadien le poussent malheureusement, depuis un certain temps, à la simplification et à certain schématisme, alors qu'au contraire ils devraient, selon nous, l'encourager à la complexification. Le spectateur n'est pas un demeuré !

Même si un cinéaste se doit d'être un *artiste*, même s'il est libre d'interpréter la réalité comme il le désire, il nous semble devoir respecter certaines règles quand il se réfère à des figures historiques sur lesquelles les informations fiables ne manquent pas. À travers *A Dangerous Method*, ce sont encore une fois les limites du cinéma, et notamment du cinéma de fiction, qui sont posées pour ce qui concerne la transmission d'informations à visée pédagogique. À quoi bon reconstituer à la perfection le bureau de Freud, comme Cronenberg se targue explicitement de l'avoir fait, si c'est pour fausser assez lourdement l'image et les idées de certains des principaux représentants de la psychanalyse ? Le vérisme de façade sert malheureusement parfois à cacher des partis pris idéologiques très subjectifs, véhiculés de façon latente dans un film.

(1) Emmanuelle André, « Questions de méthode », *Cahiers du Cinéma*, n°673, décembre 2011, pp.26 à 28.

(2) Concernant les déclarations de Cronenberg auxquelles nous faisons allusion dans le présent texte, le lecteur pourra se reporter à la Master Class donnée par le cinéaste le 19 octobre 2011 à l'American Film Institute. L'enregistrement filmé de cette intervention est inséré comme bonus dans le DVD de *A Dangerous Method*.

(3) Un film aborde d'assez près le travail de Spielrein en Russie auprès des enfants, les problèmes qu'elle rencontre avec les autorités communistes et son assassinat. Il s'intitule *L'Âme en jeu* et est réalisé par l'Italien Roberto Faenza en 2002. C'est son seul intérêt car toute la partie consacrée à la relation entre Jung et la jeune femme ne relève que d'un romantisme plat, sans aucune considération relative à la psychanalyse, et parce que Freud est pratiquement inexistant dans le récit.

Remerciements :

Je remercie le Docteur Patrick Chapiro, psychiatre, pour les éléments de documentation qu'il a mis à ma disposition.

par Enrique Seknadje le 18.07.2012
Site Revue Eclipses - Copyright