

Freud et les images

par Paul Bernard-Nouraud | 6 juin 2026 | 5 mn | Numéro 245

Après les *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes* (2003), *Les coraux de Darwin* (2008), *Les fenêtres de la monade* de Leibniz (2022), l'historien de l'art allemand Horst Bredekamp se penche sur *La psychanalyse figurative de Sigmund Freud*. Ce court essai, retranché de la somme monographique consacrée en 2021 à Michel-Ange (non traduit en français), constitue une nouvelle étape de la *Théorie de l'acte d'image* (2015) que Bredekamp élabore patiemment depuis une vingtaine d'années.

Horst Bredekamp | *La psychanalyse figurative de Sigmund Freud. Le Moïse de Michel-Ange et la collection d'idoles*. Trad. de l'allemand par Emmanuel Faure. Les presses du réel, coll. « Perceptions », 160 p., 30 €

Si ses développements sont complexes, l'hypothèse qui les oriente est relativement simple, bien qu'elle paraisse encore par trop hétérodoxe pour une partie des historiens de l'art : afin de penser, soutient Bredekamp, les penseurs ont besoin des images, parce que les images pensent aussi. La pensée politique du *Léviathan* s'exprime à travers son célèbre frontispice ; celle biologique de Darwin s'appuie sur ses menus croquis de coraux ; l'image du théâtre est indispensable à l'investigation philosophique de Leibniz ; et Freud ne pouvait mener ses analyses qu'en se sachant environné de sa vaste collection de statuettes et de reproductions d'œuvres d'art – ses « *idoles* ».

Bredekamp ne se contente pas de placer l'accessoire (le *parergon*) sur le même plan que

l'œuvre (l'*ergon*), il entend démontrer que l'œuvre n'acquiert sa forme intellectuelle et ne produit ses effets d'intelligibilité qu'à travers une relation d'intimité et en vertu d'un principe de solidarité avec les images qui la composent. Mieux, l'image est performative : elle est un acte (un *Bildakt*) structurant un espace de pensée (*Denkraum*) qui n'aurait pu être aménagé sans elle. Il serait abusif d'y voir une tentative de destituer le langage écrit de sa position réflexive, mais inconséquent de ne pas entrevoir que l'image tend à faire déroger l'écriture à ses prérogatives sur la réflexion ; d'où les résistances que suscite la théorie de Bredekamp.

La psychanalyse freudienne, rappelle-t-il, est réputée réfractaire à l'image, réputation d'autant plus tenace qu'elle a partie liée à ses origines historiques. « *Cette fixation sur la parole, qui réduisait les sens à l'oreille et à la bouche, est censée avoir permis à Freud de se démarquer de la méthode d'analyse de Jean-Martin Charcot, le médecin de l'âme parisien vénéré par lui* », rappelle ainsi Bredekamp. Tandis que Charcot visait à dresser « un "tableau clinique", Freud aurait omis l'œil comme instrument d'analyse ».

La pratique de Freud ne négligeait pourtant aucunement cette dimension, considère l'historien de l'art, en ce que, « *pour lui, la parole réfléchie était liée à la tactilité et à la visualité* ». Il arrivait en effet régulièrement que l'analyste mette l'une de ses figurines entre les mains de certains de ses patients, lesquels étaient souvent surpris de découvrir que le cabinet médical où ils pénétraient ressemblait davantage à un cabinet archéologique. Si Bredekamp ne va pas jusqu'à le comparer à la traditionnelle *Wunderkammer*, le cabinet de curiosités, et qu'il lui préfère l'expression leibnizienne de « *théâtre des arts visuels* », il n'en considère pas moins que sa « *collection d'images* » constituait bel et bien « *un instrument analytique* » (titre du deuxième chapitre).

Le fait que sa « *disposition récusait tout classement selon le motif, la région ou le style, contrairement à ce qu'aurait pu laisser supposer l'intérêt de Freud pour l'histoire de l'art et l'archéologie* », confirme en partie sa fonction médiatrice, voire stimulatrice, pour la communication psychanalytique. Fonction qui perdura après Freud, comme Bredekamp se souvient en avoir été lui-même le témoin pendant ses études dans les années 1960. « *Avec l'accord de ses patients* », se souvient-il, le psychiatre Gustav Ernst Störring « *organisait dans l'amphithéâtre des analyses didactiques durant lesquelles il avait lui aussi recours à des supports visuels* ». Revenant dans son introduction sur ce souvenir de jeunesse resté gravé dans sa mémoire, l'historien de l'art reconnaît qu'il n'a depuis « *cessé de [s]e demander s'il peut y avoir une psychanalyse visuelle d'obédience freudienne* ».

Ce questionnement a conduit Bredekamp à déceler chez Freud une affinité non seulement méthodique mais épistémologique entre le travail d'excavation archéologique et le travail d'élaboration psychanalytique, entre l'analyse iconographique « *prétendant déceler dans le*

microcosme du détail le macrocosme de la figure entière » et l'examen symptomatologique, allant jusqu'à considérer que « *Freud voyait in fine dans l'histoire de l'art un précurseur de la psychanalyse* ». Une suggestion déjà formulée par **Carlo Ginzburg** ou **Georges Didi-Huberman**, et qui est effectivement moins anachronique qu'il y paraît de prime abord. En comparaison, l'affirmation selon laquelle, en « *anticipant intuitivement la sublimation freudienne des passions* », Michel-Ange aurait, avec son *Moïse*, « *sculpté dans le marbre les bases de la psychanalyse quatre cents ans avant sa fondation théorique* » l'est bien davantage.



Une omission explique peut-être en partie que Bredekamp ait été amené à se départir de ses précautions habituelles. L'historien de l'art insiste en effet sur l'ardente passion que Freud nourrissait pour Rome, stimulée par « *deux idoles contradictoires, Hannibal, l'ennemi de Rome, et Johann Joachim Winckelmann, admirateur inconditionnel de la ville* ». Or, de Winckelmann il ne sera plus guère question par la suite, alors même que la description que livre Freud du *Moïse* de Michel-Ange est encore empreinte des modèles descriptifs qui firent la fortune du père de l'histoire de l'art. Lorsqu'il affirme, par exemple, que « *Michel-Ange a choisi de représenter le moment de l'ultime hésitation, du calme avant la tempête* » (« *Le Moïse de Michel-Ange* », version de 1914, in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 2008), Freud reprend le *topos* winckelmannien de la « *grandeur sereine* » prêtée à la statuaire grecque antique.

Sans aller jusqu'à voir dans le père de la psychanalyse un émule d'Aby Warburg (quoique Hannibal et Winckelmann correspondent bel et bien à la polarisation caractéristique de la vision qu'entretenait ce dernier de l'histoire de l'art), Bredekamp semble toutefois sous-estimer la prégnance du modèle winckelmannien sur la conception freudienne de l'art. Une appréciation qui le conduit donc indirectement à privilégier une lecture anticipatrice du *Moïse* de Michel-Ange là où celle de Freud demeurerait encore pour partie conservatrice.

Ce qu'elle avait de véritablement novateur se situe néanmoins sur un autre plan, auquel le troisième et dernier chapitre de l'essai de Bredekamp restitue cette fois toute sa complexité. Comme l'avait relevé Daniel Arasse dès 1981 dans « *Michel-Ange et l'index de Moïse* » (repris dans *Le sujet dans le tableau*, Flammarion, 2006), « *en sculptant la figure de l'interdit, Michel-Ange suscite une transgression collective dont l'acte lui échappe* », mais qui n'avait pas échappé à l'antijudaïsme de Giorgio Vasari au milieu du XVI^e siècle, trop heureux de signaler que les Juifs de Rome venaient adorer leur idole chaque samedi.

Bien qu'il ne puisse affirmer avec certitude que Freud avait lu Vasari, Bredekamp sait qu'il connaissait cette légende, comme il ne pouvait ignorer que, « *pour toute personne observant l'interdiction des images tridimensionnelles, la statue de Michel-Ange était donc une autocontradiction faite marbre* ». C'est précisément cette contradiction que Freud reprend et déploie à l'échelle de sa collection. « *Si, dans son cabinet de consultation comme dans son bureau, la surabondance d'œuvres visuelles définissait le caractère de l'espace, elle proclamait du même coup : l'interdit de l'image ne s'applique pas.* »

Suivant un schème psychologique particulièrement sophistiqué, mais d'une teneur politique évidente, estime Bredekamp, Freud considérait ainsi que « *la vocation de l'archéologie et des figurines antiques était de lutter contre les sentiments de culpabilité par l'omniprésence de l'interdit* ». « *Sur cette base* », écrit encore l'historien de l'art, « *le retour du polythéisme refoulé, avec ses idoles, était un acte de libération à valeur elle aussi universelle* ».

Il ne s'agissait pas pour Freud de s'émanciper de sa judéité, et moins encore de se vouer au deuxième monothéisme. Il s'agissait en quelque sorte de braver l'interdit en démultipliant les identités possibles afin de se libérer de toute assignation identitaire. D'où la dimension proprement compulsive de son collectionnisme ; d'où aussi sa prédilection pour les figurines antiques.

Outre sa passion pour le *Moïse* de Michel-Ange, note Bredekamp, « *Freud avait une affection particulière pour un petit bronze grec représentant Athéna* ». Marie Bonaparte connaissait cette pièce, et elle œuvra clandestinement pour la lui faire parvenir en 1938 dans son exil londonien. Sans doute savait-elle aussi plus ou moins clairement, comme le résume l'historien de l'art, qu'Athéna « *incarnait pour Freud une vie juive qui, par l'étude de la culture grecque, parvenait à s'intégrer à un environnement chrétien sans avoir à renoncer à elle-même* ».

Par quoi, pour paraphraser en la tordant un peu une célèbre formule d'**Erwin Panofsky**, Bredekamp démontre que l'attention portée aux images, loin de nuire à la perception psychanalytique d'un cas, en l'occurrence celui de son concepteur, lui ajoute une singulière dimension cosmopolitique.



Lire aussi : *Freud comme icône* par Emmanuel Delille | 27 mars 2018



Lire aussi : *Freud neurologue* par Zoé Andreyev | 12 février 2022



Lire aussi : *Le cheminement de Freud et la démarche de la Gradiva* par Gilbert Lascault | 3 février 2019