Dario Gamboni

Un pli entre science et art : Hermann Rorschach et son test[1]

Les taches du test de Rorschach sont des images scientifiques parmi les plus connues, spécialement dans le domaine de la psychologie, où elles ont acquis une valeur de symbole dont témoigne par exemple leur usage récent sur la couverture d'un dictionnaire spécialisé.[2] Le test lui-même n'en reste pas moins controversé, mais ses critiques contribuent eux aussi à sa célébrité et mettent en exergue son support visuel : la *New York Review of Books* intitulait ainsi « *Out, Damned Blot !* » (« Va-t-en, maudite tache ! »), il y a quelques années, son compte rendu d'un ouvrage collectif s'en prenant à la validité du test.[3]

L'abondance de la littérature qui le concerne est à la mesure de sa notoriété et des polémiques qui l'entourent, mais le cadre d'interrogation et de référence en est généralement limité à la psychologie. Très peu d'historiens de l'art ont abordé le test dans le contexte de l'histoire et de la théorie des images. Les principales exceptions sont Ernst Gombrich, en raison de son intérêt pour la psychologie de l'art, Horst W. Janson pour l'histoire des images accidentelles, et ceux qui ont traité de l'histoire de la tache comme Jean-Claude Lebensztejn et Raphael Rosenberg.[4] L'histoire des sciences a apporté une contribution importante avec

---

1. Cet essai a bénéficié de très nombreuses remarques et suggestions, notamment à la suite de présentations faites à Bâle, Berlin, Bruxelles, Copenhague, Genève et Lausanne. Je remercie Peter Geimer, Pascal Dubourg Glatigny, Thierry Lenain, Pierre-Philippe Freymond et Nina Zschocke de leur invitation à donner ces conférences et de leurs précieux commentaires. Mes réflexions ont aussi beaucoup profité de discussions avec les collègues et doctorants du ProDoc « Art & science », spécialement Vincent Barras, Sarah Burkhalter, Céline Eidenbenz, Nadine Franci Binder, Katrin Luchsinger et Merel van Tilburg. Parmi les autres personnes à qui je dois idées et informations, j'aimerais remercier Vasco Gamboni, Jérémie Koering, Raphael Rosenberg, Astrid Ruffa, Johanna Weis et Friedrich Weltzien. Une reconnaissance particulière est due à Rita Signer qui m'a accueilli aux Archives et Musée Rorschach et a bien voulu lire et commenter un premier état du manuscrit, me faire profiter de sa profonde connaissance du sujet et de ses recherches en cours, et m'aider enfin à obtenir certaines des illustrations. Je remercie enfin les éditions Hans Huber à Berne de m'avoir exceptionnellement autorisé à reproduire certaines des planches du test de Rorschach.

2. Bloch, H., et al. (éd.) : *Dictionnaire fondamental de la psychologie* (1997), Paris 2002, vol. 1, couverture par O. Caldéron.

3. Crews, Frederick : « Out, Damned Blot! », in : *New York Review of Books*, 51, 12 (juillet 2004), p. 22–25 ; Wood, James M., et al. : *What's Wrong with the Rorschach? Science Confronts the Controversial Inkblot Test*, San Francisco 2003. Sur la réception scientifique du test de Rorschach, voir un résumé récent dans Signer, Rita : *Archiv und Sammlung Hermann Rorschach*, Berne 2007.

4. Gombrich, Ernst : *Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York 1960, p. 186 ; Janson, Horst W. : « The 'Image Made by Chance' in Renaissance Thought », in : *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, vol. 1, p. 254–266 ; Janson, Horst W. : « Chance Images », in : Wiener, Philip P. (éd.) : *Dictionary of the History of Ideas : Studies of Selected Pivotal Ideas*, New York 1973, vol. 1, p. 350–351 ; Lebensztejn, Jean-Claude : *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander*

6039012
Rorsch SA 2012 Gamboni

un essai récent de Peter Galison.[5] Pour les informations biographiques et une interprétation de la carrière et de l'œuvre de Rorschach, on dispose surtout, en attendant la monographie préparée par la conservatrice des Archives et Musée Rorschach Rita Signer, de la remarquable étude publiée en 1954 par Henri Ellenberger.[6] John E. Exner Jr., qui a développé dans les années 1960 un système standardisé d'interprétation des résultats du test, a également proposé un compte rendu de ses origines.[7]

Cet essai veut proposer une première reconnaissance du vaste terrain qu'occupe le test de Rorschach dans le monde des images et suggérer de le situer à l'intersection entre art et science, en raison de son importante réception artistique, de ses antécédents et sources probables, des propriétés que ses taches partagent avec une grande diversité de phénomènes visuels et esthétiques, ainsi que du contexte scientifique de son apparition, de la culture, des ambitions et des préoccupations de son auteur – aspects qui seront abordés dans cet ordre.

Le test de Rorschach comme source d'inspiration

Le test de Rorschach a été publié en juin 1921 à Berne et sa réception par les artistes semble avoir connu deux temps forts : les années 1930, dans l'orbite du surréalisme, et le « postmodernisme » des années 1980 à aujourd'hui.[8] En 1935, invité à orner la quatrième de couverture de la revue *Minotaure,* Marcel Duchamp a réalisé deux taches symétriques dont l'une a été reproduite (fig. 1). [9] La tache

—

Cozens, Paris 1990 ; Rosenberg, Raphael/Hollein, Max (éd.) : *Entdeckung der Abstraktion. Turner – Hugo – Moreau,* Schirn Kunsthalle, Francfort, Munich 2007 (cat. exp.).

5. Galison, Peter : « Image of Self », in : Daston, Lorraine (éd.) : *Things that Talk : Object Lessons from Art and Science,* New York 2004, p. 257–294.

6. Ellenberger, Henri : « The life and work of Hermann Rorschach (1884–1922) », in : *Bulletin of the Menninger Clinic,* 18 (1954), p. 173–219. Voir aussi Müller-Wieland, Marcel : « Hermann Rorschach », in : *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte,* 2, 34, 1957, p. 344–53 (http://www.stadtarchiv-schaffhausen.ch/Biographien/Biographien-HV/Rorschach_Hermann.pdf, 10. 1. 2012) ; Signer 2007 ; Blum, Iris/Witschi, Peter (éd.) : *Olga und Hermann Rorschach. Ein ungewöhnliches Psychiater-Ehepaar,* Herisau 2008.

7. Exner, John E., Jr. : *The Rorschach : A Comprehensive System, Vol. 1, Basic Foundations and Principles of Interpretation* (1974), New York, London 2002, p. 5–11. Voir aussi Baumgarten-Tramer, Franziska : « Zur Geschichte des Rorschach-Tests », in : *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie,* 50, 1, 1942, p. 1–13 ; Müller, Christian/Signer, Rita (éd.) : *Hermann Rorschach (1884–1922). Briefwechsel,* Berne 2004 ; Signer 2007 ; Signer, Rita/Müller, Christian : « ‹Ich will nie mehr… nur Bücher lesen, sondern Menschen.›. Die Entstehungsgeschichte des Rorschach-Tests », in : Blum/Witschi 2008, p. 13–24.

8. Rorschach, Hermann *Psychodiagnostik. Methodik und Ergebnisse eines wahrnehmungsdiagnostischen Experiments (Deutenlassen von Zufallsformen),* Berne 1948 [1921]. Sur la réception artistique récente du test de Rorschach, voir aussi Badrutt, Ursula : « ‹Vielleicht ist Rorschach gut, weil er die Angst vor der weissen Leinwand nimmt.› : Fleckenteufel und Schmierseife », in : Blum/Witschi 2008, p. 25–44.

9. Schwarz, Arturo : *The Complete Works of Marcel Duchamp,* New York 2000, n. 443 a et b. Voir à ce sujet Flahutez, Fabrice : « Marcel Duchamp et Jacques Lacan. Réception de Hermann Rorschach en France 1934 », in : *Hypnos,* Paris 2009, p. 255–264, qui suppose que Duchamp a été mis au courant des travaux de Rorschach grâce à un article de Marcel Mon-

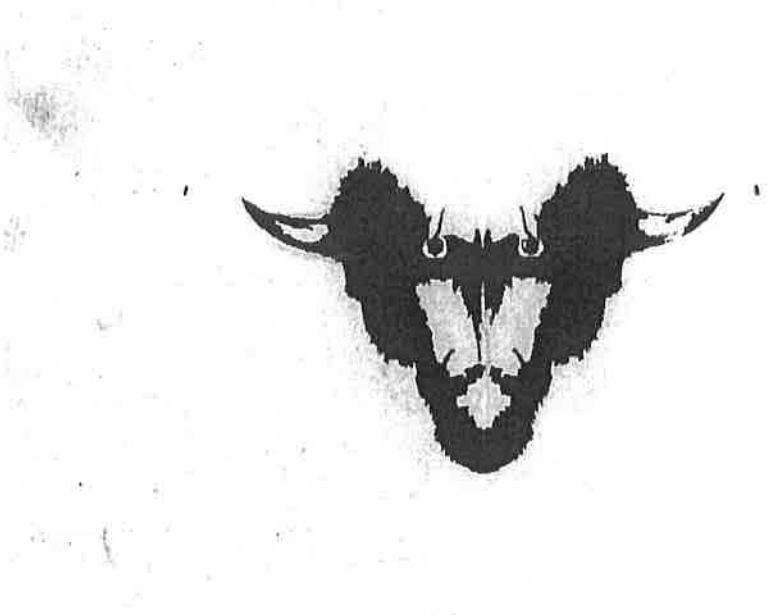

Fig. 1 : Marcel Duchamp, sans titre (dessin pour la quatrième de couverture de la revue *Minotaure*, série 2, n° 6, hiver 1935), 1935, encre sur papier, 14,5 x 24,5 cm, collection particulière.

obtenue par pliage, visiblement retouchée, y dessine un visage masculin vu de face dont la barbe et la chevelure, au lieu de se refermer dans la partie supérieure, se prolongent latéralement en une paire de cornes, tandis que le front, siège et symbole de la pensée, ouvre un espace infini dans lequel les deux yeux se prolongent par une sorte d'appendice. L'image est double à la fois par la symétrie et par l'hybridation réussie qu'elle propose, rendant hommage à la créature mythologique prise comme emblème par la revue d'Albert Skira. L'année suivante, c'est Salvador Dalí qui réalisait une image plus éclatée, parfois interprétée comme une tête d'âne – peut-être en référence à son article de 1930 intitulé « L'âne pourri » – et dans laquelle la technique employée produit de fines nervures caractéristiques des « décalcomanies », réalisées au même moment (mais de façon non symétrique) par Oscar Domínguez et vantées par André Breton dans *Minotaure*.[10]

Dans les années 1980, c'est Andy Warhol qui semble avoir lancé la vogue nouvelle que connaît le test avec une série de grandes toiles intitulées simplement

nier (« Le test psychologique de Rorschach », in : *L'encéphale*, 29, 3–4 [mars-avril 1934], p. 189–201 et p. 247–270) et par l'intermédiaire de Jacques Lacan qui collaborait à la fois à cette revue de psychiatrique clinique et à *Minotaure*.

10. Dalí, Salvador : « L'âne pourri », in : *Le surréalisme au service de la révolution*, 1 (1930), p. 9–12 ; Breton, André : « D'une Décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du Désir) », in : *Minotaure*, 8 (1936), p. 18–24. La « décalcomanie » des surréalistes a été précédée par ce que George Sand, au milieu du XIXe siècle, appelait des « dendrites » (voir Fauchereau, Serge : *Peintures et dessins d'écrivains*, Paris 1991, p. 53–55).

Rorschach (fig. 2).[11] En dépit de différences considérables dans les dimensions, le support et le médium employés, ces peintures partagent avec les images du test le procédé du pliage et, dans une certaine mesure, de la tache. Mais, comme l'exemple reproduit le montre bien, la direction prise par la peinture synthétique est loin d'être entièrement accidentelle et obéit au contraire à des sortes d'arabesques qui permettent plusieurs lectures iconiques, notamment de visages, le long de l'axe vertical et dans les deux sens opposés. Au milieu de la composition, un triangle incurvé suggérant une langue indique clairement que le dessin a fait l'objet, sinon d'une intention préétablie, du moins d'une interprétation intégrée dans sa forme finale.

Dix ans plus tard, c'est Kara Walker qui réalisait une série de dix-neuf taches symétriques à l'encre, interprétées et complétées par des rehauts de blanc.[12] La tache s'inscrivait logiquement dans son recours à des techniques et iconographies anciennes, réappropriées de façon critique, et dans son intérêt pour la valeur d'ambiguïté de l'opposition entre noir et blanc, notamment dans le découpage.[13] Au cours des vingt dernières années, un nombre croissant d'artistes de plusieurs générations ont fait référence au test de Rorschach dans les formes et les titres de leurs œuvres, réalisées dans les matériaux et par les procédés les plus divers : photographies de corps rendus monstrueux par fragmentation et dédoublement chez Candice Breitz (1997), par multiplication chez Jim Lambie (1999), reproduction itérative des images mêmes du test sur le *Papier peint Rorschach* de François Curlet (2000), aplatissement de pièces d'argenterie chez Cornelia Parker (2005), application sur tissu chez Cosima von Bonin (2006)... la liste pourrait être allongée à l'infini en incluant les références implicites ou indirectes.[14] La popularité du test auprès des jeunes artistes s'observe par exemple chez le Français Gilles Balmet, né en 1979 et diplômé en 2003 de l'Ecole Supérieure d'Art de Grenoble, qui proposait en 2005 des variations libres et baroques sur ce thème dans un magazine et une galerie parisiens. Interrogé sur les raisons de l'attrait exercé sur lui par Rorschach, il arguait d'un « attrait visuel pour les choses symétriques » et d'un « intérêt conceptuel » qu'il mettait en rapport avec l'ouvrage d'Umberto Eco *L'œuvre ouverte*.[15]

---

11. Voir Krauss, Rosalind E. : *Andy Warhol : Rorschach Paintings*, Gagosian Gallery, New York, New York 1996 (cat. exp.).
12. Voir Martin, Jean-Hubert et Andreae, Stephan : *Das endlose Rätsel. Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 2003 (cat. exp.), p. 53.
13. Voir notamment Gilman, Sander L. et al. : *Kara Walker : My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, Walker Art Center, Minneapolis, Minneapolis 2007 (cat. exp.).
14. Robert Rosenblum a par exemple comparé à un test de Rorschach les quelque trois mille dessins réalisés par Mike Bidlo d'après *Fountain* de Duchamp et parlé d'un « virtual Rorschach revival of the last decades » (« Bidlo's Shrines », in : *Art in America*, février 1998, p. 102–104 ; *Mike Bidlo : The Fountain Drawings*, Galerie Bischofberger, Zurich, Tony Shafrazi Gallery, New York, New York 1998 (cat. exp.), p. 51).
15. Vallée, Pascaline : « Gilles Balmet, le plus-que-parfait du subjectif », in : *Culturofil*, 20 mars 2006, http://culturofil.net/2006/03/20/gilles-balmet/ (31. 1. 2010) ; Eco, Umberto : *L'œuvre ouverte* (1965), trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris 1965.

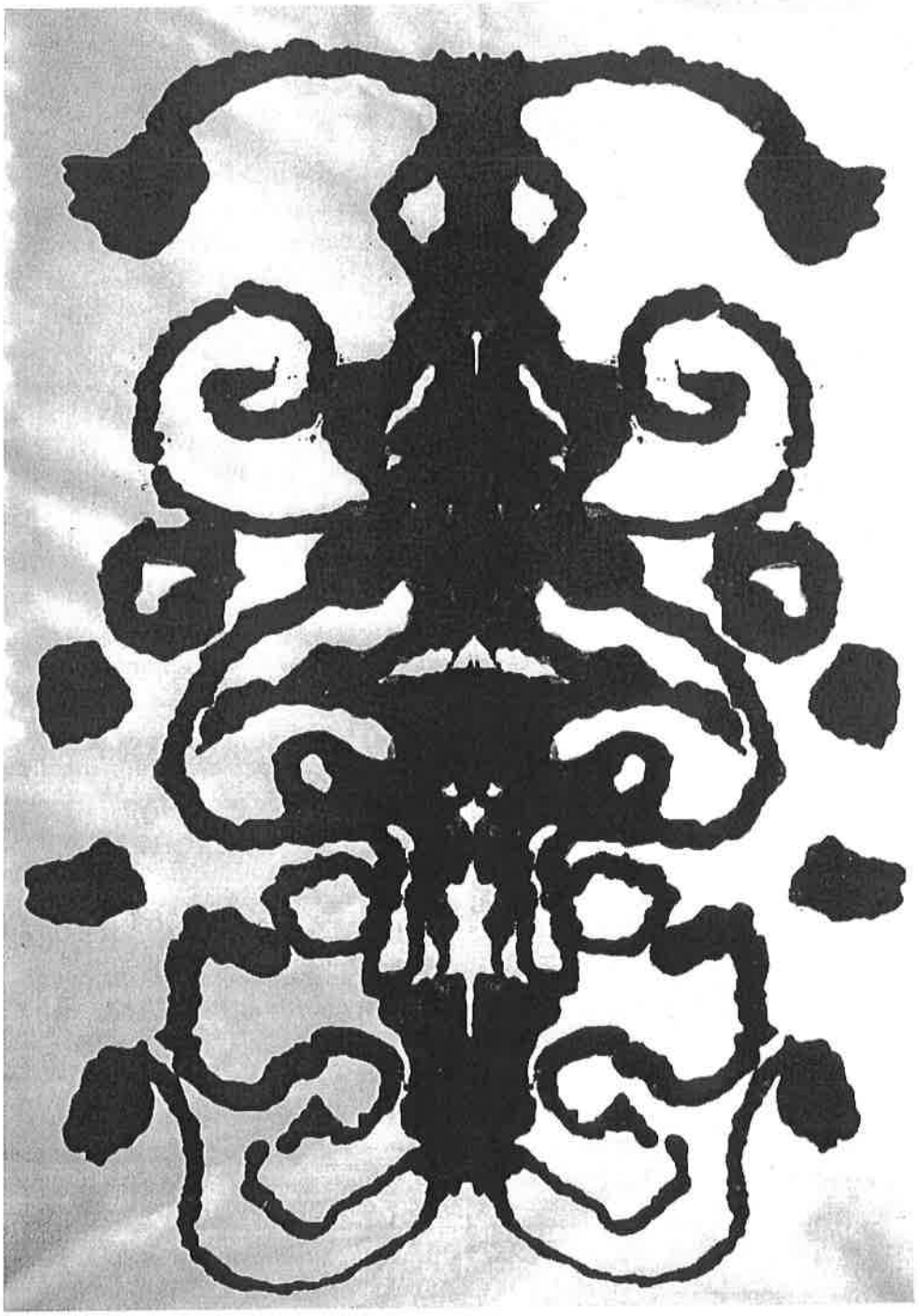

Fig. 2 : Andy Warhol, *Rorschach*, 1984, peinture synthétique sur toile, 401,3 x 279,4 cm. The Baltimore Museum of Art, Baltimore.

Cette référence est caractéristique du contexte intellectuel de la réception artistique du test de Rorschach, associée dès ses débuts à une réflexion sur la dimension cognitive de la perception visuelle, informée tant par les travaux de psychologie et de psychanalyse que par l'esthétique et l'expérience propre des artistes. Il est révélateur à cet égard que les premiers exemples que j'ai cités soient ceux de Duchamp et de Dalí. Dès 1915, soit dans la période d'élaboration du test par Rorschach, Duchamp affirmait en effet que la gloire durable d'un artiste comme Rembrandt dépendait du fait « qu'il n'est rien de ce que la postérité a vu en lui » et que « les gens attribuent plus de choses aux peintures qu'ils n'y puisent ».[16] Cette conviction, intimement liée à son invention du Readymade au cours des mêmes années, trouvera plus tard son expression canonique dans la formule « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ».[17] Quant à Dalí, c'est notamment inspiré par les articles de Gabriel Dromard publiés en 1910–1911 dans *le Journal de psychologie* qu'il élabore au début des années 1930 sa « méthode paranoïaque-critique », définie comme « méthode spontanée de *connaissance irrationnelle* basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes ».[18]

Les *Rorschach* géants de Warhol, réalisés au moins partiellement à l'horizontale, font partie du renouveau des techniques autopoiétiques de production d'images dans l'art contemporain, tout en rendant un hommage ironique à l'*action painting* de Jackson Pollock. Le dépassement de l'opposition entre « abstraction » et « figuration » a aussi contribué à un succès artistique qui ne s'est plus démenti depuis, comme d'autre part l'impact de la psychologie de la perception, de la phénoménologie et de la psychologie de la forme. La transformation de la communication esthétique qui s'est opérée progressivement à partir du tournant de 1900 a fait de l'ambiguïté une condition *sine qua non* de l'œuvre d'art, conçue, selon une autre formule de Duchamp, comme un « produit à deux pôles », celui de l'artiste et celui du spectateur.[19] Dans ce contexte, le test de Rorschach fait figure de symbole aussi bien que de stimulant. On peut en voir une illustration dans la publicité choisie en 2007 par la foire d'art de Chicago (fig. 3) : deux taches symétriques à la Rorschach, dédoublées et placées en quinconce, avec le slogan « *See what you want to see* » (voyez ce que vous voulez voir), qui exprime en psychologie l'influence des états motivationnels sur le traitement des stimuli visuels.[20]

---

16. « A Complete Reversal of Art Opinions by Marcel Duchamp, Iconoclast », in : *Arts & Decoration* (New York), 11 (septembre 1915), p. 427–428, p. 442.
17. Schuster, Jean, « Marcel Duchamp, vite », in : *Le Surréalisme, même,* 2 (printemps 1957), p. 143–145, cité d'après Duchamp, Marcel : *Duchamp du signe. Ecrits,* éd. Michel Sanouillet et Elmer Peterson, Paris 1975, p. 247–248.
18. Dalí 1930 ; voir Ruffa, Astrid : « Dalí, photographe de la pensée irrationnelle. Une appropriation créative des théories psychologiques de Gabriel Dromard », in : *Etudes photographiques,* 22 (octobre 2008), p. 100–117.
19. Duchamp, Marcel : *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne* (1967), Paris 1976, p. 122. Sur ce processus, voir Gamboni, Dario : *Potential Images : Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art,* Londres 2002.
20. Voir Balcetis, Emily/Dunning, David : « See What You Want to See : Motivational Influences on Visual Perception », in : *Journal of Personality and Social Psychology,* 91, 4

Fig. 3 : Publicité pour la foire d'art contemporain Art Chicago 2007, in : *The Art Newspaper*, 175 (décembre 2006), p. 55

Cette annonce témoigne également du succès considérable obtenu par le test de Rorschach dans les mass médias et la culture populaire, de la publicité à internet en passant par la bande dessinée, la télévision, la chanson et le cinéma. Quelques exemples évoqueront mieux ce phénomène qu'une énumération fastidieuse, par exemple la scène du film *Batman Forever* (1995) où le héros éponyme reconnaît une chauve-souris dans un test de Rorschach accroché au mur du cabinet de la psychiatre Dr Meridian ;[21] le jeu de société *Thinkblot* – jeu de mots sur *to think*, « penser », et *inkblot*, « tache d'encre » – commercialisé en 1999 par les auteurs de *Pictionary* et demandant à ses joueurs de proposer le plus grand nombre possible d'interprétations de taches inspirées de celles de Rorschach ;[22] ou encore le vidéo-clip du duo américain Gnarls Barkley pour sa chanson *Crazy* (2006), véritable feu d'artifice de taches symétriques en métamorphose continue.[23] En tête de la version électronique d'un article signalant les effets néfastes de la globalisation de la conception occidentale de la maladie mentale, le *New York Times* publiait

—

(2006), p. 612–625.

21. Batman Forever, 1995, Etats-Unis, 122', réalisation Joel Schumacher, production Tim Burton et Peter MacGregor-Scott. Dans le roman graphique *Arkham Asylum – A Serious House on Serious Earth* de Grant Morrison et Dave McKean (New York 1989), Batman est soumis à un test de Rorschach par son ennemi le Joker ; je remercie Rikke Platz Cortsen de m'avoir signalé cette fiction où l'origine traumatique de Batman, l' « homme-chauve-souris », est également en jeu.

22. Jeu *Thinkblot*, Rainmaker Development Corporation, Seattle, 1999 ; voir Gamboni, Dario : « Polonius réhabilité ? La projection partagée de *Hamlet* à *Thinkblot* », in : Chaperon, Danielle/Kaenel, Philippe (éd.) : *Points de vue : Pour Philippe Junod*, Paris 2003, p. 91–105.

23. Gnarls Barkley, *Crazy*, 2006, in : http://www.youtube.com/watch?v=bd2B6SjMh_ (4. 2. 2010).

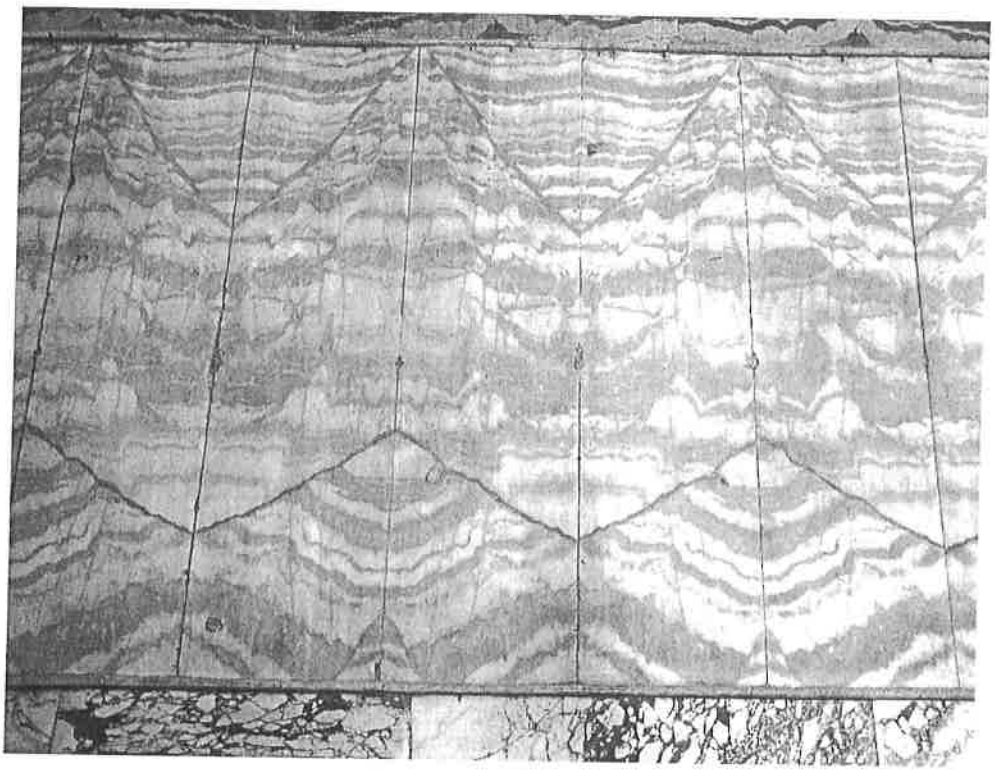

Fig. 4 : Istanbul, église Sainte-Sophie, détail de parement, VIe siècle.

récemment une pseudo-tache symétrique laissant reconnaître un aigle américain à deux têtes, grâce à la réversibilité du rapport fond/figure exploitée par la plupart des exemples déjà mentionnés.[24]

Antécédents et sources visuelles

La recherche d'antécédents et de sources possibles des images du test de Rorschach doit s'orienter selon leurs principales caractéristiques formelles, à savoir la symétrie et la genèse accidentelle, plus précisément la nature de « taches ».

La symétrie axiale se trouve combinée avec l'utilisation de motifs « accidentels » en partie naturels – c'est-à-dire d'origine non humaine – dans les parements de marbre et autres pierres veinées particulièrement appréciés à la fin de l'Antiquité, à la Renaissance et à la fin du XIXe siècle. Les sources écrites telles que la description de l'église Sainte-Sophie de Constantinople (fig. 4) par Paul le Silentiaire au VIe siècle ou le traité d'architecture de Filarete au XVe siècle nous montrent que l'agencement en « livre ouvert » de ces tranches de pierre multicolore extraites successivement des carrières visait à suggérer au fidèle des images, latentes et

24. Alex Trochut, dessin en tête de l'article de Watters, Ethan : « The Americanization of Mental Illness », in : *The New York Times*, 10 janvier 2010, http://www.nytimes.com/2010/01/10/magazine/10psyche-t.html?pagewanted=all (31. 1. 2010).

subjectives mais correspondant au contexte de l'édifice sacré et de la liturgie.[25] La responsabilité de ces images pouvait être attribuée à la divinité – de même que pour les images saintes dites achéropoïètes, « non faites de main d'homme » – ou aux « jeux » d'une nature artiste, et on les trouve parfois définies par la gravure dans des ouvrages de philosophie naturelle comme le *Museum Metallicum* d'Ulisse Aldrovandi, où les veines du marbre dessinent par exemple un moine et deux anges (fig. 5).[26]

Des effets analogues sont obtenus sur le mobilier par placage de bois veiné au cours des XVIIIe et XIXe siècle, c'est-à-dire au moment de la valorisation philosophique de l'imagination, mais le lien avec les sources écrites est plus indirect et des recherches plus approfondies sur ce phénomène sont nécessaires à son interprétation ; un lien avec la réception récente du test de Rorschach apparaît dans les meubles dessinés par l'artiste américain Richard Artschwager, notamment son fauteuil *Chair/Chair* de 1987–1900, qui recourt de manière frappante au même procédé.[27] En architecture, la fin du XIXe siècle recourt volontiers aux plaques de marbre disposées symétriquement, entre autres dans le contexte de l'Art Nouveau. Mais le fait le plus remarquable est que le rejet de l'ornement et du décor figuré qui caractérise les débuts du modernisme s'accompagne, chez ses principaux protagonistes, d'un recours plus discret mais esthétiquement décisif à l' « ornement naturel » du matériau, notamment le marbre. On l'observe déjà chez Adolf Loos, dont la fameuse maison de commerce Goldmann et Salatsch sur la Michaelerplatz à Vienne, dénoncée comme un affront à la Hofburg impériale qui lui fait face, s'orne dans la partie inférieure d'un somptueux revêtement de marbre : dans l'entrée latérale où il se reflète à l'infini dans une série de miroirs, celui-ci prend même l'aspect patibulaire d'une tête grotesque à la Rorschach (fig. 6). La coïncidence historique – l'immeuble est inauguré en 1911, année au cours de laquelle Rorschach conduit ses premières expériences d'interprétation de taches – ne paraît pas fortuite, si l'on admet que le parement de marbre, qui ajoute des images potentielles aux figurations explicites des mosaïques et des icônes dans les cultures iconophiles de Byzance et de la Renaissance, joue chez Loos (comme plus tard chez Mies van der Rohe) un rôle de substitut d'iconicité.

—

25. Voir Onians, John : « Abstraction and Imagination in Late Antiquity », in : *Art History*, 3, 1 (mars 1980), p. 1–24 ; Trilling, James : « The Image not Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing », in : *The Holy Face and the Paradox of Representation*, éd. Herbert L. Kessler et Gerhard Wolf, Bologne 1998, p. 109–27 ; Filarete, Antonio Averlino : *Tractat über die Baukunst*, éd. Wolfgang von Oettingen, Vienne 1890 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, n.s., vol. 3), p. 102 ; Gamboni 2002, chapitre 2.

26. Voir Bredekamp, Horst : *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, p. 20–21.

27. Sur l'imagination, voir Engell, James : *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge MA 1981. Pour un exemple de meuble avec placage symétrique et suggestif, voir l'abattant de secrétaire Louis-Philippe en loupe de noyer reproduit par Ségolène Le Men dans son article « L'artiste et les hasards de la matière, de Cornelius à George Sand », in : *Revue de l'art*, 137, 2002–2003, p. 19–29, p. 27.

Fig. 5 : Gravure sur bois représentant un parement de marbre dans une église de Ravenne, dans Ulisse Aldrovandi, *Museum Metallicum*, Bologne, 1648. Basel, Universitätsbibliothek.

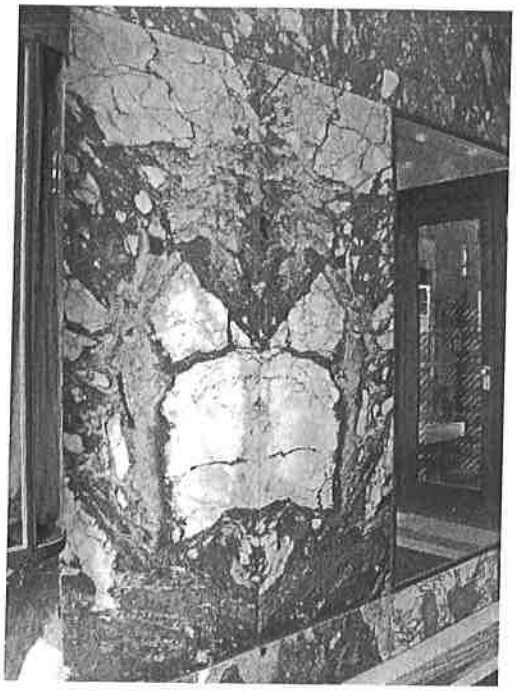

Fig. 6 : Vienne, Michaelerplatz, maison de commerce Goldman et Salatsch, 1909-1911, arch. Adolf Loos, détail du parement de marbre de l'entrée latérale.

La tache semble a priori peu compatible avec la symétrie, dans la mesure où ses vertus dépendent de son caractère amorphe. On la voit ainsi chez Pline l'Ancien suppléer l'habileté du peintre à représenter l'écume sortant de la gueule d'un chien lorsque Protogénès, aidé par la Fortune, y parvient en jetant de dépit son éponge sur le tableau (*Histoire naturelle,* XXXV, 10). A la Renaissance, Léonard proposait aux artistes de stimuler leur pouvoir d'invention en regardant un mur taché et Vasari rapportait que Piero di Cosimo avait parfois trouvé l'inspiration de ses batailles, de ses villes et de ses paysages en contemplant « un mur où s'étalaient des crachats de malade ».[28] La dimension intersubjective voire didactique de ce « précepte » de Léonard passe au premier plan dans la *Nouvelle méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages* publiée en 1785 par Alexander Cozens, dans laquelle l'artiste et pédagogue anglais proposait de prendre comme modèles non pas la nature, ni des œuvres existantes, mais des « taches artificielles » tracées rapidement au pinceau et à l'encre sur une feuille de papier.[29] Cozens définit ses taches comme « un produit du hasard, avec

28. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, Paris 1987, p. 157, 332–333 ; Vasari, Giorgio : *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1568), trad. dirigée par A. Chastel, Paris 1983, p. 84–90.
29. Cozens, Alexander : *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape,* Londres 1785, cité d'après la réimpression et dans la traduction de Lebensztejn 1990, p. 489–503.

Fig. 7 : Justinus Kerner, frontispice du manuscrit de *Kleksographien*, vers 1857, Marbach, Deutsches Literaturarchiv.

un faible degré de dess(e)in *[design]* », et son avantage tient pour lui au fait « qu'à partir de la grossièreté et de l'équivoque des formes faites par tachage *[blotting]*, une tache artificielle suggérera différentes idées à différentes personnes ».[30] Bien que le but poursuivi soit ici la production d'une œuvre d'art et non l'observation du sujet percevant, cet intérêt pour la suggestivité de la tache et la subjectivité des perceptions qu'elle suscite préfigure clairement la démarche de Rorschach.

Plusieurs auteurs supposent que la méthode de Cozens lui a survécu comme jeu de société et établissent un lien entre elle et les taches symétriques dont la popularité, au milieu du XIXe siècle, a en effet une dimension ludique.[31] Il faut ajouter que les textes de Léonard n'ont cessé d'être consultés et que le domaine des pratiques non professionnelles de production et d'utilisation d'images, probablement capital pour la préhistoire comme pour la réception du test de Rorschach, demeure dans une large mesure une *terra incognita*. L'art de la silhouette découpée, autre technique très appréciée de la période romantique – et réactivée à la fin du XXe siècle par Kara Walker –, fait parfois recours à la symétrie simple ou double obtenue par pliage. Les découpages de Philipp Otto Runge relient le haut degré d'abstraction de cette technique à une recherche sur les propriétés expressives des moyens formels indépendamment de leur fonction mimétique, comparable à celle que Humbert de Superville a formalisée en 1827 dans son *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*.[32]

La multiplication de taches symétriques au milieu du XIXe siècle est liée à diverses formes de ce qu'on appellera plus tard psychologie des profondeurs et parapsychologie. Victor Hugo, chez qui les taches symétriques ne représentent qu'une part quantitativement faible des taches interprétées et de l'expérimentation graphique en général, les a réalisées au moment de la grande vague du spiritisme.[33] Le médecin et poète souabe Justinus Kerner, traité dans son enfance par un magnétiseur, a rédigé une biographie de Mesmer et une monographie traduite en plusieurs langues sur la « voyante de Prevorst » qui était sa patiente.[34] Il a achevé en 1857 le manuscrit d'un recueil intitulé *Kleksographien* – variante régionale de « *Klecksographien* », néologisme signifiant « écritures par taches » – qui n'a paru pourtant qu'en 1890 à Stuttgart (fig. 7), Kerner ayant été dissuadé de le publier par son ami le peintre et illustrateur munichois Franz von Pocci.[35] Le rap-

---

30. Lebensztejn 1990, p. 493.
31. Voir notamment Janson 1961, p. 265.
32. de Superville, Humbert/Giottino, David Pierre : *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leiden 1827. Voir Stafford, Barbara Maria : *Symbol and Myth : Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art*, Delaware, Londres 1979.
33. Voir entre autres Georgel, Pierre : « Histoire d'un 'peintre malgré lui' : Victor Hugo, ses dessins et les autres », in : Hugo, Victor : *Œuvres complètes*, Paris 1969, *Œuvre graphique*, 2, p. 13–80 ; Gisbourne, Mark : « Le spiritisme chez Victor Hugo, Justinus Kerner et quelques autres », in Jean Clair (éd.), *L'âme au corps. Arts et sciences 1793–1993*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Paris, Milan 1994 (cat. exp.), p. 488–499.
34. Kerner, Justinus : *Die Seherin von Prevorst. Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere* (1829), Stuttgart 1877.
35. Kerner, Justinus *Kleksographien, mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers*, Stuttgart 1890 ; facsimile du manuscrit : Kerner, Justinus : *Kleksographien. Hadesbilder*

port de symétrie inverse entretenu par la « klecksographie » avec la photographie correspond au programme romantique d'exploration de la « face nocturne de l'homme », dont Henri Ellenberger a montré la contribution à la « découverte de l'inconscient ».[36] De même que la photographie, « écriture de la lumière », avait été définie dès Henry Fox Talbot comme un instrument permettant à la nature de se reproduire elle-même, Kerner affirme que la klecksographie, écriture de l'ombre, permet aux créatures du purgatoire et de l'enfer de se représenter et de passer ainsi, par le canal de son encrier, de leur monde dans le nôtre. L'humour de son propos n'en diminue pas le sérieux et l'introduction de son recueil combine hasard, jeu, apparition et quête d'origine. Kerner rapporte que perdant peu à peu la vue, il s'était mis à faire des taches dans ses lettres et que, pliant celles-ci et les réouvrant parfois, il y découvrait des images inattendues. Celles-ci lui rappelaient un jeu de son enfance consistant à produire des dessins en écrasant des baies ou même des insectes entre les pages d'un livre, et il croyait y reconnaître « un type appartenant aux périodes reculées de l'enfance des anciens peuples, comme par exemple celui des idoles, des urnes, des momies, etc. ».[37] Un examen attentif de son livre et surtout du manuscrit et des papiers conservés au Deutsches Literaturarchiv à Marbach démontre l'importance et la variété de ses interventions. On trouve parmi les taches du recueil, qui sont accompagnées de commentaires versifiés, une image décrite comme un autoportrait en squelette, et les motifs du papillon et de la chauve-souris, associés à la métamorphose et à la mélancolie, ont aussi pour Kerner une valeur d'autoreprésentation.[38]

Ernst Gombrich et Horst W. Janson ont proposé de voir dans les taches de Kerner un chaînon historique entre la méthode de Cozens et le test de Rorschach.[39] Les observations qui précèdent renforcent l'importance de Kerner pour Rorschach, tandis que le lien à Cozens paraît plus indirect. A des affinités frappantes s'ajoute une proximité géographique et historique, grâce à la publication différée de *Kleksographien.* Kerner, qui écrivait que le procédé était devenu à la mode dans les années 1850, est d'ailleurs loin d'être le seul producteur de klecksographies. L'intérêt des artistes et du public pour la tache et son potentiel de suggestion semble en fait ne pas avoir cessé de grandir au cours des dernières décennies du XIXe siècle. En 1880, le directeur du Neues Museum de Berlin publiait une sélection des « images de café » réalisées de 1847 à 1865 par le peintre officiel Wil-

---

kleksographisch entstanden und in Versen erläutert, éd. Horst Brandstätter, Stuttgart 1998. Voir Hofmann, Karl-Ludwig et Praeger, Christmut : « Bilder aus Klecksen. Zu den Klecksographien von Justinus Kerner », in : Berger-Fix, Andrea (éd.) : *Justinus Kerner, Nur wenn man von Geistern spricht : Briefe und Klecksographien,* Stuttgart, Vienne 1986, p. 125–152, et surtout l'ouvrage de Friedrich Weltzien, *Fleck — Das Bild der Selbsttätigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft,* Göttingen 2011, paru trop tard pour que le présent essai puisse en tenir compte.

36. Ellenberger, Henri F. : *Histoire de la découverte de l'inconscient* (1970), trad. Joseph Feisthauer, Paris 1994.

37. Kerner 1890, p. V–VII.

38. Voir Jennings, Lee B. : « Der aufgespiesste Schmetterling. Justinus Kerner und die Frage der psychischen Entwicklung », in : *Antaios,* 10, 2 (juillet 1968), p. 109–131.

39. Gombrich 1960, p. 186 ; Janson 1961, p. 265 n. 54.

helm von Kaulbach et deux de ses assistants, en guise de délassement pendant les pauses de la décoration du grand escalier du Musée.[40] A Zurich, Carl Gustav Jung rapporte avoir été fasciné dans son enfance par les taches d'encre et leur « interprétation fantastique » et avoir rempli un carnet entier de « klecksographies » au milieu des années 1880.[41] Exner écrit que la klecksographie était au tournant du siècle un jeu auquel on s'adonnait soit avec des cartes imprimées, soit en créant ses propres taches, qu'il s'agissait de décrire oralement, sous forme de poèmes ou encore de charades, qu'il était populaire auprès des adultes comme des enfants et était même pratiqué à l'école.[42]

Hasard et symétrie

La capacité à susciter des interprétations iconiques de ce que la *Gestaltpsychologie* appelle des « formes faibles » – comme celles des nuages, des pierres ou des taches –a été reconnue dès l'Antiquité. Dans sa *Vie d'Apollonios de Tyane,* écrite au début du IIIe siècle de notre ère, Philostrate rendait compte de la perception de figures par l'imagination *(phantasia)* et y désignait un des deux modes de l'imitation *(mimesis) :* « nous considérerons qu'il en est un qui forme ses représentations avec la main, et que c'est cela la peinture, tandis que l'autre crée ses images seulement avec l'esprit ».[43] Cette explication psychologique du phénomène a joué

40. *Kaffee-Klexbilder. Humoristische Handzeichnungen von Wilh. v. Kaulbach, Echer und Muhr,* Leipzig 1881 ; voir Rosenberg/Hollein 2007, p. 97–101.
41. Jung, Carl Gustav : *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung,* éd. Aniela Jaffé, Zürich, Düsseldorf 1971, p. 24.
42. Exner 2002, p. 6. Exner, comme à son habitude, ne cite malheureusement pas de sources. Il avance même que la première expérience scientifique de Rorschach avec les taches remonterait à l'utilisation de la klecksographie par son ami Konrad Gehring, devenu enseignant dans une école secondaire proche de l'asile de Münsterlingen où il était alors psychiatre : l'effet pacifiant du jeu sur les élèves aurait conduit en 1911 Rorschach et Gehring à une brève collaboration préludant au développement du test proprement dit à partir de 1917–1918. Mais Ellenberger, qui avait interrogé Gehring, affirme au contraire que c'est en voyant les résultats du test associatif de Jung auquel Rorschach avait soumis ses patients et pour contribuer à son projet d'utiliser des taches pour un test comparatif que Gehring aurait proposé à son ami d'y soumettre également ses élèves (Ellenberger 1954, p. 182). Selon Rita Signer, les seules sources documentant ces premiers essais sont les nombreuses taches réalisées par les élèves de Gehring et des allusions de Rorschach dans sa correspondance à une origine du test dans ses recherches sur les « hallucinations réflexes » (communication à l'auteur, courrier électronique du 14 avril 2010).
43. Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane,* trad. Grimal, *Romans grecs et latins,* Paris 1963, p. 1087–1088, cité d'après Lebensztejn 1990, p. 111. Pour un examen systématique des supports privilégiés de telles perceptions, voir Junod, Philippe : « Vom 'componimento inculto' Leonardos zum 'œil sauvage' von André Breton », in : *Die Unvermeidlichkeit der Bilder,* éd. Gerhardt von Graevenitz, Stefan Rieger et Felix Thürlemann, Tübingen 2001, p. 133–146. Sur le motif du nuage, voir Gamboni, Dario : « *Nubes cum figuris.* Das Wolkendeuten als modernes Paradigm von künstlerischer Wahrnehmung und Gestaltung », in : Kunz, Stephan/Stückelberger, Johannes/Wismer, Beat (éd.) : *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels,* Aargauer Kunsthaus, Aarau, Munich 2005 (cat. exp.), p. 91–99. Dans une conférence inédite sur son test, Rorschach lui-même a évoqué le plaisir pris par beaucoup à « interpréter » les formes

un rôle décisif à la Renaissance et contribué à la théorie et à la pratique de l'art de Mantegna, Alberti, Dürer et Léonard.[44] Mais même dans le contexte d'une telle compréhension, une part de l'attrait des images non intentionnelles provient de ce que, en se trouvant à leur égard dans une position de récepteur, on postule *ipso facto* un émetteur et éprouve une expérience de contact – soit avec la nature, la divinité ou d'autres forces ou créatures transcendantes, soit avec l'imaginaire ou l'inconscient.[45] Cette structure sémiotique et la variété des formulations dont elle est susceptible expliquent en partie tant la continuité de phénomènes observables dans la longue durée que les échos directs ou indirects, sérieux ou ironiques de modes de pensée occulte dans des expressions récentes comme les klecksographies de Kerner, le test de Rorschach ou encore l'art d'un Sigmar Polke.

Si la symétrie, loin de toujours amoindrir les vertus de l'accidentel et de l'amorphe, comme il semblerait logique, peut au contraire renforcer leur suggestivité, c'est qu'elle encourage la perception de formes organiques dont elle constitue un trait constitutif presque universel, même si elle est incomplète et imparfaite dans le détail. Ce lien entre organisme et symétrie a été mis en évidence au tournant de 1900 par le célèbre naturaliste allemand Ernst Haeckel (fig. 8), auteur d'ouvrages richement illustrés comme *Kunstformen der Natur* (« Formes artistiques de la nature »).[46] Le rêve rapporté par Rorschach dans sa thèse de doctorat, au cours duquel il sentait son propre cerveau être découpé en tranches transversales (comme dans les dissections qu'il pratiquait alors comme étudiant en médecine), implique une succession d'images symétriques.[47] La symétrie rencontre en outre la propension humaine à percevoir des visages dans des configurations formelles *(patterns)* même minimales, tendance dont la recherche cognitiviste expérimentale a montré le caractère inné et dont on peut proposer des explica-

---

des nuages et expliqué que son expérience visait à étudier cet art de l'interprétation (« Das fragliche Experiment dient der Untersuchung dieser Deutekunst. », Signer 2007, p. 20).

44. Voir notamment Thürlemann, Felix : *Dürers Doppelter Blick,* Constance 2008.

45. Voir Schüttpelz, Erhard : « Höhere Wesen befahlen », in : von Graevenitz/Rieger/Thürlemann (éd.) 2001, p. 187–203 ; Gamboni, Dario : « Voir double : théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation », in : Martin, Jean-Hubert (éd.). : *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo – Dalí – Raetz,* Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Paris 2009 (cat. exp.), p. XIV–XXV.

46. Ellenberger rapporte que le jeune Rorschach, hésitant dans sa vocation entre les domaines artistique et scientifique, aurait écrit à Haeckel pour résoudre son dilemme, recevant en retour le conseil de se consacrer aux sciences naturelles (Ellenberger 1954, p. 177). Cette anecdote hautement significative n'est cependant pas confirmée par la lettre du 22 octobre 1902 de Haeckel à Rorschach, qui répond aux hésitations de ce dernier concernant un éventuel emploi dans l'enseignement (communication de Rita Signer à l'auteur, courrier électronique du 14 avril 2010).

47. Rorschach, Hermann : « Über 'Reflexhalluzinationen' und verwandte Erscheinungen », in : *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie,* 13 (1912), 3/4, p. 357–400, p. 360. Rorschach mentionne la fascination particulière exercée sur lui par la dissection du cerveau et le fait qu'il y associait « toutes sortes de réflexions sur la localisation, le découpage de l'âme etc. ». Voir à ce sujet Hagner, Michael : *Homo cerebralis: Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn,* Francfort/M. 2008.

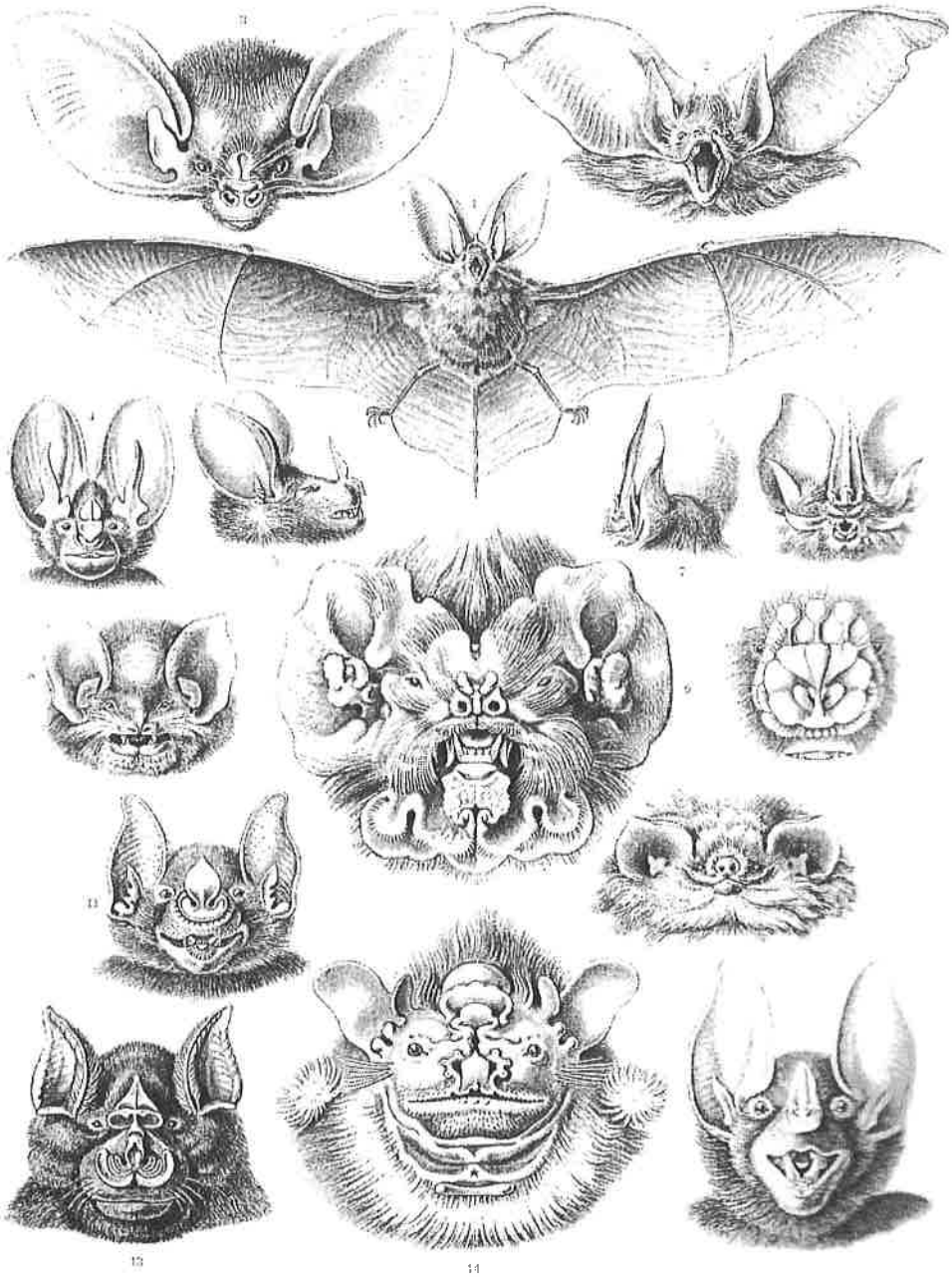

Fig. 8 : Ernst Haeckel, *Chauves-souris*, 1899–1904, planche 67 de *Kunstformen der Natur*, Vienne/Leipzig 1904.

tions phylogénétiques et évolutionnistes.[48] C'est par sa ressemblance à une tête que les préhistoriens expliquent ainsi que le galet de Makapansgat – qualifié de « premier ready-made » de l'histoire par un commentateur facétieux – ait été choisi, transporté et conservé dans la grotte de ce nom par des australopithèques, en Afrique du Sud, il y a quelque trois millions d'années.[49]

La symétrie possède aussi des vertus ornementales propices à l'organisation de surfaces et de volumes, à la répétition et à la variation, mais il faut noter que l'ornement (ou ce qui passe pour tel) constitue souvent un domaine voué à la production et à la réception d'images potentielles.[50] On a vu que la Renaissance, chez Léonard et Dürer en particulier, constituait un moment clé dans la compréhension psychologique et l'utilisation poïétique de la perception imaginative. Ce tournant a une dimension épistémique et concerne la science aussi bien que l'art. La reconnaissance de physionomies dans les rochers et les tissus chez Dürer, leur suggestion dans la représentation des même objets, la contemplation d'un mur taché et la recherche d'une forme dans l'accumulation des traits chez Léonard (fig. 9) concernent autant l'observation du réel et la réflexion sur la perception que la création d'images et la stimulation de l'invention. Daniel Arasse a montré dans un article posthume que ce que Léonard appelle *componimento inculto* – l' « esquisse informe » par opposition à la délimitation de contours prédéfinis – est liée au dessin proposant la synthèse d'observations éparses, à la conception d'une nature en évolution permanente *(natura naturans)* et à la volonté de ramener la variété du visible à des principes morphogénétiques fondamentaux.[51]

La fécondité poïétique du *componimento inculto* et son lien avec le précepte du mur souillé ont contribué à faire appeler *macchia* (tache) l' « idée » première et essentielle d'une composition, exprimée sous forme d'esquisse mimétiquement embryonnaire ou inchoative.[52] Raphael Rosenberg a récemment exploré cette tradition et mis en évidence sa dimension d'abstraction, mais il est douteux que l'on puisse réduire celle-ci à une préfiguration de la « non-objectivité » que l'on l'a opposée à la « figuration » dans la première moitié du XXe siècle.[53] C'est au contraire la suggestivité de cette « tache » pour les artistes qui est au principe de son succès. Cela vaut aussi lorsqu'elle réapparaît au XIXe siècle chez un auteur

48. Voir notamment Bruce, Vicki et Young, Andy : *In the Eye of the Beholder : The Science of Face Perception,* Oxford 1998.
49. Bednarik, Robert : « Art Origins », in : *Anthropos,* 89 (1994), p. 169–180 ; Bednarik, Robert : « The 'Australopicethine' Cobble from Makapansgat, South Africa », in : *South African Archaeological Bulletin,* 53 (1998), p. 4–8 ; Bednarik, Robert : « Der Kiesel von Makapansgat. Früheste Urkunst der Welt ? », in : *Anthropos,* 94 (1999), p. 199–204 ; Krischke, Wolfgang : « Anfang der Kunst. Kieselig », in : *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 80 (7 avril 1999), p. N5.
50. Voir Trillling, James : *The Language of Ornament,* London 2001.
51. Arasse, Daniel : « La science divine de la peinture selon Léonard de Vinci », in : Morel, Philippe (éd.) : *L'art de la Renaissance entre science et magie,* Rome, Paris 2006, p. 343–356.
52. Sedlmayr, Hans : « Bruegel's Macchia » (1934), trad. Frederic J. Schwartz, in : Wood, Christopher S. (éd.) : *The Vienna School Reader : Politics and Art Historical Method in the 1930s,* New York 2000, p. 323–376 ; Schmidt, Heinrich : « Leonardos Macchia », in : *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 12, 1 (1967), p. 70–89.
53. Rosenberg/Hollein 2007.

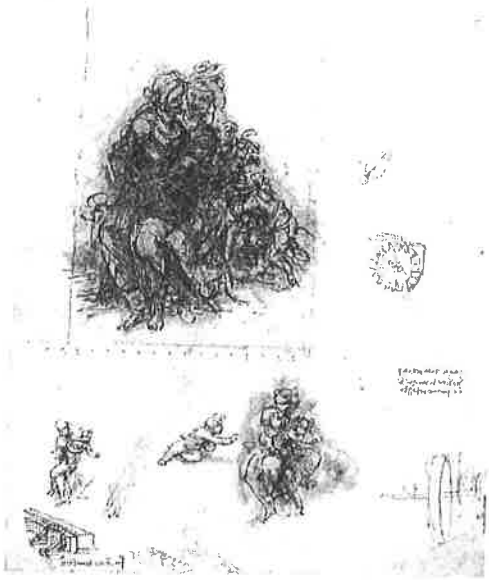

Fig. 9 : Léonard de Vinci, *Etudes pour La Vierge et l'Enfant Jésus avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste*, vers 1508, plume, encre et lavis gris avec rehauts de blanc sur de la craie noire, 26,7 x 20,1 cm. Londres, British Museum.

Fig. 10 : Henri-Gustave Jossot, *Artistes et bourgeois*, Paris 1894, « Les artistes », planche I. Paris, Bibliothèque nationale de France.

comme le critique napolitain Vittorio Imbriani ou chez un peintre comme Gustave Moreau, qui conservait les feuilles sur lesquelles il avait essayé ses couleurs et en nommait voire complétait les potentialités iconiques.[54] Dans un texte de 1868 auquel l'esthéticien Benedetto Croce a prêté une deuxième vie en 1905, Imbriani définissait l' « idée picturale » comme une tache *(macchia)*, soit « un accord de tons, c'est-à-dire d'ombres et de lumière, capable de ressusciter dans l'esprit n'importe quel sentiment, exaltant l'imagination jusqu'à la productivité ».[55] La tache dont parlait Imbriani était probablement asymétrique, mais il rejoignait tant Kerner qu'Aldrovandi en évoquant les images vues dans un fût de colonne de marbre africain et en citant un peintre qui désignait comme la meilleure illustration d'un volume une mouche écrasée entre deux pages.

L'art de la fin du XIXe et du début du XXe siècle est marqué par le recours à des procédés autopoïétiques, par un degré croissant d'abstraction et par une mise en cause de la distinction entre figure et ornement, qui contribuent tous à la trans-

54. Rosenberg, Raphael : « Hasard et abstraction : les palettes d'aquarelle de Gustave Moreau », in : *Gustave Moreau. Mythes et chimères. Aquarelles et dessins secrets du musée Gustave-Moreau*, Musée de la vie romantique, Paris, Paris 2003 (cat. exp.), p. 93–107.
55. Imbriani, Vittorio : *La quinta Promotrice*, Naples 1868, cité dans Croce, Benedetto : « Una teoria della 'macchia' » (1905), in B. Croce, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* (1909), Bari 1923, p. 238–248, p. 242–243.

formation de la communication esthétique déjà mentionnée. Les caricaturistes ont été prompts à ridiculiser le transfert de responsabilité qui s'opérait ainsi de l'artiste vers le spectateur, et il est significatif que l'on ait recouru parfois à la tache symétrique pour symboliser l'art d'avant-garde dans ce contexte. Le dessinateur français Henri-Gustave Jossot se moquait ainsi en 1894 d'un amateur bourgeois qui, aveuglé par son monocle, admirait benoîtement l'œuvre dont un artiste à la pilosité abondante lui expliquait le procédé de fabrication (fig. 10) : « Pour obtenir ces dessins d'une facture si étrange, d'une étrangeté si troublante, je laisse tomber une goutte d'encre de Chine sur un morceau de bristol, je le plie en deux, je le presse, je l'ouvre … et voilà ! ». Ce Rorschach avant la lettre suggère que c'est bien le spectateur – aidé voire abusé par la parole de l'artiste – qui fait le tableau. La forme de cette tache ne suggère pas par hasard un regard (à peine moins explicite que celui de l'artiste) qui s'intègre dans l'espèce de délire graphique Art Nouveau unissant meuble, vase et maître des lieux. Un quart de siècle plus tard, le journal satirique *Le Crapouillot* publiait un « portrait de saint Joseph » en forme de tache symétrique (fig. 11) qui semble renvoyer à la fois aux collages « organisés selon les lois du hasard » de Jean/Hans Arp – par l'attribution de cette tache à un certain « Hans Hauptbois », jeu de mots parodique et peut-être anti-germanique sur un hypothétique « Hans Harpe » – et, par la forme et le titre, à la tache intitulée *La sainte Vierge* publiée deux mois plus tôt par Francis Picabia en couverture de la revue dadaïste *391*. [56] Censée être un témoignage visuel du « mouvement Toutou », parodie de Dada et des mouvements d'avant-garde en général, cette tache soigneusement agencée sur un axe vertical s'oppose à la violence doublement iconoclaste de la tache de Picabia, jetée à la face du public comme sur le visage de l'Immaculée Conception.

La psychologie et les taches

La question des antécédents et des sources psychologiques du test de Rorschach a été davantage abordée, notamment par Ellenberger, Exner et Galison, et je me contenterai ici de renvoyer à leurs travaux tout en signalant l'intérêt d'un élargissement du champ d'investigation qui inclurait l'esthétique germanique de la « pure visibilité » *(reine Sichtbarkeit)*, les théories de l'*Einfühlung* (empathie), la *Gestaltpsychologie* et la phénoménologie. Dans une perspective historique plus étendue, le test de Rorschach s'inscrit dans le mouvement d'exploration empirique des rapports entre perception visuelle et cognition, incluant l'étude des phosphènes, des images hypnagogiques et oniriques, et des images mentales en général, mouvement marqué notamment par les travaux de Jan Purkinje, de Hermann von Helmholtz, de Francis Galton et d'Ernst Mach. Jonathan Crary a affirmé que les philosophes, les savants et les techniciens avaient précédé les innovations artistiques dans ce domaine, mais Stephanie Heraeus a démontré,

56. Voir Legge, E. : « Thirteen ways of looking at a virgin : Francis Picabia's 'La Sainte Vierge' », in : *Word & Image*, 12, 2 (juin 1996), p. 218–242.

Fig. 11 : Anonyme, « Hans Hauptbois, *Portrait de saint Joseph* », in : *Le Crapouillot*, mai 1920.

Fig. 12 : Image devinette anonyme (Imagerie d'Epinal), vers 1900, Paris, Bibliothèque nationale de France.

sur la base d'un corpus moins asymétrique et d'un examen plus serré de la chronologie et des canaux de diffusion, que l'échange entre art et science avait eu lieu dans les deux directions.[57]

L'ubiquité, à la fin du XIXe siècle, de ce que je propose d'appeler d'une formule brève la « perception imaginative » et la tendance à l'aborder de façon intersubjective voire expérimentale se manifestent entre autres dans la popularité du genre ludique de l'image devinette (en allemand *Vexierbild).* Il s'agit d'un dessin accompagné d'une légende servant de mode d'emploi et proposant à l'usager de rechercher en lui un aspect caché, généralement dissimulé dans des « formes faibles » et exploitant souvent la réversibilité du rapport entre fond et figure (fig. 12). Il est significatif que Mach, lorsqu'il aborde cette réversibilité dans son *Analyse des sensations,* évoque « les images devinettes, dans lesquelles un fantôme apparaît par exemple entre des troncs d'arbre, dès que l'on prend le ciel clair comme objet et les arbres sombres comme fond », tout en reproduisant un motif (provenant d'un textile océanien) emprunté à la *Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones (1856), dans lequel l'oscillation a lieu entre des motifs identiques, marqués par une symétrie axiale et proposant une riche variété de lectures spatiales (fig. 13).[58]

Les images devinettes attestent et encouragent à la fois un rapport actif, manipulateur et suspicieux à l'image, qui trouve un parallèle savant dans la distinction qu'opère la psychanalyse entre niveau manifeste et niveau latent des productions psychiques. Ce lien a été rendu explicite par un disciple de Freud proche de Ror-

57. Crary, Jonathan : *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the Nineteenth Century,* Cambridge/MA 1990 ; Heraeus, Stefanie : *Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts,* Berlin 1998 ; id, « Artists and the Dream in Nineteenth-Century Paris : Towards a Prehistory of Surrealism », in : *History Workshop Journal,* 48 (1999), p. 153–168.
58. Mach, Ernst : *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (1886), Jena 1911, p. 173.

7.

Die Gewohnheit Körper zu beobachten, d. h. einer größern räumlich zusammenhängenden Masse von Lichtempfindungen die Aufmerksamkeit zuzuwenden, bringt eigentümliche, zum Teil überraschende Erscheinungen mit sich. Eine zweifarbige Malerei oder Zeichnung z. B. sieht im allgemeinen ganz verschieden aus, je nachdem man die eine oder die andere Farbe als Grund auffaßt. Die Vexierbilder, in welchen etwa ein Gespenst zwischen Baumstämmen erscheint, sobald man den hellen Himmel als Objekt, die dunklen Bäume aber als Grund auffaßt, sind bekannt. Nur ausnahmsweise bietet Grund und Objekt dieselbe Form dar, worin ein häufig verwendetes ornamentales Motiv besteht, wie dies z. B. die Fig. 26 von S. 15 der erwähnten „Grammar of ornament", ferner die Figuren 20, 22 der Tafel 45, Figur 13 der Tafel 43 jenes Werkes veranschaulichen.

Fig. 20.

Fig. 13 : Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena 1911 [1886], p. 173.

Fig. 14 : Oskar Pfister, schéma d'après *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* de Léonard de Vinci dans « Kryptolalie, Kryptographie und unbewußtes Vexierbild bei Normalen », 1913.

schach, le pasteur zurichois Oskar Pfister, qui ajoutait en 1913 à l'étude consacrée par Freud à Léonard la découverte d'une « image devinette inconsciente » dans la composition du tableau *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* (fig. 14), celle du « vautour » du souvenir d'enfance de l'artiste.[59] Dans le même article, Pfister rendait compte d'une expérience menée avec un artiste français intéressé par la psychanalyse, au cours de laquelle ce dernier, au lieu de relater ses rêves, produisait à la demande de l'analyste un dessin automatique qui servait ensuite de support à la libre association. Walter Morgenthaler, psychiatre suisse qui a encouragé l'intérêt de Rorschach pour les klecksographies et l'a aidé à publier son livre en 1921 chez Bircher, devait publier la même année chez le même éditeur une monographie sur l'art de son patient Adolf Wölfli sous le titre *Un malade mental comme artiste.*[60]

L'idée d'utiliser des images et notamment des taches pour l'étude de la perception était présente dès les débuts institutionnels de la psychologie expérimentale. Exner, Galison et Signer signalent les travaux antérieurs d'Alfred Binet et Victor Henri en France (1895–1896), de George Dearborn (1897–1898), Stella E. Sharp (1899), E. A. Kirkpatrick (1900), Guy Montrose Whipple (1910) et William H. Pyle (1913) aux Etats-Unis, de Cicely J. Parsons (1917) en Grande-Bretagne et de

59. Pfister, Oskar : « Kryptolalie, Kryptographie und unbewußtes Vexierbild bei Normalen », in : *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, 5 (1913), p. 117–156. Sur l'importance de cet article pour Rorschach, voir Ellenberger 1954, p. 197.
60. Morgenthaler, Walter : *Ein Geisteskranker als Künstler*, Berne 1921.

Theodor Rybakov (1910) en Russie.[61] L'antécédent le plus direct, exceptionnellement signalé par Rorschach et dont la parution en 1917 a dû l'engager à reprendre ses propres expériences avec des taches, est une thèse soutenue à l'Université de Zurich par un étudiant en médecine polonais, Szymon Hens, sous le titre *Phantasieprüfung mit formlosen Klecksen bei Schulkindern, normalen Erwachsenen und Geisteskranken* (« Etude de l'imagination grâce à des taches informes chez les écoliers, les adultes normaux et les malades mentaux »).[62]

Une comparaison de l'étude de Hens avec l'ouvrage de Rorschach est instructive. Hens cite Kerner en épigraphe, ce qui confirme le rôle incitateur de *Kleksographien* et le fait que Rorschach a dû en prendre connaissance au plus tard à cette date.[63] Comme chez Kerner, la photographie sert de modèle conceptuel à Hens, qui en rapproche l'imagination et note que les schizophrènes identifient souvent ses taches à des radiographies.[64] Les taches qu'il a utilisées et reproduites laissent aisément reconnaître leur facture (fig. 15) : elles sont exécutées au pinceau et obéissent parfois à des arabesques proches de la calligraphie et de l'Art Nouveau.[65] L'auteur renvoie aux théories de Richard Müller-Freienfels, d'Eugen Bleuler (son directeur de thèse), de Wilhelm Wundt et de Hans Kleinpeter. Comme son titre l'indique, il entend étudier la faculté de l'imagination *(Phantasie)*, sous sa forme passive (par opposition à l'imagination active des artistes selon la distinction de Wundt), grâce à des formes indéterminées suscitant la production d'analogies optiques *(optische Analogisierung unbestimmter Formen)*.[66] La question posée aux sujets confrontés à ses taches est « Qu'est-ce que c'est ? » et Hens n'enregistre en retour que les contenus de leurs interprétations iconiques, dont il propose des analyses statistiques corrélées à leur âge, leur santé mentale, leur origine sociale et géographique, ainsi que leur profession (ou, pour les écoliers, celle des parents ainsi que la personnalité de l'enseignant et les événements du jour).

Pour Rorschach, en revanche, ces contenus n'ont qu'une importance secondaire. Analysant les réactions du sujet face aux taches après lui avoir posé la question « Qu'est-ce que cela pourrait être ? », le psychologue observe le nombre de réponses données, le temps de réaction, et l'éventuelle incapacité à fournir une interprétation ; la prédominance de sensations liées à la forme, au mouvement (kinesthésiques) ou à la couleur ; la tendance à interpréter la tache comme un

---

61. Exner 2002, p. 6 ; Galison 2004, p. 260–261 ; Signer 2007, p. 21. Exner suppose que Rorschach a dû se familiariser avec cette littérature sans avoir nécessairement été stimulé par elle. Hartmut Häcker signale en outre un travail de 1891 de Hermann Ebbinghaus (« Projektive Tests, projektive Verfahren », in : Dorsch, Friedrich (éd.) : *Psychologisches Wörterbuch*, 11e éd., Berne 1987, p. 508–509).
62. Hens, Dr. med. S[zymon] : *Phantasieprüfung mit formlosen Klecksen bei Schulkindern, normalen Erwachsenen und Geisteskranken*, Zurich 1917.
63. Ellenberger 1954, p. 211. Lorsqu'il renvoie à la thèse de Hens, Rorschach parle d'ailleurs de son usage de « klecksographies » (Rorschach 1948 [1921], p. 98).
64. Hens 1917, p. 12, 25, 27–28.
65. Tout en attribuant les taches au hasard, Hens mentionne la possibilité de les « améliorer » : « ist die Form zu wenig oder zu sehr 'formlos', so verbessert man mit einigen Strichen nach Belieben » (ibid., p. 8).
66. Ibid.

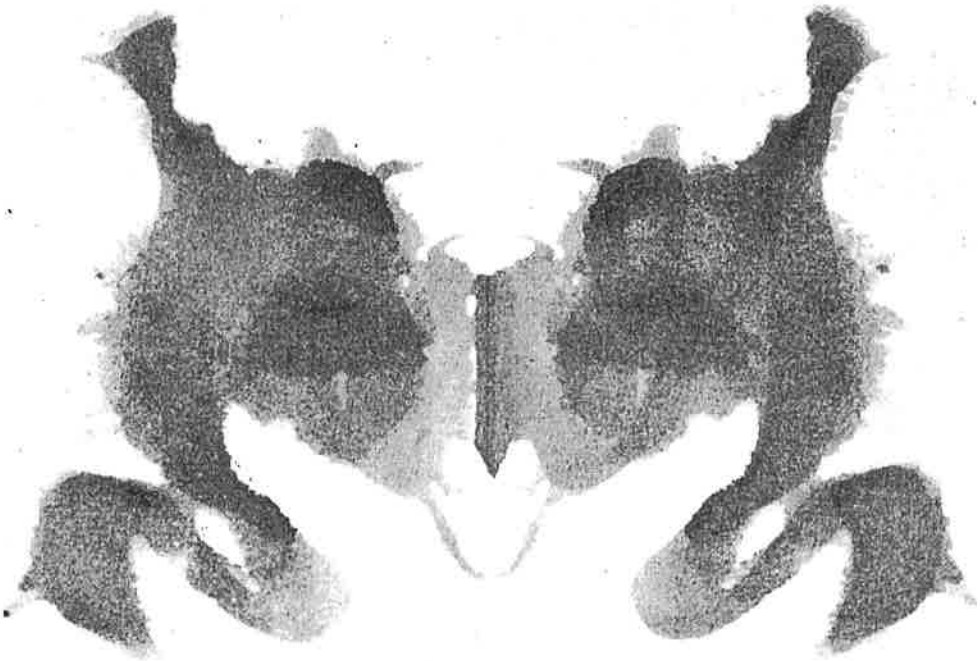

Fig. 15 : S[zymon] Hens, *Phantasieprüfung mit formlosen Klecksen bei Schulkindern, normalen Erwachsenen und Geisteskranken*, Zurich 1917, tache 8.

tout ou dans telle ou telle partie ; et enfin, en dernier lieu, « ce qui est vu ».[67] Rorschach souligne explicitement dans son ouvrage cette priorité des « principes formels du processus de perception » par rapport au « contenu objectal des interprétations ».[68] La perception *(Wahrnehmung)* est en effet l'instrument et en un sens l'objet véritable de sa recherche, comme l'annonce le sous-titre de son livre, qui parle d' « expérience de diagnostic de la perception » consistant à « faire interpréter des formes accidentelles ».[69] La perception, pour Rorschach, comprend et subsume les trois moments de la sensation, du souvenir et de l'association.[70] Les formes accidentelles ont selon lui l'intérêt de susciter une « perception dans laquelle le travail d'alignement *(Angleichungsarbeit)* entre complexe sensoriel et engramme [image mnésique] est si important qu'il est lui-même perçu, à l'intérieur du psychisme, précisément comme un travail d'alignement [ou d'identification] » ; en d'autres termes, la dimension interprétative de la perception

67. Rorschach 1948 (1921), p. 19.
68. « Die Fragestellungen betreffen in erster Linie formale Prinzipien des Wahrnehmungsvorgangs. Erst in zweiter Linie fällt der sachliche Inhalt der Deutungen in Betracht. » (ibid., p. 178).
69. Il s'agit d'ailleurs du titre proposé par Rorschach, *Psychodiagnostik* ayant été ajouté à la demande de Morgenthaler et pour des raisons en partie commerciales (Exner 2002, p. 5).
70. « In der Wahrnehmung stecken die drei Vorgänge der Empfindung, der Erinnerung und der Assoziation. » (Rorschach 1948 [1921], p. 17).

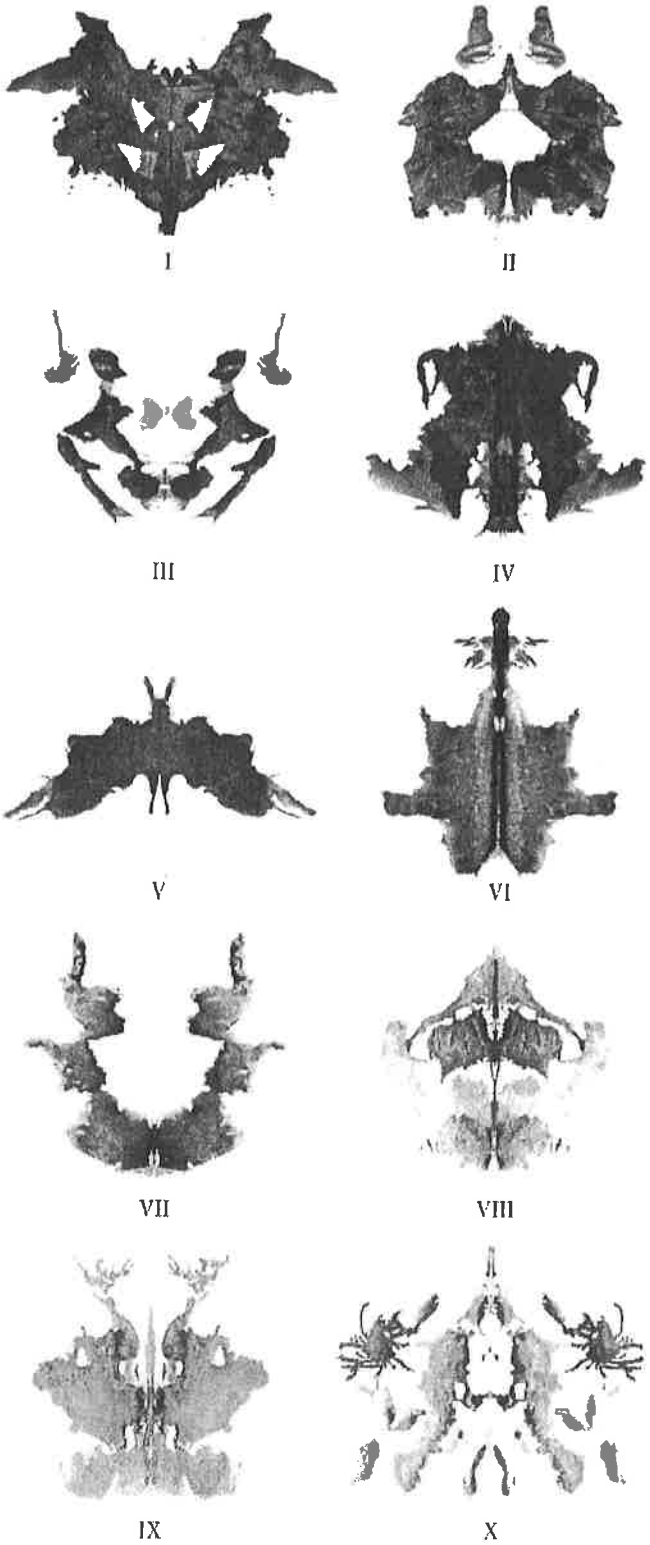

Fig. 16 : Ensemble des taches du test de Rorschach à échelle réduite.

devient consciente, du moins chez les sujets normaux.[71] Rorschach dépasse ainsi la distinction entre sensation, perception et imagination, et avec elle la psychologie des facultés dont Hens est encore tributaire. Pour Galison, qui situe son test au « confluent de la psychologie associationniste expérimentale, de l'utilisation thérapeutique des images, et des notions psychanalytiques de projection, d'introjection et d'association libre », Rorschach a ainsi contribué au passage d'une conception agrégative du sujet à une conception aperceptive, tout en fournissant un instrument de mesure de la « nouvelle intériorité ».[72]

Le procédé de fabrication des taches (fig. 16) est expliqué dans son livre par Rorschach, qui propose de réaliser des séries complémentaires ou supplémentaires lorsque l'analyse d'un sujet le réclame : on jette quelques taches d'encre sur une feuille de papier, plie celle-ci et étale la tache entre ses deux parties.[73] Pour être utilisables, les formes résultantes doivent être relativement simples et posséder un « rythme spatial » *(Raumrhythmik)* sans lequel le caractère d'image *(das Bildhafte)* manque aux planches. La symétrie donne aux figures une partie de ce rythme et facilite les réactions de sujets inhibés. Rorschach donne de chacune des dix planches un bref commentaire qui évoque les réactions et interprétations les plus fréquentes et suggère ainsi la raison de leur sélection et de la place qu'il leur a attribuée dans la série, ordre dont il précise qu'il est fondé empiriquement. Il mentionne la présence de « figures intersticielles » *(Zwischenfiguren)* dans les planches II, VII et IX, rejoignant ainsi l'intérêt de Mach comme de très nombreux artistes pour la réversibilité fond/figure, et il signale que la planche III est celle qui suggère le plus facilement des mouvements *(Kinästhesien)*. La première planche est selon lui facilement interprétable comme ensemble et dans les détails, tandis que la dernière rend une réponse d'ensemble presque impossible. La couleur, qui apparaît tout d'abord à la planche II, augmente d'importance dans les dernières planches, la huitième provoquant même un « choc chromatique » chez les névrosés. La différence entre sujets « normaux » et sujets relevant de la psychopathologie est mentionnée aussi à propos des planches V et VII, qui se complétent pour opérer cette distinction : la planche V est presque systématiquement désignée comme « chauve-souris » ou « papillon de nuit », sauf par les schizophrènes qui échouent à l'interpréter ou y voient par exemple des figures humaines en mouvement ; à l'inverse, les schizophrènes verraient très souvent dans la planche VII la « figure intersticielle » d'une lampe à pétrole que les normaux ne voient que très rarement (mais dont Rorschach écrit qu'elle est « assez clairement représentée »).[74]

—

71. « eine Wahrnehmung, bei der die Angleichungsarbeit zwischen Empfindungskomplex und Engramm so gross ist, dass sie intrapsychisch eben als Angleichungsarbeit wahrgenommen wird. » (ibid.).

72. Galison 2004, p. 274, 291.

73. Rorschach 1948 (1921), p. 15

74. Cette propension des schizophrènes à percevoir une « figure intersticielle » dans la planche VII n'est pas confirmée par les interprétations documentées dans *Psychodiagnostik*, qui présente au sujet de cette planche des contradictions peut-être attribuables à la rapidité avec laquelle Rorschach a dû achever son manuscrit (communication de Rita Signer à l'auteur,

Galison a souligné la « neutralité » recherchée par Rorschach dans ses taches, neutralité nécessaire pour que celles-ci suscitent et fassent apparaître la subjectivité des personnes testées. Il propose de la mettre en rapport avec la neutralité que le jeune psychiatre aurait observé sur le plan scientifique afin d'échapper aux luttes d'école.[75] Si l'on compare les taches de Rorschach avec celles de Duchamp, de Warhol, de Kerner (fig. 1, 2, 7), et même de Hens (fig. 15), l'absence d'intervention apparente est en effet frappante et justifie la belle formule de Galison parlant d'un « art exquis de l'absence d'art » *(exquisite art of artlessness)*.[76] En traduisant *artlessness* par « absence d'artifice », on pourrait être tenté de parler du « naturel » de ces images, et ce glissement doit nous avertir d'un danger : l'art de Rorschach ne consiste pas à éviter l'art ou à y renoncer, mais bien à le rendre invisible.

Portrait de Rorschach en artiste

Jean Starobinski a également parlé d'art à propos de la psychologie pratiquée et proposée par Rorschach. Le psychologue qui administre le test, « interprète raisonnable des interprétations irraisonnées », pratique selon lui un art qui interroge un phénomène situé « aux confins incertains où la figure propre du moi se distingue imparfaitement de la figure que lui présente le monde ».[77] La catégorie de « méthode projective », venue subsumer à partir de 1939 le test de Rorschach, ne lui rend à cet égard qu'imparfaitement justice, dans la mesure où elle situe la perception imaginative entièrement du côté du sujet et réduit les taches auxquels il est confronté au rang de « surfaces de projection » indifférentes ou au mieux « neutres ».[78] Cette réduction, qui correspond aussi à la formule polémique de Duchamp « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », manque l'interaction

---

courrier électronique du 14 avril 2010). Selon Exner, la capacité des klecksographies à distinguer parmi les psychotiques les patients souffrant de schizophrénie – affection récemment identifiée par Bleuler, qui avait été le directeur de thèse de Rorschach comme celui de Hens – aurait joué un rôle majeur dans sa décision d'approfondir leur utilisation (Exner 2002, p. 7). Mais cette interprétation est contredite par des documents récemment versés aux Archives et Musée Rorschach, d'où il ressort que l'intérêt initial de Rorschach portait principalement sur les sujets normaux, les sujets souffrant de maladies mentales étant introduits à titre de comparaison et de contrôle (R. Signer).

75. Galison 2004, p. 274. Signer le voit davantage tiraillé entre deux fronts, celui de la psychologie expérimentale inspirée des sciences naturelles (il mentionne notamment son attirance pour la direction biologique de l'école de Monakow) et celui inspiré des sciences humaines mettant l'accent sur le caractère unique de l'individu (Signer 2007, p. 22–23). Plusieurs auteurs soulignent la capacité du test de Rorschach à contribuer à une compréhension de l'individu (Exner 2002, p. 3) et la mettent en rapport avec la dimension artistique de sa propre personnalité (Müller-Wieland 1957, p. 351).

76. Ibid., p. 271.

77. Starobinski, Jean : « Des taches et des masques », in : *Critique*, 135-136 (août–septembre 1958), p. 792–804.

78. La notion de « méthode projective » a été introduite par Lawrence K. Franck. Voir Häcker 1987 et Signer 2007, p. 25.

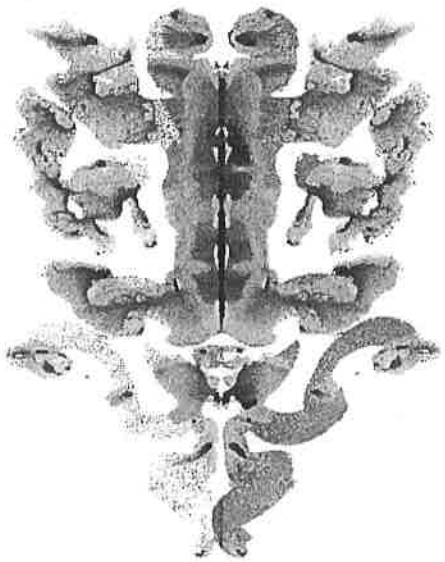

Fig. 17 : Hermann Rorschach, tache d'essai originale, sans date (probablement 1918), encre sur papier, 28 x 21,5 cm. Archiv und Sammlung Hermann Rorschach, Berne, inv. Rorsch HR 3 : 3:1:42.

entre sujet et objet que reconnaît en revanche sa notion de « produit à deux pôles ». Elle empêche aussi de comprendre le soin mis par Rorschach à réaliser, sélectionner et faire reproduire ses taches.[79] Il est vrai que sa description de leur procédé de fabrication et son expression de « formes accidentelles » dénient toute responsabilité à leur auteur. Mais les « essais de tache » conservés dans ses archives laissent apercevoir la technique employée et la part de « dess(e)in » – *design*, pour employer le terme aux deux sens parfaitement accordés de Cozens – qui s'y trouve engagé. Dix d'entre eux, réalisés après les taches confiées à Bircher, sont des variantes de celles-ci réalisées pour l'éditeur Springer, avec lequel Rorschach était également en discussion, et démontrent qu'il était capable de reproduire ses taches et donc de maîtriser le « hasard ». On trouve dans d'autres un *ductus* du pinceau et un sens de la composition (fig. 17), encore plus proches du Jugendstil que ceux de Hens (fig. 15), qui n'ont rien à envier à Warhol (fig. 2) et peuvent évoquer le passage de sa thèse où Rorschach décrit le cas d'un patient, peintre âgé de vingt-quatre ans, qui « avait le sentiment que lorsqu'il regardait les lignes fluides du style rococo, les cellules nerveuses de son cerveau se disposaient en circonvolutions analogues ».[80] Le déni d'*agency* de Rorschach ne saurait

79. Voir à ce sujet Exner 2002, p. 8–9, spécialement la note 1.
80. Rorschach 1912, p. 367 (« Gleichzeitig hat er dabei die Empfindung, als ob beim Anblick der leichthin fliessenden Linien des Rokokostils die Nervenzellen des Gehirns sich zu ähnlichen, den eben gesehenen Formen gewissermassen korrespondierenden Windungen vereinigten. »).

I

Fig. 18 : Hermann Rorschach, planche I du test.

donc être pris au pied de la lettre. Il correspond à l'objectivité exigée des images scientifiques, que l'absence d'intervention humaine est souvent censée garantir.[81] Mais il reconduit aussi l'attitude typiquement associée aux images achéropoïètes et autopoïètes, dont l'autorité, le prestige ou l'efficacité dépendent aussi de leur origine non humaine.[82]

La présence de l'auteur est moins sensible dans les taches du test lui-même que dans les taches d'essai, et l'on pourrait donc penser qu'elle n'y figure plus que par leur sélection, comme chez Duchamp qui, dans les mêmes années, choisissait d'élire un « ready-made », un objet tout fait, plutôt que de fabriquer une œuvre d'art.[83] Toutefois, un examen rapproché de la tache I (fig. 18), par exemple, me paraît mettre en évidence des degrés d' « accidentalité » divers : les excroissances évoquant des cornes ou des pinces près du pli au sommet – qui se prêtent par ailleurs à inverser le rapport fond/figure – présentent un contour beaucoup plus net et affirmé que le reste de la tache, dont les différences de ton suggèrent en outre au moins deux applications d'encre successives. L'apparence de « chauve-souris ou papillon de nuit » de la tache V (fig. 24) ne saurait avoir été obtenue par hasard et les taches d'essai montrent que Rorschach s'est exercé à l'obtenir. La version finale de cette planche a fait l'objet d'une intervention spectaculaire de sa part sur les épreuves fournies par l'éditeur (fig. 19), consistant à supprimer, avec les deux taches symétriques de la partie supérieure, la ou les figures supplémentaires apparaissant dans l'espace situé entre elles et la tache principale. Exner écrit même que Rorschach a « utilisé son talent artistique considérable pour préciser et embellir les figures qu'il produisait », afin d'obtenir notamment que « chaque figure contienne de nombreux traits distinctifs qui puissent être

81. Voir Daston, Lorraine/Galison, Peter : *Objectivity*, Boston 2007, entre autres p. 125, 131.
82. Voir Weltzien, Friedrich (éd.) : *Von Selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006. Dans ce contexte, la formule employée pour définir Rorschach dans le volume célébrant le cinquantième anniversaire de la société d'étudiants Scaphusia paraît soigneusement choisie : « Ein ganz gottbegnadeter Pinsel-Virtuos », un « virtuose du pinceau vraiment doué par Dieu » (Müller-Wieland 1957, p. 349).
83. C'est du moins la version « officielle » de la genèse des readymades, impliquant une occultation du rôle de l'artiste qui n'est pas sans ressemblance avec le test de Rorschach.

Fig. 19 : Epreuve d'impression pour la planche V du test avec interventions manuscrite de Rorschach, 1920, 28,5 x 22,5 cm. Archiv und Sammlung Hermann Rorschach, Berne, inv. Rorsch HR 3 : 3:7.

aisément reconnus comme similaires à des objets enregistrés dans les traces mnésiques de l'individu ».[84]

Les documents conservés aux Archives et Musée Rorschach à Berne indiquent en tout cas l'ampleur et la profondeur biographique du substrat sur lequel reposent les indices relevés.[85] Fils d'un peintre devenu maître de dessin, qui avait rédigé une grammaire visuelle *(Formenlehre)* demeurée inédite, Rorschach a en effet dessiné et peint à l'aquarelle toute sa vie. Il a dû aussi goûter la klecksographie à l'instar du jeune Jung puisqu'en tant que membre de la société d'étudiants Scaphusia à partir de sa dernière année d'école secondaire, il portait le surnom de « Klex » que l'on trouve inscrit dans sa casquette.[86] Les dessins conservés sont révélateurs de sa culture visuelle et témoignent d'un regard aiguisé. On y trouve des copies de grotesques typiques du romantisme tardif de l'Allemagne méridionale, comme une partie significative des références repérables dans ce fonds.

84. Exner 2002, p. 8. Cette affirmation, qui n'est hélas pas étayée par une description précise ou des documents, est liée à l'idée selon laquelle les taches ne sont pas « ambiguës » (terme qu'Exner semble comprendre au sens d'indéterminées). Il admet cependant que Rorschach est en partie responsable de cette réputation, notamment par une description trompeuse ou incomplète du procédé de fabrication des taches.
85. Voir Signer 2007. Ellenberger estime que Rorschach possédait « fundamentally an artist's personality » (1954, p. 191).
86. Signer 2007, p. 6.

Fig. 20 : Hermann Rorschach, portrait de membre de la société d'étudiants Scaphusia, sans date, encre et aquarelle sur papier. Staatsarchiv Schaffhausen, Schaffhouse, Depositum Nr. 56, Gärtli Bd. 11 (1900-1903), S. 165.

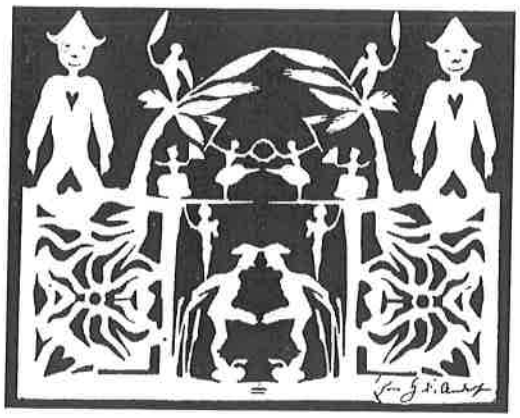

Fig. 21 : Découpage sans date de Hans Christian Andersen dans Knapp, Martin (ed.) : *Deutsche Schatten- und Scherenbilder aus drei Jahrhunderten*, Dachau bei München s.d., p. 72.

Un portrait signé « Klex fec[it] » (fig. 20), inclus dans l'album de la même société d'étudiants, montre un de ses membres fumant la pipe en contemplant une image – un portrait de sa fiancée ? – tandis qu'à ses pieds, un chien noir à l'allure satanique arbore la symétrie et le contour caractéristiques d'une klecksographie. Des études de décor, d'architecture ou de costume mettent en évidence la logique structurelle de l'ornement et son potentiel iconique. D'autres feuilles, couvertes de têtes ou de caricatures rapidement tracées à la plume, rappellent l'art et le *Traité de physiognomonie* (1848) de Rodolphe Töpffer.[87] Une de ces séries de têtes, rassemblées sur une longue bande verticale, présente une géométrisation des traits qui évoque la théorie de Humbert de Superville sur l'expressivité des éléments plastiques et notamment des directions.

On trouve parmi les livres ayant appartenu à Rorschach une anthologie de découpages allemands datant de la Première Guerre mondiale, qui contient à la fois des images devinettes, des découpages romantiques (entre autres de Runge) et des découpages modernes. Les découpages symétriques (fig. 21) sont en minorité mais beaucoup jouent de la réversibilité fond/figure et certains suggèrent des aspects cachés.[88] On trouve aussi dans ses archives des images devinettes provenant de Russie, où Rorschach et sa femme Olga Stempelin (qui était Russe et également psychiatre) ont séjourné avec l'intention de s'y installer en 1913. Rorschach a lui-même beaucoup pratiqué la silhouette – si importante pour l'effet des taches, qu'il préférait simples –, à la fois peinte et découpée. Il a réalisé entre autres, vers 1920, une série de quarante-cinq grands portraits en pied (dont un

87. Voir Magetti, Daniel (éd.) : *Töpffer*, Genève 1996.
88. Knapp, Martin (éd.) : *Deutsche Schatten- und Scherenbilder aus drei Jahrhunderten*, Dachau bei München s.d. L'exemplaire de la bibliothèque de Rorschach porte l'inscription manuscrite « Weihnachten 1916 ».

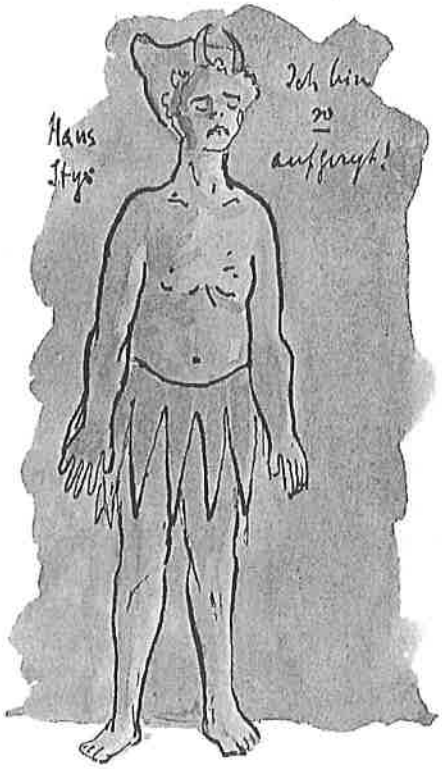

Fig. 22 : Hermann Rorschach, *Hans Styx* (autoportrait en déguisement de diable), détail d'une planche comprenant huit personnages, sans date (après 1915), encre et aquarelle sur papier, 6 x 10 cm (détail). Archiv und Sammlung Hermann Rorschach, Berne, inv. Rorsch HR 5.

autoportrait) découpés des membres du personnel et des patients de l'asile psychiatrique cantonal de Herisau (Appenzell) dont il était directeur adjoint. Ces fêtes et spectacles, destinées à distraire les patients plutôt qu'à les soigner, semblent avoir été pour Rorschach l'occasion de mobiliser ses ressources artistiques voire de jouer avec son identité.[89] Les costumes pour un bal masqué comprennent un autoportrait en diable (fig. 22) nommé « Hans Styx » – écho infernal de « Klex » ? –, pourvu de deux cornes comme certaines taches du test (fig. 18) et confessant : « Je suis *tellement* excité ! » Ce lien souterrain avec l'iconographie des taches devient explicite dans le programme dessiné pour le bal de carnaval 1911 à l'asile thurgovien de Münsterlingen (fig. 23) où apparaît une fille déguisée en chauve-souris noire coiffée d'un bibi à voilette et à cornes.

La tache V (fig. 24) joue au sein du test le rôle particulier de susciter « normalement » une interprétation déterminée (comme chauve-souris ou papillon de nuit) et de situer ainsi les sujets par rapport à cette norme. Mais la forme que Rorschach a choisie et produite pour remplir cette fonction était pour lui riche en associations, à la fois personnelles et collectives. La position même de la planche, au milieu de la série, évoque celle du quarante-troisième (sur quatre-vingt) des *Caprices* de Goya (fig. 25), prévu à l'origine pour servir de frontispice à l'album et remplacé dans ce rôle par un autoportrait plus explicite. *Le songe de la raison*

89. Voir Peter Witschi, « 'Mit den Jahren ist das etwas mühsam.' : Anstaltstheater », in : Blum/Witschi 2008, p. 85–93.

Fig. 23 : Hermann Rorschach, programme du bal de carnaval 1911 à l'asile de Münsterlingen, 1911, encre et aquarelle sur papier, 15,5 x 28 cm. Archiv und Sammlung Hermann Rorschach, Berne, inv. Rorsch HR 5.

Fig. 24 : Hermann Rorschach, planche V du test.

Fig. 25 : Goya, *El sueño de la razon produce monstros*, planche 43 de l'album *Los Caprichos*, 1797–1798, eau-forte et aquatinte, 21,5 x 15 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of M. Knoedler, 18.64 (43)

produit des monstres est aussi un portrait de l'artiste, au sens individuel et générique, explorant la « face nocturne de l'homme » symbolisée par les animaux de nuit, dont les chauve-souris. On sait l'ambiguïté du discours de Goya par rapport à cet univers fantasmatique, qu'il condamne au nom des Lumières tout en lui consacrant son pouvoir créateur.[90] Chez Kerner, les monstres semblent s'effrayer eux-mêmes et en deviennent comiques, notamment dans l'envol pyrotechnique qui conclut *Kleksographien* (fig. 26). La « chauve-souris » de Rorschach, ayant abandonné pour sa part toute velléité narrative – voire kynesthésique, malgré la prédilection de son auteur pour les impressions de mouvement –, confronte le spectateur avec une icône hiératique.

L'apparente neutralité des taches de Rorschach recèle ainsi une véritable surdétermination. Malgré son admiration pour Freud et son projet de lui rendre visite à Vienne – vraisemblablement pour lui présenter le test –, Rorschach reprochait à la psychanalyse un manque d'intérêt pour la forme.[91] Sans lui donner nécessairement tort, on peut se demander si son insistance à n'accorder aux « contenus » iconiques de la perception des taches que le dernier rang parmi les propriétés observées, tout en correspondant à plusieurs tendances formalistes de la psy-

90. Voir Hofmann, Werner : « Der Traum der Vernunft oder : Täter und Opfer », in : *Goya, das Zeitalter der Revolution,* Hamburger Kunsthalle, Hambourg, Hambourg 1981 (cat. exp.), p. 52–61.

91. Signer 2007, p. 22. Freud ne partageait en revanche pas l'admiration de Pfister pour Rorschach (voir Freud, Sigmund et Pfister, Oskar : *Briefe 1909–1939*, Francfort 1963, p. 87–89).

Fig. 26 : Justinus Kerner, manuscrit de *Kleksographien*, vers 1857, encre sur papier, 33 x 21,1 cm, Marbach, Deutsches Literaturarchiv.

chologie et de l'esthétique du tournant du siècle, n'avait pas aussi pour lui une fonction protectrice.[92] Sa veuve a rapporté que lorsqu'elle lui lisait à haute voix le *Roman de Léonard* de Dmitri Merejkowski – consulté en traduction par Freud et responsable de son erreur sur le « vautour » du souvenir d'enfance –, le passage dans lequel l'auteur russe paraphrase le précepte de Léonard et décrit l'artiste contemplant un mur taché avait plongé Rorschach dans une longue rêverie.[93]

On peut conclure de cette fascination que Rorschach n'avait pas seulement reconnu dans l'anecdote (au sens de Kris et Kurz)[94] un témoignage historique de la dimension interprétative de la perception, mais qu'il s'y était reconnu lui-même, dans la figure d'un homme unissant ses deux vocations de savant et d'artiste. On peut aussi avancer l'hypothèse qu'à une époque où, en dépit d'échanges innombrables, ces vocations appartenaient à des domaines séparés voire opposés, il était parvenu à les poursuivre ensemble.

Sources des illustrations

Fig. 1: De Yersin, Véronique (éd.): *Champs exploratoires: Minotaure, la revue d'Albert Skira*, Genève (Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire) 2007, p. 11.
Fig. 2: The Baltimore Museum of Art, Baltimore (Purchase with funds provided by Laura R. Burrows-Jackson, Baltimore; and partial gift of The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts; inv. BMA 1994. 34). Photo archives de l'auteur.
Fig. 3, 13, 15, 21: Collection de l'auteur.
Fig. 4, 6, 11, 15, 21: Photo de l'auteur.
Fig. 5: Basel, Universitätsbibliothek. Photo archives de l'auteur.
Fig. 7: De Kerner, Justinus: *Kleksographien. Hadesbilder kleksographisch entstanden und in Versen erläutert*, éd. Horst Brandstätter, Stuttgart 1998, couverture.
Fig. 8: De Breidbach, Olaf: *Ernst Haeckel. Bildwelten der Natur*, Munich 2002, p. 242.
Fig. 9: Londres, British Museum. Photo archives de l'auteur.

—

92. Les derniers manuscrits de Rorschach montrent selon Rita Signer qu'il était de plus en plus insatisfait de l'importance secondaire qu'il avait accordée jusque là au contenu des interprétations (Signer 2007, p. 19).
93. Merejkowski, Dmitri : *The Gods Resurgent : The Romance of Leonardo da Vinci* (1900), trad. Bernard Guilbert Guerney, New York 1928, p. 154–155 ; Ellenberger 1954, p. 198. Rorschach avait déjà dû lire le passage concerné de Léonard dans les *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* de Mach, ouvrage qu'il avait reçu d'un ami pendant ses études (communication de Rita Signer à l'auteur, courrier électronique du 14 avril 2010). Un écho du Traité de Léonard semble en outre se trouver dans sa thèse de doctorat lorsqu'il évoque les hallucinations auditives de patients qui, en plus des impressions acoustiques correctes, entendent des voix dans le son des cloches (Rorschach 1912, p. 359).
94. Voir Kris, Ernst/Kurz, Otto : *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie. Un essai historique*, Paris 1987 (1ère éd. *Die Legende vom Künstler. Ein historischer Versuch*, Vienne 1934; éd ; augmentée *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, New Haven 1979).

Fig. 10: Paris, Bibliothèque nationale de France. Photo archives de l'auteur.
Fig. 12: Paris, Bibliothèque nationale de France (détail de Li 59 fol. T. XV B.960/99.C.227207). Photo archives de l'auteur.
Fig. 14: *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, 5 (1913), p. 148.
Fig. 16: De Rorschach, Hermann: *Rorschach®-Test. Psychodiagnostik / Tafeln*, Verlag Hans Huber, Berne 1921/1948/1994, revers du cartonnage comprenant les planches.
Fig. 17, 19, 20, 22, 23: Archiv und Sammlung Hermann Rorschach, Berne.
Fig. 18, 24: De Rorschach, Hermann: *Rorschach®-Test. Psychodiagnostik / Tafeln*, Verlag Hans Huber, Berne 1921/1948/1994.
Fig. 25: De Pérez Sánchez, Alfonso E./Sayre, Eleanor A. (éd.): *Goya and the Spirit of Enlightenment*, Museum of Fine Arts, Boston/MA 1989 (cat. exp.), p. 116.
Fig. 26: De Kerner 1998, p. 119.

IDS Bibliotheken Bern
BM 2 154 443