

Un manuscrit inédit de Delécluze : *La Pâtétypie*, l'enjeu des images du hasard

JEANETTE ZWINGENBERGER

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
zwingenbergerjeanette@gmail.com

Ce texte fait référence à l'ouvrage *Réveils et rodiges : Les métamorphoses du gothique* (1960). Jurgis Baltrušaitis y étudie les formes monstrueuses qui prolifèrent dans les marges des manuscrits gothiques. Les aberrations sont le sujet même du manuscrit d'Etienne-Jean Delécluze (1781–1863), intitulé *Curiosités antiques et modernes soutirées de la Galerie de Lord James Scrawling et reproduites par le procédé de la pâtétypie*, Versailles 1850. Les cent un dessins qui explorent les tâches cryptiques se situent à la même époque que la Klecksographie de Justinus Kerner (1786–1862) et préfigure les tests psychologiques de Hermann Rorschach (1884–1892). Delécluze met en place un protocole de jeu avec l'aléatoire que nous replacerons dans le contexte artistique et sociopolitique du XIXe siècle. L'espace du surréel donne à l'œuvre un pouvoir magique et un espace de liberté au sein d'une société très conservatrice.

Mots clés : Images potentielles, création aléatoire, regardeur-acteur, crypto-image, métamorphose du surréel, imaginaire collectif

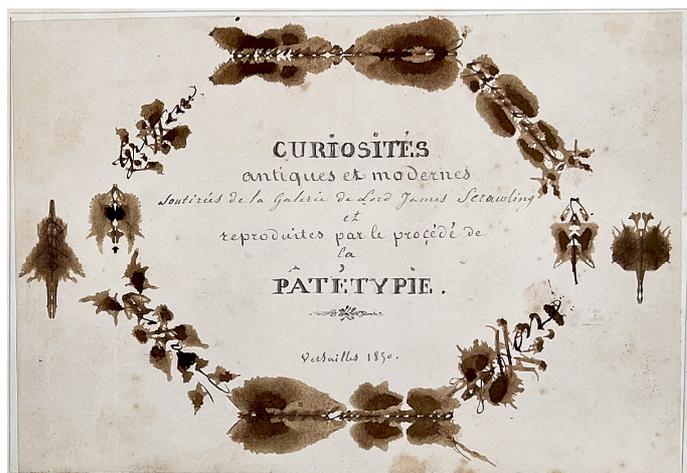
Présentation de l'album

L'album in-folio à l'italienne (1850, Versailles, 20,8 x 28 cm), qui comporte une centaine de dessins, présente le procédé de la Pâtétypie¹ (fig. 1). Ce mot composé renvoie à la terminologie du *pâté* en peinture, l'action de mêler et travailler les couleurs sur la palette. La *typie* renvoie à la typographie, aux formes des caractères et lettres qui

incarnent ici des personnages. Le manuscrit est composé d'une partie littéraire qui relate la découverte de la collection de Lord James Scrawling, un archéologue amateur d'art, dont le château d'Inkblot se situe sur l'archipel des Hébrides en Écosse. L'autre partie, plus expérimentale, explore à partir de taches d'encre les formes accidentelles. En pliant la feuille de papier, l'encre se déploie de part et d'autre d'un axe de symétrie. Cette verticalité axiale permet au regardeur actif de mobiliser des représentations du corps. Puis, il rehausse les taches d'encre à la plume pour faire ressortir les formes imaginaires et surtout développer une corporéité que nous allons interroger ici. À partir d'un alphabet de 24 lettres, affiliées aux formes

1 Je l'ai découvert à la Librairie L'œil de Mercure de Bernard le Borgne en 1994. Il l'a acquis lors de la Vente du 25 mai 1993, Oger Dumont, numéro 139 du catalogue, puis le manuscrit fut acheté par une collectionneuse privée. Il est ensuite réapparu à la Galerie Chaptal de Julien Petit en 2022 pour à nouveau disparaître dans une collection privée. Merci à Julien Petit pour toutes ses informations.

1. Le manuscrit
d'Étienne-Jean
Delecluze, 1850



hybrides, la partie conceptuelle propose une interprétation de ces compositions fantastiques. C'est la dimension novatrice qu'apporte justement cette expérience. Ces deux dimensions informelles et textuelles se retrouvent déjà dans le titre. Celui-ci est en effet entouré d'une guirlande composée d'un ensemble de taches d'encre qui évoquent des animaux invertébrés fantastiques, avant que l'on ne décèle dans un second temps les mots *griffonne* et *écho*. Ces crypto-images provoquent l'imaginaire tout en interrogeant la vie des formes autant que celle du regardeur-acteur. Par cette approche systémique, Delécluze est l'un des précurseurs du surréalisme.

L'auteur du manuscrit est Étienne-Jean Delécluze, peintre d'histoire, dessinateur, aquarelliste et élève de Jacques-Louis David, à qui il dédit un ouvrage de référence, *Louis David, son école et son temps*, en 1855. Son père est l'architecte Jean-Baptiste Delécluze (1745-v. 1805), et sa sœur Élisabeth Eugénie Delécluze (1785–1832), une femme du monde qui tient un salon où est reçu,

entre autres, Stendhal. Delécluze², homme de lettres, romancier et essayiste, est surtout connu pour sa plume de critique d'art au *Journal des Débats politiques et littéraires* dirigé par les frères Bertin, et aussi à la *Gazette des beaux-arts*, la *Revue des deux mondes*, la *Revue française* et la *Revue de Paris*. Dans les années 1820, il tient un salon chaque dimanche dans le « grenier » de son domicile rue Chabanais, où se retrouvent Ludovic Vit, Paul Louis Courier, Sainte Beuve, Stendhal et Prosper Mérimée.

La partie littéraire décrit la découverte de la mystérieuse collection de Lord James Scrawling. Arrivé de nuit au château d'Inkblot, l'hôte fait subir à son visiteur des épreuves pour qu'il puisse accéder à la collection. Assis à une table, les yeux bandés, il lui demande d'exécuter les mouvements d'un taille-doucier, autrement dit d'un graveur. Le sens visuel est d'abord délaissé, car c'est uniquement la main qui se déplace

2 Robert Baschet, E.-J. Delécluze, *témoin de son temps : 1781–1863*, Paris : Bovin, 1942, p. x-515, gr. in-8°, pl., portr. h. t.



2. Étienne-Jean
Delécluze, dessins du
manuscrit



en déposant ses traces directement sur le papier. L'orientation tactile par frottements se substitue ainsi au contrôle optique afin d'accéder à l'invisible.

Citons Delécluze : « Après deux heures de ce travail Lord James Scrawling me rendit l'usage de la vue, et m'ayant fait approcher de la grande porte d'entrée de sa galerie, il m'ordonna de regarder par le trou de la serrure, et me dit : c'est dans ce lieux que sont les monuments et les

curiosités dont vous venez d'imprimer les fac-similé³. » Lord Scrawling lui révèle que ce qu'il vient de découvrir n'est que la matérialisation de son imaginaire retranscrite sur le papier. Delécluze regagne alors Paris pour faire à l'Institut de France, une communication sur sa découverte : le procédé de la Pâtétypie. Les sommités scientifiques répondent avec enthousiasme et vont jusqu'à vouloir nommer le T.H.

³ Voir le manuscrit de Delécluze.

Lord J. Scrawling membre correspondant de l'Institut !

Un Cabinet de curiosités

La première partie du manuscrit comprend des curiosités antiques et des *Naturalia* formées par des taches retravaillées (fig. 2) : une feuille du « pommier qui a fait pécher Eve ». Deux chèvres fossiles, deux papillons très rares, un insecte trouvé à Versailles, Boulevard de la Reine, au numéro 35 qui est l'adresse du domicile de Delécluze. À côté de ces *Caprices* de la nature se déploie une galerie de portraits des grandes figures de l'humanité : dieux, philosophes, rois et reines, figures politiques et savants côtoient des contemporains de Delécluze.

On retrouve encore, pêle-mêle : le véritable portrait de Platon, tiré du cabinet de feu Périclès ; un ananas de l'isle Corcalotipouf ; Monument pêché dans la Baie d'Hudson, Étendard avec la tête et le bouclier d'un chef tartare vaincu ; Damoclès menacé par l'épée, dont d'autres disent que c'est le portrait du marquis de Carabas à l'âge de 18 ans ; Costume du grand juge dans les montagnes de l'Himalaya ; un éventail trouvé dans les ruines de Ninive en Perse, l'une des plus anciennes cités de Mésopotamie ; Saltimbanque indien ; Lours de Californie ; Candélabre californien ; Le Juif errant (?) ; Le perroquet de Proserpine ; La Reine de Trébizonde sur son trône, dont l'Empire a été créé par des Grecs après la prise de Constantinople par les chevaliers latins et les Vénitiens au XIII^e siècle. La figure du créateur-démiurge de l'hindouisme Brahma est omniprésente, accompagnée par son Gardien, son Prêtre, le mouton à

grande queue, éventré pour son sacrifice, les jets d'eau et statues mystérieuses de son jardin, ainsi que la cascade.

Ce cabinet de curiosités laisse place à une prolifération de figures informes qui renvoient autant aux sciences naturelles qu'à un imaginaire des grandes découvertes archéologiques : la Grèce, l'Inde et la Chine⁴.

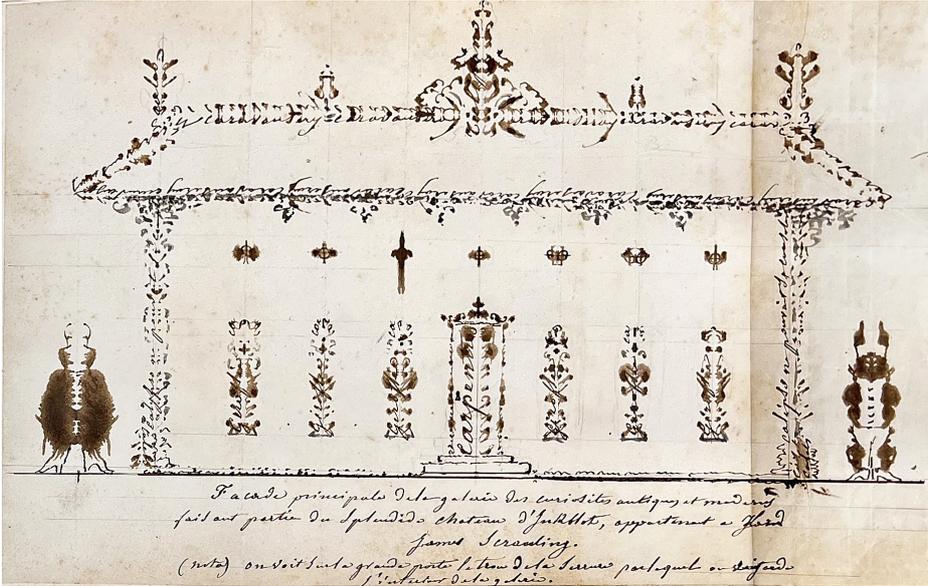
Dans la deuxième partie de l'ouvrage, intitulé *Pâtétypiquement*, une personnalité est représentée par une image réalisée par ce procédé. Le portrait imaginé s'apparente alors à des créatures chimériques dont la corporéité d'une inquiétante étrangeté révèle autant la psyché de l'artiste que des personnes désignées.

Dans le manuscrit, on trouve, entre autres, les portraits de Napoléon Bonaparte, Jean-Baptiste Bourgery (médecin et anatomiste), Théodore Clerambourg (Jean Antoine Théodore Clérambourg, beau-frère de Delécluze), Stéphanie Viollet le Duc, Eugène Viollet le Duc ainsi que Adolphe et Marie Viollet.

Le château d'Inkblot

Le manuscrit s'achève avec deux dessins significatifs qui se démarquent par leurs aspects figuratifs. La prodigieuse chapelle ainsi que la façade principale de la galerie des curiosités antiques et modernes font partie du château d'Inkblot (fig. 3). Il y figure même le trou de serrure qui permet d'entrevoir l'intérieur de la galerie. Le nom même du château

4 Les fantasmagories évoque les « images-perceptions » qui déclenchent des « images-souvenirs », développées par Henri Bergson dans *Matière et mémoire* en 1896.



3. Étienne-Jean Delécluze, dessins du manuscrit

Inkblot relève d'un jeu de mot qui signifie tache d'encre. Le nom de Lord Scrawling désigne l'action de *griffonner*, faisant écho aux créatures hybrides à double nature du Moyen-âge : les *griffons* ou gargouilles qui surgissent sur les toits des *cathédrales*.

La chapelle fait également référence à la « fable sylvestre » : la cathédrale gothique qui imite la forêt selon les Romantiques. Jurgis Baltrušaitis contredit cette fable car, selon lui, au XIXe siècle, c'est la nature qui imite l'art⁵. Il souligne justement le changement de paradigme que Baudelaire a effectué en inversant le topos romantique de l'éloge de la nature et en revendiquant l'œuvre de l'artifice, en tant que pure invention de l'esprit⁶.

5 Jurgis Baltrušaitis, « Le roman de l'architecture gothique », *Aberrations: Essai sur la légende des formes I*, Paris : Flammarion, 1995, p. 157.

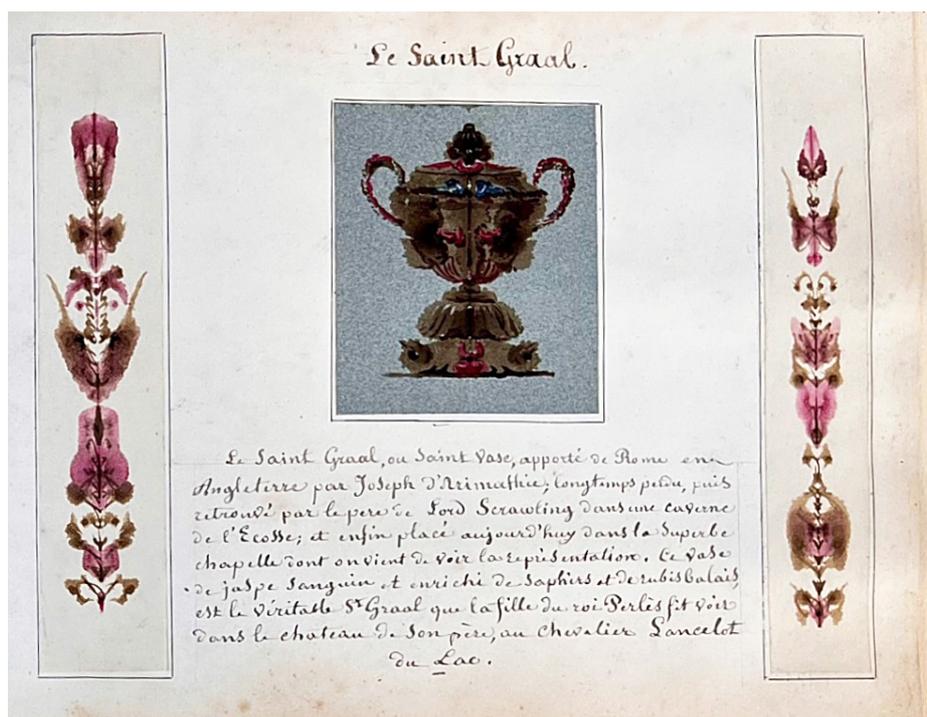
6 « Ce ne sont pas les labyrinthes des bois dans les églises gothiques mais la vision d'églises dans les bois

Delécluze a d'ailleurs initié au dessin son neveu, l'architecte Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879). Celui-ci a justement qualifié le bestiaire gothique et sa faune d'*innaturels car ces créatures monstrueuses sont hors nature*⁷ ; cette interprétation appuie la thèse de la facticité de l'art de Baltrušaitis.

Le dernière image du manuscrit, consacrée au Saint Graal, nous plonge dans les survivances et aux surgissements du Moyen Age de l'époque néogothique qui réactive l'imaginaire des chevaliers de la table ronde et la quête d'un savoir perdu (fig. 4). Le Saint Graal, rapporté de Rome en Angleterre par Joseph d'Armathie, a longtemps

qui se révèle au poète » Jurgis Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 154.

7 Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, B. Bance – A. Morel de 1854 à 1868, art. « sculpture », vol. III, p. 248–249.



4. Étienne-Jean Delécluze, dessins du manuscrit

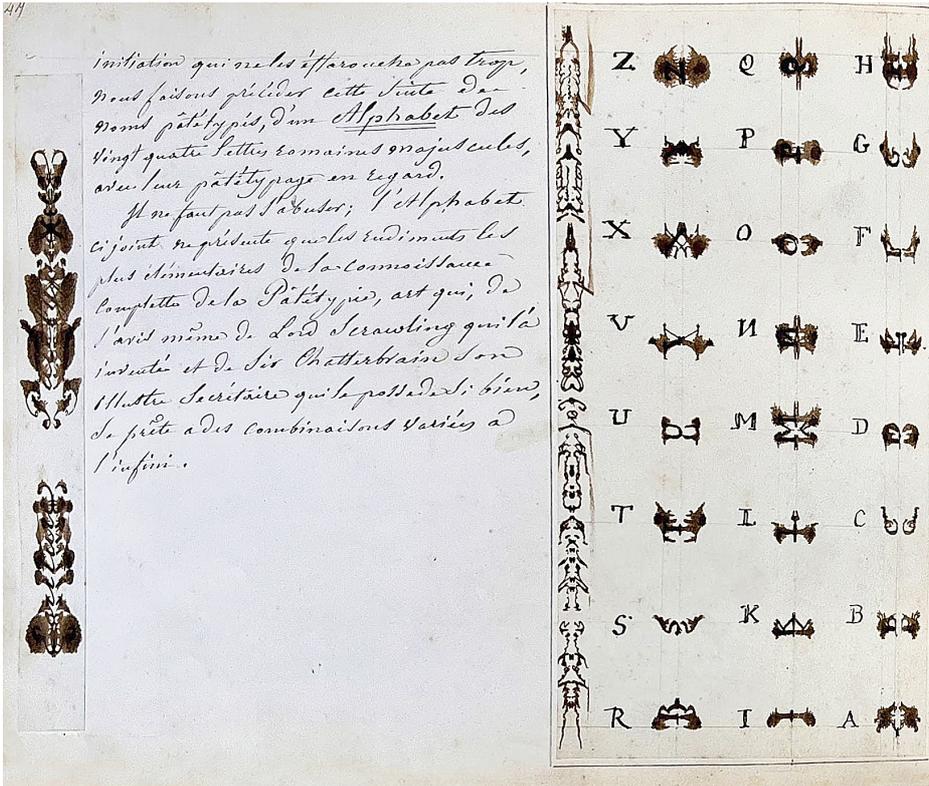
été perdu. Selon Delécluze, il aurait été retrouvé dans une caverne en Écosse par le père de Lord Scrawling qui l'aurait ensuite placé dans la chapelle d'Inkblot.

Si les académiciens et les sociétés savantes étudient et classifient à travers les objets le savoir ancien des civilisations perdues, Delécluze crée un nouvel imaginaire syncretique en s'appuyant sur les vestiges des cultures anciennes et des civilisations tout juste redécouvertes.

L'Alphabet des taches d'encre

À l'époque du déchiffrement des hiéroglyphes par Jean-François Champollion, de l'étude des pictogrammes chinois et de

la calligraphie arabe, l'élite intellectuelle parle le grec, le latin, l'hébreu et le sanscrit. Delécluze invente un alphabet de 24 lettres romaines en majuscules, affiliées à des formes hybrides : le Z se retrouve en haut pour finir avec le A en bas, l'ordre de l'alphabet est inversé, la lecture est ascendante et se lit verticalement (fig. 5). Les œuvres entretiennent un rapport singulier entre écriture et figure, entre la page blanche et les traces des taches, en formant un langage codifié. Face à la page opposée de l'alphabet figurent trois colonnes titrées *Hasard*, *Fortuna* et *Tyché* qui sont les déesses grecque de la Chance, de la Fortune et du Destin. Le mot *hasard* évoque les rencontres fortuites entre la perception terrestre et l'au-delà. Ces



5. Le manuscrit d'Étienne-Jean Delécluze

signes s'apparentent aux hiéroglyphes, nous invitent à leurs déchiffrements.

Théophile Gautier, *Le Club des Hashischins*

Delécluze agit en théoricien lorsqu'il soumet au lecteur l'étonnant procédé de cette méthode. L'œuvre devient alors une opération magique et nous fait plonger dans les profondeurs de notre inconscient, provoquant des expériences délirantes propice à la créativité.

L'imaginaire de ses dessins renvoie à l'ouvrage *Le Club des Hashischins* écrit par

Théophile Gautier. Depuis son adolescence au collège Charlemagne, Gautier habite place des Vosges, où il se lie d'amitié avec Gérard de Nerval. Leur voisin, Victor Hugo, les initie au spiritisme et à l'écriture automatique ainsi qu'aux images du hasard conduisant à un état médiumnique. C'est probablement à ce moment que Delécluze a pris connaissance du procédé des taches d'encre.

Un des initiateurs du *Club des Hashischins* est le médecin psychiatre Jacques-Joseph Moreau⁸. Il a découvert lors de ses voyages

8 Jacques-Joseph Moreau, Jackie Pigeaud, « Le génie et la folie. Étude sur la « Psychologie morbide... » de J.

en Égypte, en Syrie et en Asie Mineure, les effets du chanvre indien (cannabis). En 1845, il publie un livre intitulé *Du hachisch et de l'aliénation mentale. Le Club des Hashischins* réunit le corps médical et la bohème artistique : Charles Baudelaire, Honoré de Balzac ou encore Eugène Delacroix se retrouvent chez le peintre romantique Joseph Fernand Boissard de Boisdenier à l'hôtel de Lauzun sur l'île Saint-Louis.

Dans *Les paradis artificiels*, paru en 1860, Baudelaire décrit l'impact des stupéfiants sur la création artistique. Toutefois le poète véritable n'a pas besoin d'artifices car il est connecté à un univers multisensoriel fait de correspondances de sons, d'odeurs et de visions : l'univers de la synesthésie. De son côté, Théophile Gautier distingue trois états : l'hyperesthésie des sensations auditives, la dilatation du temps, et enfin, l'apparition de figures grotesques. Il publie son expérience sous forme de nouvelles : *Le Club des Hachichins* dans la Revue des deux Mondes le 1^{er} février 1846 puis *Roman et contes* en 1897.

Créatures chimériques

Dans le chapitre VII, Gautier décrit comment le kief provoque un cauchemar quand le héros se voit avec une tête d'éléphant : « Singulièrement intrigué, j'allais droit à la glace et je vis que l'avertissement n'était pas faux. On m'aurait pris pour une idole indoue ou javanaise : mon front s'était haussé, mon nez allongé en trompe, se recourbait sur ma poitrine, mes oreilles balayaient

mes épaules, et, de surcroît de désagrément, j'étais couleur indigo, comme Shiva, le dieu bleu⁹. » On a vu que ces aberrations peuplent également les taches dessinées du manuscrit de Delécluze.

Chez Gautier, un dessin intitulé « Fantasia » montre un plafond avec des décorations chimériques. La légende précise « Morceau au piano en turc vu de dos et Théophile saoul de hachisch¹⁰. »

Un prêtre du temple de Tirounamalay, à qui je fis part de l'idée qui me préoccupait, m'indiqua, comme parvenu au plus haut degré de sublimité, un pénitent qui habitait une des grottes de l'île d'Eléphanta. Je le trouvai, adossé au mur de la caverne, enveloppé d'un bout de sparterie, les genoux au menton, les doigts croisés sur les jambes, dans un état d'immobilité absolue ; ses prunelles retournées ne laissaient voir que le blanc, ... sa barbe s'était divisée en deux flots qui touchaient presque terre, et ses ongles se recourbaient en serres d'aigles¹¹.

Gautier décrit une succession de métamorphoses de la personne qui rappellent fortement le dessin intitulé *Brahmâ* de Delécluze. Comme ce visage de l'Indien, portant une longue barbe, qui a son tour se transforme en cascade. Les figures hybrides révèlent une coexistence de l'humain avec sa propre animalité. Delécluze met en évidence deux supports imaginaires : l'un procède par les mots et l'autre par la vue. L'art de la tache active visions et métamorphoses.

Moreau de Tours », *Évolution Psychiatrique*, vol. 51, N° 3, 1986, pp. 587-608.

9 Théophile Gautier « Le Club des Haschischins », dans *Roman et contes*, Paris : Alphonse Lemerre, 1897, p. 491.

10 Merci à Bruno Chénique. Catalogue de la vente, V. Sardou, 24 mai 1909.

11 Théophile Gautier, *Roman et contes*, p. 42.

Citons le chapitre III, *Avatar* de Gautier : « Je suis bien aise que tu sois venu, car il me tarde de me fondre dans le sein de l'incr  , comme une goutte d'eau dans la mer¹² », cette image visuelle des flux rappelle également son maître Victor Hugo.

Chez Delécluze, une tête d'homme devient une sorte de chien-cerf, de chaque côté des chiens-lions menaçants, une chauve-souris, un lapin au pied d'  ne, des têtes de chameaux et encore un chien, la gueule et les yeux grand ouverts, le tout dans un fourmillement de cauchemar. L'image, l'écriture et la posture scientifique contrebalancent toutefois chez Delécluze les effets hallucinés mêlant la drogue aux expériences littéraires et picturales. Comme chez Victor Hugo, la création non contrôlée des jeux du hasard ouvre l'esprit au monde du surréel.

   la même époque, un autre témoignage de l'attrait pour le fantastique est donné par Andy Merrifield à propos du Palais de Cristal de l'Exposition universelle de Londres de 1851 : « C'est peut-être le seul édifice où l'atmosphère soit perceptible [...] Il suffit d'un coup d'  il rapide aux illustrations du catalogue pour éprouver une sensation de malaise indéfinissable qui tient comme on le découvre peu à peu à la monstrueuse hypertrophie de l'ornementation : elle transforme les objets les plus simples en créatures monstrueuses¹³. »

12 *Ibid.*, p.39

13 Andy Merrifield, « The Harmony of Colours as Exemplified in the Exhibition », *The Art Journal Illustrated Catalogue: The Industry of All Nations*, London: George Virtue, 1851, p. 7.

Jeu de société et le vicomte de Chateaubriand

Le héros du manuscrit de Delécluze, qui rend visite à Lord James Scrawling, pourrait être François-René, vicomte de Chateaubriand. Dès 1793, en exil à Londres, Chateaubriand enseigne pendant deux ans le français à l'  cole de Charles Brightly et à l'  cole de Beccles de Mrs Cowling, gr  ce à une lettre de recommandation du libraire londonien Deboffe. Ses élèves le surnomment alors *Chatterbrain*, cerveau f  l  , car il est fort distrait.

C'est pendant cette période qu'on confie à Chateaubriand une tâche bien particulière, très proche de celle décrit par Delécluze : « L'homme aux ressources, Pelletier, me d  terra, ou plutôt me d  nichait dans mon aire. Il avait lu dans un journal de Yarmouth qu'une société d'antiquaires rédigeait l'histoire du Comte de Suffolk et qu'on demandait un Français capable de déchiffrer des manuscrits français du douzième siècle de la collection de Camden¹⁴. »

Expérience du surréel

Delécluze propose une expérience du regard au-delà des réalités convenues, entre le visible et l'invisible, la perception et l'imagination créative. Cette ambiguïté de la vision rompt avec l'apparence univoque et l'immobilité d'une forme pour instaurer des perspectives multiples. L'effet

14 Ernest Dick, « Le séjour de Chateaubriand en Suffolk », *Revue d'histoire littéraire de la France*, XV, N  1, 1908, pp. 76-109. Catalogue de l'exposition *Chateaubriand : Le voyageur et l'homme politique*, Paris : Bibliothèque Nationale, 1969, p. 30.

de surprise anime autant l'image que le regard du spectateur. Déjà Léonard de Vinci (1452–1519), que Delécluze a étudié, décrit dans son *Traité de la peinture*, les images potentielles nées du hasard (taches et lézardes sur les vieux murs) comme une méthode artistique propice à stimuler l'esprit d'invention. L'image n'est plus statique mais fluctuante et mobile, elle engendre une imagination spéculative provoquant des signes équivoques.

Il faut souligner ici l'importance d'Alexander Cozens (1717 ?–1786), artiste et pédagogue anglais qui a développé en 1785 une *Nouvelle méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages*. Selon Jean-Claude Lebensztejn, Cozens est un « ancêtre » de l'art de la tache, de l'automatisme surréaliste ou de la peinture gestuelle du XXe siècle avec Pollock, Bacon ou Cage¹⁵.

La liberté du surréel

Au XIXe siècle, les expériences d'aberrations de Delécluze donnent une place à l'imaginaire monstrueux dans un contexte tout à fait singulier. La fin de l'époque néoclassique se situe entre le Beau idéal de l'antiquité gréco-romain et son envers : le spleen d'une élite intellectuelle et artistique plongée dans les abîmes de l'opium. La France vient de subir la Révolution et les barricades de 1848. Dans ce contexte artistique et sociopolitique, ces aberrations poétiques et psychologiques proposent une brèche vers la liberté du surréel.

15 Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la « Nouvelle Méthode » d'Alexander Cozens*. Montélimar : Éditions de Limon, 1990.

Madame Récamier invite dans son salon *le Tout-Paris* : Lamartine, Sainte-Beuve, Balzac Chateaubriand, Delécluze, Delacroix, Mathieu de Montmorency, Madame de Catelan et Pierre-Simon Ballanche. Les nombreuses taches d'encre annotées de noms, témoignent d'un jeu de société. Une note manuscrite de Valérie Masuyer, dame d'honneur de la reine Hortense, datée de 1832 relate : « Dessin faits avec des taches d'encre par Monsieur de Chateaubriand lors de son séjour à Wolfsberg en août 1832. L'une représente un cheval arabe et l'autre un ermitage. Elles ont été données par Mme Récamier à Mme Salvage qui me les a données à son tour au château d'Aremberg en septembre 1832. ¹⁶ »

Delécluze précise dans sa préface que certaines images n'ont pas de légendes, afin de laisser au spectateur le libre choix de les interpréter, créant ainsi une œuvre ouverte. La surface blanche du papier révèle les images qui se déploient dans leur espace, tout en les inscrivant dans une cadence qui les enchaînent les unes après les autres.

À l'époque impériale marquée par le despotisme de Napoléon, ce jeu de société devient un espace d'interrogation spiritiste sur les revers du destin. Citons Chateaubriand: « C'est la providence qui nous dirige, lorsqu'elle nous destine à jouer un rôle sur la scène du monde. »

16 Dessins exécutés sur quatre morceaux de papier séparés mesurant 105 x 88 mm. Collection particulière. Ces dessins aujourd'hui disparus ont été faits au château d'Aremberg lors de la visite que Chateaubriand et Madame Récamier rendirent à la duchesse de Saint-Leu le 29 août 1832.

Conclusion

« *Ce sont les regardeurs qui font les tableaux* » : cette phrase emblématique de Marcel Duchamp souligne le rôle actif du spectateur. Ces images potentielles forgent un espace mental (*Denkraum*) selon Aby Warburg pour qui ces images énigmatiques ont une puissance et exercent un pouvoir magique sur celui qui sait les reconnaître et les interpréter. Au XXe siècle, Salvador Dali proclame que « regarder, c'est inventer » et se projeter dans ses propres hallucinations. Ce « jeu » avec les images et leurs transformations sans fin prend en quelque sorte le spectateur au piège de sa pulsion scopique. À ce titre le manuscrit de Delécluze est tout à fait précurseur.

Au XIXe siècle, le procédé de la Pâtétypie est significatif à double titre. D'une part, c'est le mode d'emploi d'une pratique divinatoire courante dans les jeux de société de Victor Hugo, Théophile Gautier, Jacques-Joseph Moreau à Chateaubriand. D'autre part, c'est aussi un moyen pour explorer l'autre face du moi, l'inconscient que Sigmund Freud va conceptualiser quelques décennies plus tard.

Ce manuscrit fait écho aux différentes pratiques de l'art de la tache, telle que la *Klecksographie* de Justinus Kerner (1786–1862) qui lui est contemporaine et préfigure les tests psychologiques de Hermann Rorschach (1884–1922). Delécluze met en place un test projectif qui consiste dans un premier temps à une reconnaissance des formes puis, dans un deuxième temps, l'exubérance des formes est contrebalancée par la dimension conceptuelle de l'alphabet. Celle-ci suscite un travail interprétatif libre

qui associe image et langage en un procédé dynamique d'ordre artistique.

L'originalité réside dans un imaginaire collectif qui s'y révèle, s'inspirant des grandes découvertes archéologiques de la Grèce, de l'Asie et de la Chine. Ils deviennent les lieux d'inspiration d'une nouvelle sémantique. Le temps révolu de la mythologie ancienne coexiste avec un imaginaire chimérique et extra-occidental venu des quatre coins du monde qui incarne l'Autre !

Les créatures hybrides et gores sont des survivances du Moyen-âge ; elles marquent une temporalité cyclique développé par Jurgis Baltrušaitis. Les aberrations qui ne sont plus en marges mais le sujet même du manuscrit de Delécluze, expose un changement de paradigme qui est symptomatique de l'époque de la Modernité. Son protocole des crypto-images donne à l'imaginaire de l'artiste et à l'intersubjectivité une place prépondérante dont nous devenons les spectateur-acteurs.

Bibliographie

Baltrušaitis, Jurgis.
Aberrations: Essai sur la légende des formes I, Paris : Flammarion, 1995.

Baschet, Robert.
E.-J. Delécluze, témoin de son temps : 1781-1863, Paris : Bovin 1942.

Dick, Ernest.
« Le séjour de Chateaubriand en Suffolk », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, XV, N°1, 1908, pp. 76-109.

Gautier, Théophile.
Roman et contes, Paris : Alphonse Lemerre, 1897.

Lebensztejn, Jean-Claude.
L'Art de la tache. Introduction à la « Nouvelle Méthode » d'Alexander Cozens. Montélimar : Éditions de Limon, 1990.

Moreau, Jacques-Joseph ; Pigeaud, Jackie. « Le génie et la folie. Étude sur la « Psychologie morbide... » de J. Moreau de Tours », *Évolution Psychiatrique*, vol. 51, N° 3, 1986, pp. 587-608.

Merrifield, Andy. « The Harmony of Colours as Exemplified in the Exhibition », *The Art Journal Illustrated Catalogue: The Industry of All Nations*, London: George Virtue, 1851, p. 1-8.

Viollet-le-Duc, Eugène.
Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, Paris : B. Bance, 1854.